

# Die Fotoreportage in Deutschland von 1925 bis 1935



**Eine empirische Studie zur Geschichte der illustrierten Presse in der Periode der Durchsetzung des Fotojournalismus**

### **Umschlagvorderseite:**

Die Fotoreportage in Deutschland von 1925 bis 1935

Eine empirische Studie zur Geschichte der illustrierten Presse  
in der Periode der Durchsetzung des Fotojournalismus

Abbildungen von Fotoreportagen aus den untersuchten Medien

- *Wallfahrt ums Brot*
  - *Arbeiter-Illustrierte Zeitung*, 1930, Nr. 38, S. 744-745
- *Wie entsteht eine amerikanische Zeitung?*
  - *Münchener Illustrierte Presse*, 1928, Nr. 33, S. 1052-1053
- *Milch in der Hand*
  - *Illustrierter Beobachter*, 1934, Nr. 49, S. 2016-2017
- *Einer schluckt den andern!*
  - *Arbeiter-Illustrierte Zeitung*, 1931, Nr. 16, S. 321
- *Mit der Geheimkamera in der Spielbank von Baden-Baden*
  - *Berliner Illustrierte Zeitung*, 1935, Nr. 12, S. 390-391

# Die Fotoreportage in Deutschland von 1925 bis 1935

Eine empirische Studie zur Geschichte der  
illustrierten Presse in der Periode der  
Durchsetzung des Fotojournalismus

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades  
(Dr. phil.)

der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen  
Fakultät der Universität Eichstätt-Ingolstadt

vorgelegt von

Karl Knöferle, Hitzhofen

im März 2013

Referent:	Herr Professor Dr. Michael F. Zimmermann
Korreferent:	Herr Professor Dr. Klaus-Dieter Altmeyen
Tag der mündlichen Prüfung:	21. November 2013
Jahr der Einreichung:	2013

# Inhalt

Vorwort .....	i
1 Einleitung .....	1
2 Forschungsstand zur Fotoreportage .....	13
2.1 Der Begriff <i>Reportage</i> im Allgemeinen.....	13
2.2 Zeitgenössische Reflexionen zur Fotografie, zur illustrierten Presse und zur Fotoreportage .....	15
2.3 Forschungslage zur illustrierten Presse und zur Fotoreportage.....	22
2.4 Der Mythos <i>Stefan Lorant</i> .....	29
3 Die Fotoreportage: Ein neues fotografisches Genre und eine neue Form visueller Erzählung .....	33
3.1 Frühe Fotoreportagen und deren narrative Strukturen .....	34
3.2 „One Look is Worth a Thousand Words“ – Die Funktionen der Fotoreportage .....	42
3.3 Die Themen der Fotoreportage in der illustrierten Presse .....	45
3.3.1 „Fliegen Sie sofort nach Honkong und zum Südchinesischen Meer“ – Reportagen aus fremden Ländern .....	47
3.3.2 „Hunger im Frankenwald“ – Fotoreportagen mit sozialdokumentarischen Themen.....	48
3.3.3 „Im Staatsmänner-Express von Paris nach Calais“ – Politik.....	49
3.3.4 „Die freie Börse in Mailand“ – Wirtschaft und Finanzen.....	49
3.3.5 „Ich fliege mit Udet“ – Sportereignisse .....	50
3.3.6 „Die Ford-Fabrik“ – die Welt der Forschung, Wissenschaft und Technik.....	50

---

3.3.7	„Atelierfest in Schwabing“ – Kultur und Gesellschaft .....	51
3.4	Die Erzählung in der Fotoreportage .....	51
3.4.1	Narrative Strukturen .....	53
3.4.2	Typografie und Layout .....	64
3.4.3	Gestaltung der Layout-Struktur– Die Inszenierung der Fotoreportage .....	66
3.4.4	Narrative Elemente in der Fotoreportage .....	68
3.4.5	Narrative fotografische Effekte .....	77
3.4.6	Fotoformate in der Reportage .....	81
3.4.7	Mimik, Gestik und Physiognomie .....	83
3.4.8	Symbole und Ihre Integration in die Erzählstruktur der Fotoreportage .....	87
3.5	Subjektivität versus Objektivität in der Fotoreportage .....	89
3.6	Zusammenfassung .....	92
4	Illustrierte Wochenzeitungen zwischen den beiden Weltkriegen .....	93
4.1	<i>Die Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ)</i> .....	94
4.1.1	Die Vorläufer der <i>Arbeiter-Illustrierten Zeitung</i> .....	95
4.1.2	Die Wandlung der <i>AIZ</i> vom Informationsblatt zur proletarischen Wochenillustrierten .....	97
4.1.3	Konzern, Redaktion, Fotografen und Vertrieb .....	101
4.2	<i>Die Berliner Illustrirte Zeitung (BIZ)</i> .....	103
4.2.1	Der Ullstein-Konzern .....	104
4.2.2	Die <i>BIZ</i> – Der Primus unter den illustrierten Wochenzeitungen in Deutschland .....	106

---

4.3	Der <i>Illustrierte Beobachter (IB)</i> .....	109
4.3.1	Die Franz Eher Nachf. GmbH.....	109
4.3.2	Die nationalsozialistische „Fotografische Wochenschau“.....	110
4.4	Die <i>Münchner Illustrierte Presse (MIP)</i> .....	116
4.4.1	Die wirtschaftlichen und politischen Vernetzungen des Verlages Knorr & Hirth .....	116
4.4.2	Vom „Provinzblatt“ zur professionellen Illustrierten .....	118
5	Zum Forschungsdesign und zur Methodik der Korpusstudie .....	121
5.1	Die Inhaltsanalyse als empirische Forschungsmethode.....	124
5.2	Ausdifferenzierung der weiteren Forschungsfragen und Festlegung der Hypothesen.....	126
5.3	Die Auswahl des Untersuchungsmaterials.....	130
5.3.1	Das Untersuchungsmaterial für die quantitative Untersuchung .....	130
5.3.2	Festlegung des Untersuchungsumfangs für die Detailauswertung der Fotoreportagen .....	132
5.4	Das Kategoriensystem.....	133
5.4.1	Formale Kategorien.....	133
5.4.2	Inhaltliche Kategorien.....	135
5.4.3	Codebuch und Codierung bei der Inhaltsanalyse.....	136
5.5	Die Kategorienbildung für die Inhaltsanalyse der Korpusstudie .....	137
5.5.1	Die Kategorien für die quantitative Analyse des Gesamtkorpus .....	138
5.5.2	Die Kategorien für die Detailanalyse der Fotoreportage .....	140
5.5.3	Validität und Reliabilität des Kategoriensystems .....	145

---

6	Die Ergebnisse der Korpusstudie .....	149
6.1	Die quantitative Gesamtauswertung des Korpus .....	151
6.1.1	Die verantwortlichen Chefredakteure.....	151
6.1.2	Die Fotografen der Reportagen .....	154
6.1.3	Die quantitative Entwicklung der Fotoreportagen.....	157
6.1.4	Die Berichtsorte der Fotoreportagen .....	164
6.1.5	Die Themen der Berichterstattung.....	170
6.2	Detailuntersuchung der Fotoreportagen .....	178
6.2.1	Die Seitenordnung der Fotoreportagen.....	178
6.2.2	Verschiedene Bildarten in der Fotoreportage.....	182
6.2.3	Erzählerische Gestaltungselemente in den Fotoreportagen.....	185
6.2.4	Die Typografie der Titelüberschrift in den Fotoreportagen .....	190
6.2.5	Fotografische Gestaltung und Stilmittel in der Fotoreportage .....	194
6.2.6	Fotoformate in den Fotoreportagen .....	198
6.2.7	Symbolik in den Fotoreportagen .....	208
7	Interpretation und Diskussion der Ergebnisse der Korpusstudie.....	211
7.1	Die Gesamtauswertung des Korpus.....	211
7.1.1	Die verantwortlichen Chefredakteure.....	211
7.1.2	Die Fotografen der Fotoreportagen .....	219
7.1.3	Die quantitative Entwicklung der Fotoreportagen.....	236
7.1.4	Die Berichtsorte der Fotoreportagen .....	240



---

7.1.5	Die Schwerpunktthemen in den illustrierten Wochenzeitungen von 1925 bis 1935 .....	241
7.2	Stefan Lorant – Verantwortlicher Redakteur und Fotograf .....	248
7.2.1	Der Chefredakteur <i>Stefan Lorant</i> .....	249
7.2.2	Stefan Lorant als Fotograf – Eigene Fotoreportagen .....	250
7.2.3	Zusammenfassung – Ende eines „Mythos“ .....	266
7.3	Die narrativen Strukturen in den Fotoreportagen von 1925 bis 1935 .....	267
7.3.1	Die Fotoreportagen von 1925 bis 1928 .....	268
7.3.2	Die Fotoreportagen in der Zeit der Wirtschaftskrise und der Zerstörung der Demokratie .....	306
7.3.3	Die Fotoreportagen nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten .....	370
7.3.4	Zusammenfassung .....	454
8	Schlussbetrachtung und Ausblick .....	457
9	Literaturverzeichnis .....	467
10	Abbildungsverzeichnis .....	489
11	Verzeichnis der Diagramme .....	499
12	Verzeichnis der Tabellen .....	507
13	Bildnachweis .....	508
	Erklärung nach § 7 der Promotionsordnung: .....	511

## Vorwort

Dass das Thema der Promotion kein schnell zu bewältigendes, einfaches wissenschaftliches Vorhaben war, zeigte sich bereits bei den ersten Voruntersuchungen und Datenermittlungen in verschiedenen Archiven und Bibliotheken. Erst da kam zum Vorschein, welches umfangreiche Unterfangen und welche umfangreiche Datenermittlung die Untersuchung darstellen würde. Wenn man mit seinem „Schiff“ den „Hafen“ bereits verlassen hat, um das Interessante und Erforschungswürdige des weitgesteckten Themas im „Meer“ des Photojournalismus zu finden und zu fixieren, gibt es kein Zurück mehr. Freude bereitet es, wenn man auf seiner Forschungsreise eine noch nicht erforschte Seite des Themas entdeckt. Trotz starkem eigenen Willen und stetiger eigener Motivation bedarf es, um das „Schiff“ der Promotion auf dem rechten Kurs zu steuern, auch der Unterstützung von anderen, die Mut machen, Unnötiges abzuwerfen und den Weg weisen.

Herr Professor Dr. Michael F. Zimmermann, Betreuer der vorliegenden wissenschaftlichen Arbeit, hat mich im Verlauf meiner Arbeit durch seine positive Kritik und weiterführenden Ratschläge stets unterstützt.

Herr Dekan, Professor Dr. Klaus-Dieter Altmepfen, erklärte sich sofort bereit, als Zweitprüfer zu fungieren und war mir mit seinem journalistischen Hintergrundwissen ein vorzüglicher Berater.

Der Verlauf der Promotion wurde von allen Kolleginnen und Kollegen des Doktorandenkolloquiums bei Professor Dr. Michael F. Zimmermann unterstützt. Ihre positive Kritik und die konstruktiven Diskussionen bei unseren Treffen bedeuteten mir viel für den Fortgang meiner Arbeit.

Auch die kritischen Ratschläge von Frau Dr. Susanna C. Ott, am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Katholischen Universität Eichstätt/Ingolstadt, die ich von ihr im Rahmen ihres Seminars, *Sozialdokumentarische Fotografie*, erhielt, waren hilfreich.

Giorgio Baccis Ratschläge bei der Beschaffung einiger Illustrationen, die er in seiner Arbeit über den Roman „Sull’Oceano“ von Edmondo de Amicis aufgeführt hatte, waren wertvoll.

Im Zuge der wissenschaftlichen Untersuchungen habe ich in folgenden Bibliotheken und Archiven gearbeitet:

- Universitätsbibliothek der Katholischen Universität Eichstätt/Ingolstadt
- Bayerische Staatsbibliothek München
- Deutsche Nationalbibliothek Leipzig
- Bundesarchiv (Berlin, Lichterfelde)
- Stadtteilbibliothek Monacensia München

Die unkomplizierten Recherchen bei der Analyse der illustrierten Wochenzeitungen in diesen Archiven und Bibliotheken ermöglichten einen zügigen Fortgang der Arbeit. Zudem wurde die kostenlose Benutzung der digitalen Kopien des benötigten Bildmaterials erlaubt.

Vom Bildarchiv, *Preussischer Kulturbesitz*, erhielt ich die Zusage, eine Fotografie von Dr. Erich Salomon in meiner Dissertation verwenden zu dürfen.

Sehr erfreut war ich über die Reaktion von Robert Lebeck, der der Veröffentlichung einer Fotografie von Dr. Erich Salomon, die sich in seinem Privatbesitz befindet, zustimmte.

Auch Robert Gelderblom stellte mir aus seiner Fotosammlung einige Bilder zur Veröffentlichung bereit.

Allen, die mich auf meinem Weg der Promotion begleitet und unterstützt haben, möchte ich hier meinen Dank aussprechen. Ohne ihre Hilfe wäre die Arbeit wesentlich schwerer, vielleicht sogar unmöglich gewesen.

Danken möchte ich auch meinen drei Kindern, die mich bei meinem Vorhaben stets bestärkten und kritische, weiterführende Ratschläge einbrachten. Ganz besonderen Dank gebührt meiner Frau Walburga. Sie hat mir den Freiraum ermöglicht, das umfangreiche Datenmaterial zu sammeln und auszuwerten. Zudem waren ihre kritischen Anregungen im Verlauf der Arbeit für mich sehr wertvoll.

# 1 Einleitung

Rodolphe Toepffer schrieb 1845 am Anfang seines Essays *Essai de Physiognomie* neben stehendes Zitat. Für ihn bestand der Vorteil von Bild-Geschichten in deren knapper Ausdrucksweise. Er schrieb weiter: „Denn ein, zwei Bände, selbst wenn sie Richardson verfaßt hätte, würden schwerlich mit der gleichen Wirkung dieselben Dinge ausdrücken, wie die zehn oder zwölf Stiche von Hogarth, die unter dem Titel ‚Un Mariage a la Mode‘ uns das traurige Schicksal und das erbärmliche Ende eines Verschwenders vor Augen führen“.<sup>1</sup> Aber welche Gemeinsamkeiten weisen Bilder und Fotografien auf? Bilder und Fotos haben den großen Vorteil, dass sie rezipiert werden können, ohne darüber in einen Diskurs treten zu müssen. Sie können auch in sozialer Isolation ohne jegliche Verbalisierung konsumiert werden.<sup>2</sup> Diese Überlegenheit kommt auch in der Fotoreportage zum Tragen.

*Man kann Geschichten schreiben mit  
Kapiteln, Zeilen, Wörtern: das ist  
wirkliche Literatur. Man kann  
Geschichten schreiben in Bildern und  
fortgesetzten Szenen: das ist Literatur in  
Bildern.  
(Rodolphe Toepffer)*

Die Studie wird sich mit Fotoreportagen in illustrierten Wochenzeitungen befassen. Der Entwicklungsweg des Genres *Fotoreportage* war langwierig. Erst verhältnismäßig spät wurde die Fotografie in die illustrierte Presse eingeführt. Erste Rasterfotos fanden in den illustrierten Zeitungen Eingang, als die Fotografie schon vierzig Jahre bestand. Noch später verdrängte die Fotografie andere Verfahren wie den galvanisierten Holzstich oder die Lithographie, die nach wie vor von Künstlern komponierte Szenen vorführten. Dabei wurden in steigendem Maße Fotografien verwendet, etwa für Hintergründe. Doch die für die Bilderzählung entscheidenden Szenen wurden bis weit ins erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts durch Zeichner ausgeführt. Sicherlich entstanden bereits vor dem Ersten Weltkrieg immer wieder Fotoreportagen in den illustrierten Zeitungen<sup>3</sup> wie beispielsweise in der *Leipziger Illustrierten* von J. J. Weber, in *Die Woche*, in den New Yorker Illustrierten *Collier's Weekly*, *Harper's Weekly* und *Leslie's Weekly* oder in *The Graphic* in London, eine signifikante Steigerung der

---

<sup>1</sup> Toepffer 1980, S. 1

<sup>2</sup> Kerbs 1992, S. 73

<sup>3</sup> Vgl. Weise 1991, S. 33-34

Anzahl von Fotoreportagen in den illustrierten Zeitungen in Deutschland ist aber erst nach 1925 zu registrieren. In den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts war das Erscheinungsbild der illustrierten Zeitungen weitestgehend von Fotos geprägt. Zunächst wurden Bildseiten zu einer Auswahl von aktuellen Themen arrangiert, die der Leser und Betrachter wohl aus der Tagespresse, bald auch durch den Rundfunk kannte. Mehr und mehr etablierten sich jedoch Bilderfolgen zugleich narrativen und berichtenden Charakters. Werden Fotosequenzen mit knappen Texten zu einem oder wenigen Protagonisten in einem geschlossenen Zusammenhang – auf einer oder mehreren aufeinanderfolgenden Seiten – zusammengestellt, so wird in Umrissen das Genre der Fotoreportage fassbar. Robert Lebeck definierte in einem Gespräch mit Bodo von Dewitz die Fotoreportage: „Die Fotoreportage ist eine Erzählung in Bildern: Manchmal eine Kurzgeschichte, manchmal eine Novelle, manchmal ein Roman“.<sup>4</sup> Mit dem neuen Genre der Fotografie schlagen wir ein wichtiges Kapitel in der illustrierten Presse auf. Erstmals bestand mit der Erfindung der Fotografie die Möglichkeit, das aktuelle Geschehen mit fotografischen Bildern, ohne den Umweg über die Druckgrafik, als Bildreportage darzustellen. Sie ist das Thema der vorliegenden Arbeit.

In vielen Forschungsarbeiten werden die Entstehung und die Entwicklung der Fotoreportage nur ungenügend und pauschal skizziert.<sup>5</sup> Empirische Untersuchungen zur Fotoreportage sind selten und thematisch oft nur auf inhaltliche Aspekte ausgerichtet. Die Forschungsarbeiten befassen sich mit der Fotografie als historischer Quelle und im Rahmen allgemeiner Untersuchungen zur Fotogeschichte. Tim N. Gidals Buch sei hier nur beispielhaft genannt.<sup>6</sup> Es fehlt eine empirisch fundierte Untersuchung der Fotoreportage mittels einer Korpusanalyse über mehrere Jahre und zu einer repräsentativen Anzahl illustrierter Wochenzeitungen. Ohne eine derartige Untersuchung lässt sich nur in geringem Umfang Fundiertes über die Entwicklung der Fotoreportage und die jeweils angewandten Stil- und Gestaltungselemente aussagen. Zur quantitativen Entwicklung von illustrierten Zeitungen und zur Geschichte des Layouts von Fotoreportagen im Hinblick auf Gestaltungselemente, die das Erzählen steuern, liegen keine gesicherten Erkenntnisse vor. In Ansätzen befassen sich einige

---

<sup>4</sup> von Dewitz, Lebeck 2001, S. 7

<sup>5</sup> Gidal 1993, S. 36

<sup>6</sup> Vgl. Gidal 1972

Forschungsarbeiten mit theoretischen Überlegungen zur Narratologie in der Fotoreportage. Die Aussagen sind jedoch nicht mit empirischen Untersuchungen belegt.<sup>7 8</sup>

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Fotoreportage von 1925 bis 1935. Die Wahl des zeitlichen Rahmens (1925-1935) bei der Eingrenzung des Themas ergab sich aus den vorliegenden Forschungsarbeiten zur Geschichte der Fotografie, Pressefotografie und Fotoreportage, in denen der Beginn der „modernen“ Fotoreportage in Deutschland Ende der zwanziger Jahre und Anfang der dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts gesehen wird. Hierbei ist der Begriff „modern“ kritisch zu betrachten und vom Epochenbegriff „Moderne“ in der Kunstgeschichte zu unterscheiden. Inhaltlich ergibt sich ein genügend breiter Betrachtungszeitraum, der den Bogen von der Mitte der zwanziger Jahre – ab der die Fotoreportage in illustrierten Wochenzeitschriften einen starken Anstieg erlebte – bis zum Ende der Weimarer Republik und die ersten Jahre der Nazi-Diktatur unter Adolf Hitler umspannt. Die Zeit von 1925 bis 1935 war eine Epoche mit gewaltigen Veränderungen und Entwicklungen in politischer, kultureller und sozialer Hinsicht. Nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg, nach der November-Revolution, Aufständen und Putschversuchen, nach dem Kampf um die Republik und nach der Inflation mehrten sich im Laufe des Jahres 1924 die Anzeichen einer Stabilisierung der Weimarer Republik. Der zwar krisenanfällige wirtschaftliche Aufschwung und die politischen Veränderungen brachten einen gesellschaftlichen Wandel mit sich. Nun erst gewannen Interessen und Kultur der Ober-, Mittel- und Unterschichten, der Frauen und der Jugend ein klares Profil, so dass sie als Zielgruppen journalistischer Informationen angesprochen werden konnten. Sozialpolitische Verbesserungen wie die Einführung der Arbeitslosenversicherung und die Verankerung der Sozialversicherung in der Verfassung trugen zur Stabilisierung der Verhältnisse bei.<sup>9</sup> Die Aufbruchsstimmung nach Krieg und Revolution und gelungenem Start der Demokratie machten sich auch im Pressewesen bemerkbar. Obwohl Ende 1929 die Wirtschaftskrise zu hoher Arbeitslosigkeit führte, ging die Entwicklung im Mediensektor ungebremst weiter. 1924 gab es 10000 Rundfunkteilnehmer, 1932 stieg

---

<sup>7</sup> Kasper 1979, S. 21–22

<sup>8</sup> Stahr 2004, S. 39–73

<sup>9</sup> Sturm 2003a, S. 32–37

die Anzahl bereits auf über vier Millionen. Somit konnten immer mehr Menschen aktuelle Nachrichten und Musik direkt zu Hause empfangen. Ein wesentliches Charakteristikum der Weimarer Kulturgeschichte ist die Vielfalt und Modernität ihrer Kunst- und Kulturformen. Die Massenmedien wie beispielsweise Presse, Film und Rundfunk, die modernen Strömungen der neuen Sachlichkeit des Bauhauses, neue Tendenzen in Theater, Kultur, Musik, Film und Wochenschau gewannen zunehmend an Bedeutung. Unter den Massenmedien behielten Druckerzeugnisse ihre Spitzenstellung bei.<sup>10</sup> Der Modernisierungsschub in der Druck- und Fototechnik, von verbesserten Rotationsdruckmaschinen und kleineren, handlicheren Fotoapparaten, förderten den zunehmenden Einfluss von illustrierten Zeitungen und Zeitschriften bei der Strukturierung des Alltagslebens.<sup>11</sup>

Als 1933 die nationalsozialistische Gewaltherrschaft die Weimarer Republik vernichtete, führte das zu einer nie da gewesenen Zäsur in der Medienlandschaft und in der freien Meinungsäußerung. Die Gleichschaltung der Presse ging mit der Vertreibung der besten Bildjournalisten, einer drastischen Reduzierung der Bildagenturen, der Zwangsmitgliedschaft im Reichsverband der Deutschen Presse und der Zensur jeglichen Bildmaterials einher. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die Auflagenhöhe aller Zeitungen sich um ein Drittel reduzierte.<sup>12</sup> Ob die neuen Pressegesetze und die Emigration vieler namhafter Fotografen und Redakteure ins Ausland einen Zusammenbruch des neuen Bildjournalismus und somit Veränderungen bei den Fotoreportage verursachten, wie es Gidal in seinem Buch *Chronisten des Lebens*<sup>13</sup> allzu pauschal behauptet, soll in dieser Arbeit kritisch hinterfragt werden.

Was die Festlegung des Korpus im Untersuchungszeitraum der Studie angeht, ist es sinnvoll, sich kurz mit den Informationsträgern (Zeitschriften und Zeitungen) zu befassen. Zur Definition der Printmedien gibt es unterschiedliche Meinungen und Aussagen. Die illustrierte Zeitung nimmt eine Zwischenstellung ein, sie ist nicht Zeitung aber auch nicht Zeitschrift, ihrem Wesen nach noch eher mit der Filmwochenschau zu vergleichen. Die Illustrierten zeichnen sich durch die unmittelbare

---

<sup>10</sup> Sturm 2003a, S. 44–45

<sup>11</sup> Baatz 2002, S. 108–109

<sup>12</sup> Kerbs 1983a, S. 68–69

<sup>13</sup> Gidal 1993, S. 55–57

Aktualität der Bebilderung aus.<sup>14</sup> Diethart Kerbs unterteilte die illustrierte Presse der Weimarer Republik in sieben Untergruppen. Neben den eigentlichen illustrierten Wochenzeitungen fand man Medien wie illustrierte Beilagen zu Tageszeitungen, Unterhaltungs- und Familienzeitschriften, Kulturzeitschriften, Magazine, satirische Blätter sowie Frauen- und Modezeitschriften. Die illustrierten Wochenzeitungen erschienen meist wöchentlich mit großformatigen Fotos auf den Titelseiten. Die Mediengruppen unterschieden sich auch in formalen Punkten wie Größe, Seitenumfang, Anzahl der illustrierten Seiten und Preis.<sup>15</sup> Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit sind allein die illustrierten Wochenzeitungen.

Die Studie zielt darauf ab, die Inszenierung der Erzählung in der Fotoreportage mit empirischen Mitteln zu analysieren. Eine quantitative Inhaltsanalyse soll Aussagen darüber ermöglichen, welche illustrierte Wochenzeitschriften, welche Chefredakteure und Fotografen wesentlichen Anteil an der Entwicklung der Fotoreportage hatten, und wann und wie sich die moderne Fotoreportage in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen entfaltet hat. Die Inhaltsanalyse nach den Methoden vergleichender Presseforschung<sup>16</sup> wird computerunterstützt ausgeführt, da immense Datenmengen zu bearbeiten sind. Mit ihrer Hilfe wird der Weg des neuen Genres von den ersten einfachen Bildfolgen bis hin zum festen Schema der Fotoreportage exemplarisch am Beispiel von vier führenden illustrierten Wochenzeitungen untersucht. Einen ersten Schwerpunkt stellt die quantitative Untersuchung (mittels Inhaltsanalyse) aller Fotoreportagen, Fotoberichte sowie Einzelfotografien in den wöchentlich erscheinenden Ausgaben von 1925 bis 1935 dar. In die Inhaltsanalyse werden die Titelblätter, alle fotografischen Einzelbilder, Bildberichte und Fotoreportagen aufgenommen. Das Genre *Werbefotografie* wird ausgeschlossen, ebenso reine Textberichte und Romanfolgen. Bei der Datenermittlung wurden Originale der vier illustrierten Wochenzeitungen ausgewertet und die erhaltenen Informationen in eine Access-Datenbank eingegeben. Dies ermöglicht die umfangreiche Datenauswertung zu formalen Kategorien wie Erscheinungsjahr und -woche, Heftnummer, Chefredakteur, Fotograf, Berichtsart, Berichtsort und Berichtskategorien nach inhaltlichen Kriterien.

---

<sup>14</sup> Marckwardt 1982, S. 4–5

<sup>15</sup> Kerbs 1992, S. 68–69

<sup>16</sup> Brosius, Koschel, Haas 2008, S. 139–153



Die detaillierte Inhaltsuntersuchung ausgewählter Fotoreportagen ist ein weiterer Hauptschwerpunkt der Studie. Der Fokus der Analyse wird hier auf die Strategie der Erzählung in der Fotoreportage gelegt. Welche Layout-Gestaltungselemente, fotografische Effekte und sonstige Stilelemente entfalten die Erzählung in der Fotoreportage? Wie werden Bildern standardisierte Funktionen zugewiesen – von der Unterhaltung über das Erregen von Aufmerksamkeit zur Interpretation des Textes, von der Dokumentation und Information zur Vermittlung von Emotion und zur Manipulation der Leser? Das Layout markiert die Scharnierstellen zwischen visueller Information und Textinformation. Wie bei jeder medialen Kommunikation ist dem Layout, der formalen Gestaltung der Inhalte, große Bedeutung beizumessen. Es strukturiert die Dramaturgie der Erzählung. Mit verschiedenen Erzählmitteln wird beim Rezipienten Spannung erzeugt. Oft präsentiert die Dramaturgie abstrakte Ideen, die durch Symbole oder Allegorien auf den Plan gerufen werden. Umso wichtiger ist es daher, die visuellen Informationen so darzubieten, dass sie den Rezipienten auch erreichen. Hierzu werden unterschiedliche Bildtypen eingesetzt, die durch ihre besondere Gestaltung und Aufmachung den Leser fesseln. Dies können beispielsweise ein Übersichtsfoto oder eine freigestellte Fotografie sein, die besonders hervorgehoben werden. Nach Nina Janich benutzt die Werbebranche so genannte Key-Visuals (Schlüsselbilder), Catch Visuals (Blickfänger) und Focus-Visuals (Hervorhebung und Visualisierung wichtiger Elemente), um die Aufmerksamkeit des Lesers zu erhöhen.<sup>17</sup> Die Studie wird insbesondere auch die Veränderungen in der Layout-Gestaltung und in der ästhetischen Konzeption untersuchen.

Das Korpus der quantitativen Untersuchung umfasst die *Berliner Illustrierte Zeitung* (BIZ), die *Münchener Illustrierte Presse* (MIP), den *Illustrierten Beobachter*<sup>18</sup> (IB) und die *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* (AIZ) der Jahre 1925 bis 1935. Diese illustrierten Wochenzeitungen wurden gewählt, da sie unterschiedliche Lesergruppen ansprachen und sehr hohe Auflagen in Deutschland erreichten. Die *Berliner Illustrierte Zeitung* blickte auf ein Gründungsdatum im 19. Jahrhundert zurück und hatte sich in den zwanziger Jahren zum umsatzstärksten Blatt in Deutschland entwickelt. Als Gegenpol

---

<sup>17</sup> Janich 1999, S. 76 ff.

<sup>18</sup> Beim *Illustrierten Beobachter* ist das Korpus auf die Jahre 1926 bis 1936 beschränkt, da dieser erst Mitte 1926 erschien.

gründete 1923 der Richard Pflaum Verlag die *Münchener Illustrierte Presse*, die schnell zu einem ernsthaften Konkurrenten der *Berliner Illustrierten Zeitung* avancierte. Beide Wochenzeitschriften waren dem bürgerlich konservativen Lager zuzuordnen. Eng mit dem für kommunistische Politik offenen Teil der Arbeiterschaft verbunden, förderte dagegen die *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* die proletarische Solidarität. Die AIZ entstand aus der 1921 gegründeten Zeitschrift *Sowjet-Russland im Bild*, die nach kurzer Zeit in *Sichel und Hammer* umbenannt wurde. Ab November 1924 bekam die Zeitung ein verändertes Aussehen und nannte sich nun *Arbeiter-Illustrierte Zeitung*. Sie erreichte bald eine Auflage von rund einer halben Million Exemplare und wollte für die Arbeiter, aber auch für die ihnen nahestehenden Intellektuellen ein Gegengewicht gegen jegliche Formen „politischer Gehirnverkleisterung“, so Roland Günter, bilden.<sup>19</sup> Dies zeigte sich auch in der beständigen Produktion aufwendig inszenierter Titelseiten, Fotomontagen und Fotoreportagen. Von den beiden nationalsozialistischen Wochenzeitungen – *Völkischer Beobachter* und *Illustrierter Beobachter* – wurde letzterer in die inhaltsanalytische Untersuchung mit aufgenommen, da er im Gegensatz zum *Völkischen Beobachter* die Bildpropaganda für nationalsozialistische Themen lieferte. Die erste Ausgabe der Wochenzeitung *Illustrierter Beobachter* erschien im Juli 1926. Von 1927 an wurde er zuerst alle zwei Wochen ausgeliefert, und, nachdem die redaktionellen Voraussetzungen gegeben waren, und das Blatt Erfolg hatte, erschien es von 1929 an wöchentlich, wie es die Auswertungen der vorliegenden Studie belegen. Die Nationalsozialisten nutzten die suggestive Kraft und Anschaulichkeit der Fotografie für ihre Propaganda. Bereits ab 1928 firmierte die illustrierte Wochenzeitung als „fotografische Wochenschau“ der nationalsozialistischen Bewegung, wie es Peter Reichel ausdrückte.<sup>20</sup> Generell ist die Frage zu stellen, warum die neue Form des Bildberichts in die Medien aller politischen Lager bis hin zu Propagandazeitschriften eindrang. Ein Grund war sicher das erhöhte Interesse der Leser an aktuellen Bildinformationen, wie sie auch beispielsweise die Wochenschauen und der Film boten. Kurt Korff wies in seinem Buchartikel „Die Berliner Illustrierte“ im Jahre 1927 darauf hin, dass die Menschen immer stärker die Bildinformationen den rein textlichen Nachrichten vorzogen. Fotografien vermittelten die nachhaltigsten Eindrücke.<sup>21</sup> Nach

---

<sup>19</sup> Günter 1977, S. 86

<sup>20</sup> Reichel 1997, S. 105

<sup>21</sup> Korff 1927, S. 291

Walter Benjamin stieg das Bedürfnis, den „Gegenstand“ im Bilde, vielmehr im Abbild zu erfassen. Dies wurde von den Wochenschauen und illustrierten Zeitungen realisiert.<sup>22</sup>

Die bisherigen Forschungsarbeiten zu allen vier illustrierten Wochenzeitungen sind spärlich. In den Forschungsberichten zirkulieren nach wie vor nicht empirisch fundierte Behauptungen über die Entstehungsgeschichte der Fotoreportage in den Illustrierten. Sehr oft wird Stefan Lorant, Chefredakteur der *Münchener Illustrierten Presse*, als der „Erfinder“ der Fotoreportage oder als „Godfather of Photojournalism“ in Deutschland angesehen. In der Presseforschung und Fotografie-Geschichte geht man davon aus, dass er als Erster Reportagen anfertigen ließ, die eine Geschichte in einer Folge von Bildern erzählen.<sup>23</sup> Bereits eine Untersuchung der Fotoreportage in der *Münchener Illustrierten Presse (MIP)* hat eindeutig ergeben, dass dies nicht zutrifft.<sup>24</sup> Ein Anliegen der vorliegenden Studie ist es daher, den Mythos „Stefan Lorant“ mittels der empirischen Korpusstudie weiter kritisch zu hinterfragen. Aus dem Vergleich der Fotoreportagen des gesamten Korpus der *MIP* und der Detailanalyse ergeben sich genügend Informationen, um die Rolle Lorants in der Gestaltung und Entwicklung der Fotoreportage umfassend zu analysieren. Da die Ergebnisse der Inhaltsanalysen weitere Belege gegen die Annahme liefern, Lorants sei bei der Entwicklung der Fotoreportage in Deutschland der Vorreiter gewesen, muss dessen Rolle auch in der kritischen Rekonstruktion der Verlagspolitik in Frage gestellt werden. Die durch Lorants autobiographische Darstellungen allzu sehr vorgeprägte wissenschaftliche Forschung zu seiner Person wird im Folgenden revidiert.

Das Konzept der Studie sieht auch einen Vergleich der Berichterstattung zwischen den vier Medien vor. Hier stehen zwei bürgerliche, auf kommerzielle Unterhaltungsinteressen ausgerichtete, und zwei von Parteien gegründete illustrierte Wochenzeitungen mit widerstreitenden Zielen einander gegenüber. Die *Arbeiter-Illustrierte Zeitung (AIZ)* scheute sich auch nach der Gleichschaltung der illustrierten Presse durch die Nationalsozialisten nicht, sehr kritisch und kämpferisch gegen Kapitalismus, Faschismus und Nationalsozialismus Stellung zu beziehen. Dies hatte Bestand über 1935 hinaus. Die *AIZ* war als Vertreterin der internationalen Arbeiterbewegung zu sehen. Hauptschwerpunkte des *Illustrierten Beobachters (IB)*

<sup>22</sup> Benjamin 1979b, S. 58

<sup>23</sup> Freund, Leube 1977, S. 130–131

<sup>24</sup> Knöferle 2009, S. 68–83

waren seit seiner Gründung die politische Propaganda und der Rassismus. Untersucht wird im Einzelnen auch die Darstellung gleichartiger Themen aus Politik, Kultur, Reisen und Gesellschaft in den vier illustrierten Wochenzeitungen, allerdings aus unterschiedlichen Perspektiven.

Im Kapitel 2 wird der Forschungsstand zur illustrierten Presse und der Fotoreportage ausführlich dargelegt und diskutiert. Es wird zwischen der zeitgenössische Reflexion (1925-1935) und der Forschungslage aus neuerer Perspektive unterschieden. Auch die Forschungen zu Stefan Lorant, der für einige Monate als Chefredakteur der *Münchner Illustrierten Presse* fungierte, werden erörtert.

Der Hauptschwerpunkt der Studie liegt in der Analyse der Entwicklung und Gestaltung der Fotoreportage, insbesondere der Entwicklung, Durchsetzung und Standardisierung bestimmter Erzählstrukturen. Daher befasst sich das Kapitel 3 ausführlich mit theoretischen Überlegungen zur Narration in der Fotoreportage. Zuerst werden unterschiedliche Typen bzw. Formen von fotografisch illustrierten Artikeln vorgestellt und diskutiert. Daraus resultieren eigene Definitionen unterschiedlicher Kategorien von Foto-Artikeln, die in den weiteren Analysen zugrunde gelegt werden. Besonders wichtig ist das Verfahren der Inszenierung der Erzählung in der Fotoreportage. Durch unterschiedliche narrative Gestaltungselemente und Fotoeffekte des Layouts, die im Korpus der Studie (Detail-Inhaltsanalyse) auch empirisch untersucht werden, wird die visuelle Narration nachvollziehbar gemacht. In einem weiteren Schritt werden die Strategien der subjektiven und objektiven Darstellungsformen in Reportagen herausgearbeitet und kritisch hinterfragt.

Kapitel 4 stellt die Quellen des Korpus dar, auf die sich die Inhaltsanalysen (quantitative Analyse und Detailanalyse) stützen. Es umfasst einen Überblick über die Geschichte, Entwicklung, politische sowie kulturelle Lagerzuordnung, Struktur und Inhalt der betrachteten Medien des Korpus. Einige illustrierte Wochenzeitungen in Deutschland und im Ausland, die das Korpus aus Kapazitätsgründen nicht enthält, die aber für eine Gesamtbetrachtung der Fotoreportage in Deutschland wichtig sind, werden wenigstens im Überblick vorgestellt.

Das Forschungsdesign und die zum Einsatz kommenden Methoden sind im Kapitel 5 erläutert. Aus den Forschungshypothesen leiten sich die Forschungsfragen der

Studie ab. In einem weiteren Schritt werden die quantitative Inhaltsanalyse und die Detail-Untersuchung der Fotoreportagen der Studie beschrieben. Erörterungen zum entwickelten Kategoriensystem, zum Zeitraum der Auswertung der zu untersuchenden Inhalte sowie zur Messung der Validität und der Reliabilität schließen das Kapitel ab.

Mit den Ergebnissen der empirischen Studie befasst sich das sechste Kapitel. Die quantitative Inhaltsanalyse gibt einen ausführlichen Überblick über die Berichterstattung der vier untersuchten Wochenillustrierten nach den formalen Kategorien. Beispielsweise werden der Berichtsort, die Berichtskategorie, die Anzahl der Fotoreportagen, die Namen der Hauptschriftleiter und Fotografen mit der Inhaltsanalyse ausgewertet. Danach folgen die Ergebnisse der Inhaltsanalyse der ausgewählten Fotoreportagen. Bei den Auswertungen der Detailanalyse steht die Erzählstrategie im Vordergrund. Hier werden die Ergebnisse der Layout-Gestaltung und der typografischen und fotografischen narrativen Elemente dargelegt. Experiment und Spiel mit der Layout-Gestaltung zeichneten die Fotoreportage in den zwanziger und dreißiger Jahren aus. Anliegen der Studie ist es, den Weg zur modernen Fotoreportage, wie sie im Prinzip bis heute gepflegt wird, anhand der Untersuchung von Bildrhetorik und ästhetischen Veränderungen am Layout zu untersuchen und die Verfahren zu identifizieren, welche die Fotoreportage in ihrer Entwicklung entscheidend prägten.

Im Kapitel 7 werden die Ergebnisse aus der Gesamt- und Detailauswertung im Kapitel 6 anhand ausgewählter Fotoreportagen aus dem Korpus der vier untersuchten Medien diskutiert. Dabei erfolgt auch eine Erörterung der unterschiedlichen Entwicklungen der Fotoreportage und der Themenschwerpunkte in den vier untersuchten Medien. Die Rolle Stefan Lorants bei der Entstehung der modernen Fotoreportage wird in einem separaten Unterpunkt behandelt. Die Ergebnisse der Auswertungen über die Chefredakteure der *MIP* ermöglichen exakte Aussagen, wann Stefan Lorant die redaktionelle Verantwortung bei der *MIP* innehatte. Zudem werden alle von Lorant selbst erstellten Fotoreportagen (Fotografien und Layout von Lorant) gemäß den Kriterien der modernen Fotoreportage analysiert.

Zum Schluss führt ein kurzes Fazit alle Ergebnisse und Erkenntnisse zusammen und legt eventuelle künftige Forschungsperspektiven und -fragestellungen dar, die sich aus der vorliegenden Arbeit ergeben.

Sicherlich wird der versierte Kenner der Weimarer Zeit z. B. die *Kölner Illustrierte Zeitung (KIZ)*, die *Illustrierte Zeitung (IZL)* in Leipzig oder die *Hamburger Illustrierte (HI)* in der Studie vermissen. Der über elf Jahre laufende Untersuchungsumfang machte jedoch eine Begrenzung auf vier illustrierte Wochenzeitungen erforderlich, um den Rahmen der Dissertation nicht zu sprengen. Die Quellenlage spielte bei der Auswahl eine Rolle. Bei der *Münchner Illustrierten Presse* und dem *Illustrierten Beobachter* konnte die Sichtung, Datenaufnahme und Erstellung von Kopien in Fotoqualität an einem Ort (Bayerische Staatsbibliothek München) erfolgen. Schwieriger war der Zugang zur *Arbeiter-Illustrierten Zeitung*. Erst umfangreiche Recherchen führten schließlich zum Erfolg. Dies war wichtig, da die vorhandenen Mikrofilme der Zeitschrift kein Ersatz für die Originale sind. Illustrierte Zeitschriften, die sich vor allem an ein regionales Publikum wandten, wurden zwar im Auge behalten, konnten aber nicht vergleichbar gründlich wie die überregional verbreiteten Organe analysiert werden.

Von einer umfangreichen ästhetischen Diskussion der Fotografie in der Fotoreportage wird abgesehen. Die sicherlich sehr interessanten ästhetischen Veränderungen in der Fotografie im untersuchten Zeitraum, wie sie Wolfgang Kemp in seinen Foto-Essays dargelegt hat,<sup>25</sup> sind nicht das Hauptthema der Studie. Die Diskussionen um die neuen fotografischen Möglichkeiten manifestierten sich in vielen Ausstellungen<sup>26</sup>, weniger jedoch in den illustrierten Wochenzeitschriften. Wo sich aber in den untersuchten Fotoreportagen neue Stilrichtungen der Fotografie zeigen – beispielsweise die neue Sachlichkeit, die Renger-Patzsch einbrachte, neue fotografische Perspektiven, die auf Rodschenko zurückgehen oder das neue Sehen eines László Moholy-Nagys – werden sie erörtert.

Nach 1935 wurde infolge des Aufkaufs der meisten bürgerlichen Verlage durch das Nazi-Regime die illustrierte Presse in Deutschland und somit auch die Fotoreportage in ihrer Freiheit beschnitten.<sup>27</sup> Die Gleichschaltung führte jedoch nicht, wie oft behauptet, zum Zusammenbruch des Markts für illustrierte Zeitschriften. Im europäischen Ausland und in Amerika konnte sich die Fotoreportage auch stilistisch

---

<sup>25</sup> Kemp 1978

<sup>26</sup> Vgl.: Eskildsen 1979

<sup>27</sup> Frei, Schmitz 1999, S. 54 ff.

ungehemmt weiterentwickeln. Bekannte Illustrierte waren *VU* in Frankreich, *Picture Post* und *Weekly Illustrated* in England und *Life* in Amerika. Das Magazin *Life*, das Henry Luce 1936 in New York gründete, definierte in der Folgezeit neuartige Standards für großformatige Fotoreportagen über mehrere Seiten. Einige der aus Deutschland emigrierten Redakteure und Fotografen konnten dort ihre Arbeit an der Fotoreportage weiterführen. Stefan Lorant wurde 1938 Chefredakteur der *Picture Post*. Das Magazin *Life* stellte erst 1972 sein wöchentliches Erscheinen ein.<sup>28</sup> Obwohl das Genre der fotografischen Illustration über Jahrzehnte hinweg sehr populär war, finden wir Fotoreportagen in den heutigen Illustrierten nur noch selten. Größere Fotoberichte bringen in Deutschland allenfalls noch der *stern* und *Geo*. Darüber hinaus wurden verschiedene Grundzüge der Fotoreportage auch in anderen Medien bestimmend. Die Fernsehreportage hat viele Merkmale der Fotoreportage bis hin zum Infotainment übernommen. Die Gattung definiert sich wie der fotografische Bildbericht durch den Anspruch auf authentische Berichterstattung, die Beschränkung auf einen oder wenige Protagonisten sowie die Dokumentation von zeitgenössischen Verhältnissen und Problemen anhand exemplarisch erzählter Einzelschicksale.

Soviel zu den Schwerpunkten dieser Studie. Ihre Grundlage sind eine umfassende Datenaufnahme aus den Originalzeitschriften, die exakte Datenauswertung und die fundierte und aussagekräftige Inhaltsanalyse der ausgewählten vier illustrierten Wochenzeitungen. Den Zugang zur Erforschung der Pressefotografie sieht Diethart Kerbs über drei Türen.<sup>29</sup> Dies sind die illustrierten Zeitschriften selbst, Fotografen und Redakteure und zum Schluss die Fotografien und Bildarchive. Leider sind viele Zeitzeugen bereits verstorben. Informationen lassen sich nur noch aus den illustrierten Wochenzeitungen selbst recherchieren. Diese wurden in der vorliegenden Arbeit mit aller Gründlichkeit gesichtet, soweit dies der oft desolate Zustand der Originalausgaben möglich machte.

Das der Untersuchung zugrundeliegende Korpus ist nicht nur Arbeitsmittel für die vorliegende Studie, es kann auch als Quelle für weitere wissenschaftliche Arbeiten dienen. Durch die Datenbanken in Access, die für weitere Forschungsfragen zur Verfügung stehen, sind hier viele neue Forschungsansätze möglich.

---

<sup>28</sup> Höpker 1972

<sup>29</sup> Kerbs 2004

## 2 Forschungsstand zur Fotoreportage

Gisèle Freund hat die Entstehung des Fotojournalismus mit einfachen Worten skizziert.<sup>30</sup> In ihrer Studie versucht sie anhand von konkreten Beispielen, teilweise aus eigenen Erfahrungen als Bildjournalistin, die wechselseitigen Beziehungen zwischen den Medien der Kunst und Gesellschaft zu erhellen und zu beleuchten, wie die Techniken der Fotografie die Vorstellung von der Welt verändert haben. Weiterführende Aussagen zur Fotoreportage fehlen in ihrer Studie. Die „karge“ Definition des Fotojournalismus spielt auf die komplexen Zusammenhänge von Text und Fotografien in den Illustrierten nur an. Die Vielfalt der Fotoartikel ist groß und die Übergänge sind fließend, worauf auch die unterschiedlichen Begriffe für das Genre in der Forschung hinweisen: Fotosequenz, Fotoserie, Bildbericht, Fotoessay, Fotoreportage usw. Bislang spielte die Fotoreportage in der mediengeschichtlichen Forschung eine untergeordnete Rolle. Das Genre, dessen Anfänge Gisèle Freund so einleuchtend charakterisierte, wurde bis in die heutige Zeit nur in groben Zügen aus skizziert.

*„Die Aufgabe der ersten Photoreporter bestand darin, einzelne Aufnahmen zu machen, um eine Geschichte zu illustrieren. Erst von dem Augenblick an, wo das Bild selbst zur Geschichte wird, die in einer Folge von Photos über ein Ereignis berichtet, während der danebenstehende Text oft nur aus Bildunterschriften besteht, beginnt der Photojournalismus.“*  
(Gisèle Freund)

### 2.1 Der Begriff *Reportage* im Allgemeinen

Die Geschichte der Reportage beginnt mit der literarischen Form der Reportage, wie sie seit Herodot bekannt ist. Der Erzähler kam aus der Fremde zurück und schilderte den Daheimgebliebenen seine Erlebnisse. Die genaue Darstellung der Ereignisse vermittelte den Zuhörern die Geschichte so, dass sie die fremde Welt erlebten, als wenn sie selbst an der Reise teilgenommen hätten. Der Reiz der Erzählung lag in der Organisation und Gestaltung des Themas, das der Reisende selbst festlegte. Aber auch die journalistische Tradition der Reportage – der Augenzeugenbericht – reicht weit in die Geschichte zurück. Beispielsweise wünschte der Historiker Tacitus

---

<sup>30</sup> Freund, Leube 1977, S. 122



von dem jungen Überlebenden Gajus Caecilius Plinius den „Bericht eines Augenzeugen“ über das Erdbeben von Pompeji. Hier zeigt sich der Unterschied zur reinen Reisereportage. Das Thema war vorgegeben und der Erzähler beschrieb die Ereignisse einer Naturkatastrophe.<sup>31</sup> Beide Traditionen *Reisebericht* und *Augenzeugenbericht* wurden in der neuen Reportage zusammengeführt.<sup>32</sup> Wesentlichen Anteil an der Ausbildung des neuen Genres hatten französische, englische und deutsche Schriftsteller. Honoré Balzac, Emile Zola, Heinrich Heine oder Theodor Fontane entwickelten die moderne Reportage weiter.<sup>33</sup> Haller vertritt die These, dass die beiden überlieferten Reportage-Typen die Leser am Geschehen teilnehmen lassen. Der Reporter hatte die Aufgabe, stellvertretend für die Rezipienten Distanzen zu überwinden und Barrieren zu überschreiten. So konnten diese unbekannte und ferne Welten kennenlernen.<sup>34</sup> Die moderne Reportage wurde durch Sozialreportagen stark geprägt, wie sie am Ende des 19. Jahrhunderts z. B. Jacob A. Riis in New York veröffentlicht hatte.<sup>35</sup>

Erwin Egon Kisch führt uns in seinen Reportagen die Überwindung von Distanz und Barriere vor Augen. Er begnügt sich nicht mit den Aufgaben des Beobachters. Die Sozialreportage Kischs, *Unter den Obdachlosen von Whitechapel*, schildert seine Erlebnisse in den trostlosen Elendsquartieren Londons. Er schlüpft selbst in die Rolle eines Obdachlosen und berichtet von seinen Erfahrungen. Es herrschten dort in den überbelegten Schlafsälen katastrophale Zustände. Man hatte das Gefühl, in der Hölle zu sein.<sup>36</sup>

Durch sprachliche Gestaltungsmittel – Wechsel der Perspektive, Wechsel der Aktualität, Wechsel der Tempi, Wechsel der Form, Wechsel der Aktualität, Wechsel der Einzelsicht und der Gesamtsicht (Naheinstellung und Totale) – wirkt die Reportage lebendig und für den Rezipienten interessant.<sup>37</sup> Diese sprachlichen Stilmittel beinhalten optische Begrifflichkeiten wie Perspektive, Naheinstellung oder Totale, wie sie auch in

---

<sup>31</sup> Plinius Caecilius Secundus, Giebel 2012, S. 61-69

<sup>32</sup> Haller 1995, S. 32–33

<sup>33</sup> Haller 1995, S. 32–33

<sup>34</sup> Haller 1995, S. 33

<sup>35</sup> Weischenberg 2005, S. 407

<sup>36</sup> Kisch 1985, S. 11

<sup>37</sup> Noelle-Neumann 2002, S. 139–140

der Fotografie und im Film verwendet werden. Insofern ist ein Bezug zwischen der literarischen Form der Reportage und dem neuen Genre Fotoreportage gegeben.

Als „journalistische Kunstform“ hat die Reportage Eingang in vielen Medien wie Tageszeitungen, Wochenzeitungen, Zeitschriften und Magazinen gefunden. Es bedarf einer sorgfältigen Planung, bis eine Reportage in der Zeitung veröffentlicht werden kann. Wichtig sei es, einen „reportagegerechten“ Zugang zu finden, so Haller. Was ist für den Leser unbekannt, was ist das Neue, worin besteht die erlebnisstarke Seite des Themas.<sup>38</sup> Die Einstiegsszene in die Reportage soll den Rezipienten mitten ins Geschehen stellen, wo sich etwas Interessantes ereignet. Danach hat der Reporter die Möglichkeit, die Geschichte unter verschiedenen Perspektiven – vergleichbar mit der Filmkamera, die von detailreichen Nahaufnahmen in die Totale wechselt – darzustellen.<sup>39</sup> Die Momentaufnahmen einer Geschichte werden durch die Dramaturgie oder den roten Faden der Erzählung miteinander verbunden. Hierzu zählen nach Haller inhaltliche Mittel wie der Bau einer Rahmengeschichte, erzählerische Möglichkeiten wie der Wechsel des Sprachdukus oder der Wechsel der Erzählzeit und gestalterische Mittel wie die ökonomische Textaufteilung der Reportage im Layout.<sup>40</sup>

## 2.2 Zeitgenössische Reflexionen zur Fotografie, zur Illustrierten Presse und zur Fotoreportage

Die illustrierte Massenpresse der zwanziger und dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts war nach Benjamin und Kracauer schuld daran, dass die Fotografie ihre Aura verlor. Für Benjamin wie auch für Krakauer erreichte die Fotografie schon kurz nach ihrer Erfindung ihre erste Blütezeit. Danach entwickelte sie sich zum Kitsch und fand erst Ende der zwanziger Jahre wieder Anerkennung, als sie ihre künstlerischen Ambitionen aufgegeben hatte.<sup>41</sup> Kracauer entwirft in seiner Stellungnahme zur Fotografie das „Gedächtnisbild“ anhand eines Beispiels des Malers Trübner. Dieser porträtierte einen Mann, der ihn bat, die Falten und Runzeln in seinem Gesicht nicht zu vergessen. Um dies zu realisieren, müsse er einen Fotografen kommen lassen, der alles erfasse. Er selbst male Geschichte und um diese abbilden zu können,

<sup>38</sup> Haller 1995, S. 97–102

<sup>39</sup> Haller 1995, S. 141–142

<sup>40</sup> Haller 1995, S. 140–144

<sup>41</sup> Benjamin 1979b, S. 47–64

zerstöre er die Oberflächenzusammenhänge, die beispielsweise die Fotografie aufweise, so Trübner. Kracauer erläuterte mit dem Beispiel den Unterschied zwischen Kunstwerk und Fotografie.<sup>42</sup>

Die Fotografie bildet das Gegebene als räumliches oder zeitliches Kontinuum ab, die Gedächtnisbilder der Malerei bewahren es. Dies genau macht für Kracauer den Unterschied zwischen Fotografie und Kunstwerk aus. Das Kunstwerk schafft Gedächtnisbilder, die Fotografie bildet nur Ähnlichkeiten ab und kann den Sinn tieferliegender Ebenen nicht freilegen.<sup>43</sup> Durch diese Gegenüberstellung entwertet er die Fotografie. Krakauer weitet seine Kritik auch auf die illustrierten Zeitschriften aus. Sie würden versuchen, eine vollständige Wiedergabe der Welt zu leisten, dabei registriere der „photografische Apparat nur den räumlichen Abklatsch der Personen, Zustände und Ereignisse aus allen möglichen Perspektiven.“ Das Fatale dabei sei, so Krakauer, dass auf diese Weise der Trugschluss aufkomme, der Leser der illustrierten Zeitschriften hätte Kenntnis von der Welt. Die Anzahl der Abbilder in den Illustrierten entwickelt sich gewaltig, und eine Rückbesinnung auf die Urbilder und deren Verständnis sei nicht beabsichtigt.<sup>44</sup>

Kracauer drückt damit aus, dass der Leser ein Bild von der Welt hat, sie jedoch nicht erfahren oder gar verstanden hat. Die Aussage zur Bilderflut verschärft er noch: „Weiter macht das massenhafte Nebeneinander der Bilder die Erschließung im Sinne einer Erkenntnis des Gesamten unmöglich.“<sup>45</sup>

In der *Kleinen Geschichte zur Fotografie* setzt sich Walter Benjamin mit der zeitgenössischen Fotografie auseinander und erklärt sie aus ihrer Geschichte. Er sieht den Höhepunkt der Fotografie in den Werken des Nadar, Cameron, Hill und Hugo. Der Verfall der Fotografie setzt für ihn mit der Industrialisierung der Fotografie ein, mit der so genannten *carte de visite*, die eine falsche Aura aufweist, die es zu zerstören gilt.<sup>46</sup> Immer mehr steigt das Bedürfnis der Menschen, Gegenstände im Abbild zu erfassen und die Dinge aus nächster Nähe zu sehen. Dies würde, so Benjamin, von den Illustrierten gestillt, deren Fotografien keine Aura – wie sie durch den Wechsel

---

<sup>42</sup> Kracauer 1963, S. 27

<sup>43</sup> Kracauer 1963, S. 25-32

<sup>44</sup> Kracauer 1963, S. 33–35

<sup>45</sup> Kracauer 1963, S. 34

<sup>46</sup> Benjamin 1979b, S. 47

zwischen Licht und Schatten und zwischen Hell und Dunkel, sowie der Ausdifferenzierung aller Farbtöne aufkommen könne – aufweisen. Sie wird durch die neuen lichtstarken Objektive und eine Bildnachbearbeitung zerstört.<sup>47</sup> Doch Benjamin ist der Fotografie und deren massenhaften Reproduktion nicht abgeneigt. In der Fotografie begegnet man etwas Neuem und Eigenartigem. Die vielseitigen Möglichkeiten wie Zeitlupen und Vergrößerungen regen den Rezipienten an, sich in das Bild zu vertiefen. Er versucht, das Spezielle zu finden, „mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchsengt hat“.<sup>48</sup> Hierbei sind Ähnlichkeiten mit Barthes *punctum*<sup>49</sup> gegeben. Kracauer sieht diese Eigenschaften in der Fotografie nicht und erläutert dies anhand von drei Bildern. Das eine Foto zeigt eine Filmdiva in einer Illustrierten. Die 24-jährige Schauspielerinnen ist jedem aus dem Kino wohl bekannt, was den Erkennungsprozess erleichtert. Auf den zwei anderen Bildern ist eine Frau abgebildet. Das erste Foto zeigt sie mit 24 Jahren und die zweite Aufnahme präsentiert die Frau im Alter von 84 Jahren. Hier seien durch Ähnlichkeitsbezüge die beiden Personen als ein und dieselbe Person schwer zu erkennen.<sup>50</sup> Kracauer steht hier konträr zu Benjamin und Barthes, die beide noch das gewisse Etwas im Bild, die Fragmente der früheren Zeit, erkennen können. Bei Barthes ist es das *punctum* der Fotografie, "jenes Zufällige an ihr", das ihn „besticht“ und ihn auch „verwundet, trifft“.<sup>51</sup> Benjamin erklärt es so: „Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchsengt hat, die unscheinbare Stelle zu finden.“<sup>52</sup> Die Flut fotografischer Reproduktionen begrüßt Benjamin, wenngleich sie keine *Aura* aufweisen. Er sieht darin eine Demokratisierung der Bilder. Die Reproduktionsmethoden mit ihren verschiedenen Möglichkeiten gewähren dem Menschen Herrschaft über dieses neue „kollektive Gebilde“.<sup>53</sup>

Die zeitgenössischen Quellen und Aussagen zur Fotoreportage und zur illustrierten Presse zwischen den beiden Weltkriegen sind gering. Zum einen fehlen bis

---

<sup>47</sup> Benjamin 1979b, S. 56-58

<sup>48</sup> Benjamin 1979b, S. 50

<sup>49</sup> Barthes 1989, S. 35-36

<sup>50</sup> Kracauer 1963, S. 21-23, 28-32

<sup>51</sup> Barthes 1989, S. 36

<sup>52</sup> Benjamin 1979b, S. 50

<sup>53</sup> Benjamin 1979b, S. 61

auf wenige Ausnahmen Zeitzeugen, die interviewt werden könnten, zum anderen gibt es kaum Forschungsarbeiten, die speziell über die Fotoreportage und deren Konzeption berichten. Bildredakteur und Pressefotograf standen dem Handwerk näher als der Wissenschaft und eine wissenschaftliche Untersuchung über die Gestaltung der Fotoreportage, wie man sie heute kennt, gab es nicht.

Schon kurz nach der Einführung der Autotypie durch Meisenbach nach 1881 gründete Martin Gordan, ein Fotoamateur, die Berliner Illustrations-Gesellschaft. Mit ihr wurde die Pressefotografie in Deutschland zu einem Spezialberuf. Der 1910 ins Leben gerufene Verband der Deutschen Illustrationsfotographen E. V. war für die Pressefotografie die geeignete Plattform zur Präsentation ihrer Interessen.<sup>54</sup> Es gibt für den Zeitraum der vorliegenden Studie nur wenige Informationen über die Arbeit in einer Zeitungsredaktion. Die Ausführungen von Ludwig Boedecker tragen zum Verstehen des Werdegangs einer Fotoreportage bei. Er berichtete, dass bei fast allen großen Redaktionen die Entscheidung über die Auswahl des Bildmaterials vom leitenden Redakteur der illustrierten Zeitung getroffen wurde. Ganz strikt war die Regelung beim Ullstein-Verlag, so Boedecker. Der Leiter der Zeitschriftenredaktion allein entschied mit Unterstützung eines Mitarbeiterstabes über die Annahme oder Ablehnung des Bildmaterials.<sup>55</sup> Die weitere Arbeit in der Redaktion bestand im Aufbau des so genannten *Spiegels*, worunter die Anordnung des Textes, der Bildunterschriften und der Bildausschnitte zu verstehen waren. Der *Spiegel* bildete dann, mit dem in der Zwischenzeit fertiggestellten *Klischee*, die Grundlage für das Drucken.<sup>56</sup>

Auch Wolfgang Schade erläuterte die handwerklichen Schritte beim *Umbruch* einer modernen Illustrierten. Für die vom Fotografen gelieferte Bildserie musste, wenn er nicht schon mitgeliefert wurde ein entsprechender Text bestellt werden. Erst danach konnte die Platzeinteilung im Layout für den Text und die Fotografien erfolgen.<sup>57</sup> Der Bildredakteur hatte nun die Aufgabe, aus den gelieferten Fotografien dasjenige Bild herauszusuchen, das für ihn am interessantesten war. Dieses Foto wurde in möglichst großem Format auf der rechten Seite im zweiseitigen Layout, der so genannten *Aufschlagseite*, angeordnet. Beim Durchblättern sollte es dem Rezipienten sofort ins

---

<sup>54</sup> Boedecker 1926, S. 1–2

<sup>55</sup> Boedecker 1926, S. 8–9

<sup>56</sup> Boedecker 1926, S. 9–10

<sup>57</sup> Schade 1933, S. 92

Auge fallen. Schade verwies zum besseren Verständnis nochmals auf ein Beispiel einer doppelseitigen Fotoreportage in der *Kölnischen Illustrierten Zeitung* über das Schicksal des Zirkus Sarrasani. Der Titel, „*Ich zahlte 47 Steuern ...*“, war inhaltlich lebendig, nicht alltäglich, typografisch gut gestaltet und weckte daher die Neugier der Leser. Die Anordnung vermittelte dem Leser sofort, dass beide Bildseiten des Layouts zum gleichen Thema gehörten. Es war nicht selten, dass dagegen oft verstoßen wurde, indem man zu kleine Titelüberschriften wählte und diese an den Seitenrand quetschte.<sup>58</sup> Der Bildredakteur hatte weitere Möglichkeiten, die Seiten lebendig zu gestalten: Die diagonale Anordnung der Fotos, die Umrandungen von Fotografien, die Freistellungen von Fotografien und Überschriften über Blickfangfotos. Unter den Redakteuren der großen Zeitschriften sei in dieser Hinsicht besonders Paul Feinhals hervorzuheben, so Schade.<sup>59</sup> Die Informationen über den *Umbruch* einer Reportage entsprechen zwar nicht zwingend wissenschaftlichen Kriterien, sind aber für die vorliegende Studie wichtig, da sie Informationen über Entstehungsvorgänge und Layout-Gestaltung einer Fotoreportage vermitteln.

In einem Artikel *Die Aufgaben der modernen Fotografie* (1931) weist Karel Teige auf den Siegeszug der Fotografie hin und kritisiert gleichzeitig Bildzeitschriften und Illustrierte. Diese würden sich mit mäßigen Agenturfotografien zufrieden geben. Trotzdem gäbe es Ansätze bei Fotomontagen und Fotoreportagen, die zeigen, dass die Fotografie sich weiterentwickelt habe. Als Beispiel nennt Teige die *Arbeiter-Illustrierte Zeitung*.<sup>60</sup>

Auch Gerhard Heyde diskutierte den Einsatz von Fotografien für die Presseillustration. Er unterschied vier Gruppen: Das berichtende Bild, das belehrende Bild, das erzählende Bild und das schmückende Bild. Berichtende Fotos waren bei Tagesneuigkeiten, täglichen politischen Ereignissen, Unglücken, Tagungen, Sportberichten, bei Literatur- und Kunstthemen zu finden. Zu den belehrenden Bildern zählten alle Illustrationen, die den Rezipienten unterrichten und sein Wissen bereichern sollten: Fotografien aus Wissenschaft, Technik, Medizin, Naturkunde, Reisen und Kunst. Die Gruppe der erzählenden Bilder umfaßt alle feuilletonistisch gesehene Bil-

---

<sup>58</sup> Schade 1933, S. 92

<sup>59</sup> Schade 1933, S. 93

<sup>60</sup> Teige 1989

der, die eine Geschichte darstellen, beispielsweise die Aufnahmen von ein paar alten Frauen im Park, wie sie ein Sonnenbad nehmen. Die Unterschrift verkündet: „Wie sie den Lebensabend genießen“. Die schmückenden Bilder zeichnen sich durch ihre je eigene Ästhetik in Bildausschnitt, Linienführung, Tonabstufungen und Licht- und Schattenwirkung aus.<sup>61</sup> Die Aussagen Heydes zu den „erzählenden“ Fotografien sind nicht klar. Gerade fotografische Illustrationen zu Reisen, die Heyde der belehrenden Gruppe der Fotografien zugeordnet hat, erzählen oftmals eine Geschichte. Heyde wies auf die Wichtigkeit des Fotoformats hin. Zu kleine Formate wie z. B. 9x12 cm würden nur selten genügen, besser wären Formate von 13x18 cm oder 18x24 cm. Redaktionen lehnten Fotografien oft ab, wenn aufgrund der Größe Einzelheiten nicht zu erkennen waren, so Heyde. Die Bildunterschrift und die erforderlichen Informationen zur Fotografie sollten am besten auf deren Rückseite vermerkt werden, und bei Fotosequenzen (Reportagen) sei es sinnvoll, einen erklärenden Text hinzuzufügen.<sup>62</sup>

Der Chefredakteur der Berliner Illustrierten Zeitung, Kurt Korff, schrieb 1927 in dem Buch *50 Jahre Ullstein*, das aus Anlass des 50-jährigen Bestehens der Zeitung vom Verlag Ullstein herausgegeben wurde, über die Veränderungen in der Gestaltung der illustrierten Blätter. Für die BIZ wurde die Bildinformation, die eindrucksvolle Ereignisse präsentierte, das wichtigste Element der Berichterstattung. Der Reiz der Fotografien entschied über deren Auswahl. Dieses Vorgehen unterstützte der neu geschaffene „künstlerische Beirat“, der Ratschläge bei der Auswahl des Bildmaterials gab. Auch das Typografische spielte eine wichtige Rolle, es wurde an den „Zeitgeschmack“ angepasst. Dies würden auch die einzelnen Jahressbände der BIZ in ihrer künstlerischen Gestaltung widerspiegeln, so Korff.<sup>63</sup>

Willi Stiewe gilt als wichtigster Theoretiker der nationalsozialistischen Bildpropaganda. Seine Ausführungen werden ausführlicher betrachtet, da sie wesentliche Hinweise für die Gestaltung von Fotoberichten und Fotoreportagen in der Zeit der Machtergreifung durch Hitler aufzeigen. Die Ausführungen waren auch für allgemeine Presseerzeugnisse hilfreich. Der ideologische Gehalt der Richtlinien Stiewes wird in den Ausführungshinweisen zur nationalen Funktion der Fotografie im National-

---

<sup>61</sup> Heyde 1933, S. 23–24

<sup>62</sup> Heyde 1933, S. 26

<sup>63</sup> Korff 1927, S. 291–293

sozialismus deutlich. Bereits 1933 diskutierte Stiewe die „Aufmachung von Bilderzeitungen“. Die wichtigste Aufgabe des Chefredakteurs einer Zeitung sei die Anordnung der Bilder im Layout, so Willi Stiewe. Diese vermittelt nämlich eine Wertung der Fotografien.<sup>64</sup> Stiewe gab sich aber nicht mit allgemeinen Aussagen zum Aufbau von Bildberichten zufrieden, er war einer der ersten, der detaillierte Anweisungen für die Redaktionsarbeit gab. Beim Bildausschnitt müsse alles Überflüssige wegbleiben, eine Regel, die jeder Maler schon längst befolge. Entscheidende Anregungen von Stiewe über die Bildkomposition spiegeln sich in den Fotoreportagen der zwanziger Jahre wieder. Von großer Bedeutung war die Auswahl der unterschiedlichen Formate oder die Freistellung von herausragenden Fotografien. Die Dynamik des Bildes, die sich nicht nur durch eine sichtbare Bewegung der Bildfiguren zeigt, sondern auch durch die Verteilung von dunklen und hellen Bildinhalten und durch die Bildkomposition selbst, bestimmten die Anordnung im Layout.<sup>65</sup> Die knappen grundsätzlichen Richtlinien fasste Stiewe in 12 Punkten zusammen. Sie stellen eine Diskussionsgrundlage für die vorliegende Arbeit dar. Stiewe schrieb: „Fassen wir in Form von knappen grundsätzlichen Richtlinien zusammen:

1. Der wirksamste Bildausschnitt muß gefunden werden.
2. Die Dynamik des Bildes hat seinen Platz zu bestimmen.
3. Nachrichtenbilder dürfen möglichst nicht gewendet werden.
4. Das Format der Bilder ist durch Wert und Eignung bestimmt.
5. Einzelne Seiten stehen in Symmetrie zueinander oder sind harmonisch einander anzugleichen.
6. Die kompositorischen Gewichte der Bilder sind auszugleichen.
7. Die Diagonale gibt die straffste Komposition.
8. Das Schwergewicht symmetrischer Bilderseiten liege an den Außenkanten.
9. Der Text bilde möglichst glatte Blöcke.
10. Die Überschriften korrespondierender Seiten dürfen, wenn sie nicht gekoppelt sind, niemals auf einer Höhe stehen.
11. Bilderseiten können nur mit größter Vorsicht Anzeigenseiten gegenübergestellt werden.
12. Die Unterschriften bleiben möglichst beim Bild: Bemerkungen wie: ‚Bild links oben‘ oder ‚rechts unten‘ zeugen von geringer Kenntnis der Grundregeln für eine gute Seitenaufteilung.“<sup>66</sup>

Stiewe skizzierte hiermit einige Grundzüge der modernen Fotoreportage der zwanziger und dreißiger Jahre im 20. Jahrhundert. Dass mit diesen Richtlinien aber nach der Machtergreifung Hitlers ganz andere Ziele verfolgt wurden, belegen viele

---

<sup>64</sup> Stiewe 1933, S. 156

<sup>65</sup> Stiewe 1933, S. 157–158

<sup>66</sup> Stiewe 1933, S. 161–162



Fotoreportagen nach 1933. In seiner Dissertation von 1936 formuliert Stiewe den Stand der publizistischen Forschungen zur Pressefotografie nach 1933, in dem die Ziele des Nationalsozialismus und die Veränderungen bei der Bildberichterstattung deutlich in Erscheinung treten. Nach dem 30. Januar 1933 änderte sich das Pressefoto in Ausdruck und Inhalt. Die Bildberichte sollten dem Leser nicht mehr irgendwelche Zufallsbeobachtungen und Sensationen aus aller Welt vor Augen führen, sondern nur Themen und Stoffe vermitteln, die das deutsche Volk „brauchte“. Die Fotografien hatten zu erziehen, um die richtige „Einstellung“ der Leser zu erreichen.<sup>67</sup> Willy Stiewe wiederholt 1936 seine Ausführungen von 1933 über die Eignung des Pressefotos. Jedes Pressefoto solle „illustrativ wirksam“ sein, den Leser fesseln und ihn geradezu zur Betrachtung zwingen. Der „passende“ Ausschnitt, der einen Vorgang oder ein Gegenstand im Foto zeige, sei eines der wichtigsten Kunstmittel des Bildredakteurs überhaupt, so Stiewe. Er solle alles Überflüssige weglassen und sich nur auf das Wesentliche konzentrieren.<sup>68</sup>

In einem Aufsatz schreibt Ernst Meunier 1933, dass der Schlüssel zu einer guten Fotoreportage oder einem fesselnden Bildbericht eine ansprechende Layout-Gestaltung mit einer optimalen Bildauswahl sei.<sup>69</sup>

### 2.3 Forschungslage zur Illustrierten Presse und zur Fotoreportage

Ab 1970 stieg das Interesse am Fotojournalismus und der Fotoreportage an. Tim N. Gidal legte 1972 eine Untersuchung zum Fotojournalismus vor. Das Buch mit dem Titel, *Deutschland – Beginn des modernen Photojournalismus*, schildert die Entwicklung der modernen Fotoreportage. Hierbei schlägt Gidal einen Bogen von den Anfängen der Fotografie über die ersten Bildberichte in illustrierten Zeitungen bis hin zur Fotoreportage. Der Einblick in die Arbeitsweise von Fotografen und Redakteuren ist faszinierend beschrieben und ermöglicht es dem Leser, das illustrierte Zeitungswesen

---

<sup>67</sup> Stiewe 1936, S. 124

<sup>68</sup> Stiewe 1936, S. 11

<sup>69</sup> Meunier 14.-19. November 1933, wichtige Faktoren stellen der Bildausschnitt und die Bildplatzierung im Layout dar. Meunier vertrat die gleiche Grundaussage wie Stiewe, untermauerte diese aber weniger detailliert.

vom Ende des 19. Jahrhundert bis zum Jahre 1933 kennenzulernen.<sup>70</sup> Die Aussagen Gidals sind aber manchmal subjektiv und pauschal. Der Betrachtung anderer illustrierten Zeitschriften vor 1929 schenkt Gidal wenig Beachtung. Seine Favoriten waren die *Münchener Illustrierte Presse* und die *Berliner Illustrierte Zeitung*. Hier wären beispielsweise die *Illustrierte Zeitung* von Johann Jakob Weber in Leipzig und die *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* zu nennen. Einen großen Teil des Buches nimmt die Dokumentation von Fotoreportagen aus den für Gidal bekanntesten Illustrierten in Deutschland ein. Er hat zwar eine Menge Material über Fotografen, Chefredakteure und Fotoreportagen zusammengetragen, es fehlen aber wissenschaftliche Aussagen über die Gestaltung und die Entwicklung der Fotoreportage. In seinem Buch *Chronisten des Lebens* aus dem Jahre 1993 versucht Gidal die Fotoreportage kulturgeschichtlich einzuordnen und berücksichtigt neue Forschungsergebnisse.<sup>71</sup> Unterschiede sind nur im veränderten Bildteil, der umfassend überarbeitet und optimiert wurde, zu finden. Fundierte Untersuchungen über die Bausteine der Fotoreportage fehlen auch hier.

Die Fotoreportage entstand nach Ansicht von Gisèle Freund erst, als mit einer Folge von Fotografien und begleitendem Texten in den illustrierten Zeitungen eine Geschichte erzählt wurde. In ihrem Buch *Photografie und Gesellschaft* schreibt sie 1977, dass Stefan Lorant, der nach ihren Aussagen 1930 zum Chefredakteur der Münchener Illustrierten Presse avancierte, als Erster Fotoreportagen erstellte. Sie legte hierfür keine erklärenden Nachweise vor.<sup>72</sup>

Heinz Willmann beschränkt sich 1974 in seiner Forschungsarbeit *Geschichte der Arbeiter-Illustrierten Zeitung* auf die Entwicklung der AIZ und läßt im Vorwort Lilly Becher zu Wort kommen. Sie berichtet, dass sie ab 1927 Chefredakteurin der AIZ geworden sei. Die Studie Willmanns *Geschichte der Arbeiter-Illustrierten Zeitung. 1921-1938* stützt sich hauptsächlich auf die Durchsicht der in den Bibliotheken der DDR aufbewahrten Hefte der AIZ und auf Aussagen von ehemaligen Redaktionskollegen. Mit Hilfe einer Vielzahl von Fotoreportagen, Fotomontagen und Titelblättern vermittelte er einen Eindruck von den Themenschwerpunkten der Reportagen, von der Arbeitsweise in der Redaktion, dem Einsatz der Arbeiterfotografen

---

<sup>70</sup> Gidal 1972, S. 5–30

<sup>71</sup> Gidal 1993, S. 7

<sup>72</sup> Freund, Leube 1977, S. 122–131

und von den Zielen des Journals.<sup>73</sup> Wesentliche Erkenntnisse über die Gestaltung von Fotoreportagen fehlen auch in seiner Arbeit. Es finden sich keine Aussagen zum Aufbau und den Gestaltungselementen der Fotoreportage. Das Buch gibt nur einen allgemeinen historischen Überblick über die illustrierte Presse aus dem kommunistischen Lager.

Wesentlich detaillierter untersucht Josef Kaspar 1979 die Bildreportage in den illustrierten Zeitschriften in seinem Buch *Belichtung und Wahrheit*.<sup>74</sup> Er gibt einen allgemeinen Abriss der Geschichte der illustrierten Massenpresse von frühen angloamerikanischen Ansätzen bis hin zum Niedergang der Nachkriegsbildpresse. Wichtig erscheinen Kaspars Definition der Bildreportage (Fotoreportage) und seine Hinweise zur Layout-Gestaltung. Kaspar stellt fest, dass die bisherigen Reportage-Begriffe nur eine formale Beschreibung des Genres beinhalten, aber keine weiteren Fragen nach den Bedingungen der Reportage-Produktion gestellt werden, etwa nach wirtschaftlichen und organisatorischen Produktionsbedingungen.<sup>75</sup> Die Bildreportage ist nach Kaspar eine Kombination von Text- und Bildteil. Sie hat einen begrenzten, wenige Seiten umfassenden Umfang und macht eine Aussage zu einem bestimmten Thema. Außerdem ist sie durch eine Titelüberschrift von den anderen Beiträgen klar abgegrenzt.<sup>76</sup> Auf die Ausführungen Kaspars zur Layout-Gestaltung der Fotoreportage wird im Kapitel 3 eingegangen.

Serielle Bildformen und die Fotoreportage in der illustrierten Presse sind 1993 das Thema eines Ausstellungskatalogs *Photo-Sequenzen* von Gabriele Saure. Die Ausstellung und der Katalog wurden aus den Beständen des Ullstein-Bilderdienstes zusammengestellt. Die Fotoreportage sei im Gegensatz zur Fotosequenz an das Medium Zeitschrift gebunden, so Saure.<sup>77</sup> Einzelne Fotografien würden seriell zu einer narrativen ästhetischen Bildstrecke, ähnlich wie beim Film, angeordnet.<sup>78</sup> Saure sieht den Schlüssel zur modernen Fotoreportage in der Gestaltung des Layouts. Erst durch eine bestimmte Einbindung der Fotografien in das Layout - beispielsweise durch die

---

<sup>73</sup> Willmann 1974

<sup>74</sup> Kasper 1979, S. 21

<sup>75</sup> Kasper 1979, S. 19

<sup>76</sup> Kasper 1979, S. 21

<sup>77</sup> Saure 1992, S. 21

<sup>78</sup> Saure 1992, S. 19

Anwendung von Reihungen, Überschneidungen und Überblendungen – entstehe das bekannte Erscheinungsbild der Pressereportage.<sup>79</sup> Dabei unterscheidet Saure zwischen der *Bildsequenz*, die den Ablauf eines Ereignisses veranschaulicht und der *Bildreportage*, die ein Thema in vielen Facetten wiedergibt.<sup>80</sup> Die erlebnisbezogene Bildreportage, der sachbezogene Bildbericht und der autorenbezogene Fotoessay sind nach ihrer Ansicht das Neue in der Pressefotografie zwischen den zwei Weltkriegen.<sup>81</sup>

Das Buch *Fotografien aus 70 Jahren* von Felix H. Man aus dem Jahre 1983 ist als Forschungsquelle insofern interessant, da Felix H. Man die Erstellung seiner Fotoreportagen beschreibt und die Zusammenarbeit mit den Redakteuren schildert. Er berichtet beispielsweise detailliert, wie die Fotoreportage über Mussolini zustande kam: Die Entstehung der Idee, die Diskussionen mit dem Redakteur, die exakte Planung des Vorhabens und der Empfang bei Mussolini am 14. Januar 1931 um 16:00 Uhr im Palazzo Venezia in Rom.<sup>82</sup>

Zur Ausstellung des Bundes Deutscher Kunsterzieher e.V., *Die Gleichschaltung der Bilder. Zur Geschichte der Pressefotografie 1930-36*, erstellte die Arbeitsgruppe Diethart Kerbs, Walter Uka und Brigitte Walz-Richter 1983 eine umfangreiche Aufsatzsammlung. Verschiedene Autoren beschrieben die Situation des Fotojournalismus nach der Machtergreifung durch Hitler, berichteten über die Propaganda und Presselenkung im Nationalsozialismus und präsentierten Beispiele nationalsozialistischer Bildpublizistik.<sup>83</sup> Walter Uka stellte den Bildjournalismus zwischen „Widerborstigkeit und Anpassung“ vor. Am Beispiel der zwei Berliner Massenillustrierten – der *Berliner Illustrierten Zeitung* und des *Berliner Tagblatts* – wurden Fotografien zum Thema „Innenpolitik“ nach der nationalsozialistischen Machtergreifung im Januar 1933 untersucht. Ab Mitte 1933 wurde nach Walter Uka bei den Themen der Titelblätter der *BIZ* der Zwang zur politischen Konformität immer größer. Die Fotografien von den politischen NS-Machthabern, bis dahin eine Ausnahme auf den Titelblättern, konnten nicht mehr ignoriert werden und erschienen nun oft auf

---

<sup>79</sup> Saure 1992, S. 22

<sup>80</sup> Saure 1992, S. 20

<sup>81</sup> Saure 1992, S. 21

<sup>82</sup> Man 1983, S. 64–70

<sup>83</sup> Kerbs 1983b, S. 4–5

der ersten Seite.<sup>84</sup> Die Ausführungen sind für die vorliegende Studie interessant, da sie die Unterschiede der politischen Fotoreportagen vor und nach der Machtergreifung aufzeigen.

Susanne Bergmann verfasste 1986 ihre Masterarbeit mit dem Titel *Zeitverständnisse in der Illustrierten Publizistik am Ende der Weimarer Republik: Münchner Illustrierte Presse und Illustrierter Beobachter*. Themenschwerpunkte sind die publizistischen Funktionen der Illustrierten, der Aspekt „Fotografie als Ware“ und die Zeitverständnisse in diesen Illustrierten der Weimarer Republik.<sup>85</sup> Hinweise auf die Erstellung und Gestaltung von Fotoreportagen fehlen in ihrer Arbeit.

Im Ausstellungskatalog des Museums Ludwig in Köln vom Jahr 2001, *Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage 1839-1973*, haben Bodo von Dewitz und Robert Lebeck ein umfangreiches Material zur Fotogeschichte und Fotoreportage von 1839 bis 1973 vorgelegt. Die Dokumentation präsentiert in neun Kapiteln die mediengeschichtliche Entwicklung der Fotografie in illustrierten Journalen, immer mit einem Blick auf die zeitgeschichtliche Situation. Dies wird mit vielen Fotoreportagen, Titelblättern und Einzelfotografien deutscher, europäischer und amerikanischer Illustrierten aufgezeigt. Lebeck und Dewitz schilderten die Verwendung von Holzschnitten für Presseillustrationen, die auf Fotografien basieren. Fotografien konnten nämlich vor 1839 nicht gedruckt werden. Erst mit der Einführung des Autotypieverfahren 1882 war es möglich, Fotografien für den Buch- und Zeitschriftendruck zu verwenden. Robert Lebeck und Bodo von Dewitz berichteten weiter über die Entwicklung von den frühen Fotoreportagen über die Entstehung der modernen Fotoreportage in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts bis zum Niedergang des Genres in den siebziger Jahren. Die Einstellung des Journals *Life* im Jahre 1972 dokumentiert den Verfall der Bildreportage.<sup>86</sup> Die Dokumentation vermittelt, dass die Bildpublizität nach dem 1. Weltkrieg eine rasche Expansion erlebte.<sup>87</sup> Die moderne Fotoreportage, die durch den Film und die neueameratechnik beeinflusst wurde, entstand Ende der zwanziger Jahre. 1930 habe sich, so Lebeck, die Ästhetik des *Fotoessays*, eine Art filmische Kurzgeschichte mit wenig Text, in den mei-

---

<sup>84</sup> Uka 1983, S. 105

<sup>85</sup> Bergmann 1986, S. 18

<sup>86</sup> von Dewitz, Lebeck 2001

<sup>87</sup> von Dewitz, Lebeck 2001, S. 110–112

sten Illustrierten durchgesetzt.<sup>88</sup> Die Fotografien wurden selbst zur Nachricht. Der Reiz des Bildes stellte ein entscheidendes Auswahlkriterium dar.<sup>89</sup>

Das 2004 erschienene Buch *Fotografie und Bildpublizität in der Weimarer Republik* von Diethart Kerbs und Walter Uka bietet einen Überblick über den Bildjournalismus und die illustrierten Zeitungen dieser Epoche. Die Themenwahl ist breit gefächert. Die Forschungsaussagen zur Fotoreportage sind allgemein gehalten und enthalten keine Angaben über die Gestaltungselemente einer Fotoreportage.<sup>90</sup> Nur Sophie v. Stackelberg legte eine quantitative Analyse über das Magazin *Uhu* zwischen 1925 und 1928 vor. Die Auswertung zeigt, dass beispielsweise der Bildanteil innerhalb der untersuchten Jahre von 36 % auf 46 % gestiegen ist.<sup>91</sup>

Henrick Stahr stellte als Erster eine umfangreiche und wissenschaftlich fundierte thematische Arbeit über die Fotoreportage vor. In seinem Buch, *Fotojournalismus zwischen Exotismus und Rassismus. Darstellung von Schwarzen und Indianern in Foto-Text-Artikeln deutscher Wochenillustrierter. 1919-1939*, untersucht er die Berichterstattung über Farbige in deutschen illustrierten Wochenzeitungen. In einem theoretischen Kapitel setzt er sich mit der Gestaltung der Fotoreportage auseinander. Zuerst definiert er die verschiedenen *Foto-Text-Artikel* in den illustrierten Zeitungen. Hierbei unterscheidet Stahr den *fotografisch illustrierten Artikel* (Fotografien aus unterschiedlichen Quellen zu einem Thema), den *Fotobericht* (Herkunft bzw. der Autor der Fotografien sind nachgewiesen, den Text lieferte ein anderer Autor oder die Redaktion) und die *Fotoreportage* (Erstellung und thematische Konzeption von einem Fotografen).<sup>92</sup> Wichtig für die vorliegende Arbeit sind die theoretische Diskussion der Layout-Gestaltung und die Realisierung der Narration in der Fotoreportage. Stahr weist auf die narrative Ordnung im Layout hin. Im Bildbericht treten Texte und Bilder durch die Anordnung im Seitenlayout in „grafische Beziehungen“ zueinander. Die Gestaltung erfolgt nach ästhetischen Regeln, wie sie in der Typografie und Buchgestaltung festge-

---

<sup>88</sup> von Dewitz, Lebeck 2001, S. 112

<sup>89</sup> von Dewitz, Lebeck 2001, S. 112

<sup>90</sup> Kerbs, Uka 2004a

<sup>91</sup> Stackelberg, von 2004, S.138

<sup>92</sup> Stahr 2004, S. 45–46

legt sind.<sup>93</sup> Das optimale Layout der Fotoreportage besteht aus mindestens drei Elementen (Titelzeile, Abbildung und Text). Ein fester Bestandteil der grafischen Inszenierung sind die Typografie und Rhetorik.<sup>94</sup> Durch das Layout wird auf der zweidimensionalen Druckseite einer Illustrierten eine Raumordnung von Texten und Bildern erstellt. Damit wird ein narrativer, logischer und thematischer Zusammenhang zwischen Bildern und Texten, aber auch zwischen den Bildern selbst konstruiert. Zur Steuerung des visuellen Lesevorgangs ist es erforderlich, die Einzelfotografien so anzuordnen, dass der Handlungsablauf erkennbar wird.<sup>95</sup> Sehr umfangreich beleuchtet Stahr die Berichterstattung in der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung (AIZ)*. Hier liefert er gute Beobachtungen und Analysen.<sup>96</sup>

Sehr kritisch setzt sich Bernd Weise in seinem Artikel für das Journal *Fotogeschichte* über die Anfänge der Pressefotografie in Deutschland auseinander.<sup>97</sup> Die Geschichte der illustrierten Presse ist in Deutschland wissenschaftlich nur wenig untersucht worden. Bernd Weise vermisst bis heute eine brauchbare Gesamtdarstellung der illustrierten Presse.<sup>98</sup> Er ist der Ansicht, dass die bis jetzt veröffentlichten Publikationen durch die unkritische Übernahme von Daten, mangelnde Recherchen und Analysen zur Entwicklung der illustrierten Presse und persönliche Sichtweisen von Autoren eine grundlegende Erörterung der Geschichte der Pressefotografie eher behindert hätten.<sup>99</sup> Einen besonderen Focus legt Weise auf die Aussagen Tim N. Gidals zur Entstehung der modernen Fotoreportage: „Gidals Feststellung vom ‚Beginn des modernen Photojournalismus in Deutschland‘ im Jahre 1928/1929<sup>46</sup>, 1972 getroffen und seit dem immer wieder unkritisch übernommen<sup>47</sup>, schließt die Entwicklung in den vorhergehenden Jahrzehnten völlig aus.“<sup>100</sup> Die Behauptungen Gidals, dass Stefan Lorant die moderne Fotoreportage entwickelt habe, weist schon Weise zurück und widerspricht auch Einschätzungen, wonach Tim N. Gidal und Felix H. Man die Pioniere

---

<sup>93</sup> Stahr 2004, S. 63

<sup>94</sup> Zitiert nach: Stahr 2004, S. 64

<sup>95</sup> Zitiert nach: Stahr 2004, S. 64-68, vgl. hierzu auch Stiewe 1933, S. 156-162

<sup>96</sup> Stahr 2004, S. 357-469

<sup>97</sup> Weise 1989, S. 15-40

<sup>98</sup> Weise 1989, S. 16

<sup>99</sup> Weise 1989, S. 19

<sup>100</sup> Weise 1989, S. 18

des modernen Fotojournalismus gewesen seien. Hätte Gidal einen Blick in die verschiedenen Illustrierten des Jahres 1929 geworfen, wäre er nach Weise zu einer anderen Einschätzung gelangt. Die Bildreportage habe in Deutschland schon Anfang des 20. Jahrhundert eingesetzt.<sup>101</sup> Die *Illustrierte Zeitung* von Johann Jakob Weber in Leipzig ist für Weise der Prototyp für alle neu entstandenen „Illustrierten“.<sup>102</sup>

## 2.4 Der Mythos Stefan Lorant

Die Zeitschrift *Fotogeschichte* veröffentlichte 2008, im Heft 110, einen Aufsatz von Ulrich Hägele über die Illustrierte *VU*. Der Autor nimmt in diesem Artikel auch kurz Bezug auf die *Münchener Illustrierte Presse (MIP)*, die nach seinen Aussagen im Jahre 1924 von Stefan Lorant gegründet worden sei.<sup>103</sup> Zu dieser Zeit schrieb Stefan Lorant jedoch gerade erste Artikel für einige Berliner Zeitungen.<sup>104</sup> Nach Recherchen von Willimowski ging der Ungar Stefan Lorant 1922 nach Berlin, um Filme zu drehen. Parallel dazu begann er ab 1923, journalistisch für die *Berliner Zeitung am Mittag*, die *Berliner Morgenpost* und den *Illustrierten Filmkurier* einzelne Artikel zu veröffentlichen. 1924 war er das letzte Mal an einer Filmproduktion beteiligt. Von 1925 bis 1927 arbeitete er für *Magazin*, *Ufa Magazin* und den *Bilderkurier*.<sup>105</sup> Stefan Lorant konnte also unmöglich 1924 die *MIP* gegründet haben. Auch er selbst gibt in seinem Buch *Sieg Heil!* keine Hinweise darauf.<sup>106</sup> Durch ungenaue Recherchen und Übernahmen aus früheren Forschungsarbeiten festigte sich das Meinungsbild, dass Stefan Lorant der Erfinder der modernen Fotoreportage sei. Der durch Lorants autobiographische Darstellung beeinflusste wissenschaftliche Forschungsstand muss speziell für die Zeit bei der *MIP* grundlegend in Frage gestellt werden.

Stefan Lorant reiste 1934 von Paris nach London und blieb dort, als er den Chefredakteur des linksliberalen Wochenblatts *Clarion*, Robert Fraser, kennenlernte. Lorant bekam von ihm den Auftrag, das Blatt zu überarbeiten, schuf aber eine völlig

---

<sup>101</sup> Weise 1989, S. 19

<sup>102</sup> Weise 1989, S. 27

<sup>103</sup> Hägele 2008, S. 5

<sup>104</sup> Willimowski 2005, S. 495

<sup>105</sup> Willimowski 2005, S. 10

<sup>106</sup> Lorant 1979



veränderte Wochenausgabe, die er *Weekly Illustrated* nannte. Mit seinen Titelblättern und Fotoreportagen bei der *Weekly Illustrated* erreichte er einen durchschlagenden Erfolg. Es gelang ihm aber nicht, den Posten des Chefredakteurs zu erhalten. Danach kreierte Lorant als Chefredakteur das Magazin *Lilliput* und 1938 die fotojournalistische Zeitschrift *Picture Post* in London. Im Juli 1940 verließ er London in Richtung USA.<sup>107</sup>

Die Forschungsarbeiten zu Stefan Lorant, der lt. Impressum der Münchner Illustrierten Presse 1932 und 1933 also für sehr kurze Zeit, als Chefredakteur der *MIP* fungierte und davor die Berliner Redaktion der *MIP* leitete, sind rar. In seinem Buch *Sieg Heil!* legte Stefan Lorant einige Details seiner Lebensgeschichte dar. Kurz nach dem Ersten Weltkrieg kam er nach Deutschland. Er lebte zuerst in Berlin und verdiente seinen Lebensunterhalt beim Film, ab 1925 schrieb er auch Artikel für die *Berliner Morgenpost*, für die *BZ am Mittag* und andere Zeitungen. Bei der Zeitschrift *Das Magazin* wurde er verantwortlicher Redakteur. Lorant fährt fort in der Schilderung seines beruflichen Werdegangs, seiner Arbeit bei Lichtspielhäusern, bei der *UFA*, bei dem *Berliner Börsen-Courier* und bei dem *Bilder-Courier*. Als ihm der Posten des Berliner Redakteurs der neu gegründeten *Münchner Illustrierten Presse* angeboten wurde, wechselte er dorthin. Nach kurzer Zeit sei ihm die Stelle des Chefredakteurs angeboten worden, so Stefan Lorant. Seinen Ausführungen nach war er mit vielen Malern und Schriftstellern in Kontakt, mit denen er sich nach seinem Umzug nach München häufig in verschiedenen Lokalitäten traf.<sup>108</sup> „Und wenn mein Freund nicht gewesen wäre, säße ich heute immer noch in München und machte die *Münchner Illustrierte Presse*“ sagte Lorant in seinen späten Lebensjahren, wenn er von seiner Zeit als Chefredakteur und dem jähen Ende erzählte. Der Freund war natürlich Adolf Hitler, ein Mann, den er bereits vor der Machtergreifung zufällig kennen gelernt habe, so Lorant.<sup>109</sup> In seinem Buch *Sieg Heil!* ist zu lesen, dass Lorant Hitler oft gesehen und auch im Nachtzug von München nach Berlin getroffen habe.<sup>110</sup> Die Aufzeichnungen Lorants lassen den Ehrgeiz des jungen Redakteurs erkennen. Nach eigenen Aussagen war er Filmemacher, Journalist, Layouter, Buchautor, Fotograf und Chefredakteur.<sup>111</sup>

---

<sup>107</sup> Willimowski 2005, S. 277-391, 496

<sup>108</sup> Lorant 1979, S. 6

<sup>109</sup> Zitiert nach: Willimowski 2005, S. 179

<sup>110</sup> Lorant 1979, S. 6

<sup>111</sup> Lorant 1979, S. 6

Auf seine Lebensgeschichte wird in der Arbeit nicht weiter eingegangen. Für die vorliegende Studie ist nur seine Arbeit als Fotograf und Redakteur bzw. als Chefredakteur bei der *Münchner Illustrierten Presse* interessant.

Tim N. Gidal berichtet beispielsweise, dass die *Münchner Illustrierte Presse* 1928 den jungen Stefan Lorant als Redakteur engagiert habe. Der Redakteur war zuvor beim *Filmkurier* beschäftigt. „Lorant verstand es, durch den Ankauf von Bildreportagen in Berlin von dort aus den Inhalt der *MIP* aufzulockern“, so Gidal in seinem Buch *Chronisten des Lebens*.<sup>112</sup> Durch die Berichte aus der Hauptstadt Berlin bekam die *MIP* nun einen weltstädtischen Akzent. Gidal informiert weiter: „Der Durchbruch zur neuen, zur modernen, lebensvollen graphischen Gestaltung gelang als ersten anderen, z. B. der *Münchner Illustrierten* unter Paul Feinhals und Hugo Huber.“<sup>113</sup> Gidal stand Lorant durchaus auch kritisch gegenüber: „Ich selbst gab der *MIP* ab Herbst 1932 keine Reportagen mehr, als Stefan Lorant bayerisch-chauvinistische Politik in die *MIP* einbrachte und Unterschriften zu meinen Fotos in diesem Sinne veränderte“, so Gidal (Reportage *Straßburg in Uniform*).<sup>114</sup> Dies zeigt, dass Lorant als Gestalter und Layouter durchaus angesehen war, als Redakteur aber kritisiert wurde.

Robert Lebeck und Bodo von Dewitz betrachten Stefan Lorant als den wesentliche Gestalter der *MIP*.<sup>115</sup> Helmut Gernsheim vertritt die gleiche Auffassung. Er berichtet von Erich Salomons politischen Bildberichten und Felix H. Mans Fotoreportagen in Berlin, welche ab 1929 von Lorant oft in der *Münchner Illustrierten Presse* veröffentlicht wurden. Er habe als Redakteur die Bildergeschichte in einer neuen Form eingeführt.<sup>116</sup>

Gisèle Freund bezeichnete Felix H. Man als einen der ersten Fotografen, der unter dem Einfluss Stefan Lorants die moderne Fotoreportage verwirklicht hat. Beide gestalteten die Reportagen lebendig und brachten Themen ein, die nicht nur das politische Leben präsentierten, sondern zudem die Probleme der einfachen Menschen

---

<sup>112</sup> Gidal 1993, S. 35

<sup>113</sup> Gidal 1993, S.36

<sup>114</sup> Gidal 1993, S. 44

<sup>115</sup> von Dewitz, Lebeck 2001, S. 112

<sup>116</sup> Gernsheim 1992, S. 210

darlegten.<sup>117</sup> Die schmeichelhaften Aussagen von Gisèle Freund zu Stefan Lorant wurden nicht von allen übernommen. Willimowski kritisierte die Feststellungen von Freund. Fotoreportagen in Bildern habe es nach Willimowski schon vor dem Einstieg Lorants in den Journalismus gegeben. Neu seien die unterschiedliche Anordnung und Größe der in Serie aufgenommenen Fotografien, ein Trend, den Stefan Lorant aufgegriffen habe. Bereits in seiner Berliner Zeit als Redakteur sei er maßgebend an der Entwicklung der modernen Fotoreportage beteiligt gewesen.<sup>118</sup> Thomas Willimowski berichtete, dass Lorant zwar immer wieder für einige Ausgaben stellvertretend den Bildteil verantwortet habe, aber erst nach dem Ausscheiden des Chefredakteurs Hugo Huber im März 1932 stellvertretend die Leitung der Redaktion bei der *MIP* übernehmen durfte. Im Juni 1932 ernannte ihn der Verlag endgültig zum Hauptschriftleiter. Lorant selbst gibt darüber unterschiedliche Angaben. Je nach Interview war er 1928, 1929, 1930 oder 1931 schon Chefredakteur gewesen. Viele Journalisten und Historiker haben wahrscheinlich ihre Angaben aus *Who's Who*, wo Lorant selbst eintragen ließ, dass er bereits 1928 zum Chefredakteur der *MIP* aufgestiegen war.<sup>119</sup> Die detaillierte Inhaltsanalyse im Kapitel 6 der vorliegenden Arbeit – unter Berücksichtigung des Impressums der *MIP* – bestätigen die Aussagen von Willimowski.

Am 14. März 1933 verhaftete die SA Stefan Lorant. Der Grund hierfür war sicher nicht eine antinationalsozialistische Berichterstattung. Auch seine jüdische Vergangenheit dürfte nicht von entscheidender Bedeutung gewesen sein. Vielmehr sollte der selbstbewusste und erfolgreiche Chefredakteur von seinem Posten entfernt werden, damit andere, auf das System eingeschworene Leute ans Ruder der *MIP* kommen konnten. Der Grund für die Verhaftung, der dem *Völkischen Beobachter*, einem Nazi-Blatt zu entnehmen ist, lautete: Verhaftet wegen des „Verdachts bolschewistischer Umtriebe“.<sup>120</sup>

Stefan Lorant hat sicherlich einen Beitrag für die Entwicklung der Fotoreportage in der *MIP* geleistet. Ob er der alleinige und maßgebliche Erfinder der modernen Fotoreportage war, ist fraglich. Dies wird bei der Erörterung seiner eigenen Fotoreportagen im Kapitel 7.2 diskutiert.

---

<sup>117</sup> Freund, Leube 1977, S. 131–132

<sup>118</sup> Willimowski 2005, S. 138, 152

<sup>119</sup> Zitiert nach: Willimowski 2005, S. 152

<sup>120</sup> Willimowski 2005, S. 193 u. 196

### 3 Die Fotoreportage: Ein neues fotografisches Genre und eine neue Form visueller Erzählung

Sehr kontrovers wird heute die Bilderflut in den modernen Mediendiskutiert.<sup>121</sup> Linguistic-Turn (1960er Jahre, Richard Rorty), Iconic-Turn und Pictorial-Turn sind Begriffe, mit denen versucht wird, das Wesen der Bilder und ihre Wirkungen auf die Rezipienten zu definieren. Fragen wie „What do pictures want?“ oder Schlagworte wie „Die Macht der Bilder“<sup>122</sup> beherrschen die Kunstdebatten.

If I could tell the story in words, I  
wouldn't need to lug a camera  
L. Hine)

Ähnliche Dialoge und umwälzende Veränderungen gab es auch in der Medienlandschaft der zwanziger und dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts. Film, Kino, Rundfunk, Kunstrichtungen wie *Die neue Sachlichkeit* und der massenhafte Einsatz der Fotografie in der illustrierten Presse veränderten die Medienlandschaft gewaltig. Als neues Genre entstand beispielsweise die moderne Fotoreportage. Sie löste in relativ kurzer Zeit den bis dahin dominierenden Holzstich in Bilderzählungen ab. Von Interesse ist, welche Themen das neue Genre abdeckte, welche Funktionen mit ihm realisiert wurden, und wie die narrativen Strukturen gestaltet waren.

Die vorliegende Arbeit befasst sich insbesondere mit der Erzählstrategie in der Fotoreportage. Es wird untersucht, mit welchen Elementen die Erzählung gestaltet und gesteuert wird. Die Reportage besteht aus einer von einem Fotografen aufgenommenen Fotostrecke zu einem bestimmten Thema, die in ihrer Reihung eine narrative Struktur aufweist. Zwischen Titelüberschrift, Fotografien, Bildunterschriften und Text besteht eine gegenseitige Abhängigkeit. Durch die besondere Gestaltung des Layouts soll der

<sup>121</sup> Anlässlich einer interdisziplinären Vortragsreihe an der Universität München wurde Willibald Sauerländer zum *Iconic Turn* interviewt: „Den Begriff ‚Iconic-Turn‘ hat mein Baseler Kollege Gottfried Boehm 1994 geprägt, er hatte aber etwas ganz anderes im Sinn. Boehm ging es um die Eigenständigkeit des künstlerischen Bildes gegenüber anderen Mitteilungen, das Bild jenseits der Sprache. Und er sieht die Gefahr, dass die Kunstgeschichte das Kunstwerk durch ihre Annäherung an die Medienwelt zu sehr in die Nähe der sprachlichen Mitteilung rückt. Dagegen fordert er einen ‚Iconic-Turn‘, um das Kunstwerk zu retten. Mein Anliegen ist das nicht.“ Auf die Frage: „Sie sprechen lieber von einem Pictorial-Turn“, antwortete er: „Zeitgleich zu Boehm definierte der Anglist W. J. T. Mitchell in Chicago die Rolle des Bildes in der gesellschaftlichen Kommunikation neu: Er nannte diesen Prozess ‚Pictorial-Turn‘ und betrachtet das Bild als Mitteilung, als Sprache – wie in der Semiotik, also genau umgekehrt zu Boehm. Nach Mitchell ist der ‚Wachtraum von einer Kultur, welche völlig von Bildern beherrscht wird, zu einer realen Möglichkeit geworden‘. Demnach leben wir einerseits in einer beispiellosen Epoche visueller Simulation und Illusion, werden aber andererseits von der Furcht beherrscht, die Macht der Bilder könnte am Ende deren Schöpfer und Manipulatoren zerstören.“. Czöppan, Sattler

04.08.2003

<sup>122</sup> Siehe Germer, 1997

Rezipient das Geschehen so erleben, als sei er mit vor Ort. Dies ist ein entscheidendes Merkmal der Reportage. Die Einbindung der Bilder im Layout mit besonderen Techniken (Überschneidungen, unterschiedliche Formate, Überblendungen) schafft die uns bekannte moderne Fotoreportage der zwanziger Jahre.<sup>123</sup>

Nicht unerheblich ist die Frage nach der Anzahl der Fotografien in einer Reportage. Eine höhere Anzahl von Bildern in einer Geschichte verringert die „Leerstellen“ in der Erzählung. Allerdings gibt es in den aktuellen Forschungsberichten hierzu keinerlei Aussagen. Die Dramaturgie in einer Fotoreportage verlangt, was sich bei einer ersten Analyse von Fotoreportagen herauskristallisierte, mindestens ein Einführungsbild, zwei bis drei Detailbilder und ein Schlussbild, um einen angemessenen Rhythmus der Erzählung zu garantieren. Die Reportage sollte daher mindestens fünf Bilder aufweisen. Ob diese Annahme zutrifft, soll die vorliegende Arbeit bestätigen oder verneinen. Stefan Lorant zeigte beispielsweise mit seiner Fotoreportage aus dem Jahre 1931 *Die Fahrt nach Chequers* in der *Münchener Illustrierten Presse*, dass auch eine Reportage mit nur drei Fotografien eine Geschichte erzählen kann.<sup>124</sup>

### **3.1 Frühe Fotoreportagen und deren narrative Strukturen**

Seit der Erfindung der Fotografie hat sich die Fotoreportage in Europa und Amerika entwickelt. Dabei ist zu beobachten, dass diese Reportagen anfangs eher einen berichtenden Charakter aufweisen. Das sequenzielle Erzählen wurde zwar immer wieder erprobt, jedoch sind narrative Strukturen tatsächlich erst im Laufe der Zeit stärker in die Reportagen eingedrungen, da viele medialen Möglichkeiten erst geschaffen wurden. Für die vorliegende Arbeit ist es daher wichtig, die frühen Fotoreportagen näher zu betrachten. Lewis W. Hine<sup>125</sup>, ein Pionier der Sozialreportage, unterstreicht mit seinem Zitat am Anfang von Kapitel 3, dass eine mit Fotografien präsentierte Geschichte viel aussagekräftiger ist als eine Erzählung mit Worten. Bereits 1907 veröffentlichte er in *The Pittsburgh Survey* eine seiner ersten Fotoreportagen, *Night Scenes in the City of Brotherly Love*. Hine entwickelte die Fotoreportage, indem er die Fotografien wie eine Filmserie aneinander reihte. Daile Kaplan beschrieb es in seinem Buch *Lewis Hine in Europa* so: „In a way, the reader views the event as if he or she were watching a film. Each successive module reveals a new element of photograph and text and literally unfolds in an ordered, linear space and time“.<sup>126</sup>

---

<sup>123</sup> Saure 1992, S. 22

<sup>124</sup> Knöferle 2009, S. 115-118

<sup>125</sup> Hine 1992, S. 26, das Zitat erschien in einem Brief Lewis W. Hines an Paul Kellogg vom 14. August

<sup>126</sup> Kaplan, Hine 1988, S. 40



Abbildung 1: Frühe Fotoreportage „Night Scenes in the City of Brotherly Love“, Lewis Hine, 1907

Auf Hines Reise durch Europa entstand 1919 die Fotoreportage, *Kids is Kids*. In dieser Bildgeschichte ordnete er die Fotografien nach einem zeitlichen Verlauf an. Hine erläutert den Aufbau der Reportage: „The story featured seven photographs of various sizes arranged in a dynamic double-page spread. Like *The Survey*'s other photo stories, some of the photographs are unusually large. The text, however, occupies two small portions of the page. Visually, except for the title, it almost appears as an afterthought”.<sup>127</sup> Die beiden Beispiele von Hine bezeugen das Genre *Fotoreportage* bereits am Anfang des 20. Jahrhunderts. Es ist sehr interessant, dass Kaplan die Fotoreportage mit der filmischen Szene gleichsetzte. Auch erste Fotoreportagen in Europa führten die neuen Möglichkeiten des Genres in der Presse anschaulich vor

<sup>127</sup> Kaplan, Hine 1988

Augen wie beispielsweise der Fotoessay des französischen Fotografen Nadar über ein Interview mit dem Chemiker Eugène Chevreul. Der Fotoessay erschien anlässlich des 100. Geburtstages des Chemikers in der französischen Illustrierten *Le Journal Illustré* (1886).<sup>128</sup>

Die bereits 1899 gegründete illustrierte Zeitschrift *Die Woche* im Scherl Verlag in Berlin veröffentlichte ab 1900 viele Berichte mit Fotografien. Der Fotobericht *Jung-Berlin auf Rollschuhen* von Philip Kester in *Die Woche* aus dem Jahre 1910 im Heft Nr. 21 präsentiert auf zwei Seiten Szenen von Berliner Jugendlichen, die Rollschuh laufen. Die Fotografien überlappen sich teilweise, was aber keinen Handlungsstrang einer Erzählung darstellt. Vielmehr sind es nur Momentaufnahmen unterschiedlicher Situationen. Bilder und Text sind im Layout so angeordnet, dass das Erscheinungsbild des Layouts aufgelockert wirkt. Textpassagen und Fotografien sind flächenmäßig noch gleich groß.



Abbildung 2: Frühe Fotoreportage *Jung-Berlin auf Rollschuhen*, *Die Woche*, 1910 Nr. 21, S. 891-893, Philip Kester

<sup>128</sup> Nadar 5.9.1886

Der Bildbericht mit dem Titel *Von der Zerstörung San Franciscos* in *Die Woche* von 1906 im Heft 19 hat nur berichtenden Charakter. Vier große Fotografien (mit Bildunterschriften) präsentieren auf zwei gegenüberliegenden Seiten die Zerstörungen in San Francisco nach dem Erdbeben von 1906.

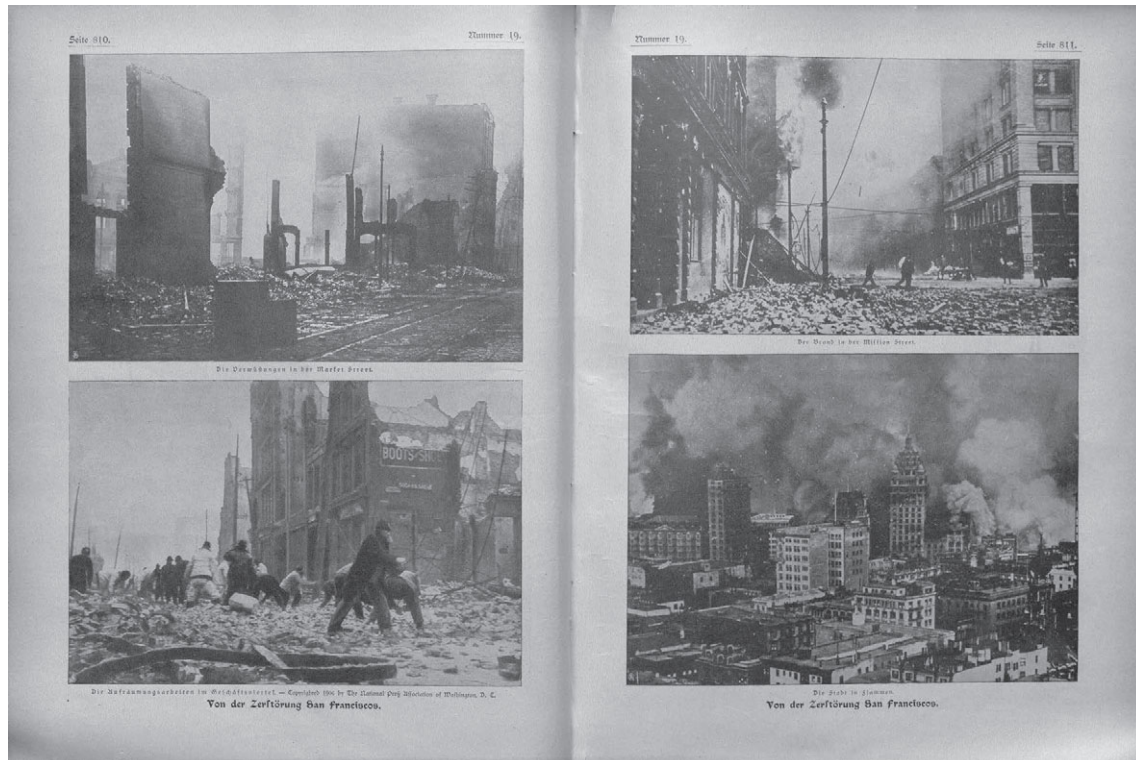


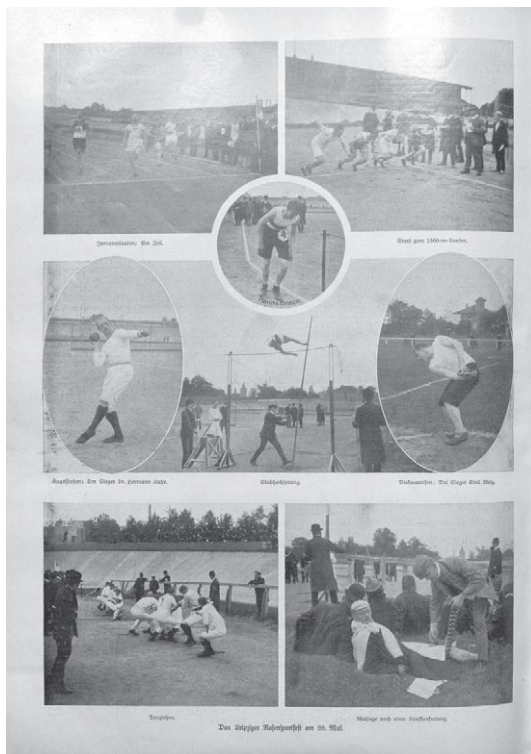
Abbildung 3: Frühe Fotoreportage *Von der Zerstörung San Franciscos*, *Die Woche*, Nr. 19 1906, Fotograf unbekannt

Bernd Weise weist in seinem Beitrag zur Pressefotografie auf das ab 1900 verstärkte Bildangebot hin, das neue Formen der Pressefotografie hervorbrachte. Nach Weise habe sich auch die Darbietung der Bilder geändert. Das Prinzip der Bildsequenz habe den Anstoß gegeben, Bildberichte in "Variationen des Aufnahmewinkels" zu erstellen. Daraus sei die Gestaltung eines Handlungsablaufes, eine inhaltliche Folge mehrerer Fotografien bzw. eine Bildreportage entwickelt worden. Sie bildete ein Thema in mehreren Aspekten ab. Weise führt dafür einige Reportagebeispiele an: Die Fotoreportage mit dem Titel *Das Leipziger Rasensportfest am 28. Mai* von 1908 und die Reportage *Von den Wahlen zum Deutschen Reichstag am 12. Januar* vom Jahre 1912.<sup>129</sup>

<sup>129</sup> Weise 1989, S. 26-27



Das Layout der beiden Bildberichte zeigt zwar auf jeweils einer Seite bereits eine überlappende Anordnung von Fotografien mit unterschiedlichen Formaten und Formen zu einem Thema, es ist aber daraus kein zwingender Handlungsstrang für eine Erzählung zu erkennen. Die Bilder präsentieren unterschiedliche Szenen vom Sportfest in Leipzig und sind mit erklärenden Bildunterschriften versehen.



**Abbildung 4:** Frühe Fotoreportage *Das Leipziger Rasensportfest am 28. Mai*, *Illustrirte Zeitung*, 1908 Nr. 3388, Fotograf unbekannt



**Abbildung 5:** Frühe Fotoreportage *Von den Wahlen zum Deutschen Reichstag am 12. Januar*, *Illustrirte Zeitung*, 1912 Nr. 3577, Fotograf unbekannt

Die *Berliner Illustrirte Zeitung* veröffentlichte im Jahre 1916 im Heft Nr. 53 die Fotoreportage *Wie ein Bildabdruck in der Illustrirten entsteht*. Mit sechs Fotografien wurde versucht eine narrative Struktur darzustellen. Dies gelang aber nur in Ansätzen. Ein halbseitiges Foto lenkt den Blick des Betrachters auf die Druckräume, den Ort der Handlung. Die folgenden fünf Fotografien sind sequenziell richtig angeordnet, zum Verständnis der Erzählung sind die Bildunterschriften aber zwingend notwendig. Als störend empfindet man als Betrachter das auf der zweiten Seite eingebettete fremde Bild aus dem Kriegsgebiet.

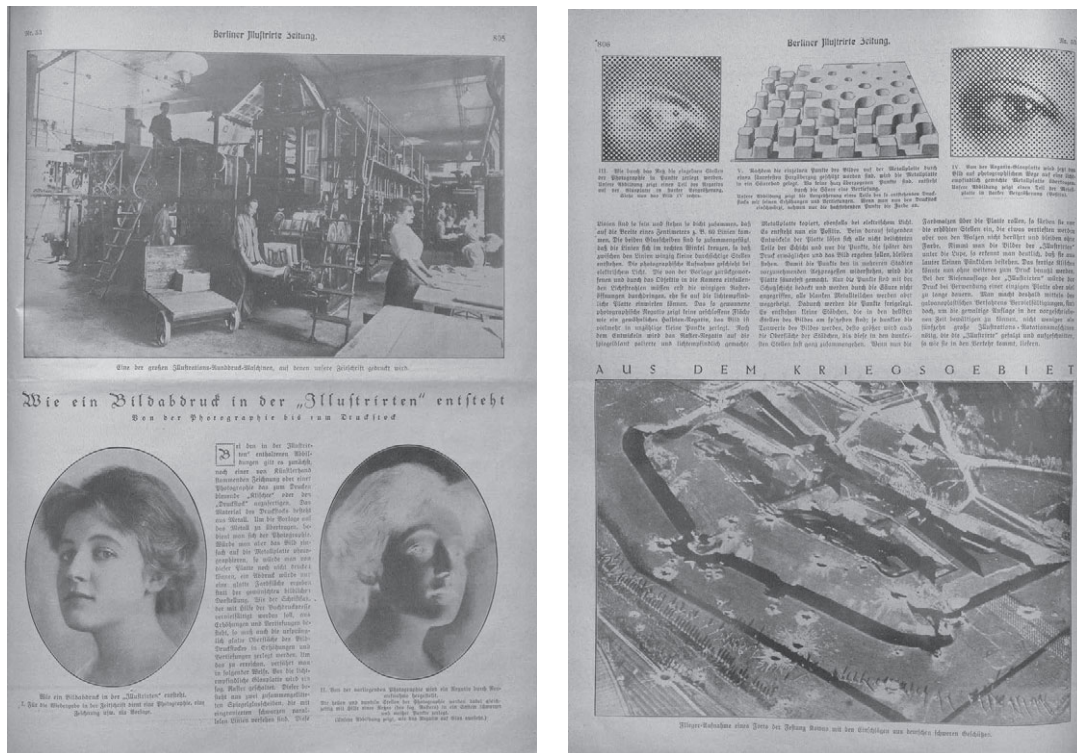


Abbildung 6: Fotoreportage *Wie ein Bildabdruck in der "Illustrierten" entsteht*, Berliner Illustrierte Zeitung, 1916, Nr. 53, S. 805-806, Fotograf unbekannt

Anfang der zwanziger Jahre erschien in der *Berliner Illustrierten Zeitung* die Fotoreportage *Ein Tag mit der Kamera in Oberammergau*. Die Reportage aus dem Jahre 1922 ist eine von wenigen Bilderzählungen vor 1925, die bereits ein zweiseitiges Layout (zwei gegenüberliegende Seiten) aufweist und keine Textstellen und Fotografien enthält, die nicht zur Reportage gehören. Sieben Fotos schildern dem Betrachter einen Tag in Oberammergau. Bereits der in Handschrift ausgeführte Titel der Reportage weist den Rezipienten darauf hin, dass er die bildliche Schilderung einer Handlung erwarten kann. Zudem ist die Überschrift ästhetisch gut gestaltet. Zwei Einführungsfotos präsentieren die angekommenen Festspielbesucher und ein "Fremden-Auto" aus München. Einen Einblick vom Geschehen in dem Festspielort vermitteln drei weitere Bilder. Ein kleines Foto auf der zweiten Seite zeigt eine Szene von der Abendvorstellung. Das Schlussbild rechts unten präsentiert die Festspielbesucher, die nach der Vorstellung aus dem Theater strömen. Die Fotoreportage weist schon eine wesentlich bessere narrative Struktur und ästhetische Gestaltung auf als die frühen Reportagen am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts.



Abbildung 7: Fotoreportage *Ein Tag mit der Kamera in Oberammergau*, *Berliner Illustrierte Zeitung*, 1916, Nr. 53, S. 805-806, Fotograf unbekannt

Der Bericht über Gerhart Hauptmann zum 60. Geburtstag in der *Illustrierten Zeitung* in Leipzig im Jahre 1922 führt vor Augen, dass Zeichnungen und Fotografien auch Anfang der zwanziger Jahre in einer renommierten illustrierten Wochenzeitung einträglich nebeneinander fungieren, ohne die Erzählung der Reportage zu unterstützen. Auf der linken Layoutseite werden mit zeitgenössischen Zeichnungen dramatische Szenen aus unterschiedlichen Werken von Gerhart Hauptmann dargestellt.

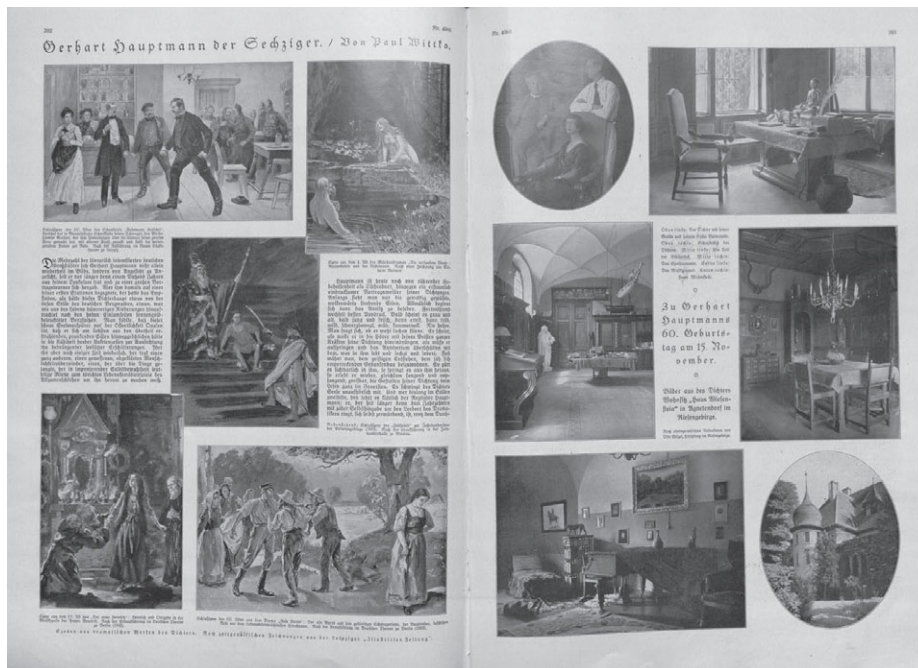


Abbildung 8: Bildbericht *Gerhart Hauptmann der Sechziger*, *Illustrierte Zeitung*, 1922, Nr. 4086, S. 392-393, Fotograf Welzel

Rechts im zweiseitigen Layout präsentieren fünf Fotografien den Wohnsitz des Dichters in Agnetendorf im Riesengebirge. Ein Foto zeigt den Dichter mit seiner Frau und seinem Sohn Benvenuto. Im gesamten Layout ist keine erzählerische Struktur zu erkennen und wesentliche ästhetische Gestaltungselemente fehlen.

Zieht man ein Resümee über die Layoutgestaltung, die Bildformen, die narrativen Strukturen, die narrativen Gestaltungselemente der vorgestellten frühen Bildberichte und Fotoreportagen, so ist festzustellen, dass zu der modernen Fotoreportage ab Mitte der zwanziger Jahre ein großer Unterschied besteht. Die so genannten Fotoreportagen, besser Bildberichte, haben meist berichtenden Charakter und stellen nur einzelne Szenen zu einem Thema im Bilde dar. Narrative Strukturen im Layout wie die Sequenzbildung durch Reihung bzw. Überlappung von Fotos, der Einsatz unterschiedlicher Fotoformate und Bildformen, die Freistellung von Fotografien wie sie ab 1925 in Fotoreportagen vermehrt eingesetzt wurden, sind selten und nur in Ansätzen vorhanden. Gerade diese erzählerischen Elemente sind wichtig, damit der Rezipient der Reportage die Geschichte hautnah miterleben kann. Eine sinnvolle Reihung von Bildern erleichtert zudem die Rezeption der Erzählung. Durch die Freistellung einer Fotografie verändert sich die Fokalisierung. Beispielsweise tritt eine freigestellte Figur als selbständige Erzählerin oder Erzähler dem Rezipienten gegenüber. Die dominante Hervorhebung lässt die freigestellte Figur fast als auktorialen Erzähler erscheinen. In den Fotoreportagen von 1900 bis 1925 findet man wenige ästhetisch gestaltete Titelüberschriften, die auf die Themen der Erzählung hinweisen und auch die Aufmerksamkeit des Rezipienten lenken. Relativ selten ist in den frühen Fotoberichten bei den Aufnahmen ein Wechsel in den Fotoformaten, die Veränderung des Aufnahmewinkels (Totale, Großaufnahme, Detail) und der Einsatz besonderer fotografischer Gestaltungsmittel (Perspektive, Bewegung usw.) festzustellen. Die Untersuchung entsprechender Bildberichte und Fotoreportagen in illustrierten Zeitungen belegen, dass im Laufe der ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts der narrative Modus in den Fotoberichten zunimmt, er ist aber keinesfalls automatisch erzählend.

Die Ursachen für die fehlenden narrativen Elemente in den frühen Fotoreportagen lagen einerseits in der ungenügenden fototechnischen Ausrüstung. Andererseits fehlten lichtstarke Objektive, handliche Fotoapparate und eine generell bessere Fototechnik. Zudem waren noch Verbesserungen in der Drucktechnik notwendig. Freistellungen von Fotografien waren beispielsweise nur in mühevoller

Handarbeit zu bewerkstelligen. Ebenso musste der Herstellungsprozess einer Reportage von der Aufnahme der Fotografien, der Ausarbeitung der zugehörigen Texte und Bildunterschriften bis hin zur Layoutgestaltung in der Redaktion zeitlich kürzer werden. Denn nur eine schnelle Berichterstattung weckte das Interesse der Leser. Für all diese Tätigkeiten fehlte aber noch Anfang der zwanziger Jahre das entsprechend ausgebildete Personal wie Fotografen und Layouter. Versierte Fotografen wie beispielsweise André Kertész, Willi Ruge, Erich Salomon oder Felix H. Man, die sich der Reportagefotografie widmeten, wurden von den Zeitungsverlagen umworben.

Dies waren auch die Gründe warum die Fotografie, erst Jahre nach ihrer Erfindung, in Europa und Deutschland etablierte Verfahren wie den galvanisierten Holzstich oder die Lithografie, die nach wie vor von Künstlern komponierte Szenen vorführten, verdrängte. Ab den zwanziger Jahren war das Erscheinungsbild der Illustrierten in Deutschland weitgehend von Fotos geprägt. Fotoreportagen mit einem ästhetischen Layout und einer gut gestalteten narrativen Struktur setzten erst nach 1925 verstärkt in den illustrierten Wochenzeitungen ein. Das Publikum war nun durch die neuen Medien wie den Film und die Wochenschauen gewohnt, aktuelle Nachrichten in Bildern zu konsumieren.

Nachfolgend werden die wesentlichen Gestaltungsmerkmale des neuen Genres *Fotoreportage* diskutiert.

### **3.2 „One Look is Worth a Thousand Words“– Die Funktionen der Fotoreportage**

Der in der Überschrift zitierte Spruch war Teil eines Anzeigentextes in einer Fachzeitschrift der Werbebranche und warb für den Gebrauch von Bildern in Werbeaufdrucken auf Straßenbahnen. Es ist ein bekanntes Sprichwort, aber auch eine Metapher für den Mehrwert von Bildern. Es stammt von Fred R. Barnard, der den Ausspruch 1921 in der Zeitschrift *Printers' Ink* zum ersten Mal veröffentlichte.<sup>130</sup>

Gisèle Freund formulierte den Vorteil der visuellen Information folgendermaßen: „Ein Bild ist leichter zu verstehen als das abstrakte Wort und daher für jedermann zugänglich; seine Besonderheit liegt darin, dass es an das Gefühl appelliert; es lässt

---

<sup>130</sup> Barnard 8.12.1921

keine Zeit zum Nachdenken, wie es vergleichsweise bei der Unterhaltung oder der Lektüre eines Buches möglich ist.“<sup>131</sup>

Der Einsatz visueller Elemente – der Fotografie, der Zeichnung, des Holzschnitts oder der Lithografie – ist eng an die erhofften Wirkungen und beabsichtigten Funktionen geknüpft, die diese wahrnehmen sollen. Bilder erfüllen innerhalb einer Illustrierten auf die Rezipienten gerichtete, externe wie interne Aufgaben.<sup>132</sup>

Visuelle Elemente, wie das Pressefoto, liefern ergänzend zum Textteil zusätzliche Informationen. Sie sorgen für eine Abwechslung in der Rezeptions- und Informationsverarbeitung. Bilder – enger gefasst auch Fotografien – vermitteln noch stärker als Texte das Gefühl, ein Ereignis miterleben zu können, und beeinflussen die Rezeption von Sachverhalten in einer bestimmten Art und Weise. Bilder gelten somit nach Meckel als zentrales Medium des Wahrnehmungs-Managements.<sup>133</sup>

Michael Haller befasst sich bei der Reportage auch mit deren Funktionen. Im Journalismus spreche man nicht über Funktionalität, eher in der Publikumsforschung im Zusammenhang mit der Mediennutzung. Hier werden bestimmte Nutzungshinweise der „Leser, Hörer oder Seher“ als Ausdruck einer spezifischen Funktion – beispielsweise Unterhaltungsfunktion oder Informationsfunktion – des Mediums gesehen. Außerdem kommt der Terminus „Funktion“ in der Systemtheorie zur Beschreibung komplexer Prozesse vor. Für Haller sind beide Funktionsbedeutungen im Zusammenhang mit der Reportage wichtig. Durch das Zusammenspiel beider gewinnen wir „Funktionalität“. Der Reporter soll die Darstellungsform der Reportage als „Brückenschlag“ zwischen dem Thema, dem Medium, seinen persönlichen Intentionen bzw. Fertigkeiten und den Lesererwartungen verstehen. Er muss die Eigenheiten des Mediums berücksichtigen und sich fragen, bei welchen Themen die Reportage die adäquate Darstellungsform ist, wie sich das Thema am ehesten vermitteln lässt und welche Darstellungsformen sich am besten zur Ansprache des Publikums eignen.<sup>134 135</sup>

---

<sup>131</sup> Freund, Leube 1977, S. 228

<sup>132</sup> Meckel 2001, S. 7

<sup>133</sup> Meckel 2001

<sup>134</sup> Haller 1995, S. 70–72

<sup>135</sup> Haller geht nicht auf die unterschiedlichen Funktionen der Reportage bzw. Fotoreportage ein, sondern er diskutiert lediglich den Funktionalitätsbegriff im Allgemeinen.

Die Attraktion der Reportage hängt nicht nur von Recherchen über das Ereignis und dem Beschreiben ab, sondern auch davon, wie der Reporter seine Leserschaft in seine Erzählung einbezieht. Daraus entwickelt sich eine gewisse „Identifikationsästhetik“. Der Leser wird zum Begleiter des Reporters und kann die Reportage hautnah miterleben.<sup>136</sup>

Meckel skizziert die Funktionen der Bildreportage, deren Bilder beim Rezipienten das Interesse an der Erzählung wecken. Sie unterscheidet folgende Funktionen:

- Informationsfunktion
- Unterhaltungsfunktion
- Erlebnisfunktion
- Emotionalisierungsfunktion und Interpretationsfunktion

Alle Funktionen sind komplementär zueinander und verfolgen ein übergeordnetes Ziel: Die Fotografie soll die Aufmerksamkeit des Rezipienten einfangen.<sup>137</sup>

Wesentlich detaillierter und treffender unterteilt Thomas Knieper die Funktionen von Pressefotos.<sup>138</sup>

- **Darstellende Funktion:** Das Thema oder der Kontext eines Artikels wird durch die Fotografien visuell veranschaulicht. Die Fotografien übernehmen eine gewisse unterstützende Funktion.
- **Organisationsfunktion:** Das Foto übernimmt organisatorische Aufgaben, indem es Zusammenhänge zwischen Schlüsselbegriffen des Textes einer Reportage herstellt.
- **Interpretative Funktion:** Durch die Fotografie werden schwer verständliche Inhalte von Texten in eine zeichenhafte und leichter verständliche Bildersprache übersetzt.
- **Dokumentarische Funktion:** Die geschilderten Sachverhalte der Fotoreportage werden visuell mit Fotografien dokumentiert.

---

<sup>136</sup> Zitiert nach: Siegel 1973, S. 10

<sup>137</sup> Meckel 2001, S. 26

<sup>138</sup> Knieper 2005

- **Symbolisierende Funktion:** Fotografien können die Sachverhalte einer Fotoreportage auch symbolisieren.
- **Dekorative Funktion:** Fotografien dienen in einem Bild-Textartikel auch als Blickfang, der die Lektüre anregen soll.
- **Ökonomische Funktion:** Durch besonders attraktive Fotografien soll die Schaulust der Rezipienten gesteigert, und somit auch der Absatz des Medium erhöht werden.

Soviel zu den Funktionen der Fotoreportage. Im betrachteten Untersuchungszeitraum ergaben sich drastische Veränderungen, besonders durch die massiven Eingriffe der „Presselenkung“ in der Nazi-Diktatur.

### **3.3 Die Themen der Fotoreportage in der illustrierten Presse**

Die große Stärke der Fotoreportage liegt in ihrer Themenvielfalt. Grundsätzlich lässt sich fast über jeden Sachverhalt eine Reportage erstellen, sofern er eine Geschichte in sich birgt. Zu beachten ist aber, dass die Reportage meist nur ein Thema und nicht mehrere gleichzeitig behandelt.

Nach Mast lassen sich grob sechs Themenfelder unterscheiden: Ereignisse und Veranstaltungen, Milieuthemen, Trendthemen, Rollenspiel und Selbsterfahrung (Der Journalist ist selbst handelnder Teil des Geschehens), Personenporträts und politisches Geschehen.<sup>139</sup>

Michael Haller sieht keine Probleme für den Reporter, passende Themen zu finden. Die potentielle Themenpalette der Fotoreportage ist ebenso reichhaltig wie die des Nachrichtenjournalismus und reicht von Einzelereignissen über Milieugeschichten bis hin zu Trendthemen.<sup>140</sup> Wichtig ist für den Journalisten die Bearbeitung des Themas vor Beginn der eigentlichen Arbeit an der Reportage. Die Reportage-Erstellung beginnt mit der sorgfältigen „Herrichtung des Themas“. Es ist herauszuarbeiten, welche Aspekte dem Leser unbekannt sind, welche daher ein starkes Interesse erwarten lassen. Der Reporter muss sich überlegen, welchen Bezug der Leser zum Thema hat und wie und

---

<sup>139</sup> Viele Themen werden erst zum Reportage-Stoff, wenn der Reporter selbst aktiv ins Geschehen einsteigt und mitagiert. Dies kann eine teilnehmende Beobachtung sein oder die Übernahme einer bestimmten Rolle wie z. B. ein Tag als Bedienung am Münchner Oktoberfest, vgl. Mast 2008, S. 280–281

<sup>140</sup> Haller 1995, S. 103



mit welchen Mitteln er die Vermittlung desselben erreichen kann. Erst danach erfolgen die Ortsfestlegung, die Materialbeschaffung, die Abstimmung mit der Redaktion, das Schreiben und die Layout-Erstellung.<sup>141</sup>

Die vorliegende Arbeit untersucht unter anderem die Themen der Fotoreportagen im Zeitraum von 1925 bis 1935. Die meisten Illustrierten im Deutschland der zwanziger und dreißiger Jahre – wenn man die parteipolitische *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* (kommunistisch) und den *Illustrierten Beobachter* (nationalsozialistisch) ausklammert – blieben bis zur Gleichschaltung der Presse in Deutschland in ihrem redaktionellen Inhalt unabhängig. Nicht auszuschließen ist bei den bürgerlich und liberal eingestellten Illustrierten eine Beeinflussung durch die Großindustrie und später auch durch den Nationalsozialismus, wenn dies hier auch nicht so dominant zu spüren war wie in den ideologisch stärker polarisierten Illustrierten.<sup>142</sup> Die Themen in den Illustrierten der zwanziger Jahre umfassten die Alltagsprobleme genauso wie das politische Geschehen. Besonders beliebt waren Reiseberichte aus fernen Ländern und gesellschaftspolitische Ereignisse. Die *Berliner Illustrierte Zeitung*, „ein Spiegelbild der Zeitchronik“, brachte einem großen Leserkreis Informationen aus allen Teilen der Welt.<sup>143</sup>

Die Studie *Die Fotoreportage in der Münchner Illustrierten Presse*<sup>144</sup> bestätigt die Aussagen Gidals und Korffs. Schon von Anfang an beherrschten unterhaltende und informierende Themen – über gesellschaftliche Ereignisse und Probleme, ferne Länder, Reisen, Sportereignisse, Modetrends und Katastrophen – die Fotoreportagen in der *MIP*. Ab 1931 lässt sich dagegen die zunehmende Dominanz der ideologischen Propaganda beobachten. Trotz dieser offensichtlichen Radikalisierung nahm keiner der im Zeitraum von 1923 bis 1933 bei diesem Blatt tätigen Hauptschriftleiter (Chefredakteure) zu politischen Themen kritisch Stellung.<sup>145</sup> Das „Wegschauen beim Zerfall der Republik“, so Manfred Niessen<sup>146</sup>, war nicht nur Charakteristikum der *MIP*, auch die *BIZ* (*Berliner Illustrierte Zeitung*) zeigte ein analoges Muster in ihrer Berichterstattung.

---

<sup>141</sup> Haller 1995, S. 99–102

<sup>142</sup> Gidal 1993, S. 48

<sup>143</sup> Korff 1927, S. 294

<sup>144</sup> Knöferle 2009, S. 84–88

<sup>145</sup> Knöferle 2009

<sup>146</sup> Niessen 1983, S. 11

Die verschiedenartigen Themen in den Fotoreportagen werden in den folgenden Beispielen kurz vorgestellt.

### **3.3.1 „Fliegen Sie sofort nach Honkong und zum Südchinesischen Meer“ – Reportagen aus fremden Ländern**

Wolfgang Weber befand sich auf einer Reise im Dschungel in Changi bei Singapur, als ihn ein Telegramm mit folgendem Inhalt erreichte: „Fliegen Sie sofort nach Hongkong und zum Südchinesischen Meer.“<sup>147</sup> Sein Auftraggeber schickte ihn zu einem neuen interessanten Ort, von dem er wiederum eine Fotoreportage liefern sollte.

In den Illustrierten Wochenzeitungen der zwanziger und dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts dominierten Fotoreportagen über Reisen in ferne Länder. Gerade das Unbekannte, das Exotische und die fremden Kulturen waren beim Leser gefragt. Viele Fotoreporter befassten sich mit dem Genre Reisefotografie. Bereits ab 1926 veröffentlichte Weber in der *Münchener Illustrierten Presse* seine ersten Fotoreportagen. Die Bildreportage *Wie reist man heute in Zentralafrika?* schildert die Beförderungsmöglichkeiten im unwegsamen Urwald Afrikas.<sup>148</sup> Weber avancierte zu einem der erfolgreichsten Fotojournalisten in Deutschland. Im Durchschnitt erstellte er bis zu 20 Fotoreportagen pro Jahr, wobei der Bildjournalist auf seinen Reisen in ferne Länder stets auch Abenteurer war. Bereits die Titelseiten der Zeitschriften warben mit Aufschriften, „In diesem Heft der neueste Bildbericht von Wolfgang Weber“. Der Fotograf trat aus der Anonymität heraus und erhielt einen besonderen Bekanntheitsgrad. „Die enge Verbindung zwischen den Erlebnissen eines Reporters und den Ereignissen selbst zielte darauf ab, ein direktes Verhältnis zwischen Leser, Illustrierten und eben diesen Ereignissen zu konstruieren.“ Dies war besonders im Fall der Reisereportagen zutreffend. Ein weiteres Beispiel ist Webers Reportage über die Ostafrikanische Steppe. Sie trägt den Titel *Ein Nashorn greift mein Auto an*. Unter der Titelüberschrift hebt die Redaktion hervor: „Ein Abenteurer unseres Sonderberichterstatters Wolfgang Weber in der Ostafrikanischen Großtier-Steppe“.<sup>149</sup>

---

<sup>147</sup> Weber 1960, S. 290–311

<sup>148</sup> Weber

<sup>149</sup> Eskildsen, Weber 2004, S. 16

Aber auch andere Fotografen widmeten sich ab Mitte der zwanziger Jahre dem Genre Reisefotografie. Alfred Eisenstaedt, Erich Salomon, Felix H. Man, Harald Lechenperg, Walter Bosshard und Martin Munkácsi sind nur einige aus der Liste der Fotoreporter der zwanziger und dreißiger Jahre, die aus unterschiedlichen Ländern und Erdteilen beeindruckende und Wissen vermittelnde Fotoreportagen mitbrachten.<sup>150</sup>

### 3.3.2 „Hunger im Frankenwald“ – Fotoreportagen mit sozialdokumentarischen Themen

Die soziale Fotoreportage nahm bereits einige Jahrzehnte nach der Erfindung der Fotografie in der allmählich sich entfaltenden illustrierten Presse, z. B. in Europa und den USA, einen breiten Raum ein. Illustrierte wie *Harper's Weekly*<sup>151</sup> und *The Illustrated American*<sup>152</sup> veröffentlichten schon im Jahre 1893 fotografische Berichte, die Probleme der Stadt New York oder das Leben im Italienviertel von New York City schilderten. Das Layout zeigte noch nicht die typische Gestaltung der späteren Fotoreportage und es fehlte die zeitliche Bildfolge, doch konnte der Leser durch eigene Rezeptionsarbeit die Erzählung aufbauen.

Nach dem ersten Weltkrieg nahm die sozialdokumentarische Fotoreportage in der Illustrierten Presse in Deutschland schon allein aufgrund der wirtschaftlich problematischen Situation einen breiten Raum ein. Die *Berliner Illustrierte Zeitung* thematisierte die sozialen Probleme der unteren Bevölkerungsschichten, suchte aber nicht die Schuldigen hierfür. Anklagende Sozialreportagen lieferte dagegen die *Arbeiter-Illustrierte Zeitung*.<sup>153</sup> *Hunger im Frankenwald* ist der Titel einer Fotoreportage von Eugen Heilig im Jahre 1930 in der *AIZ* Nr. 33.<sup>154</sup> In der Reportage selbst wird der Name des Bildlieferanten nicht preisgegeben. Monica und Walter Heilig führen in ihrem Buch, *Eugen Heilig*, diese Bilderzählung als eine der ersten großen Bildreportagen ihres Vaters Eugen Heilig auf.<sup>155</sup>

---

<sup>150</sup> Eskildsen, Weber 2004, S. 29–31

<sup>151</sup> Langill 22.6.1895

<sup>152</sup> Byron 30.9.1893, S. 386

<sup>153</sup> Saure 1992, S. 31–32

<sup>154</sup> o. V. 1930a

<sup>155</sup> Heilig, Heilig 1996, S. 56

### **3.3.3 „Im Staatsmänner-Express von Paris nach Calais“ – Politik**

Als einziger Fotograf begleitete Erich Salomon 1931 die deutschen und französischen Minister Brüning, Curtius, Briand und Laval in einem Sonderzug von Paris nach London. Die Fotoreportage kündigte die *Berliner Illustrierte Zeitung (BIZ)* im Juli 1931 auf ihrer Titelseite an.<sup>156</sup> In der Reportage zeigte Salomon ungewöhnliche und lebendige Bilder von den deutschen und französischen Politikern bei Gesprächen im Zug, deren Inhalte jedoch keine Erwähnung fanden. Für die politische Berichterstattung der Weimarer Zeit war die Fotoreportage Salomons typisch. Sie befriedigte zwar die Sensationslust der Leser und ihr Verlangen nach einer exklusiven Teilhabe am Leben der „Großen Staatsmänner“, vermittelte aber wenig Inhaltliches über die politischen Gespräche und Ergebnisse. Bei der empirischen Untersuchung der *Münchener Illustrierten Presse* überrascht der geringe Anteil an Foto-Artikeln mit politischem Hintergrund. Im Zeitraum von 1923 bis 1934 liegt dieser bei nur 12,3 %. Nach der Gleichschaltung der Presse durch die Nationalsozialisten erhöhte er sich auf 25,5 %.<sup>157</sup>

### **3.3.4 „Die freie Börse in Mailand“ – Wirtschaft und Finanzen**

Wirtschaftliche Themen waren scheinbar in der Weimarer Zeit für die Leser weniger interessant oder sollten bewusst nicht über das neue Medium Illustrierte präsentiert werden. Meine Studie *Die Fotoreportage in der Münchener Illustrierten Presse* hat ergeben, dass der Anteil in der Berichts-Kategorie *Wirtschaft/Finanzen* 2,8 % nicht überschritten hat.<sup>158</sup> Vereinzelt finden sich Fotoreportagen über das Thema Wirtschaft/Finanzen. Sie vermitteln keine wirtschaftlich objektive Information und wenig wichtige Zusammenhänge, sondern locken die Leser eher mit einer besonders auffallenden Typografie und einem ansprechendem Layout. Die Fotoreportage von Wolfgang Weber, *Die freie Börse in Mailand* in der *Münchener Illustrierten Presse* ist ein bezeichnendes Beispiel hierfür.<sup>159</sup>

---

<sup>156</sup> Salomon 1931

<sup>157</sup> Knöferle 2009, S. 86–88

<sup>158</sup> Knöferle 2009, S. 86

<sup>159</sup> Weber 1931b

### 3.3.5 „Ich fliege mit Udet“ – Sportereignisse

In der heutigen illustrierten Presse ist der Sport nicht wegzudenken. Ob dies auch in den zwanziger Jahren generell der Fall war, wird unter anderem auch in der vorliegenden Arbeit untersucht. Viele Fotoreportagen des Fotografen Willi Ruge widmeten sich sportlichen Ereignissen. Seine Reportage „Ich fliege mit Udet“ vermittelte mit einer eindrucksvollen ästhetischen Bild- und Layout-Gestaltung die dramatischen Momente beim Fliegen.<sup>160</sup> Die Inhaltsanalyse über die Berichterstattung in der *Münchener Illustrierten Presse* von 1923 bis 1934 weist für die Berichtskategorie *Sport* in diesen Zeitraum nur einen Anteil von 9,6 % aus. Dagegen wählten die Redakteure bei 20 % der Titelbilder im selben Zeitraum Fotografien aus dem Bereich *Sport* als Blickfang.<sup>161</sup>

### 3.3.6 „Die Ford-Fabrik“ – die Welt der Forschung, Wissenschaft und Technik

Berichte über technische Neuheiten erfreuten sich in den zwanziger Jahren einer hohen Beliebtheit. Dies bestätigen auch die Veränderungen im Layout der *Münchener Illustrierten Presse*, die von der Redaktion 1924 eingeleitet wurden. In jeder Wochenausgabe erschien nun die *Funkpresse* oder später die *Illustrierte Technik*, eine bis zu acht Seiten umfassende illustrierte Beilage. Diese informierte den Leser über neue Erfindungen und herausragende technische Errungenschaften. Hierdurch versuchte man die Absatzzahlen des Blattes zu erhöhen. Im Zeitraum von 1923 bis 1934 betrug der Anteil der Berichtskategorie *Forschung/Wissenschaft/Technik* in der *Münchener Illustrierten Presse* 10,9 %.<sup>162</sup> Die Fotoreportage *Die Ford-Fabrik* von Fritz Block war für die Leser sicherlich lehrreich und interessant. Sie präsentierte das Geschehen in einer modernen amerikanischen Autofabrik.<sup>163</sup>

---

<sup>160</sup> Ruge 28.2.1931

<sup>161</sup> Knöferle 2009, S. 86–87

<sup>162</sup> Knöferle 2009, S. 86

<sup>163</sup> Block 27.2.1932

### 3.3.7 „Atelierfest in Schwabing“<sup>164</sup> – Kultur und Gesellschaft

In den zwanziger und auch dreißiger Jahren nahmen kulturelle und gesellschaftliche Themen in der Illustrierten Presse einen breiten Raum ein. In der *Münchener Illustrierten Presse* lag der Anteil fotografischer Artikel im Zeitraum 1923 bis 1934 in der Berichtskategorie Gesellschaft bei 42,5 %. Dazu kamen noch 17,1 % für kulturelle Themen.<sup>165</sup> Dies zeigt sehr deutlich, welchen hohen Stellenwert das Bedürfnis der Leser nach Unterhaltung, nach Berichten über gesellschaftliche Ereignisse und sonstigen Vergnügungen hatte. Die *Münchener Illustrierte Presse* veröffentlichte jedes Jahr mehrere Fotoreportagen über den Münchner Fasching. Wolfgang Weber lässt die Leser mit seiner Reportage *Atelierfest in Schwabing* von 1931 an dem bunten Faschingstreiben der Künstler teilhaben. Den Rezipienten der Reportage wurden auf der ersten Doppelseite der Reportage mit drei großformatigen Fotos die Örtlichkeiten des Ateliers gezeigt. Unterhalb der Titelüberschrift signierte der "Meister" wie immer, "von Wolfgang Weber".<sup>166</sup>

## 3.4 Die Erzählung in der Fotoreportage

Die Fotoreportage ist eine Spezialform der Gattung der Reportage. Dies bestärkt auch die Definition in *Meyers Enzyklopädisches Lexikon*: Die literarische Gattung *Reportage* sei „eine aus der unmittelbaren Situation gegebener, die Atmosphäre einbeziehender, meist kurzer Augenzeugenbericht eines Ereignisses“. Es heißt dort weiter: „Die R. ist eine verhältnismäßig neue literarische Gattung; nach einigen Vorläufern setzt sie Ende des 19. Jh.s zusammen mit dem modernen Journalismus ein.“<sup>167</sup> Betrachtet man aber die *Reportage* als eine bestimmte Kommunikationsform, dann steht sie auch für die uralten literarischen Strategien des Erzählens.<sup>168</sup>

Haller verweist auf vier Kriterien, die bei der Erstellung einer Reportage zu beachten sind: Die Spezifika des Printmediums, die Themenauswahl, die journalistische Intention und die Erwartungen der Leserschaft. Diese vier Kennzeichen bestimmen die

---

<sup>164</sup> Weber 1931a

<sup>165</sup> Knöferle 2009, S. 86–88

<sup>166</sup> Knöferle 2009, S. 136–137

<sup>167</sup> Hanle 1977, S. 21

<sup>168</sup> Haller 1995, S. 17

Darstellungsform der Reportage.<sup>169</sup> Aus den vier Eignungskriterien übernimmt Haller – nach den traditionellen Vorstellungen über die Reportage – den Begriff des Subjektiven (besonders die Intention des Journalisten und die Auswahl des Themas). Er sieht den Reporter als journalistischen Einzelkämpfer und berücksichtigt nicht die redaktionelle Arbeit. Gerade der gemeinsame Arbeitsprozess von Redaktion und Reporter bestimmen die Gestaltung der Erzählung in der Reportage. Anzumerken ist, dass sich Haller in seinem Diskurs auf die Text-Reportage bezieht, seine Aussagen aber – in grundsätzlichen Punkten – auch für die Fotoreportage zutreffen.

Im Nebeneinander der Schrift sind narrative Texte durch ein zeitliches Nacheinander bestimmt und stellen somit einen zeitlichen Verlauf dar.<sup>170</sup> Dagegen sorgt das Thema „narrative Strukturen im Bild und Fotografie“ noch für viel Diskussion. Oft wird angezweifelt, dass ein einzelnes Kunstwerk, beispielsweise ein Bild oder eine Fotografie, eine narrative Struktur haben könne, also imstande sei, eine Geschichte zu erzählen. Die visuelle Kunst (Bilder, den Film einmal ausgenommen) ist im Gegensatz zu sprachlicher Kunst, die Wort für Wort (linear) erfasst wird, auf einen Blick oder partiell zu erfassen. Dies ist auch der Grund dafür, dass die Zeitlichkeit (erzählte Zeit und Erzählzeit) in visuellen Narrationen anderen Prämissen unterliegt als in der Literatur.<sup>171</sup> Pandel verweist darauf, dass ein Bild keine zeitdifferenten Ereignisse darstellen könne, es zeige nur einen Augenblick. Nur indem in einem Bild bewusst zwei aufeinanderfolgende Handlungen angeordnet werden, ließe sich eine Sinnbildung erschließen.<sup>172</sup> Hier kann man Pandel nicht ganz zustimmen. Die nachfolgende Diskussion über visuelle Strukturen in der Bilderzählung wird dies auch belegen. Es ist nicht das Ziel der vorliegenden Arbeit einen umfassenden Überblick über Erzähltheorien der Literatur- und Kunstgeschichte zu geben. Wichtig ist es aber, das Erzählen mit Bildern in ähnlichen Genres zu beleuchten. Hier sind vor allem die narrativen Strukturen anderer Kunstgattungen und Genres wichtig, die Ähnlichkeiten zur Erzählstruktur in der Fotoreportage aufweisen.

---

<sup>169</sup> Haller 1995, S. 70–71

<sup>170</sup> Martínez, Scheffel 2007, S. 30-31.

<sup>171</sup> Scheuermann 2005, S. 67–68

<sup>172</sup> Pandel 1999, S. 388

### 3.4.1 Narrative Strukturen

#### 3.4.1.1 Das uralte Prinzip der Bilderzählung

Wenn wir zurückblicken, sind Bilderzählungen im Grunde keine neuen Erfindungen. Visuelle Erzählungen begegnen uns schon auf griechischen Vasen und in den spiralförmig angeordneten Bildern der Trajanssäule in Rom. Bis ins ausgehende Mittelalter wurden zur Darstellung einer Geschichte überwiegend Bildzyklen verwendet. Die Passion Christi ist in der Tafelmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts in vielen Bildzyklen überliefert. Sowohl in der Wand- als auch in der Tafelmalerei wurden die einzelnen gerahmten Bilddarstellungen entweder auf einer Retabelseite des Altars oder an einer Wand als eine Folge präsentiert.<sup>173</sup> Viele Passionsdarstellungen, so z. B. die *Karlsruher Passion*<sup>174</sup> mit sieben Bildtafeln oder Dürers große Passion, eine Holzschnittfolge von 12 Blättern, erzählen den Leidensweg Christi. Die Struktur der Bilderzählung ist hier durch die festgelegte Reihenfolge, den Zyklus der einzelnen Bilder, aber auch durch die Geschichte im Einzelbild festgelegt. Sicher reicht diese Begriffsbestimmung zur weiteren Untersuchung der Erzählstrategie in der Fotoreportage nicht aus. Bei der Analyse der Karlsruher Passion analysierte Wilfried Franzen neben Aufbau und Erzählfolge auch, welche Handlungsmomente ausgewählt wurden, und wie diese in den einzelnen Bildern wiedergegeben worden sind. Ebenso betrachtete er die Komposition bezüglich der bildnerischen Mittel und der auffälligen Erzählmotive (z. B. die Darstellung von Personen niedrigen Ranges, der Schergen).<sup>175</sup> Ebenso sind die Freskenzyklen Giotto's in der Arenakapelle zu Padua, aus dem 14. Jahrhundert, ein in der Forschung viel diskutiertes Beispiel der frühen Bilderzählung.<sup>176</sup>

Auf die jahrhundertlang diskutierte Differenz von Bilderzählungen und literarischen Erzählungen kann hier nur verwiesen werden. Jede Szene bzw. Handlung muss gründlich ausgestaltet und dabei auf einen Augenblick verkürzt werden. Die kunstvolle Rhythmisierung von Erzählzeit und erzählter Zeit ist schwieriger einzubringen. Nur wenn die Bilderzählungen von literarischem Vorwissen abgestützt sind, ist die Aufteilung von erzählter Zeit und Erzählzeit problemlos. Wolfgang Kemp

---

<sup>173</sup> Franzen 2002, S. 10

<sup>174</sup> Lüdke, Roller, Hirtz 1996

<sup>175</sup> Franzen 2002, S. 19

<sup>176</sup> Imdahl 1980, S. 7–10



diskutiert in einem Abschnitt seines Buches *Der Text des Bildes* die Problematik der Bilderzählung. Er führt dort weiter aus, dass es für die Maler besonders schwierig wurde, wenn sie in ihren Bildern neue Geschichten erzählen sollten. Auch im Werk William Hogarths präsentiert sich diese Schwierigkeit, so Kemp. Die Veränderungen in den Inhalten der Bildfolgen dokumentieren, dass Zeit vergangen ist.<sup>177</sup> Kemp nimmt hier Bezug auf Hogarths Radierung und Kupferstich *Before and After*. Es handelt sich um einen Minizyklus einer Bilderzählung.



Abbildung 9: *Before*, William Hogarth, 1736    Abbildung 10: *After*, William Hogarth, 1736

Die Bildfolge Hogarths zeigt den zeitlichen Ablauf eines Ereignisses mit zwei Illustrationen. Das Ereignis ist eine dreiteilige Sequenz. Es ist auch der Prädikatwechsel eines Objekts (bei Hogarths Beispiel das Paar) in einem Bild, zu einem Zeitpunkt  $t_2$ , zwischen zwei Zeitpunkten  $t_1$  und  $t_3$ .<sup>178</sup> Genauso wichtig scheint aber der bildinterne Veränderungsprozess in *Before and After* zu sein. Zeit könne sich nach Kemp unterschiedlich darstellen, wenn wir an die natürlichen Gegensätze von Tag und Nacht, Winter und Sommer, Jugend und Alter denken. In obigem Bildbeispiel benutzt Hogarth eine geringe Veränderung des Lichteinfalls, um die vollen Gegensätze auszuleuchten.

<sup>177</sup> Kemp 1989, S. 62–63

<sup>178</sup> Danto 1980, S. 374–377

In *Before* verläuft der Lichteinfall durchs Fenster, parallel zur Figurenordnung des Paares. Der Spiegel, das Symbol der Zukunft, aber auch eine Metapher für die Reinheit und Tugend der Frau, wird vom Lichteinfall diagonal geteilt. Die Frau hält sich am Schminktisch fest, man kann erahnen, dass sie ihn umstürzen wird. Diese Szene soll die Unentschlossenheit der Frau darstellen. In *After* zeigt sich der Lichteinfall flacher, es ist Zeit veronnen. Der Lichtkegel beleuchtet nur noch die Verwüstungen im Zimmer (z. B. umgestürzter und zerbrochener Spiegel). Auch auf der hinteren Wand des Zimmers sind in zwei Bildern Hinweise für das Vergehen von Zeit sichtbar. Im oberen Wandbild bei *Before* ist der Amorknabe, der eine Rakete zündet, vom eintretenden Licht hell beleuchtet, wobei das untere Wandbild vom Spiegel verdeckt ist. In *After* sind beide Wandbilder zu sehen, da Spiegel und Schminktisch umgestürzt wurden. Das jetzt zusätzlich sichtbare untere Bild an der Rückwand des Zimmers zeigt den Amorknaben mit der abgestürzten Rakete, wogegen das obere Bild mit dem Amorknaben im Schatten liegt. Hogarth nutzt die Lichtregie und die Veränderungen im Bild *After*, um auf das Fortschreiten der Zeit hinzuweisen.<sup>179</sup>

Zeitlich wesentlich näher zur Fotoreportage sind die Illustrationen in der illustrierten Presse des 19. Jahrhunderts und in den illustrierten Romanen von Charles Dickens oder die Bildzyklen von Gustave Doré. Der Weg hin zu neuen Bildmedien, wie Fotografie und Film, führte über die illustrierte Presse. Hier entwickelte sich die Sprache des massenhaften Bildes, indem die Konventionen des Historienbildes zu einem Diskurs der informativen Unmittelbarkeit umgewandelt wurden.<sup>180</sup> Dorés Illustrationen zu *London, a Pilgrimage by Blanchard Jerrold and Gustave Doré*, führen uns dies vor. Die Bilder präsentieren die unterschiedlichen sozialen Bedingungen in den Armen- und Reichenvierteln Londons.<sup>181</sup> Dass Illustrationen im 19. Jahrhundert sehr beliebt waren, bekunden uns Künstler der damaligen Zeit, wie beispielsweise Vincent van Gogh. In vielen überlieferten Briefen an seinen Bruder Theo oder seinen Künstlerkollegen Rappard ist seine Begeisterung für die Illustrationen in *The Graphic* oder in der *Illustrated London* dokumentiert. Van Gogh schrieb Anfang Februar 1883 an

---

<sup>179</sup> Kemp 1989, S. 62–71

<sup>180</sup> Zimmermann 2006, S. 10

<sup>181</sup> Doré, Guratzsch, S. 278–279

seinen Künstlerkollegen Rappard, dass er vor mehr als zehn Jahren in London jede Woche zu den Schaukästen der Druckerei des *Graphic* und der *London News* gelaufen sei und sich die allwöchentlichen Ausgaben angesehen habe. Die Eindrücke, die er vor Ort und Stelle empfing, seien so stark gewesen, dass ihm die Zeichnungen noch klar und deutlich in Erinnerung seien.<sup>182</sup>

Illustrationen waren auch in Italien im 19. Jahrhundert ein beliebtes Genre.<sup>183</sup> Michael Zimmermann untersucht in seinem Buch *Industrialisierung der Fantasie* die Veränderungen in der Kunst und in der illustrierten Presse in Italien im letzten Viertel des 19. Jahrhundert. Er analysierte viele Illustrationen aus der *L'Illustrazione Italliana*, der führenden Illustrierten in Italien.<sup>184</sup> Mit Illustrationen in Italien im 19. und 20. Jahrhundert befasst sich auch Giorgio Bacci in seinem Buch *L' emigrazione tra arte e letteratura*. Unter den aufgeführten Illustratoren besticht vor allem Arnaldo Ferraguti, der viele Bildgeschichten erstellt hat. Er illustrierte den Roman *Sull'Oceano* von Edmondo de Amicis. Ferraguti sah im Medium Fotografie – im richtigen Maß verwendet – ein künstlerisches Hilfsmittel, das ihm Inspiration für seine Kompositionen gab.<sup>185</sup> Gerade die erzählerischen Illustrationen zu *Sull' Ozeano* von de Amicis, in dem die italienischen Auswandererschicksale in Amerika geschildert werden, belegen die frühe Integration der Fotografie in die Bilderzählung. Sie weist Ähnlichkeiten mit der späteren Fotoreportage auf. Ein Bild aus dem Buch Baccis mit dem Titel *Emigranti* (Angiolo Tommasi, 1896) belegt dies. Bemerkenswert ist auch die kleine Bilderzählung Ferragutis *Prima ... e poi* (vergleichbar mit Hogarths *Before and After*), in der er sehr realistisch die Probleme und Gefühle zweier Menschen visuell präsentiert. Drei Bilder genügten ihm, um die menschliche Tragödie im Bild darzustellen.

---

<sup>182</sup> van Gogh, Schumann, Erpel, S. 139: 152-153

<sup>183</sup> Bacci 2009

<sup>184</sup> Zimmermann 2006

<sup>185</sup> Bacci 2008



Abbildung 11: *Emigranti*, Angiolo Tommasi, 1896



Abbildung 12: *Prima ... e poi*, A. Ferraguti, L'illustrazione Italiana, XXI, 25, 24. Juni 1894

Die sequentielle "Bildgeschichte" vom 18. zum 20. Jhd. kann als eigenständige Kunstform angesehen werden. Sie fasst viele narrativen Bildfolgen – Historien- und Genrebilder, graphische Zyklen, Comics und auch die erzählende Bildfolge von Fotografien – zusammen. Voraussetzung ist aber, dass es sich um statische Bilder in einem zwei- oder dreidimensionalen Raum handelt, die der Belehrung, Information oder Unterhaltung dienen und ihren Ort nicht im Rahmen überkommener Rituale haben. Sie unterscheiden sich klar von einem bewegten Bild im Film oder Theater. Dietrich Grünewald verweist auf den „Bausteincharakter“ des Bildes. Es ist nur ein Element in einem zeitlichen Prozess, ist Träger einer festen Aussage und ist nicht nur einem Text zugeordnetes Beiwerk. Bei der Gestaltung der Bildgeschichte stehen drei Möglichkeiten der Bildfolge offen, mit der der Handlungsprozess der Erzählung gesteuert wird. Die weite Bildfolge erzeugt viele Leerstellen oder Sprünge. Hier weist gerade das Einzelbild mehr Selbständigkeit auf und muß länger betrachtet werden. Die enge Bildfolge mit geringen Zeitabständen zwischen den Bildern präsentiert oft Bewegung, wie es in vielen Comics zu erleben ist. Die Autonomie des Einzelbildes ist hier relativ gering und der Rezipient wird daher zum rasch fortschreitenden Lesen der Folge animiert. Grünewald sieht in der dritten Möglichkeit, nämlich der Mischung aus beiden Arten, die erzählerisch ergiebigste Lösung. Mit ihr kann der Rhythmus der Erzählung bestimmt werden. Zwingend und konstitutiv für das Prinzip „Bildgeschichte“ ist die Entfaltung eines zeitlichen Prozesses bzw. die Entfaltung der Dramaturgie.<sup>186</sup>

### **3.4.1.2 Eine spezielle Art Bildgeschichte – Der Comic**

Narrative Konstruktionen, wie wir sie bei der Bilderzählung finden, weist auch der Comic auf, der seit 1890 in amerikanischen Zeitungen Einzug gehalten hat. Er vermittelte anfangs im „karikierenden Stil gezeichnete komische Geschichten“. Mit Beginn des 20. Jahrhunderts begann der Comic auch Abenteuerhandlungen und naturalistischere Szenen abzubilden. Der Comic als Comicstrip erschien nicht mehr nur in den Zeitungen, sondern auch in speziellen Comicheften, Alben und Büchern.<sup>187</sup>

Wie funktioniert die Erzählung im Comic? Sie wird mittels kleiner Einheiten – Panels (d. h. Einzelbilder) – realisiert, sie stellen die Grobbausteine in der Erzählung dar. Beim Comic gibt es eine festgelegte „Leserichtung“ (von links nach rechts und von

---

<sup>186</sup> Grünewald 2001, S. 4-13

<sup>187</sup> Grünewald 2001, S. 4

oben nach unten), und die Anordnung der Panels stellt die Reihenfolge dar. Die Handlungsleerstellen dazwischen muss der Rezipient ergänzen, indem er die Veränderungen beim Panelübergang (Figuren, Raum und Zeit) analysiert. Die Erzählzeit ist beim Comic sehr stark abhängig vom individuellen Leserhythmus des Rezipienten, da er Bild und Text aufnehmen muss. Die Darstellung der erzählten Zeit ist oft problematisch, da Zeitangaben wie beispielsweise im reinen Erzähltext (z. B. Roman) fehlen. Die erzählte Zeit innerhalb der Panels kann durch eine Sequenz (Erzählsprung von A nach B) dargestellt werden. Der Comic ermöglicht auch die vom Film her bekannten Kniffe wie Zeitraffer, Rückblende und Zeitlupe. Unter Zeitraffer versteht man große Zeitsprünge von Panel zu Panel. Rückblenden können durch optische Veränderungen im Bild dargestellt werden (Farbe, Zeichenstil, Panelrahmen). Die Zeitlupendarstellung erfordert eine höhere Anzahl von Bildern, so dass der Übergang von Panel zu Panel, von „Augenblick zu Augenblick“, dargestellt ist. Zum Erzeugen von Spannung wird im Comic in unnatürlicher und unrealistischer Art und Weise die Zeit gedehnt oder verlangsamt.<sup>188</sup> Wie beim Erzähltext sind im Comic theoretisch alle Erzählinstanzen möglich (reiner Ich-Erzähler, neutraler Erzähler oder „allwissender“ auktorialer Erzähler), wobei die personale und die neutrale Erzählsituation am häufigsten anzutreffen ist. Die Sprecheridentifizierung wird durch die Sprechblasen und die Mimik der Figuren ermöglicht. Die Figuren im Comic sind stilisiert gezeichnet und zur besseren Erkennung oft mit verschiedensten Attributen bzw. signifikanten Merkmalen ausgestattet.<sup>189</sup> Ein weiteres erzählerisches Mittel im Comic liegt in der Bildkomposition. Mit Panelausschnitten können Details groß herausgestellt werden, vergleichbar dem Wechsel zwischen Totale und Nahaufnahme im Film.<sup>190</sup> Gegenüber reinen Erzähltexten bietet der Comic die Möglichkeit, *Geschwindigkeit* in der Erzählung mit „Energienlinien“ darzustellen. Das Innenleben der handelnden Figuren wird mit Hilfe von comicspezifischen Symbolen (Ausrufezeichen für Erstaunen, Fragezeichen für Verständnislosigkeit, Herz für Zuneigung, schwarze Wolken über dem Kopf für Wut und Tropfen um den Körper einer Figur für Angst) wiedergegeben.<sup>191</sup> Die Raumstruktur im Comic ist meist nur fiktiv angedeutet, er zeigt also keine Originalschauplätze der Handlung. Parallel ablaufende Handlungen mit

---

<sup>188</sup> Krichel 2006, S. 30–31

<sup>189</sup> Krichel 2006, S. 28–30

<sup>190</sup> Krichel 2006, S. 8–9

<sup>191</sup> Krichel 2006, S. 20–21

unterschiedlichen Orten werden im Comic über eine Panelteilung realisiert. Die Raumgestaltung im Comic ist wesentlich flexibler als im Film. So ist beispielsweise der Handlungsraum eines Panels erweiterbar, indem der Rahmen des Panels weggelassen und somit Weite suggeriert wird. Bei der Erschließung der Erzählung muss der Rezipient im Gegensatz zum reinen Erzähltext den spezifischen bildhaften Comiccode in seiner Rezeptionsarbeit umsetzen. Bild und Text ergänzen sich im Comic, wobei auch „stumme“ Panels – ohne Text – zu finden sind. Hier übernimmt allein das Bild die Darstellung des Handlungsablaufs.<sup>192</sup>

### **3.4.1.3 Erzählerische Strukturen in der Fotografie**

Da in der vorliegenden Arbeit der narrative Aufbau in der Fotoreportage analysiert und ein Konzept für die Untersuchung der narrativen Elemente erstellt werden soll, sind auch die bei der Einzelfotografie eventuell vorhandenen erzählerischen Elemente oder die durch sie hervorgerufenen Illusionen zu hinterfragen.

Die im 19. Jahrhundert weit verbreitete piktorialistische Fotografie bezog ihre Vorbilder aus der Malerei. Oscar Gustave Rejlander bereitete seine Kompositbilder in aufwendigen Sitzungen vor. Sie glichen den Genrebildern der zeitgenössischen Malerei. Nach Erstellung der Studioaufnahmen wurden die Einzelnegative Schritt für Schritt zu einem neuen Negativ zusammengestellt. Wie andere Gattungen von Einzelbildern (z.B. Gemälde oder Zeichnungen) konnte diese frühe Form der Fotografie nur einzelne Momente darstellen, welche ohne geschichtliches, mythologisches oder sonstiges Hintergrundwissen schwer erschließbar waren.

Jede Fotografie hat aufgrund ihres Entstehungsprozesses eine eindeutige zeitliche Dimension. Drei Dinge sind notwendig, um eine Fotografie dauerhaft zu fixieren: Eine Optik zur Abbildung des Motivs, eine chemische Substanz, die unter Lichteinfluss ihr Aussehen verändert, sowie ein Mittel, das diesen Zustand fixiert. Eine entsprechend hochwertige Optik ermöglicht es heute, dass im Bruchteil einer Sekunde ein Abbild des „Referenten“<sup>193</sup>, um mit den Worten Barthes' zu sprechen, festgehalten wird. Barthes versteht hierunter das notwendige Motiv, das vor dem Objektiv platziert ist. Kann eine solche Fotografie – ein Momentausschnitt aus der realen Welt – eine

---

<sup>192</sup> Krichel 2006, S. 30–35

<sup>193</sup> Barthes 1989, S. 86

Geschichte erzählen, die einen Anfang und ein Ende aufweist? Nach Barthes ruft die Fotografie nicht die Vergangenheit ins Bewusstsein zurück, sondern liefert dem Betrachter lediglich einen Beleg dafür, dass das auf der Fotografie Abgebildete tatsächlich einmal vor dem Objektiv der Kamera platziert war.<sup>194</sup>

Auch hier gilt, was für alle Arten von Einzelbildern (z.B. Gemälde, Zeichnungen oder Fotografien) festzustellen ist: dass nämlich nur ein einzelner Moment dargestellt ist, der ohne Hintergrundwissen schwer erschließbar ist. Mitchell fasst seine Aussagen zur Narrativität des Bildes so zusammen: „Es ist nicht gesagt, dass Bilder tatsächlich überhaupt etwas ‚sagen‘. Sie vermögen etwas zu zeigen, doch muss die verbale Botschaft bzw. der Sprechakt durch einen Betrachter an sie herangetragen werden, der in das Bild eine Stimme hineinprojiziert, darin eine Geschichte zu lesen vermeint oder eine mündliche Botschaft entziffert.“ Für Mitchell sind Bilder visuelle Symbole, die nonverbale Informationen vermitteln. Oft sind sie auch mehrdeutig.“<sup>195</sup>

Nach Mitchells Bilddefinition – er unterscheidet grafische, optische, perzeptuelle, geistige und sprachliche Bilder – ist die Fotografie auch der Kategorie des Bildes zuzuordnen.<sup>196</sup>

Die Darstellung von zeitlichen Abläufen in Bildzyklen ist viel weniger problematisch als in Einzelbildern. Vor allem beim „Monophasen-Einzelbild“ (nur eine Phase einer Handlungsfolge) zeigt sich im Vergleich mit dem „Polyphasen-Einzelbild“ (mehrere zeitlich und räumlich getrennte Phasen derselben Handlungsfolge) dass die „Lesbarkeit“ des Abgebildeten schwieriger ist. Werner Wolf sieht im Einzelbild nur eine begrenzt narrative Lesbarkeit, wobei seiner Meinung nach ein Einzelbild für sich nicht narrativ im Sinne der Darstellung einer Erzählung sein kann. Der Rezipient hat hier wesentlich mehr Anteil an der Gestaltung der Erzählung als bei Bildreihen. Es ist zu berücksichtigen, dass bei dem Vergleich gemalte Bilder, nicht Fotografien herangezogen wurden.<sup>197</sup> Trotz der Schwierigkeiten bei der Betrachtung von Bildern und deren narrativen Aussagen muss man nicht unbedingt Michael

---

<sup>194</sup> Barthes 1989, S. 93–95

<sup>195</sup> Mitchell 2008b, S. 123

<sup>196</sup> Mitchell 2008a, S. 20–26

<sup>197</sup> Wolf 2002, S. 53–75



Titzmann zustimmen, der die Möglichkeit der Darstellung von Narrativität im Bild negiert.<sup>198</sup>

Mit der *inszenierten Fotografie* – entstand ab den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts – ein weiteres Genre der Fotografie. Christine Walter wählte einen sehr provozierenden Titel für ihre Arbeit über das Erzählen im Einzelfoto. *Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie: Eilen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood* lautet die Überschrift ihres Buches. Walter lehnt ihren Inszenierungsbegriff stark an den des Theaters an. Vor diesem Hintergrund soll eines der Beispiele in ihrem Buch beleuchtet werden. Jeff Wall ist für sie ein Künstler, der zum „Erzähler“ wird, und der mit der Inszenierten Fotografie das narrative Bild in den Kunstdiskurs zurückholt.<sup>199</sup> In Jeff Walls frühem Leuchtkasten-Kunstwerk *The Destroyed Room* von 1978 (National Gallery of Canada, Ottawa) blickt der Betrachter in das völlig verwüstete Zimmer einer (unbekannten) Frau, mit wahllos umherliegenden Utensilien. Jeff Wall hat nur einen einzelnen Momentausschnitt einer an sich handlungslosen Szene dargestellt.<sup>200</sup> Er ließ sich nach eigenen Aussagen bei seinem Werk von Delacroix' Gemälde *Der Tod des Sardanapal* von 1827 inspirieren. In einem Gespräch mit Els Barents bemerkte er: „Bei ‚The Destroyed Room‘ beispielsweise ließ ich mich von den Schaufenstergestaltungen in Textil- und Möbelgeschäften inspirieren. Für mich sind das ‚tableaux morts‘, im Gegensatz zu ‚tableaux vivants‘. [...] Gleichzeitig hatte das Thema des Bildes etwas mit Aggression, Gewalt und Rache im häuslichen Leben zu tun. Delacroix' Bild vom ‚Tod des Sardanapal‘ hatte es mir sehr angetan, vielleicht weil ich gerade Vorlesungen über die Romantik hielt.“<sup>201</sup>

Jeff Wall orientierte sich in seinen Werken oft an Bilderfindungen und Kompositionen in der Kunst, die Eingang in ein kollektives Bildgedächtnis gefunden hatten (Jeff Walls Fotografie *The Thinker*, Andeutung an eine Skulptur Rodins oder Walls Fotografie *Picture for Women*, eine Anspielung auf Manets Gemälde, *Bar in Folies-Bergère*). Der Künstler habe mit dem Bild des zerstörten Zimmers eine narrative

---

<sup>198</sup> Titzmann 1990, S. 378–383

<sup>199</sup> Walter 2002, S. 173

<sup>200</sup> Wall 2003, S. 41–42, 65

<sup>201</sup> Wall, Barents 1986, S. 95–96

Szene geschaffen, so Walter.<sup>202</sup> Sicher eignet sich eine derartige Fotoinszenierung zur Darstellung von Illusionen im Sinne Lessings, der in seiner Abhandlung zum Laokoon schrieb: „Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt“<sup>203</sup> Dass ein inszeniertes Foto aber selbst eine narrative Struktur besitzt, ist fraglich. Der Betrachter soll das Gewesene und das Folgende in der inszenierten Momentaufnahme ergänzen und zudem noch den Zusammenhang mit Delacroix' Gemälde herstellen. Hier wird eine Geschichte impliziert, die es im Bild so nicht gibt. Alberto Manguel nahm hierzu kritisch Stellung. Beim Versuch, Bilder zu lesen, bilden wir selbst vorübergehend eine narrative Struktur im Bild. „Wir ergänzen das, was durch einen Rahmen begrenzt ist, um ein Vorher und ein Nachher, und dank unserer Gabe des Erzählens schenken wir dem Bild (gleichviel, ob wir von Liebe oder Haß erzählen) ein ewiges und unerschöpfliches Leben.“<sup>204</sup>

Lars Blunk zielt sich bei seiner Beurteilung der inszenierten Fotografie Walls die Metapher von Mitchells Bauchrednerpuppe<sup>205</sup> heran. In den Fotos von Wall sieht er keine „Erzählung“ oder „Geschichte“. Der Betrachter legt seine „Erzählstimme“ in das Bild hinein wie ein Bauchredner, der seine Stimme einer Puppe leiht.<sup>206</sup>

Die Unterschiede zwischen den Begriffen *Fotoreportage* und *Inszenierter Fotografie* sind erheblich, wenngleich auch die Inszenierung in der Fotoreportage nicht auszuschließen ist. Denken wir nur an die propagandamäßig inszenierten Fotografien von Heinrich Hoffmann, der mit seinen Panoramabildern über zwei Seiten Menschenmassen fotografisch inszenierte. Trotzdem ist der Vergleich der inszenierten Fotografie mit der Fotoreportage bezüglich der narrativen Struktur nicht angebracht. Die Fotoreportage hat eine eigenständige zeitliche Dimension, indem sie Fotosequenzen logisch zu einer Erzählstruktur zusammenfügt. Die Festlegungen im Layout (Typografie, Seitengestaltung, Text- und Bildverhältnis, Formate und Anordnung bzw. Reihung der Fotografien, fotografische Effekte u. a.) bestimmen darüber, ob eine Erzählung für den Rezipienten nachvollziehbar ist. Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die narrativen Elemente in der Fotoreportage zu definieren,

---

<sup>202</sup> Walter 2002, S. 115

<sup>203</sup> Lessing 1766, S. 21

<sup>204</sup> Manguel 2001, S. 19

<sup>205</sup> Mitchell 2008b, S. 124

<sup>206</sup> Blunk 2010, S. 36

und sie systematisch zu erfassen. Danach können sie mit Hilfe eines Datenbanksystems ausgewertet werden.

### 3.4.2 Typografie und Layout

Der amerikanische Grafik-Designer Herb Lubalin veröffentlichte 1979 seine Thesen zur Typografie. Die Anwendung der Typografie bezeichnete er als „grafischen Ausdruck“. Dieser präsentiert den schöpferischen Weg, eine Erzählung, eine Idee oder die Bedeutung eines Satzes zu optimieren. Dadurch soll der Betrachter emotional beeinflusst werden. Die Typografie soll die Fotografie und Illustration unterstützen, sozusagen eine „Symbiose“ zwischen beiden herstellen, um deren Wirkung zu verstärken.<sup>207</sup>

An den typografischen Elementen sind kulturelle und historische Entwicklungen erkennbar. Beispielsweise spielte in der Setzerei der *Berliner Illustrierten Zeitung* die grafische Gestaltung (Ausgestaltung und Formgebung) eine wichtige Rolle. Große Einflüsse auf die Typografie hatte nach Korff der „Zeitgeschmack“. Die *BIZ* bildete in der Reihe ihrer Jahressbände ein Spiegelbild zeitgenössischer Kunstanschauung ab. Aus typografischen Gründen wurde die Rechtschreibung „Illustrierte“ ohne „e“ beibehalten und erinnert somit noch heute an das Entstehungsjahr.<sup>208</sup> Dass Typografie an die politische Denkweise und deren Ziele angepasst wird, zeigt der Erlass der Nationalsozialisten nach der Machtergreifung 1933. Sie erklärten die Fraktur zu ihrer bevorzugten Schrift. Allerdings wurde dies 1941 durch ein Rundschreiben Goebbels revidiert und die Antiqua-Schrift wieder vorgeschrieben. Die altertümliche Frakturschrift passte nicht ins Konzept der Nationalsozialisten. Die gotische Schrift als

---

<sup>207</sup> Zitiert nach: Leu 1993, S. 7

<sup>208</sup> Korff 1927, S. 293

deutsche Schrift zu bezeichnen war historisch nicht haltbar. Die auch als „Hunnenschrift“ angesehene Fraktur war zu negativ besetzt.<sup>209</sup>

Im Jahre 1925 veröffentlichte ein Pionier der „modernen Typografie“, Jan Tschichold, seine Leitsätze:

„Elementare Typographie

1. Die Typographie ist zweckbetont.
2. Zweck jeder Typographie ist Mitteilung (deren Mittel sie darstellt). Die Mitteilung muß in kürzester, einfachster, eindringlichster Form erscheinen.
3. Um Typographie sozialen Zwecken dienstbar zu machen, bedarf es der inneren (den Inhalt anordnenden) und äußeren (die Mittel der Typographie in Beziehung zueinander setzenden) Organisation des verwendeten Materials.
4. *Innere Organisation* ist Beschränkung auf die elementaren Mittel der Typographie: Schrift, Zahlen, Zeichen, Linien des Setzkastens und der Setzmaschine. Zu den elementaren Mitteln neuer Typographie gehört in der heutigen, auf Optik eingestellten Welt auch das exakte Bild: die Photographie. Elementare Schriftform ist die Groteskschrift aller Variationen: mager – halbfett – fett – schmal bis breit. [...].
5. *Äußere Organisation* ist die Gestaltung stärkster Gegensätze (Simultanität) durch Anwendung gegensätzlicher Formen, Grade und Stärken (die im Werte ihrer Inhalte begründet sein müssen) und die Schaffung der Beziehung dieser positiven (farbigen) Formwerte zu den negativen (weißen) Formwerten des unbedruckten Papiers.
6. Elementare typographische Gestaltung ist die Schaffung der logischen und optischen Beziehung der durch die Aufgabe gegebenen Buchstaben, Wörter, Satzteile.
7. Um die Eindringlichkeit, das Sensationelle neuer Typographie zu steigern, können, zugleich als Mittel innerer Organisation, auch vertikale und schräge Zeilenrichtungen angewendet werden.
8. Elementare Gestaltung schließt die Anwendung jedes *Ornaments* (auch der ornamentalen Linie, z.B. der fettfeinen) aus. Die Anwendung von Linien und an sich elementaren Formen (Quadraten, Kreisen, Dreiecken) muß zwingend in der Gesamtkonstruktion begründet sein. [...].
9. Der Anordnung neuer Typographie sollten in Zukunft die normierten (DIN) Papierformate des Normenausschusses der Deutschen Industrie (NDI) zugrunde gelegt werden, die allein eine alle typographischen Gestaltungen umfassende Organisation des Druckwesens ermöglichen. [...].
10. Elementare Gestaltung ist auch in der Typographie nie absolut oder endgültig, da sich der Begriff elementarer Gestaltung mit der Wandlung der Elemente (durch Erfindungen, die neue Elemente typographischer Gestaltung schaffen – w. z.B. die Photographie) notwendig ebenfalls ständig wandelt.<sup>210</sup>

Für L. Moholy-Nagy, der eine eigene Vorstellung zum „Typophoto“ entwickelte, war die Fotografie, wenn sie als typografisches Material verwendet wurde, von größter Wirksamkeit. Die Fotografien können als Illustrationen neben und ergänzend zu den Worten fungieren oder als „Fototext“ anstelle der Worte eingesetzt werden. Die

---

<sup>209</sup> Schuler 2002

<sup>210</sup> Tschichold 1991, S. 14–16

Gesamtdarstellung baut sich aus den optischen und assoziativen Beziehungen auf, zum „Typophoto“.<sup>211</sup>

Die typografische Gestaltung von Titelseiten, Titelüberschriften und Gesamtlayouts der Fotoreportagen mittels unterschiedlicher Schriftgrößen, wechselnder Schriftarten und auffallender Fotoformate war gängige Praxis in den Illustrierten zwischen den beiden Weltkriegen. Aufmerksamkeit beim Leser wurde durch die besondere „Aufmachung“ der Zeitung erreicht. Alles was den Rezipienten am stärksten interessierte, musste so platziert sein, dass es an eine Stelle gesetzt wird, die das Auge sofort erfasst. Arthur Bernstein wies bereits 1927 in seinem Buchbeitrag *Wie die "Berliner Morgenpost" wurde* auf diese wichtigen Gestaltungsregeln beim typografischen Bild hin.<sup>212</sup>

Schriftcharakter (ihr „Ausdruck“) und die Gestaltung auf der Fläche sind ausschlaggebend dafür, ob ein Artikel gelesen wird oder nicht. Oft bringt eine gewisse Reduktion, wie in der Sprache selbst, mehr Verständlichkeit. Die Typografie muss deshalb mit Mengen und Mitteln bescheiden umgehen. Schriftgröße und Schriftcharakter, Zeilenlänge- und Abstand sowie Titelüberschriften sollen attraktiv sein.<sup>213</sup> Dies ist wichtig, da durch eine ansprechende Überschrift die Rezeption durch den Leser beeinflusst werden kann. Beispielsweise steuert der Bildtitel die Interpretation des Bildes. Der Leser sucht das Bild nach „Propositionen“ ab, die in logischer und semantischer Hinsicht mit den Implikationen des Titels übereinstimmen.<sup>214</sup>

Typografische Gesichtspunkte sind deshalb bei der Untersuchung der Erzählstruktur nicht zu vernachlässigen. Auf die unterschiedlichen typografischen Gestaltungsmittel in den analysierten Zeitschriften wird im Kapitel 7 eingegangen.

### **3.4.3 Gestaltung der Layout-Struktur – Die Inszenierung der Fotoreportage**

Wenn man vom Layout spricht, dann ist die ästhetische Anordnung visueller und textueller Elemente auf einer dafür vorgesehenen Fläche gemeint. Dies muss so

---

<sup>211</sup> Moholy-Nagy 1986

<sup>212</sup> Bernstein 1927, S. 156–157

<sup>213</sup> Gorbach 2001a, S. 74

<sup>214</sup> Titzmann 1990, S. 382

geschehen, dass der Rezipient die Bild- und Textinformationen mühelos versteht.<sup>215</sup> Kerstin Alexander definiert *Layout* als die formale Anordnung von Texten und Bildern, um Informationen zu vermitteln.<sup>216</sup>

Rudolf Gorbach erläutert in seinem Buch *Typografie professionell* die Gestaltung des Layouts in Zeitschriften. Bei dem visuellen Aufbau eines Artikels ist die Doppelseite wichtig. Auf ihr werden unterschiedliche Elemente zusammenmontiert. Gerade die Anordnung und die gegenseitigen Beziehungen bzw. Spannungen sind bei der Festlegung des Layouts wichtig. Sie geben Anreize und setzen damit Signale, um den Rezipienten zu führen und zum Betrachten zu animieren. Die Titel auf den Doppelseiten kündigen die Themen an und sind deshalb – neben den Bildern – oft die Nummer 1 auf den Seiten.<sup>217</sup> Die Anordnung bzw. zweidimensionale Raumordnung von Titel, Text und Fotografien muss so gestaltet sein, dass ein Zusammenhang zwischen Titelüberschrift, Fotografien, Bildunterschriften und Texten entsteht. Michael Meißner nennt vier Komponenten des Layouts: Die räumliche Quantität, die typografische Gestaltung, die Platzierung des Beitrags auf der Seite und das Stichwort „Lektüreabbruch“. Hierunter versteht Meissner die Fortsetzung eines Textes auf der nächsten Seite oder sogar noch weiter hinten im Blatt. Hierdurch muss der Leser suchen. Dies führt oft dazu, dass er seine Lektüre abbricht.<sup>218</sup>

Die „Makrostruktur“<sup>219</sup> des Layouts regelt das Beziehungsgefüge von Text und Bild. Sie zeigt sich in der Dokumentenstruktur, der Text-Bild-Beziehung, den typografischen Formatfestlegungen und dem Abbildungskonzept. Die Text-Bildbeziehung ist wichtig, da mit ihr verschiedene Informationsstrukturen geschaffen werden können. „Redundanz“ stellt sich für den Rezipienten ein, wenn Bild und Text die gleichen Informationen vermitteln. Ergänzen sich Bild- und Textaussagen, so spricht man von einer „komplementären“ Text-Bild-Beziehung. Besteht keine Verbindung zwischen der Information im Text und der im Bild, spricht man von einer „diskrepananten“ Text-Bild-Beziehung.<sup>220</sup> Auch die Einbettung der Fotoreportage im

---

<sup>215</sup> Ambrose, Harris 2005, S. 11

<sup>216</sup> Alexander 2007, S. 74

<sup>217</sup> Gorbach 2001b, S. 218–220

<sup>218</sup> Meissner 1992, S. 89–96

<sup>219</sup> Alexander 2007, S. 73

<sup>220</sup> Alexander 2007, S. 73–75

Layout der Zeitung ist wichtig. Es soll zuerst der Begriff der „Seitenordnung“ eingeführt werden. Sie sagt aus, ob die Reportage eine Seite, zwei gegenüberliegende Seiten oder mehrere Seiten einnimmt. Dabei ist zu berücksichtigen, ob fremde Text- oder Bildinhalte den Layout-Aufbau stören, d. h. den Leser bei der Betrachtung der Bilderzählung ablenken. Untersuchungen haben gezeigt, dass eine Fortsetzung des Textes auf der nächsten Seite zu erheblichen Leseverlusten führt.<sup>221</sup> Bereits Mitte der zwanziger Jahre ist in den illustrierten Wochenzeitungen eine Vorliebe für die zweiseitige Fotoreportage (zwei Seiten gegenüber) festzustellen. Bei den Illustrierten sei das zweiseitige Layout bei Fotostrecken wichtig, da der Leser die jeweils gegenüberliegenden Seiten meist gemeinsam erfasse, so Meissner.<sup>222</sup> Das zweiseitige Layout war auch für Gidal, wie bereits im Kapitel 2 erläutert, ein wesentliches Merkmal der modernen Fotoreportage. Bei der Detailuntersuchung der Fotoreportagen wird die Seitenordnung in der Auswertung analysiert. Bei der *AIZ*, der *MIP* und dem *IB* wurde das zweiseitige Layout bevorzugt verwendet. Allerdings treten ab 1933 mehrseitige Fotoreportagen bei der *BIZ*, der *MIP* und dem *IB* verstärkt auf.

#### **3.4.4 Narrative Elemente in der Fotoreportage**

Nachfolgend werden die speziell in den Fotoreportagen vorkommenden erzählerischen Strukturen anhand von Beispielen untersucht, um schließlich die Elemente zu definieren, die bei den Auswertungen des Detailkorpus der vier festgelegten Medien berücksichtigt werden.

Die narrativen Bildergeschichten, die ja schon im Kapitel 3.3.1 diskutiert wurden – gleich ob es sich um frühe Bilderzählungen in Büchern oder im Comic handelt – können zwar nicht direkt mit der Fotoreportage verglichen werden, Ähnlichkeiten sind aber nicht zu bestreiten. In der Fotoreportage finden sich kurze Texte, das gemeinsame Thema, die Bildanordnung, die Komposition der Fotografen, eine Zeitstruktur in Bildfolge sowie Textunterschriften.

Die einzelnen Elemente in der Fotoreportage nehmen verschiedene Aufgaben und Funktionen wahr. Die im zweidimensionalen Layout einer Illustrierten geschaffene Raumordnung von Texten und Bildern inszeniert einen logischen und erzählenden Zusammenhang zwischen Bildern und Texten einerseits und zwischen den Bildern

---

<sup>221</sup> Meissner 1992, S. 95

<sup>222</sup> Meissner 1992, S. 95–96

selbst. Einzelbilder sind meistens Momentaufnahmen, die Fragmente eines zeitlichen Ablaufs oder eine visuelle Soziologie darstellen, wie sie im Werk August Sanders zu finden ist.<sup>223</sup> Wenn Bilder aber in einer zeitlichen Reihenfolge angeordnet werden, ist eine narrative Sinnbildung möglich.<sup>224</sup> Dafür sieht Hans-Jürgen Pandel die Reportage-Fotografie als bevorzugtes Medium. Der Sinn, der dem Leser vermittelt werden soll, entsteht durch eine Folge von Bildern, die „Diachronie für narrative Strukturen“ besitzt. Dies untermauert den erzählerischen Charakter der „Reportage-Fotografie“. Die Fotografien, die die einzelnen Phasen einer Handlung darstellen, sind wie auf einem Faden aneinandergereiht und vermitteln das Thema bzw. den Sinn. Die optimale Zusammenstellung aller Bilder überwiegt den Wert des Einzelfotos.<sup>225</sup>

Die „Geschichte“ in der Fotoreportage entsteht erst durch die produktive Rezeption des Betrachters. Der Wahrnehmungsprozess durchläuft dabei verschiedene Stufen: Bildwahrnehmung und Bildinterpretation, Textwahrnehmung und Re-Interpretation der Bilder und Texte. Dieser mehrstufige Rezeptionsprozess beruht auf den Erinnerungen und Erfahrungen des Rezipienten und seinen medialen Vorerfahrungen. „Die Erzählung, die im Kopf des Rezipienten entsteht, wird historisch umso genauer sein, je mehr Vorkenntnisse er besitzt.“ Die Verbindung der einzelnen Fotografien erfolgt durch „Personenidentität“, „Ortsidentität“ und „Handlungsidentität“. Hierunter ist zu verstehen, dass der Leser die Einzelbilder der Bilderzählung auf logische Zusammenhänge – beispielsweise Personen, Handlungen und Orte – überprüft.<sup>226</sup>

#### **3.4.4.1 Einführungsbild und Resultatbild**

Die Dramaturgie einer Fotoreportage verlangt eine bildliche Einführung für den Rezipienten. Dies kann mit einer Gesamtaufnahme der Örtlichkeit des Geschehens realisiert werden, oder man nähert sich dem genauen Ort durch einen Fotoausschnitt bzw. einen engeren Blickwinkel. Das Schlussbild ist oft durch einen besonderen Ausschnitt, durch ein auffallendes Format oder eine Freistellung hervorgehoben. Diese

---

<sup>223</sup> Pandel 1999, S. 393

<sup>224</sup> Pandel 1999, S. 395

<sup>225</sup> Pandel 1999, S. 394

<sup>226</sup> Pandel 1999, S. 388-396



Fotografie stellt das „Resultat“ der Erzählung dar und ist als bildhafte Wertung zu sehen.

#### **3.4.4.2 Key-Visuell, Catch-Visuell und Focus-Visual in der Fotoreportage**

Speziell in der Werbebranche übernehmen die Bild-Elemente Key-Visuell (die Abbildung eines Produkts), Catch-Visuell (Blickfänger durch entsprechende Darstellung) und Focus-Visual (kleinere Bildelemente, die wichtige Eigenschaften des Produkts nochmals zusammenfassen) drei Aufgaben: Erregung von Aufmerksamkeit und Auslösung von Aktivierung (Blickfangfunktion), Vermittlung von Informationen und Auslösen von Emotionen.<sup>227</sup> Derartige Bildelemente zeigten sich auch bei der ersten Durchsicht einzelner Fotoreportagen im Korpus der vorliegenden Arbeit. Daher war es nicht abwegig, die drei funktionalen Bildelemente auch bei der Fotoreportage zu untersuchen.

Vergleichbare Schlüsselbilder präsentiert ein Ausschnitt aus der Fotoreportage *Ich fotografiere mich beim Absturz mit dem Fallschirm* von Willi Ruge aus dem Jahre 1931. Hier sind es gleich mehrere Fotos, die den Blick des Lesers fesseln. Sehr beeindruckend sind die dramatischen Momente nach dem Absprung aus dem Flugzeug ins Bild gesetzt: Der Sprung aus dem Flugzeug, das angsterfüllte Gesicht im freien Fall, der erlösende Moment, als sich der Fallschirm geöffnet hatte und der riskante Blick über die Schuhe hinweg nach unten. Die gelungene Auswahl der Fotografien, die entscheidende Momente beim Fallschirmabsprung zeigen und die Inszenierung der Bilder im Layout lassen den Betrachter die dramatischen Minuten wirklichkeitsnah miterleben. Sicher fragt sich der aufmerksame Betrachter, ob die Fotografien alle die Realität zeigen. Welcher Fallschirmspringer würde mit schwarzen Sonntagsschuhen ein derartiges Unternehmen angehen?

---

<sup>227</sup> Janich 1999, S. 76 ff.

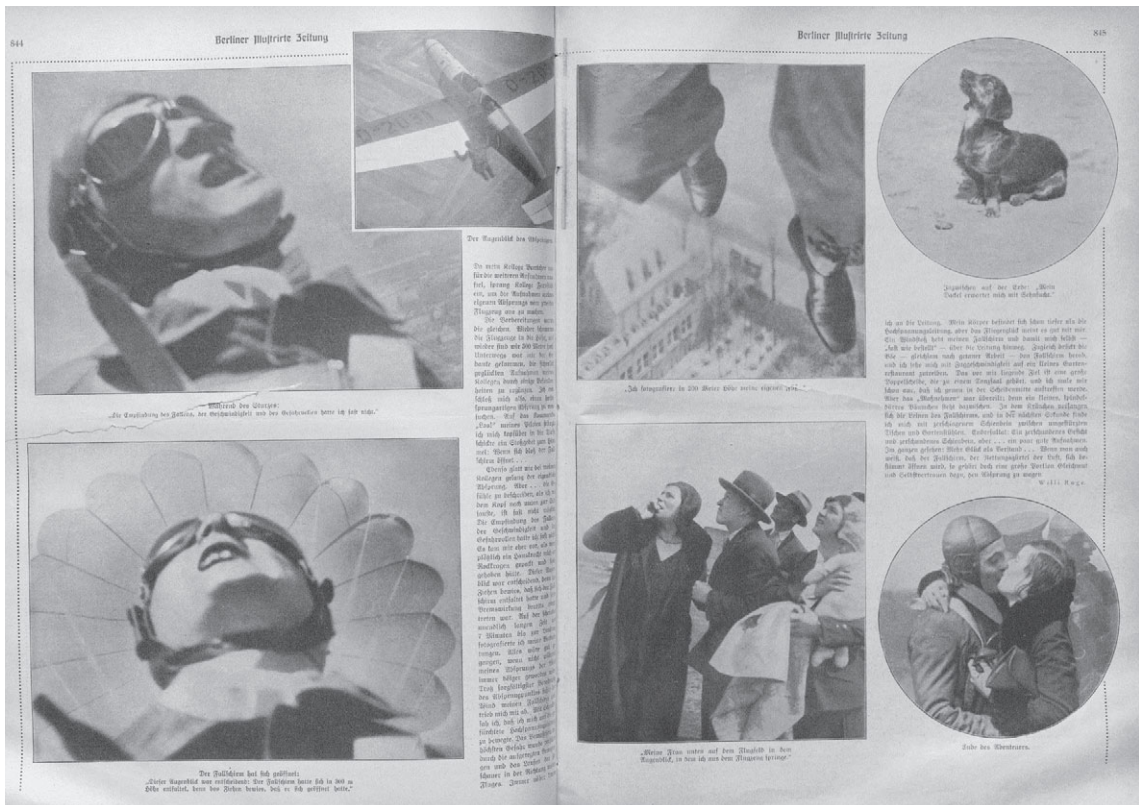


Abbildung 13: Ausschnitt Fotoreportage *Ich fotografiere mich beim Absturz mit dem Fallschirm*, BIZ 1931 Nr. 21, S. 844-845, Willi Ruge

3.4.4.3 Wiederholung von Bildinhalten, Darstellung von Gegensätzen

Die Aneinanderreihung von ähnlichen Bildmotiven soll eine Verstärkung (nach Kaspar als „Addition“ bezeichnet) bestimmter Bildinhalte bewirken. Dagegen strebt das Layout-Prinzip der polaren Anordnung (nach Kaspar „Polarisation“ genannt) inhaltlich zur Darstellung von Gegensätzen und Widersprüchen, zum inhaltlichen bildrhetorischen Prinzip der „Antithese“. Wenngleich die Gegenüberstellung von Gegensätzen in Bildern ein mächtiges Instrument der Bild-Rhetorik ist, kann sie aber durch entsprechende Konstruktionen manipulativ genutzt werden.<sup>228</sup> Der unbekannte Fotograf der Fotoreportage, *Arm und Reich im Bade*, führt die von Kaspar vorgebrachten Bildwiederholungen und die sozialen Gegensätze sehr drastisch vor.

<sup>228</sup> Kaspar 1979, S. 22



Abbildung 14: Fotoreportage *Arm und Reich im Bade*, AIZ 1926 Nr. 13 S.8, Fotograf unbekannt

### 3.4.4.4 Die Freistellung von Fotografien

Freistellung bedeutet in der Fotografie und in der Drucktechnik die Befreiung des Motivs von einem störenden Hintergrund und die Zerstörung des zuvor vorhandenen Format-Bildrahmens. Freigestellte Figuren (in der Fotografie) erhalten dadurch auf dem zweidimensionalen Layout räumliche Plastizität, dynamisieren Bewegung<sup>229</sup> und erregen besondere Aufmerksamkeit. Die „neue“ Bildbegrenzung für die freigestellten Figuren und Gegenstände stellt nun das jeweils festgelegte Layout dar. Die Freistellung von Fotografien war im betrachteten Zeitraum sehr arbeitsintensiv. Figuren und sonstige Objekte mussten exakt ausgeschnitten und anschließend ins Gesamtlayout montiert werden. Ein Beispiel aus der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* soll dies verdeutlichen. Der Ausschnitt aus der Fotoreportage, *Dürbach – Das hungrige Dorf*, zeigt links unten eine freigestellte Figur, den Winzer Fritz Müller aus Dürbach.

<sup>229</sup> Stahr 2004, S. 67

Noch deutlich sind auf der rechten Seite der Person die unsauberen Schnittkanten zu erkennen. Das plastisch hervortretende Halbporträt korrespondiert mit der danebenliegenden Fotografie, in der Fritz Müller mit seinen Arbeitern beim kärglichen Male am Tisch sitzt. Die Freistellung holt Fritz Müller, wie beim *Close Up* in der Filmaufnahme, ganz nahe an den Betrachter heran. Dieser erfährt dadurch viel mehr über den Menschen Fritz Müller: er sieht seinen Gesichtsausdruck, bemerkt die Sorgenfalten auf der Stirn, macht sich Gedanken über die von der Arbeit gezeichneten Hände und bewundert den prächtigen Bart. Die Freistellung ist also ein Gestaltungsmittel, das beim Betrachter Eindrücke und weiterführende Gedanken hervorrufen soll.

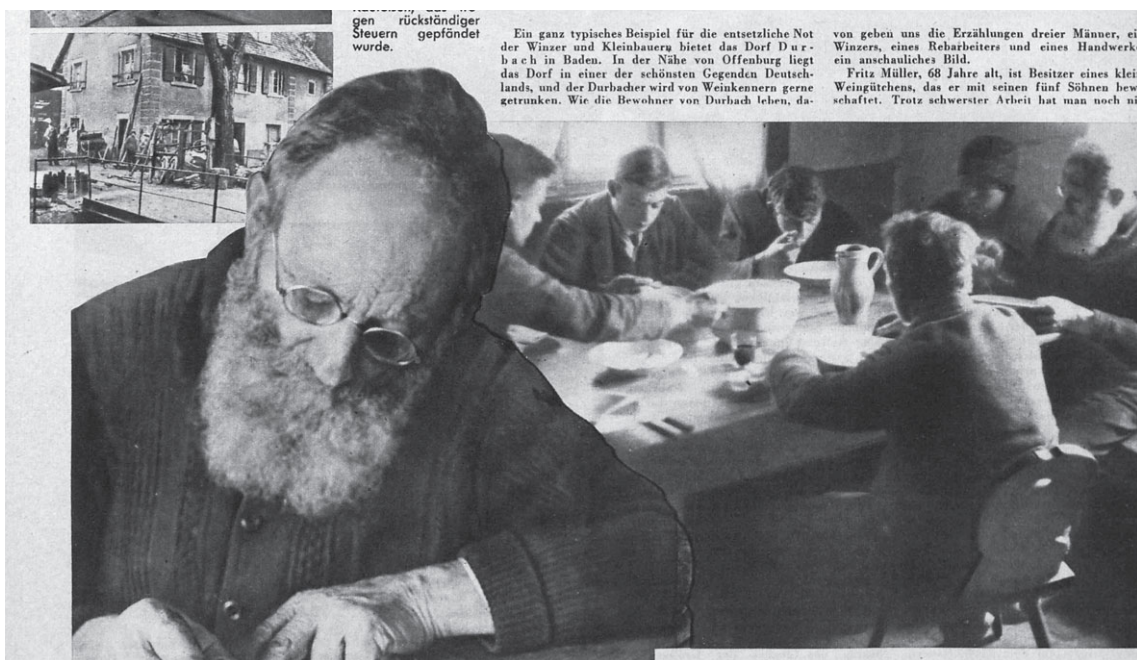


Abbildung 15: Fotoreportage *Dürbach – Das hungrige Dorf*, AIZ 1932 Nr. 10 S. 222-223, Fotograf unbekannt

#### 3.4.4.5 Reihung und Überlappung von Fotografien

In den Medien treffen wir auf die zwei Grundtypen von „Zeichen“: Wort und Bild. Sie ermöglichen die Kommunikation und Auseinandersetzung mit der Realität. Dass Wörter etwas mitteilen können, ist für Klaus Boeckmann klar. Ob dies auch bei

der Fotografie richtig ist, stellt er zunächst in Frage.<sup>230</sup> Bei der Fotografie handelt es sich um ein registratives Zeichen. Die Fotografie hat Verweischarakter, es verweist auf etwas, was es selbst nicht ist. Zweifelsfrei handelt es sich aber um ein besonderes Zeichen. Boeckmann erläutert dies: „Dieser neuartige Zeichentyp soll hier als *registrativ* bezeichnet werden, weil sich in dem Vorgang der Registration die indexikalische und die ikonische Beziehung verbinden.“<sup>231</sup> Durch den Fotoapparat werden wesentliche Wahrnehmungsverhältnisse der realen Umwelt gespeichert. Für bestimmte Informationen sind aber Zeichentypen nicht geeignet. Mit ikonischen Zeichen ist beispielsweise ein „Bewusstseinsinhalt“, wie „aber“ oder „immer wieder“ nicht auszudrücken. Dies seien Begriffe des formalen Denkens, so Boeckmann.<sup>232</sup> Daher müssen für die Darstellung einer Handlung in der Fotoreportage die einzelnen Fotografien im Layout, vergleichbar mit dem Stummfilm, nach einer narrativen Sequenz geordnet werden. Der Rezipient erstellt durch seine Fähigkeit, den Sinn zu erfassen, mit Hilfe der einzelnen Fotografien die Erzählung. Dies wird durch begleitende Texte bzw. Titelunterschriften unterstützt. Hier muss man Boeckmann entgegenhalten, dass, wie das vorige Beispiel der *Freistellung* gezeigt hat, auch in der Einzelfotografie Überlegungen beim Betrachter ausgelöst werden können, die eine Erzählung fortführen.

Das Prinzip der *Reihung* von Fotografien zur Darstellung eines Handlungsablaufes zeigt ein Beispiel in der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* aus dem Jahre 1931.<sup>233</sup> Die Titelüberschrift der Reportage *Einer schluckt den Andern!*, teilt in Worten mit was den Rezipienten in der Bildgeschichte erwartet. Zwei kreisförmige nebeneinanderliegende Fotografien präsentieren eine riesige Kröte, die dabei ist, ein Küken zu verschlingen. Im Bild links hat sich die Kröte gerade das Küken geschnappt. Die Situation kurz danach ist in der rechten kreisförmigen Fotografie dargestellt: Die Kröte verschlingt mit äußerster Anstrengung die für sie doch sehr üppige Mahlzeit. Doch solche Anstrengung macht träge. Die Mahlzeit muss erst verdaut werden. Daher wird die drohende Gefahr übersehen, was schlimme Konsequenzen nach sich zieht. Mit den folgenden von oben nach unten angereihten Fotografien wird die Geschichte

---

<sup>230</sup> Boeckmann 1994, S. 42

<sup>231</sup> Boeckmann 1994, S. 60-61

<sup>232</sup> Boeckmann 1994, S. 49

<sup>233</sup> o. V. 1931c

weitergeführt. Der Kampf, „Einer schluckt den Andern!“, ist ausdrucksstark in Szene gesetzt. Schon Jahrhunderte früher hat Peter Bruegel der Ältere 1556 in seiner Feder- und Pinselzeichnung *Die großen Fische fressen die kleinen* das Motiv des „Fressen- und-Gefressen-Werdens“ konsequent umgesetzt. Bruegel der Ältere erklärte dieses Prinzip als Weltgesetz, indem auf dem riesengroßen Messer, mit dem der große Fisch aufgeschlitzt wird, der Reichsapfel als Weltsymbol zu sehen ist. Das kleine Bild von 22x23 cm ist eine der stärksten Allegorien von Bruegel dem Älteren. Aber nun zurück zu unserer Fotoreportage. Als im untersten Foto die Kröte fast im Maul der Schlange verschwunden ist, präsentiert sich dem Betrachter die Illusion einer „Metamorphose“, „von der Schlange zur Kröte“. Die im Bild dargestellte Geschichte ist auch ohne Text zu rezipieren. Dieser vermittelt aber dem Leser zusätzliche wichtige Informationen. Es wird einleitend eine kleine Geschichte über den „Bauchhändler“ Atze Schmidt erzählt. Er handelt an einer Straßenecke mit Streichhölzern. Vor einer Woche ist in der Nähe seines Arbeitsplatzes eine Drogerie eröffnet worden. Somit verliert er seinen Arbeitsplatz, da ihm keiner mehr etwas abkauft. Nicht weniger schlecht trifft es den Drogisten Schultze, der seine Miete für das Geschäft nicht mehr bezahlen kann, da der Streichholzfabrikant Meier das Geld für die Streichhölzer einfordert. Der Kleinbürger Schultze merkt, dass ihn Meier „schluckt“, er ist jedoch dagegen machtlos und hängt sich auf. Aber auch beim Streichholzfabrikanten droht Ungemach durch den Mann vom Zündholzmonopol, Ivar Kreugar. Dieser „frisst“ den Fabrikanten Meier auf. Der unbekannte Ersteller des Textes berichtet weiter, dass man dies bei den Menschen „Organisierter Kapitalismus“ nenne, aber es spiele sich ähnlich ab wie bei den Fröschen und Schlangen. Nur eins sei anders, Atze Schmidt wäre noch da. Er weiß, wo sein Platz ist, an der Stempelstelle, und somit gehöre er zur Klassenfront des Proletariats! Die versteckte Propaganda erschließt sich nur dem, der sich neben der Bildrezeption auch in den Text vertieft.<sup>234</sup>

---

<sup>234</sup> o. V. 1931c



Abbildung 16: Fotoreportage *Einer schluckt den andern!*, AIZ 1931 Nr. 16, S. 321, Fotograf unbekannt

Oftmals besteht bei Fotoreportagen das Problem einer weiten Bildfolge (größere zeitliche Sprünge zwischen den Handlungen). Dadurch wird die Rezeptionsarbeit des Lesers größer, weil das Einzelbild länger betrachtet werden muss, um den weiteren Fortgang der Erzählung zu verstehen. Das obige Beispiel weist eine sehr enge Bildfolge auf, fast vergleichbar mit dem Comic oder dem Film. Die „Erzählzeit“, die der Leser zum Verständnis der Geschichte benötigt, schrumpft somit auf die erzählte Zeit zusammen.

### **3.4.4.6 Form und Format der Fotografien in der Fotoreportage**

Aus der Psychologie ist seit langem bekannt, dass das Rechteck als Hochformat von Menschen als angenehm empfunden wird. Genauso vermitteln manche Proportionen wie der Goldene Schnitt in Architektur, Kunst und Natur Harmonie.<sup>235</sup> Der Beschnitt von Fotografien – Rechteck, Quadrat, Kreis oder Oval – kann verschiedene Gründe haben. Zum einen versucht man, im Bild das Unwesentliche zu entfernen, zum anderen spielen drucktechnische Gründe und generell die Gestaltung des Satzspiegels (bedruckte Fläche einer Seite) eine Rolle.<sup>236</sup> Oftmals sind aber auch die psychologischen Wirkungen extremer Fotoformate der Grund für deren Einsatz gewesen. Die meist über zwei Seiten reichenden Panorama-Fotografien von Heinrich Hoffmann, aus der Zeit des Nationalsozialismus sind ein Beleg hierfür. Neuere Untersuchungen haben zwar bestätigt, dass große Fotoformate die visuelle Aufmerksamkeit erhöhen, sie verweisen aber darauf, dass eine weitere Steigerung der Formatgröße auch das Gegenteil bewirken kann. Hier kommt der so genannte „ceiling effect“ (auch aus der Medizin bekannt) zum Tragen.<sup>237</sup> Weiter haben Copytests die seit langem bekannte Tatsache bestätigt, dass Fotos umso größer und auffälliger wirken, je weiter sie sich vom quadratischen Format entfernen.<sup>238</sup> Fotoformate beeinflussen die Erzählung und werden daher in der Untersuchung mit berücksichtigt.

### **3.4.5 Narrative fotografische Effekte**

#### **3.4.5.1 Das Übersichtsbild**

In vielen Fotoreportagen wird dem Betrachter mit einem großen Übersichtsbild der Ort des Ereignisses oder der Handlung gezeigt. Es kommuniziert mit der Titelüberschrift, wie im Beispiel einer Fotoreportage von Wolfgang Weber in der *Münchner Illustrierten Presse* von 1929. *Viehmarkt in Obergurgl* ist in der Titelüberschrift zu lesen, die das Übersichtsbild zum Teil überdeckt. Aus dem Titel und dem Übersichtsbild erhält der Betrachter schon die wichtigsten Informationen der

---

<sup>235</sup> Gorbach 2001a, S. 75

<sup>236</sup> Evers 1994, S. 188–189

<sup>237</sup> Schulte 2008

<sup>238</sup> Evers 1994, S. 194



Geschichte: Das Thema der Reportage, den Ort der Handlung und einen Eindruck vom Viehmarktplatz.



Abbildung 17: Fotoreportage *Viehmarkt in Obergurgl*, MIP 1929 Nr. 48 S. 1660-1661, Wolfgang Weber

### 3.4.5.2 Perspektive, Ausschnitt, Detail

Die Veränderung des „Handlungsraums“ der Erzählung durch unterschiedliche Perspektiven, Großaufnahmen, Detailausschnitte und Übersichtsbilder stellen Ortsveränderungen dar und weisen somit erzählerische Dimensionen auf. In der Fotoreportage von 1935 ließ der Fotograf in seiner Fotografie die Volksmasse mit der Waldlandschaft des Bückebergs quasi verschmelzen und schuf somit die Illusion der „unendlichen“ Masse. Diagonal dazu positionierte Max Ehlert einen Fotoausschnitt, indem eine Jungbäuerin Hitler dankt und ihm die deutsche Erntekrone überreicht. Die Präsentation von „Nähe zum Volk“ und „Beliebtheit des Führers“ zählte zum narrativen Repertoire der nationalsozialistischen Presse auf Hitlers Weg vom Parteiführer zum „Volkskanzler“.

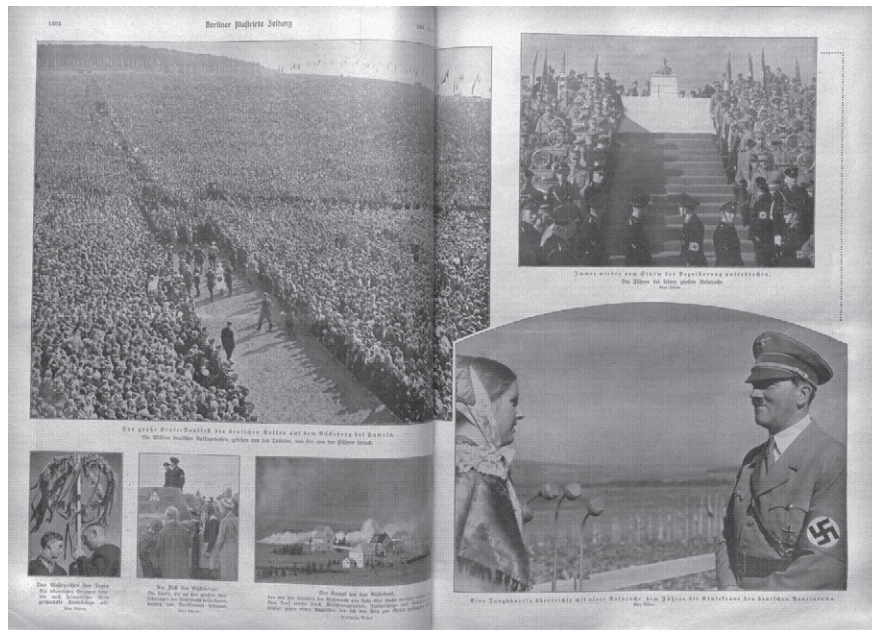


Abbildung 18: Ausschnitt Fotoreportage *Bückeberg*, *BIZ* 1935 Nr. 41 S. 1482-1483, Max Ehlert u. Wolfgang Weber

### 3.4.5.3 Fotomontage - Bild in Bild

Der Rotationstiefdruck, der in den zwanziger Jahren neu zum Einsatz kam, ermöglichte verschiedene Arten der Überblendung und Montage: Kleinere Fotos in größere montieren, Texte in Fotos setzen oder umgekehrt, helle Texte vor dunklen Hintergrund platzieren usw.<sup>239</sup>

In vielen Fotoreportagen am Ende der zwanziger und am Anfang der dreißiger Jahre findet man derartige Layout-Gestaltungen. Durch die „Bild in Bild Montage“ werden einzelne Ereignisse einer Geschichte hervorgehoben, erhalten dadurch eine besondere Aussagekraft. „*Der neueste Schwindel: Kinder-Hölle im Sowjetparadies*“, war die Fotoreportage in der *AIZ* von 1931 betitelt. Unterhalb des Titels wurden eine Kopie der Fotoreportage *Die Kinderhölle im Sowjetparadies* aus dem *Illustrierten Beobachter* und ein Foto der Buchvorderseite von Georg Popov *Unter dem Sowjetstern* von 1924, im Layout angeordnet. Die vom *Illustrierten Beobachter* verwendeten Fotografien stammen aus dem Buch Popovs und wurden bereits 1921, während der großen Dürre in der Sowjetunion, erstellt. Diese beiden montierten Fotos belegten den Propaganda-Schwindel des *Illustrierten Beobachters*, der suggerieren will, dass die katastrophalen Zustände in der Sowjetunion im Jahr 1930 registriert wurden.

<sup>239</sup> Kasper 1979, S. 22

Auf der rechten Seite im Layout sind fünf Fotografien in einer Fotomontage integriert. Im Hintergrund wird ein Kinderheim in der Sowjetunion gezeigt, daneben spielende Kinder an Tischen. Diese zwei Fotografien werden teilweise von drei freigestellten Porträts lachender Kinder aus dem Heim überlagert. Durch ihre Freistellung scheinen sie mit dem Betrachter zu kommunizieren. Sie sollten dokumentieren, dass ein sowjetisches Heim keine Kinder-Hölle ist. Vier weitere Bilder präsentieren die Zustände in Kinderheimen, Kinder-Zuchthäusern und Kinderarbeitsplätzen der kapitalistischen Welt und des Naziregimes. Das Beispiel demonstriert, dass mit Fotomontagen narrative Strukturen, aber auch propagandistische Gegenüberstellungen verwirklicht werden können.



Abbildung 19: Fotoreportage „Der neueste Schwindel: Kinderhölle im Sowjetparadies“, AIZ 1931 Nr. 7, S. 130, Fotograf unbekannt

### 3.4.5.4 Die Darstellung von Bewegung

Bewegung im Foto lässt sich auf unterschiedliche Weise darstellen. Mit technischen Mitteln erreicht man dies durch längere Belichtungszeiten und das Mitführen der Kamera im Moment der Aufnahme. Daraus resultieren ein unscharfer Hintergrund und ein scharfes Motiv, das die Illusion von Bewegung hervorruft. Der Ausschnitt aus Salomons Fotoreportage *Das 3. Internationale Tanzturnier* aus dem

Jahre 1929 präsentiert Bewegungseindrücke, die durch lange Belichtungszeiten und entsprechende Blenden entstanden.<sup>240</sup>

Damit Bewegung als Zeit im Raum erlebbar wird, reicht es nicht, nur den Moment abzulichten. Schnappschüsse mit der Kamera von schnell sich bewegenden Lebewesen präsentieren erstarrte Figuren. Salomon hat mit bestimmten Einstellungen von Blende und Zeit die Bewegungsunschärfe bei den tanzenden Paaren erreicht. Die Fotografie findet solcherart eigene Mittel, Bewegung zu erzielen. Auch andere Kompositionstechniken wie Vervielfachungen, Schatten- und Spiegelbilder oder Sequenzierungen können Bewegung im Bild simulieren.<sup>241</sup>



**Abbildung 20: Ausschnitt Fotoreportage *Das 3. Internationale Tanz Turnier*, MIP 1929 Nr. 5, Seite 157, Erich Salomon**

### **3.4.6 Fotoformate in der Reportage**

Um mehr Aufmerksamkeit bei den Lesern zu erreichen, werden oft Fotoformate gewählt, die mehr als die Hälfte einer Seite oder sogar eine ganze Seite einnehmen. Aber ist die Bildgröße ein Garant für mehr Aufmerksamkeit beim Betrachter? Michael

<sup>240</sup> Salomon 1929b

<sup>241</sup> Frecot 1992, S. 55–56

Schulte hat dies in einer Studie mit dem Eyetracking-Verfahren untersucht. Die Studie zeigte, dass mit steigender Formatgröße der Einstieg in die Zeitungsseite über das dominante Foto anstieg. Bei extrem großen Fotoformaten war aber das Gegenteil zu beobachten. Eine Erhöhung der Aufmerksamkeit durch noch größere Fotos war beim Leser nicht festzustellen. Dies liegt am so genannten *ceiling effect*, der auch aus der Medizin bekannt ist. Die Probanden der Untersuchung konnten sich vor allem an das „nur“ große Fotoformat beider Bildmotivgruppen erinnern. Die Studie zeigte, dass die kognitive Verarbeitung bei der Bildwahrnehmung nur bis zu einer bestimmten Bildgröße beeinflusst werden kann und sich nicht durch noch größere Fotoformate in der Wirkung steigern lässt.<sup>242</sup>

Ebenso wichtig wie die Formatgröße sind die unterschiedlichen Formatformen. In der Fotografie wird das Format des Bildrahmens zuerst durch den Sucherausschnitt des Fotoapparats definiert. Viele Kameras bieten durch den Sucher einen „rechteckigen Blick“ auf die Welt. Die gängigste Bildfläche ist der Rahmen mit dem Seitenverhältnis 3:2. Weiter werden die geometrischen Grundformen Dreieck, Kreis, Rechteck und Quadrat eingesetzt. Bei der Ellipse handelt es sich um ein Derivat des Kreises. Die unterschiedlichen Bildrahmen können einen mehr oder minder starken Einfluss auf die Bildinhalte bewirken.<sup>243</sup> Das Querformat entspricht dem menschlichen Blickfeld besonders und erscheint daher als natürlich. Aus diesem Grund hat sich das Querformat in Film und Fernsehen durchgesetzt und wird von den meisten Fotografen und Künstlern bevorzugt. Das Querformat betont horizontale Linien, wirkt weit und ruhig. Es eignet sich daher sehr gut für Landschafts-Darstellungen und ausgeglichene Bildkompositionen.<sup>244</sup> Für spannungsgeladene Bilder eignet sich das Hochformat meist besser als das Querformat. Die Dynamik lässt sich hierbei nicht nur durch die Bildinhalte und deren Komposition beeinflussen, sondern wird bereits durch das Format unterstützt. Die vertikale Ausrichtung wirkt mal instabil, unsicher, mal dominant, manchmal sogar bedrohlich oder dramatisch, gewiss aber niemals langweilig. Und sie erscheint unmittelbarer und direkter als eine horizontale Komposition. Das Hochformat betont vertikale Linien, unterstützt Motive, die Größe und Stärke ausstrahlen sollen, wie

---

<sup>242</sup> Schulte 2008

<sup>243</sup> Freeman 2007, S. 10

<sup>244</sup> Freeman 2007, S. 12

sie Bäume, Charaktere, Gebäude, Berge vermitteln können. In Kombination mit einer sehr ausgeprägten Perspektive eignet es sich zum Visualisieren von großen Höhen oder Tiefen, wie der Blick vom Grunde einer Schlucht hinauf oder an einer Felskante hinab. Und allein die Tatsache, dass es nicht so häufig genutzt wird wie das Querformat, macht es auffälliger.<sup>245</sup>

Das quadratische Format ist besonders ausgeglichen und eignet sich für harmonische und symmetrische Bild-Kompositionen. Auch auffällig inszenierte Einzelmotive können durch dieses Format zusätzlich betont werden. Im Vergleich zu Hoch- und Querformat ist es jedoch seltener anzutreffen. Das liegt daran, dass das ausgeglichene Seitenverhältnis von 1:1 nicht die Dynamik der anderen Formate besitzt und somit für die Mehrzahl der Motive nicht in Frage kommt. Die meisten künstlerischen Kompositionen setzen auf Kontraste von Farben, Formen, Verteilungen und Helligkeiten, um den Bildinhalten „Leben“ einzuhauchen. Das quadratische Format kann dies nicht weiter unterstützen, aber in vielen Fällen behindern, indem es den Gesamteindruck eines Bildes langweiliger, harmonischer, ruhiger erscheinen lässt als beabsichtigt.

Kreise nehmen eine besondere Stellung in der Komposition ein. Der Fokuseffekt einer kreisförmigen Fotografie kann den Blick des Betrachters so fesseln, dass alles um den Kreis herum unwichtig wird.<sup>246</sup>

In den illustrierten Medien der zwanziger und dreißiger Jahre war das Spiel mit den unterschiedlichen Fotoformaten- und Formen ein gängiges Mittel der Layout-Gestaltung.

### **3.4.7 Mimik, Gestik und Physiognomie**

Die nonverbale Kommunikation ist wahrscheinlich die älteste Form von Verständigung. Sie wird durch Gestik, Mimik und Physiognomie realisiert. Wir kommunizieren auf zwei Ebenen: verbal und nonverbal, direkt und indirekt. Gesichtsausdruck und Körpersprache passen zum Inhalt der Aussage oder verraten etwas ganz anderes. Albert Mehrabian hat in seiner Studie, *Silent Messages* von 1971

---

<sup>245</sup> Vergleiche Freeman 2007, S. 88

<sup>246</sup> Freeman 2007, S. 88

die Wichtigkeit der nonverbalen Kommunikation dargelegt. Die Wirkung einer Botschaft beim Zuhörer wird von drei Faktoren bestimmt: Zu 7 % von den Worten, zu 38 % von der Stimme und zu 55 % durch die Körpersprache.<sup>247</sup> Oft werden aus den Ergebnissen fälschlicherweise allgemeine Regeln für die Kommunikation abgeleitet. Überzeugt eine verbale Information die Zuhörerschaft überhaupt nicht, so wird es schwer sein, sie auf der nonverbalen Ebene zu überzeugen. Die Mimik und Gestik der Kommunikationspartner richtig zu deuten, ist oft schwierig.

Auch in der Fotografie und Fotoreportage ist die nonverbale Rhetorik, die Wiedergabe von Mimik und Gestik, ein wichtiges erzählerisches Element. Vor allem die nationalsozialistische Bildpropaganda benutzte diese Kommunikationsart. Nach Willi Münzenberg war die Propaganda für die Hitlerbewegung nicht ein Mittel um die Massen aufzuklären, sondern um sie in bestimmte Richtungen zu dirigieren.<sup>248</sup> Einer der schlimmsten Propagandisten der dreißiger Jahre stellt sicherlich Joseph Goebbels dar. „Ich habe auch in dieser Beziehung seit der Aufnahme meiner Arbeit in Berlin sehr viel gelernt. Ich kam aus der Provinz und war noch ganz in provinzialem Denken befangen. Die Masse war vorläufig für mich nur ein dunkles Ungeheuer, und ich selbst noch nicht von dem Willen besessen, sie zu erobern und zu meistern. Ohne das kommt man in Berlin auf die Dauer nicht durch. Berlin ist bevölkerungspolitisch ein Konglomerat von Masse; wer hier etwas werden und bedeuten will, der muß die Sprache sprechen, die die Masse versteht, und sein Handeln so einrichten und begründen, daß die Masse dafür Sympathie und Hingabe aufbringen kann.“<sup>249</sup>

Die Reportage „... *Pg. Goebbels hat das Wort!*“ im *Illustrierten Beobachter* von 1935 ist ein Beispiel für Goebbels Worte und den Einsatz nonverbaler Kommunikation im Nationalsozialismus. Schon die Titelüberschrift stellte klar, dass hier nur Goebels die Richtung vorgab. Die geballten Fäuste unterstreichen die kämpferische Aussage in der Bildunterschrift: „Wir haben uns selbst geholfen, keine wirtschaftliche Scheinblüte geschaffen“. Auch in der großen Fotografie auf der rechten Layoutseite verstärkt er durch die ausgestreckte Hand und den Zeigefinger, die in Richtung der Zuhörer deuten, seine verbale Aussage, die in der Bildunterschrift

---

<sup>247</sup> Mehrabian 1971, S. 42–47

<sup>248</sup> Münzenberg, Münzenberg, Willi 1972, S. 178

<sup>249</sup> Goebbels 1934, S. 46

festgehalten ist: „Wir haben immer wieder gesagt: Nur wenn wir arbeiten und unsere volle Kraft einsetzen, dann werden wir Erfolg haben.“<sup>250</sup>



Abbildung 21: Fotoreportage „... Pg. Goebbels hat das Wort!, IB 1935 Nr. 27, S. 1048-1049, Ingeborg Störling

Ein weiteres Beispiel nonverbaler Kommunikation mit dem Betrachter stellt die Fotoreportage *Die Wahrheit über Dachau* in der *Münchener Illustrierten Presse* dar. Die Bildunterschrift bei den auf der Doppelseite oben angeordneten vier Porträtfotografien informiert den Leser, dass die vier Köpfe die Verschiedenheit der Belegschaft des Dachauer Erziehungslagers präsentieren. Dort sollen die unverbesserlichen Individuen entfernt werden. Weiter nimmt man den Elementen fremder Mächte, die deutsche Arbeiter angeblich verführten, jede weitere Möglichkeit der vermeintlichen Volksverhetzung. Den Verführten wird durch erzieherische Arbeit die Wiedereingliederung in die nationalsozialistische Gemeinschaft ermöglicht.<sup>251</sup>

Die vier Porträts wecken beim Betrachter aufgrund der Physiognomie der Köpfe und der Art der Aufnahme der Bilder Empfindungen von Angst und Abscheu. Bewusst wurden Nahaufnahmen von Gesichtern gewählt, die so genannte „subversive Elemente“ repräsentieren, wie es der unbekannte Redakteur nannte. Die nationalsozialistische

<sup>250</sup> o. V. 1935b

<sup>251</sup> Bauer 1933



Propaganda hat derartige Darstellungen in Fotoreportagen bewusst eingesetzt um damit die Leser für ihre rassistischen Ziele zu gewinnen.

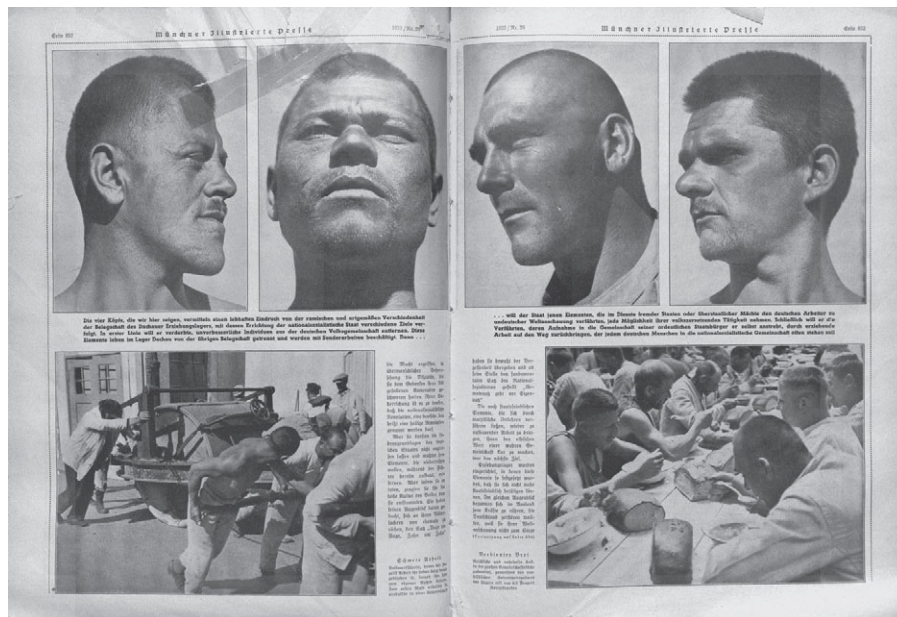


Abbildung 22: Ausschnitt Fotoreportage *Die Wahrheit über Dachau*, MIP 1933 Nr. 28, S. 852-853, Fritz Bauer

Die Rassen-, aber auch die Milieu- und Klassentheorien der zwanziger Jahre haben die Stilbildung in der Fotografie, vor allem im Bildnis des Menschen, entscheidend geprägt. Helmar Lerski, August Sander, Erna Lendvai-Dircksen und Erich Retzlaff versuchten in ihren Werken die kollektive Physiognomie der zwanziger und dreißiger Jahre zu vermitteln. Anders als August Sander, der in seinem Buch *Antlitz der Zeit* nur ein einziges nahsichtiges Bildnis, nämlich die eines Hirten<sup>252</sup>, gewählt hat, bevorzugten Erich Retzlaff und Erna Lendvai-Dircksen verstärkt die moderne Nahsicht. Lendvai-Dircksen erstellte Porträts von Menschen aus unterschiedlichen Gegenden Deutschlands. Sie wollte das deutsche „Volksgesicht“ darstellen.<sup>253</sup> Georg Simmel befasste sich in einem seiner Aufsätze mit den ästhetischen Qualitäten des Gesichts. Nach Simmel besitzt das Gesicht eines Menschen von allen Teilen des Körpers das äußerste Maß an innerer Einheit, weil eine Veränderung, die scheinbar nur ein Element des Gesichts angeht, sofort den Charakter und Ausdruck des Menschen modifiziert. Beispiele hierfür seien ein Runzeln der Stirn, die Art des Blickes oder ein Zucken der Lippe. „Es gibt aber innerhalb der anschaulichen Welt kein Gebilde, das eine so große

<sup>252</sup> Sander 1990, S. Tafel 2

<sup>253</sup> Lendvai-Dircksen 1942, Lendvai-Dircksen 1939

Mannigfaltigkeit an Formen und Flächen in eine so unbedingte Einheit des Sinnes zusammenfließen ließe, wie das menschliche Gesicht.“<sup>254</sup>

Eine Nahsichtaufnahme des Gesichts ist aber nicht nur vom körperlichen, sondern auch vom erzählerischen Zusammenhang einer Geschichte abgeschnitten. Wird eine Großaufnahme in eine Erzählsequenz einmontiert, kommt es zu einer momentanen Handlungsunterbrechung. Das Objekt Gesicht appelliert nur an die Schaulust und verlängert die Erzählzeit bzw. verlangsamt den Erzählfluss. Dies ist auch gewollt, um emotionale Effekte zu erzielen.<sup>255</sup> Anton Kaes diskutierte die Nahaufnahme im Film, seine Aussagen treffen aber auch bei der Fotoreportage zu. Das Beispiel über das Konzentrationslager Dachau bestätigt dies.

### **3.4.8 Symbole und Ihre Integration in die Erzählstruktur der Fotoreportage**

Symbole dienen ebenso wie Gestik und Mimik der nonverbalen Verständigung. Für Ernst Cassirer waren Symbole sinnliche „Zeichen und Bilder“.<sup>256</sup> Die wortlose symbolische Kommunikation wurde lange Zeit unterschätzt. Die moderne Symbolforschung sieht einen mehrfachen Sinn der Symbole: Sie transportieren komplexe geistige Gebilde wie Werte, Utopien, ja ganze Weltanschauungen in allgemein verständlichen bildähnlichen Zeichen stark komprimiert. Weiter erfüllen Symbole eine identitätsstiftende Funktion, indem sie Menschen unterschiedlicher Herkunft unter einem geistigen Sinnbild integrieren und ihnen ein Zusammengehörigkeitsgefühl unter einer übergeordneten Idee vermitteln. Zum Schluss ist auf die operative Bedeutung des Symbols hinzuweisen, indem es beim Betrachter, wenn dieser den Kontext des Symbols versteht, Wirkungen auf der Gefühls- und Handlungsebene – von Faszination bis Angst – auslösen kann.<sup>257</sup> Ruft man sich Cassirers Definition ins Gedächtnis zurück, so haben wir es beim Symbol der Sache nach immer mit viererlei zu tun: Einem sinnlichen Datum (z.B. einem Körper), seiner Verarbeitung (Seele), seiner Bedeutung (Kultur) und seinem ethischen Fundament (Kultur).<sup>258</sup>

---

<sup>254</sup> Simmel 1995, S. 36–37

<sup>255</sup> Kaes 2000, S. 160

<sup>256</sup> Cassirer 1959, S. 169 ff.

<sup>257</sup> Paul 1992, S. 165

<sup>258</sup> Berndt 2009, S. 9

Diese Wesenszüge der Symbole waren auch den führenden Köpfen der Nationalsozialisten schon vor der Machtergreifung wohl bekannt. Beim Reichsparteitag 1929 beschwerte sich Hitler über den Verlust der Symbole. Die Republik habe die Symbole seiner Geschichte vernichtet. Das Volk habe daher die Pflicht die „alten“ Symbole wieder aufzugreifen, so dass diese einer „neuen“ Zeit, wenn auch in neuer Form, voranschweben. Damit wies er auf seine Symbolpropaganda hin. Symbole besaßen für Hitler eine immense Bedeutung: Fahnen, Standarten, Abzeichen und Farben waren für ihn magische Kräfte zur Beeinflussung und Beherrschung des Volkes.<sup>259</sup> Dies zeigte sich auch in den Fotoreportagen des *Illustrierten Beobachters*, der im großen Stil in den Fotografien die neue Symbolik der Nationalsozialisten – Hakenkreuz, Reichsadler, Fahnen und Standarten einsetzte.

Weit weniger war diese Symbolik bei den beiden bürgerlich konservativen illustrierten Zeitungen, der *BIZ* und der *MIP*, vor 1933 zu finden. Erst nach der "Machtergreifung" gehörten die nationalsozialistischen Symbole bei Reportagen über Veranstaltungen und Aufmärsche der Nationalsozialisten, auch bei den zwei untersuchten bürgerlichen Medien, zur gängigen Bildpropaganda.



Abbildung 23: Ausschnitt Fotoreportage *Reichsparteitag 1934*, *IB* 1934 Nr. 38, S. 1518-1519, Fotograf unbekannt

<sup>259</sup> Paul 1992, S. 165

In der Fotoreportage des *Illustrierten Beobachters* von 1934 über den Reichsparteitag erschien eine Vielzahl der „neuen“ Symbole der nationalsozialistischen Propaganda: Standarte, Hakenkreuz, Fahnen und Reichsadler.

Die *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* setzte in ihren Fotoreportagen Symbolik meist nur zu den Mai-Kundgebungen ein, wo die obligatorischen roten Fahnen mit Sichel und Hammer dominierten. Die Fotoreportage, *1. Mai – Die Rote Einheits-Front marschiert!*, ist ein Beispiel hierfür.



Abbildung 24: Fotoreportage *1. Mai – Die Rote Einheits-Front marschiert!*, AIZ 1932 Nr. 20, S. 468-469, Fotograf unbekannt

### 3.5 Subjektivität versus Objektivität in der Fotoreportage

Die Fotoreportage ist die zeitlich wie auch räumlich begrenzte Bilderzählung eines realen Ereignisses. Der Fotoreporter erzählt also, wie er einen bestimmten Sachverhalt oder ein Ereignis erlebt oder vorgefunden hat. Susan Sontag vertritt die Ansicht, dass das, was die Fotografie zeigt, vor dem Objektiv der Kamera einmal so existiert hat und ihm gleicht.<sup>260</sup>

<sup>260</sup> Sontag 2003, S. 11–12

Die Darstellung des Erlebten sollte wahrheitsgetreu und objektiv sein. Jedoch bezieht der Fotoreporter bereits durch seine subjektive Auswahl von Ort, Personen, Objekten und Ausschnitten Stellung. In der Redaktion der Illustrierten werden die Fotografien – mit oder ohne Beteiligung des Fotografen – mit dem Text und den Bildunterschriften zu einer Erzählung geformt.

Der Journalist Egon Erwin Kisch gilt als ein Mitbegründer der Reportage. Er hat mehrere theoretische Arbeiten über die Reportage verfasst und neben literarischen Reportagen auch viele Fotoreportagen veröffentlicht. Häufig wird folgender Satz aus dem Vorwort seiner Schrift „Der rasende Reporter“ zitiert: „Nichts ist verblüffender als die einfache Wahrheit, nichts ist exotischer als unsere Umwelt, nichts ist phantasievoller als die Sachlichkeit.“<sup>261</sup> Kisch suggerierte dem unkritischen Leser, dass die Arbeit an der Reportage eine Methode sei, die Dinge selber sprechen zu lassen. Die Rezipienten würden unbefangen, das heißt aus eigener Einsicht, zu verstehen lernen. Liest man aber die Reportagen im *Rasenden Reporter*, so zeigt sich, dass sie Kischs Thesen zur Reportage nicht standhalten. In seiner Reportage *Dem Golem auf der Spur* vermittelt er den Eindruck, selbst zum ersten Mal in Prag gewesen zu sein, wenngleich er aus Prag stammte. Dies ist nur ein Beispiel seiner Reportagen, das Authentizitätsprobleme aufwirft.<sup>262</sup>

Es lassen sich zwei Arten journalistischer Erkenntnisgewinnung herausarbeiten: Vertreter der ersten Art objektivieren ihre Wahrnehmungen und Informationen, indem sie z. B. nur solche Aussagen in ihren Reportagen verwenden, die von mehreren Zeugen bestätigt wurden. Anhänger der zweiten Art vertrauen ausschließlich ihrer eigenen Beobachtungsgabe, ihrem Notizblock und ihrem Fotoapparat. Nur was sie selbst gesehen und erlebt haben, erachten sie für glaubwürdig, wohingegen sie alle Informationen aus dritter Hand als nicht zulässig einstufen. Im Journalismus sind nach Haller beide Methoden erforderlich. Er ordnete die berichtenden Darstellungsformen in ein Schema ein. Hierin stellt die Reportage eine zunehmend subjektive Art dar. Die objektivste Darstellung sei der Zeitungsbericht, so Haller.<sup>263</sup>

---

<sup>261</sup> Kisch 1985, S. Vorwort

<sup>262</sup> Kisch 1979, S. 41–55

<sup>263</sup> Haller 1995, S. 90–93

In seinen Ausführungen über den Wahrheitsgehalt in der Reportage legt er den Schwerpunkt auf den berichtenden Reporter. Damit lässt er die redaktionelle Bezugsebene und die Struktur des Arbeitsprozesses bei der Erstellung einer Reportage oder Bildgeschichte außer acht. Doch gerade hier gibt es die gravierendsten Möglichkeiten zur Einflussnahme für die Redaktionen und Chefredakteure. Die Studie über die *Münchener Illustrierte Presse* enthält viele Beispiele von Fotoreportagen, in denen sich die wirkliche Wahrheit hinter einer „scheinbaren Objektivität“ versteckt. Die Fotoreportage *Die Wahrheit über Dachau* (1931) schildert in einer für den Laien überzeugenden Weise, wie in dem „Erziehungslager“ Dachau Volksgenossen, die vom rechten Weg abgekommen waren, durch „heilende“ produktive Arbeit und straffe Disziplin wieder zu brauchbaren Mitgliedern des nationalsozialistischen Staates erzogen werden. Die wahren Hintergründe offenbarte erst eine Gegendarstellung in Form einer Fotoreportage in der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung (AIZ)* (1933).<sup>264</sup> Dies zeigt, dass in konservativen bürgerlichen Illustrierten eine kritische Stellungnahme zu brisanten politischen oder rassistischen Themen unterblieb, ja diese sogar in regimekonformer Weise dargestellt wurden. Es mag zutreffen, dass die journalistische Reportage ihren Ursprung in einer Form von Journalismus hat, der sich um höchstmögliche Objektivität bemüht.<sup>265</sup> Es erscheint jedoch fraglich, einen Sachverhalt im Rahmen einer Fotoreportage objektiv wiedergeben zu können, da der Fotograf schon anhand der Auswahl der fotografierten Personen, des Ortes und des Bildausschnitts eine subjektive Stellung bezieht. Kaspar, der in seiner Studie *Belichtung und Wahrheit* als einer der Ersten die Bildreportage untersucht, formuliert einige Thesen zur Objektivität bzw. Subjektivität der Bildreportage. Eine ideologisch wertfreie, „objektive“, die reinen Fakten wiedergebende Reportage könne es nicht geben, da die Interessen der Pressekonzerne, der Bild- und Textautoren und vor allem des vor- und nachgelagerten Redaktions- und Verlagsapparats diese unweigerlich beeinflussten. Besonders die ökonomische Rationalität entscheide darüber, wie und was in den Journalen veröffentlicht werden könne. Nicht unerheblich seien auch die Interessen des Verlegers und der Werbekunden.<sup>266</sup>

---

<sup>264</sup> Knöferle 2009, S. 158–160

<sup>265</sup> Pätzold 09.12.2007

<sup>266</sup> Kasper 1979, S. 20–21

Erhard Schütz gibt zu bedenken, dass die in der Reportage wiedergegebenen Sachverhalte nicht unbedingt der Wahrheit entsprechen müssen. Sie erwecke den Anschein, als entspreche das Wiedergegebene der Wahrheit. „Das Authentische muß aber keineswegs das Wahre sein: authentisch sind nach Schütz auch Vorurteile, Lügen und Irrtümer.“<sup>267</sup> Erst wenn die Darstellungen und Aussagen in der Geschichte in einen Kontext gestellt werden, der die übergeordneten Zusammenhänge und Strukturen beleuchtet, kommt man der Wahrheit näher.<sup>268</sup>

### **3.6 Zusammenfassung**

Das Genre *Fotoreportage* bietet durch seine unterschiedlichen Präsentationsmöglichkeiten – Ästhetik, Typologie, Layout, Information durch Fotos und Text – anders als die reine Textreportage die Möglichkeit, die Aufmerksamkeit der Rezipienten in besonderer Weise zu erreichen und ihnen eine Geschichte bildlich zu präsentieren.

Die diskutierten narrativen Elemente, fotografischen Effekte und sonstigen visuellen Kommunikationsformen wie Gestik, Mimik, Physiognomie oder Symbolik, die in der Fotoreportage vorkommen, werden in das Kategoriensystem der Inhaltsanalyse (die im Kapitel 5 vorgestellt wird) integriert. Anschließend erfolgt die Datenaufnahme der wesentlichen narrativen Bausteine der Fotoreportagen des Detailkorpus. Sicherlich sind mit den vorgestellten narrativen Elementen nicht alle Möglichkeiten der Darstellung einer Geschichte erfasst. Viele Anreize für die Fortführung der Erzählung ergeben sich erst durch den Betrachter der Fotoreportage, der durch seine „Illusionen“, Empfindungen und Wahrnehmungen dazu beiträgt, dass sich ihm die Erzählung erschließt.

Nicht zu vergessen sind letztlich auch die Bildunterschriften und der Text. Sie tragen dazu bei, die Leerstellen in der Erzählung zu überbrücken, wurden in der vorliegenden Arbeit aber nicht in der Datenerfassung berücksichtigt.

---

<sup>267</sup> Schütz 1974, S. 13

<sup>268</sup> Schütz 1974, S. 13

## 4 Illustrierte Wochenzeitungen zwischen den beiden Weltkriegen

Das nebenstehende Zitat setzte Kurt Korff 1927 an den Anfang seines Berichts über die *Berliner Illustrierte (BIZ)*.<sup>269</sup> Er brachte zum Ausdruck, dass die illustrierte Wochenzeitung in der Medienlandschaft eine führende Rolle einnahm. Nach der Stabilisierung der jungen Weimarer Republik im Jahre 1924 – begünstigt durch den wirtschaftlichen Aufschwung nach der Stabilisierung der Währung, dem Wegfall des Abonnementszwanges bei den Illustrierten und den technischen Verbesserungen beim Druck – erschienen viele neue Medien, vor allem illustrierte Wochenzeitungen auf dem Markt. Manche der bereits bestehenden Blätter, wie die *BIZ*, konnten ihre Auflagen enorm erhöhen.<sup>270</sup>

*Wer durch Deutschland reist, gelangt zu  
der Erkenntnis: Am Donnerstag liest  
man in Deutschland die Illustrierte. Für  
das Straßenbild sind an diesem Tag die  
Käufer und Leser der Illustrierten  
charakteristisch.*

Die Veränderung der Illustrationen in illustrierten Wochenzeitungen – vom Holzschnitt zur realen Fotografie – war ein Gewinn für den Rezipienten. Die Fotografie, und vor allem die noch in den Anfängen steckende Fotoreportage, bot eine neue Form von visuellen und sprachlichen Informationen. Der Leser konnte hinter die Kulissen der Politik blicken, das exotische Flair ferner Länder kennenlernen oder aktuelle Ereignisse bildhaft und somit „hautnah“ miterleben. Im Gegensatz zum Leser verfolgten die Produzenten der Medien jedoch spezifische Ideologien – von kapitalistischen Zielen bis zur politischen und propagandistischen Einflussnahme.

In diesem Kapitel sollen die ideologischen Ziele und Ausrichtungen, die wirtschaftlichen Interessen und Strategien sowie die Zugehörigkeit zu Wirtschaftskonzernen bei den untersuchten illustrierten Wochenzeitungen erörtert werden. Die Redaktionsarbeit, die Zusammenarbeit mit Fotografen, und letztlich der Vertrieb bis zum Leser ist ein weiterer Diskussionspunkt.

---

<sup>269</sup> Korff 1927, S. 279

<sup>270</sup> Zitiert nach: Marckwardt 1982, S. 44–65



### 4.1 Die Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ)

Im Jahre 1931 feierte die *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* ihr 10-jähriges Bestehen. Sie konnte ein beachtliches Wachstum vorweisen, wurde in vielen Ländern der Welt vertrieben und gelesen und hatte eine wöchentliche Auflage von 500000 erreicht.<sup>271</sup> Viele Intellektuelle, die mit der *AIZ* sympathisierten, und teilweise auch für die Wochenzeitung tätig waren, bekundeten ihre Glückwünsche zum Jubiläum. Bert Brecht verstärkte die Aussagen Krakauers, dass die Bildreportage nicht die Wahrheit über die Zustände in der Welt aufzeigt. In den Händen der Bourgeoisie sei die Fotografie eine furchtbare Waffe geworden. Die Masse der täglich von den Druckpressen gelieferten Bilder würden nur „der Verdunkelung der Tatbestände“ dienen. Die *AIZ* verfolgte gerade das Gegenteil. Sie zeige mit ihren Bildbeiträgen die wirklichen Probleme der Menschen und löse dies vorbildlich, so Brecht.<sup>272</sup>

Dies bestätigen die vielen Fotoreportagen in der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung*. Die Ausgabe Nr. 36 von 1932 der *AIZ* präsentierte eine Bildgeschichte, die als Appell an die Leser, zur Werbung neuer Interessenten gesehen werden konnte, und in beeindruckender Weise die Vertriebspolitik des Münzenberg-Konzerns vor Augen führt. *Lasst sie wandern! Gebt sie andern!* steht in der Titelüberschrift auf Seite 860.<sup>273</sup> Das Blatt sollte nach der Lektüre auch anderen Interessenten zum Lesen zur Verfügung gestellt werden, um somit die Verbreitung der kommunistischen Ziele zu beschleunigen und neue Mitarbeiter zu gewinnen.

Das Titelblatt der *AIZ* enthielt ab 1931 oft Fotomontagen von John Heartfield. Die Themen stellten meistens hämisch die „Größen“ der Nationalsozialisten in den Mittelpunkt, wie es die Wochenausgabe Nr. 1 aus dem Jahre 1933 zeigt.

---

<sup>271</sup> Leupold 1931

<sup>272</sup> Brecht 1931, S. 810

<sup>273</sup> o. V. 1932



Abbildung 25: Titelblatt *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* 1933 Nr. 1

#### 4.1.1 Die Vorläufer der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung*

Als am 7. November 1921, als Organ der *Internationalen Arbeiterhilfe* (IAH), die kleine illustrierte Monatszeitschrift *Sowjet-Russland im Bild* von Willy Münzenberg gegründet wurde<sup>274</sup>, war nicht vorhersehbar, dass aus diesem illustrierten Blatt die bedeutendste Illustrierte der internationalen kommunistischen Arbeiterbewegung werden sollte. Das schmucklose, graue Layout und die höchst unprofessionell erstellten Fotografien waren kein Meisterwerk der Zeitungsgestaltung.<sup>275</sup> Anlass für die Gründung der Zeitschrift war die große Hungersnot in Russland im Jahre 1921. Lenin beauftragte Willy Münzenberg, die internationale Hilfe für das bedrohte Sowjetrußland zu organisieren.<sup>276</sup> Als Folge einer schweren Katastrophe in Sowjet-Rußland waren über 40 Millionen Menschen vom Hungertod bedroht. Das kapitalistische Ausland war nicht bereit zu helfen, sondern nutzte die Notlage noch aus. „Die einzige Hilfe, die vom Ausland kommen konnte, war die Hilfe des für die Räterepublik begeisterten Weltprole-

<sup>274</sup> Willmann 1974, S. 17–20

<sup>275</sup> Becher 1974, S. 7

<sup>276</sup> Münzenberg 1931a, S. 348

tariats.“ In der *IAH*, der neu geschaffenen *Internationalen Arbeiterhilfe*, bündelte man sämtliche Aktionen gegen die Hungersnöte.<sup>277</sup> Die kleine Monatszeitschrift, *Sowjet-Russland im Bild* war ein wirksames Werbemittel für die Hilfsmaßnahmen der *IAH*. Nach zwölf Heften erhielt das Blatt den neuen Namen *Sichel und Hammer*.<sup>278</sup>

Dominierten bei den Zeitschriften, *Sowjetrussland im Bild* und *Sichel und Hammer*, 1922 bis 1923 Themen aus Sowjet-Russland und der *Internationalen Arbeiterhilfe*, so änderten sich das Layout und die Berichterstattung der Zeitung zum Jahresende 1924.<sup>279</sup> Das Titelblatt wurde neu gestaltet und die Illustrierte erschien als *Arbeiter-Illustrierte Zeitung*. Das Dezemberheft 1924 behandelte nun allgemeinere gesellschaftliche Themen, wie z. B. die Prostitution in der bürgerlichen Gesellschaft, die drei Etappen des Taylorismus und die Dawes-„Sanierung“. Eine satirische Ecke, der Arbeitersport, die erste deutsche Kunstausstellung in Moskau und Bilder vom Tage rundeten die Berichterstattung ab.<sup>280</sup> Die Berichterstattung wich zu dieser Zeit nicht gravierend von den Themenschwerpunkten der bürgerlichen Medien ab. Willi Münzenberg begann früh die Fotografie als Agitations- und Propagandamittel einzusetzen. Für ihn waren mit dem Bild und dem Film die Ziele der Arbeiterbewegung und des revolutionären Sozialismus wesentlich schneller und effektiver umzusetzen. Die Fotografie in den illustrierten Zeitungen stellte für Münzenberg eine notwendige neue Kommunikationsform dar, die auf die noch nicht organisierte Arbeiterschaft einen großen Einfluss haben sollte. Es bestand also die Notwendigkeit, eine eigene illustrierte Arbeiterzeitung ins Leben zu rufen, in der die visuelle Kommunikation einen Schwerpunkt darstellte, um „der Verdummung durch die bürgerlichen illustrierten Zeitschriften, die heute in Deutschland Millionen-Auflagen haben, durch eine illustrierte Arbeiter-Zeitung erfolgreich entgegenzuwirken.“<sup>281</sup>

Mit der „Macht“ der Fotografie setzte Münzenberg in den folgenden Jahren seine politischen und propagandistischen Vorstellungen konsequent um.

---

<sup>277</sup> Münzenberg 1926b, S. 5

<sup>278</sup> Willmann 1974, S. 20

<sup>279</sup> Willmann 1974, S. 20

<sup>280</sup> Münzenberg Dezember 1924

<sup>281</sup> Münzenberg 1972, S. 50–51

### 4.1.2 Die Wandlung der AIZ vom Informationsblatt zur proletarischen Wochenillustrierten

Im Januar 1925 erschien nun in Berlin die „neue“ Wochenillustrierte monatlich mit dem bereits zum Ende des Jahres 1924 festgelegten Layout. Zudem stellte der Medienkonzern Ende 1925 seinen Betrieb auf eine modernere Drucktechnik um. Dies zeigte sich auch in einer besseren Bildwiedergabe.<sup>282</sup> Ab Februar 1926 wurde auf zwei Ausgaben im Monat umgestellt. Mit dem 1. November 1926 erhielten die Leser die AIZ bereits im wöchentlichen Rhythmus. In der Folgezeit änderte sich der Name noch viermal: *A-I-Z Die Arbeiter-Illustrierte Zeitung aller Länder*, *A-I-Z*, *AIZ* und *VI Die Volksillustrierte*.<sup>283</sup> Im Jahre 1933 flüchteten die wichtigsten Mitarbeiter infolge der Machtergreifung durch die Nazis nach Prag und schufen dort eine neue Produktions- und Vertriebsstätte.<sup>284</sup> Die letzte Ausgabe der *VI Die Volks-Illustrierte* erschien in Prag am 5. Oktober 1938. Zwar versuchte F. C. Weiskopf in Paris die *VI* fortzuführen, doch nach kurzer Zeit machten die sich überstürzenden Kriegsereignisse eine Weiterführung unmöglich.<sup>285</sup>

Die Angaben über die Zeitpunkte der Namensumbenennung der *AIZ* und Vorläuferillustrierten sind in einigen der vorliegenden Forschungsarbeiten falsch angegeben. Die Umbenennung der Zeitschrift *SOWJET-RUSSLAND IM BILD* in *SICHEL UND HAMMER* erfolgte nicht Anfang 1922.<sup>286</sup> Nach Originalausgaben im Bundesarchiv in Berlin erschien die Zeitschrift *SOWJET-RUSSLAND IM BILD* mit der Heftnummer 1 am 7. November 1921. Das Jahr 1921 schloss mit der Heftnummer 3. Im Jahre 1922 folgten mit den Ausgaben 4 bis 12 (Januar bis September) neun weitere Folgen. Erst danach erschienen im Jahre 1922 drei Ausgaben (Heftnummer 1 bis 3, Jahrgang II) mit dem Titel *SICHEL UND HAMMER*. Dieser wurde bis Dezember 1924 beibehalten. Die erneute Namensänderung in *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* geschah nicht erst Anfang 1926<sup>287</sup>, sondern bereits zum 1. Januar 1925 mit der Heftnummer 3 (Jahrgang IV)<sup>288</sup>. Auch Marckwardt bestätigt diesen Termin. Er sieht in der

---

<sup>282</sup> Willmann 1974, S. 20

<sup>283</sup> Willmann 1974

<sup>284</sup> Willmann 1974, S. 224-230

<sup>285</sup> Willmann 1974, S. 356

<sup>286</sup> Stahr 2004, S. 95

<sup>287</sup> Stahr 2004, S. 95

<sup>288</sup> Münzenberg 1. Januar 1925

Namensänderung von *Sichel und Hammer* in *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* die Neugründung einer Illustrierten.<sup>289</sup>

Mit der Namensänderung Anfang 1925 veränderte sich auch die Strategie der redaktionellen und publizistischen Ziele. Die Berichte über Initiativen der Internationalen-Arbeiter-Hilfe und über Sowjetrussland wichen Themen, die auch in den bürgerlichen Wochenillustrierten zu finden waren. Willi Münzenberg wies auf die herausragende Stellung der *AIZ* hin. Der Einsatz der Fotografie als Aufklärungsmittel zeigte sich am treffendsten bei der *AIZ*, die sich von allen anderen Illustrierten in Inhalt und Gestaltung abhob. Sie berichtete über die Kämpfe und das Leben der werktätigen Schichten, brachte Bilder aus Betrieben, von Streiks, von Demonstrationen, von Versammlungen, vom Leben der Bauern und Mittelschichten.<sup>290</sup>

Beispielhaft sei auf die Januar-Ausgabe des Jahres 1926 verwiesen. Provozierend und anklagend ist auf dem Titelblatt die Rassenthematik ins Bild gesetzt. Der Titel *Die Negerfrage in Amerika* weist auf ein interessantes Thema im Innern der Ausgabe hin, welches in Form eines Fotoberichts die erbärmlichen Lebensbedingungen der farbigen Einwohner Amerikas in der Realität aufzeigt. Die nächsten Seiten befassen sich mit Schilderungen aus der Arbeiterbewegung in Japan, über die Befreiungskriege in China und über die Comerz- und Industriebank der U. S. S. R. Wie in vielen Ausgaben praktiziert, fehlt auch nicht ein Rückblick auf die verdienten Führer des Weltproletariats und Kommunismus die auf der Seite 8 und 9 ins Bild gesetzt sind. Die *AIZ* bot ihren Lesern zudem eine Humor- und Rätselecke, Bildberichte vom Arbeitersport und auf der letzten Seite „Neues aus der Arbeiterwelt“. Vergleicht man den Aufbau des vorgenannten Januar-Heftes der *AIZ* z. B. mit der *Münchener Illustrierten Presse* des Jahres 1926, so zeigen sich ähnliche Sujets im Aufbau, die vom Spektakulären zum Alltäglichen übergehen. In den folgenden Jahren kristallisierte sich aber ein wesentlicher Unterschied zu den Fotoreportagen der bürgerlichen illustrierten Wochenzeitungen heraus. Die *AIZ* stellte vor allem die Gegensätze, die durch die kapitalistischen Systeme verursacht wurden ins Bild. Die Ausgabe Nr.13 1926 der *AIZ* präsentierte in der Reportage *Arm und Reich im Bade* die Unterschiede von Kapitalismus und Proletariat. Im Heft 22 von 1926 berichtete eine Reportage über den

---

<sup>289</sup> Marckwardt 1982, S. 54

<sup>290</sup> Münzenberg 1931b, S. 84

modernen Strafvollzug im 20. Jahrhundert. Die Fotoreportage schildert die grauenhaften Zustände in den Strafanstalten der kapitalistischen Welt.<sup>291</sup> Ab dem Jahre 1926 gab es – wahrscheinlich initiiert durch das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei Deutschlands – die Forderung, die politische Aufklärung voranzutreiben und neue Wege auf dem Gebiet der Agitation und Propaganda zu erschließen. Die illustrierte Wochenzeitung widmete sich nun auch der Wissenschaft und Technik, künstlerischen Themen (Kunst, Literatur, Film) und der Satire.<sup>292</sup> Bereits 1926 erreichte die *AIZ* in der öffentlichen Meinung bei Politikern, Wissenschaftlern, Künstlern, Literaten und Organisationen ein hohes Maß an Zustimmung. *Die A.I.Z. im Spiegel der öffentlichen Meinung* war 1926 der Titel eines Artikels in der Ausgabe Nr. 10 auf Seite 11. Aus den verschiedenen Stellungnahmen sei nur auf die von Heinrich Mann verwiesen, der den Unterschied zu den bürgerlichen Illustrierten und das Besondere an der *AIZ* treffend beschreibt. Er lobte die *AIZ* als eine der besten Bilderzeitungen, die technisch gut gestaltet ist, eine große Themenvielfalt bringt und mit ihren Bildern die Klagen und Drohungen bezüglich der Ausbeutung des arbeitenden Menschen vorbringt.<sup>293</sup>

Die geschickte und umfassende Auswahl der Themen – die nichts ausließ, was im Leben der Arbeiter eine Rolle spielte, also auch unpolitische Themen beinhaltete, die das Unterhaltungs- und Informationsbedürfnis ebenso wie den Wunsch nach Entspannung und Vergnügen befriedigte – fand Anklang bei der Leserschaft. Mit dieser Strategie konnte die *AIZ* mit den großen bürgerlichen Wochenillustrierten konkurrieren. Die Redaktion versuchte nicht nur mit politischen Argumenten die bürgerlichen Strukturen und deren negativen Seiten aufzudecken, sondern sie wies bei den Themen auf die explizit proletarischen Interessen hin, die konträr zu den Machtinteressen der Bourgeoisie standen.<sup>294</sup> Ein typisches Beispiel hierfür sind das Volksbegehren und der Volksentscheid in der Weimarer Republik über die Fürstenenteignung im Jahre 1926, die von der kommunistischen Partei Deutschlands initiiert wurden.<sup>295</sup> Mehrere Fotoberichte in der *AIZ* im ersten Halbjahr 1926 führten den einfachen Arbeitern und

---

<sup>291</sup> Kisch 1926

<sup>292</sup> Willmann 1974, S. 34

<sup>293</sup> Münzenberg 1926a

<sup>294</sup> Ricke 1974, S. 72

<sup>295</sup> Winkler 2005, S. 312–314

Bürgern die gravierenden Ungerechtigkeiten und Missstände bei der Verteilung des ehemaligen Eigentums der Fürstenhäuser vor Augen.<sup>296</sup> Die kommunistische Reichstagsfraktion verstand das Fürsteneigentum als Kapital, das dem notleidenden Volke zustand.<sup>297</sup> Die KPD sah die fürstenfreundliche Marx-Regierung<sup>298</sup> als den größten Feind der notleidenden Arbeiterschaft. Im Bildbericht der *AIZ* der Ausgabe Nr. 11 von 1926 listete die Redaktion diese Ungerechtigkeiten auf mit der Aussage: „Es gibt keine Wohnungen für die Arbeitslosen ..., aber Schlösser für die Fürsten“.<sup>299</sup>

Seit ihrer Gründung, die Vorläuferillustrierten eingeschlossen, verzeichnete die *AIZ* ein stetig steigendes Wachstum. Zum fünften Jahrestag veröffentlichte die *AIZ* ihre Auflagensteigerung von 1921 bis 1926. Im Jahre 1921 startete das kleine illustrierte Blatt *SOWJET-RUSSLAN-IM BILD* mit einer Auflagenhöhe von 10000. Im Jahre 1922 verdoppelte sich der Absatz auf 20000. Bereits 1923 erreichte die nun unter dem Namen *SICHEL UND HAMMER* firmierende Illustrierte eine Auflagenhöhe von 90000 Exemplaren. Die angeführten Veränderungen im Layout, in der Berichterstattung, in der Werbung neuer Leser und in der Drucktechnik waren die Auslöser der Auflagenerhöhung.<sup>300</sup> Im Heft Nr. 17 von 1926 erschien zum fünften Jahrestag der Gründung eine graphische Darstellung der Auflagenzahlen, die eine rasante Steigerung aufweist.<sup>301</sup> Ob diese Angaben stimmen ist nicht nachprüfbar. Interne Berichte des Neuen Deutschen Verlags in Berlin an die Führung der KPD enthielten ähnliche Auflagenzahlen: 1924 waren es 113.000 Exemplare, ein Jahr später 149000 Exemplare, in den Jahren 1928 und 1929 waren es 328000 Exemplare.<sup>302</sup> Der Fotobericht im Heft 41 von 1931 mit dem Titel *Das Wachstum der A-I-Z* präsentiert wiederum veränderte Auflagenhöhen.<sup>303</sup> Münzenberg selbst nannte für 1925 eine Auflagenhöhe von 200000 und für 1931 sogar 400000-500000 Ausgaben.<sup>304</sup>

---

<sup>296</sup> o. V. 1926b

<sup>297</sup> Willmann 1974, S. 32

<sup>298</sup> Abramowski 1988, Wilhelm Marx war vom 17. Mai 1926 bis zum 29. Juni 1928 Reichskanzler in der Weimarer Republik

<sup>299</sup> o. V. 1926b

<sup>300</sup> Willmann 1974, S. 20

<sup>301</sup> o. V. 1926d, die Auflagenzahlen betragen: 1921 10.000, 1922 20.000, 1923 90.000, 1924 120.000, 1925 150.000, 1926 500.000

<sup>302</sup> Vgl. Stahr 2004, S. 96

<sup>303</sup> o. V. 1931b, die Auflagen betragen für 1929/30 350.000 und für 1931 500.000 Exemplare

<sup>304</sup> Münzenberg 1931b, S. 86

Die Jahre 1930 bis 1932 stellten sich für die *AIZ* als entscheidend heraus. Sie hatte ihren festen Platz in der Medienlandschaft der Weimarer Republik, informierte ihre Leser über die Ungerechtigkeiten des Kapitalismus und prangerte den Faschismus und Naziterror an. Mit bemerkenswerten Fotoreportagen wie z. B. im Heft Nr. 38 im Jahr 1931 *24 Stunden aus dem Leben einer Moskauer Arbeiterfamilie* zeichnete sie auch den Alltag des einfachen Arbeiters auf.<sup>305</sup> Nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten folgte das Verbot des Neuen Deutschen Verlages. Somit war eine weitere Berichterstattung der *AIZ* unmöglich, und erst mit der Verlagerung nach Prag konnte der Vertrieb der illustrierten Wochenzeitschrift wieder aufgenommen werden.<sup>306</sup>

### 4.1.3 Konzern, Redaktion, Fotografen und Vertrieb

Die *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* erschien im Neuen Deutschen Verlag, ein Unternehmen im *IAH*- oder Münzenberg-Konzern. Hierzu gehörten die Blätter *Die Welt am Abend*, *Weg der Frau*, *Der Arbeiter-Fotograf*, *Berlin am Morgen*, aber auch eine bedeutende Filmgesellschaft (*Meschrabpom-Film-Gesellschaft*). Willi Münzenberg verteidigte nicht nur das Recht proletarischer Organisationen, selbst wirtschaftliche Unternehmungen zu besitzen, sondern er bekundete auch, dass dies nach seiner Ansicht eine absolute Pflicht sei. Damit konnte die revolutionäre Massenpropaganda ausreichend unterstützt werden.<sup>307</sup> Der Münzenberg-Konzern musste in den letzten Jahren der Weimarer Republik den Vergleich mit den großen Medien-Konzernen – Mosse, Scherl-Hugenberg und Ullstein – nicht fürchten.<sup>308</sup>

Für den redaktionellen Betrieb konnte die Redaktion der *AIZ* nur auf ein kleines Kollektiv an Mitarbeitern zurückgreifen. Es bestand aus fünf Mitarbeitern, die oft unter verschiedenen Pseudonymen arbeiteten.<sup>309</sup> Münzenberg selbst soll in die Redaktionsarbeit aktiv mit Vorschlägen und Änderungswünschen eingegriffen haben, habe aber keine journalistische und sprachliche Begabung besessen.<sup>310</sup> Dies ist anzuzweifeln, wenn man seine persönlichen Schriften gelesen hat.

---

<sup>305</sup> Willmann 1974, S. 161–199

<sup>306</sup> Willmann 1974, S. 224–230

<sup>307</sup> Münzenberg 1972, S. 168–169

<sup>308</sup> Friedrich 1992, S. 66–67

<sup>309</sup> Becher 1974, S. 7

<sup>310</sup> o. V. 1973, S. 85



Über die Namen der Chefredakteure oder damaligen Hauptschriftleiter gehen die Aussagen in den Forschungsberichten weit auseinander. Hierüber fehlt eine chronologische Auflistung. Lilly Becher schrieb: „Bevor ich 1927 mit der Chefredaktion der *AIZ* betraut wurde, hatte ich bereits – eingedenk meiner ‚Schulstunden‘ – unter dem früheren Chefredakteur Franz Höllering eine seit 1926 regelmäßig erscheinende Frauenseite eingerichtet, die damals in der Arbeiterpresse Seltenheitswert besaß und uns nun weitere, sehr breite Leserkreise zuführte.“<sup>311</sup> Friedrich Pfäfflin berichtet, dass die Chefredaktion nach Lilly Becher von F. Lange übernommen wurde und dass im Exil in Prag Fritz Biehal und Paul Prokow als Herausgeber fungiert hätten, während die Chefredaktion von Franz C. Weiskopf geführt worden sei.<sup>312</sup> Für die vorliegende Forschungsarbeit wird der Name des verantwortlichen Chefredakteurs generell dem Impressum der illustrierten Wochenzeitschrift entnommen. Hiermit ist eine chronologische und objektive Auflistung sichergestellt.

Willi Münzenberg hat früh erkannt, dass für die Propagandaarbeit bei der Internationalen Arbeiterhilfe (*IAH*) und bei seinen Medien die brachliegenden Kräfte in der Arbeiterschaft besser genutzt werden könnten. Auf seine Anregung und mit Unterstützung durch die *IAH* entstand 1926 die Vereinigung der Arbeiterfotografen, ein Fachorgan, das als Verteiler von Fotomaterial für alle proletarischen Organisationen fungierte. Die Fotografen sollten durch eine entsprechende ideologische und technische Anleitung weitergebildet werden und aus der Arbeiterschaft neue Kollegen hinzugewinnen. Die Zeitschrift *Der Arbeiterfotograf* unterstützte das Vorhaben. Der Vorteil des Arbeiterfotografen wurde auch darin gesehen, dass sie aufgrund ihrer gesellschaftlichen Situation die sie umgebende Welt objektiver und unverfälschter wahrnehmen als die Fotografen der bürgerlichen Presse.<sup>313</sup> Wie wichtig Willi Münzenberg die Mitarbeit der Arbeiterfotografen war, ist einem Schreiben an das politische Büro der Kommunistischen Partei Deutschlands vom 17. August 1926 zu entnehmen. Dort schreibt Münzenberg an den Genossen Braun, dass sich der Aufbau der Organisation der Arbeiterfotografen positiv entwickelt habe und ein Preisausschreiben in der *AIZ* Verbindungen zu weiteren 100 Fotografen ermöglichte.

---

<sup>311</sup> Becher 1974, S. 8

<sup>312</sup> Pfäfflin 1982, S. 108–109

<sup>313</sup> Münzenberg 1931b, S. 87

Die täglichen Bildeingänge würden durch einen Bilderdienst der gesamten Parteipresse zur Verfügung stehen.<sup>314</sup> Die Redaktion der *AIZ* war dadurch in der Lage, zunehmend auf die oft manipulierten Nachrichten und Fotografien der bürgerlichen Agenturen zu verzichten. Dies war noch bedeutender, nachdem im Jahre 1933 die *AIZ* kriegsbedingt nach Prag verlagert worden war.<sup>315</sup> Dass bei den meisten Bildberichten und Fotoreportagen die Namen des Fotografen und des Textautors fehlten, war sicherlich eine Vorsichtsmaßnahme, um einer Verhaftung zu entgehen.<sup>316</sup>

Der Vertrieb der *AIZ* erfolgte über eine Kolporteur-Organisation. Die Kolporteurs, oft Arbeitslose, beförderten die illustrierte Wochenzeitschrift von den Vertriebsstellen mit dem Fahrrad direkt zu den Abnehmern auf dem Lande und in den Städten. Viele Kolporteurs verdienten sich hiermit zu ihrer geringen Arbeitslosenunterstützung ein kleines Honorar hinzu. Gleichzeitig sorgten sie dadurch für neue Abonnenten.<sup>317</sup>

Betrachtet man zum Schluss die Vita Münzenberg, so fällt sein besonderes Engagement für die Arbeiterschaft auf. Der sozialkritische Autodidakt und Freund Lenins fungierte als kommunistischer Agitator und Propagandist, als Medien-Gründer und Gegenspieler Goebbels.<sup>318</sup>

## 4.2 Die *Berliner Illustrierte Zeitung (BIZ)*

Der Kaufmann Hepner und der Verleger Dr. Otto Eysler, der Herausgeber der *Lustigen Blätter*, gründeten die *Berliner Illustrierte Zeitung (BIZ)*. Dr. Otto Eysler hatte umfangreiche Erfahrung in der Illustration.<sup>319</sup> Dies war eigentlich eine gute Voraussetzung für den Start einer neuen Illustrierten. Dr. Otto Eysler, der mit dem Hause Ullstein in freundschaftlicher Beziehung stand, beauftragte 1892 die Druckerei der Firma Ullstein mit dem Druck der *Berliner Illustrierten Zeitung*. Der Absatz verlief

---

<sup>314</sup> Neuer Deutscher Verlag, S. Fiche 2

<sup>315</sup> Gorsen 1982, S. 13

<sup>316</sup> Gorsen 1982, S. 32

<sup>317</sup> Gorsen 1982, S. 84

<sup>318</sup> Kerbs, Uka 1988, S. 5

<sup>319</sup> Korff 1927, S. 280, Hauptthema der Zeitschrift *Lustige Blätter* war die Gesellschaftssatire, eine Mischung aus politischer und unterhaltender Satire

nur schleppend, deshalb verkauften Hepner und Eysler 1894 das Blatt an den damaligen Drucker und Zeitungsverleger Leopold Ullstein (*Berliner Abendpost*, *Berliner Zeitung*).<sup>320</sup> Die Verkäufer konnten nicht ahnen, dass aus dem kleinen Blatt einmal die umsatzstärkste und erfolgreichste illustrierte Wochenzeitung der Weimarer Republik werden sollte.<sup>321</sup> Der Weg zu diesem Erfolg war jedoch nicht einfach und erforderte viel unternehmerischen Mut.

### 4.2.1 Der Ullstein-Konzern

Leopold Ullstein<sup>322</sup>, Sohn eines Papiergroßhändlers in Fürth, verstand es, alle fünf Söhne in die Führung des Medienkonzerns zu integrieren. Die Redaktionspolitik war schwierig, da er zwei Fronten im Auge behalten musste. Auf der einen Seite sollte er gegen die politisch Konservativen angehen, die ein konstitutionelles System ablehnten und auf der anderen Seite den damals stark auftrumpfenden Sozialdemokraten entgegentreten.<sup>323</sup> Dass Leopold Ullstein hier diplomatisch und im Sinne seines übergeordneten Ziels handelte, dokumentiert eine Episode, die sich nach dem Ende des von Bismarcks initiierten Kulturkampfes zwischen der *Berliner Zeitung* und dem preußischen Abgeordnetenhaus zugetragen hat. Redakteure der *BIZ* hatten die Abgeordneten übel verspottet. Den Berichterstattern drohte ein Ausschluss aus dem Abgeordnetenhaus. Leopold Ullstein reagierte sofort, indem er am 15. Februar 1880 in der *Berliner Zeitung* eine Erklärung abdrucken ließ. Hierin entschuldigte sich Leopold Ullstein für den Fehlgriff der Redaktion in der Berichterstattung über die gesetzlichen Vertreter des Volkes, deren Rechte man selbstverständlich nicht missachten durfte.<sup>324</sup> In vielen Fotoreportagen und Fotoberichten der *Berliner Illustrierten Zeitung* zeigte sich in der Weimarer Republik in der Berichterstattung deren bürgerliche und konservative Haltung, die vermied, die politischen Machthaber anzugreifen. Das Fundament dieser Redaktionspolitik wurde schon früh gelegt. Zwischen dem Verleger Ullstein und den

---

<sup>320</sup> Ferber 1989, S. 6

<sup>321</sup> Kerbs 1992, S. 76

<sup>322</sup> Leopold Ullstein, 1826 geboren und Sohn eines Papiergroßhändlers in Fürth, ging mit 22 Jahren nach Berlin und eröffnete dort eine Papiergroßhandlung. 1871 veräußerte er diese und erwarb dafür eine Druckerei und die Zeitung *Neues Berliner Tageblatt*. Wenig später, 1878 kaufte Leopold Ullstein von dem Journalisten Dr. Peter Langemann seine erste Zeitung, die *Berliner Zeitung*, die finanzielle Schwierigkeiten hatte; Vgl. Bernhard 1927, S. 8–9

<sup>323</sup> Bernhard 1927, S. 20

<sup>324</sup> Bernhard 1927, S. 20–21

Redaktionen herrschte eine positive menschliche Zusammenarbeit. Für die Redakteure war Leopold Ullstein Berater und Kampfgenosse zugleich, der aber seine eigenen politischen Vorstellungen vertrat.

Leopold Ullstein holte bereits vor seinem Tode 1899 vier seiner Söhne als Teilhaber und Mitarbeiter in die Firma: Hans Ullstein übernahm die Leitung der *Berliner Zeitung* und der *Berliner Abendpost*, Luis Ullstein übertrug man die Leitung der Druckerei und deren Verwaltung, Rudolf Ullstein trat als Mitarbeiter in den technischen Betrieb ein, Dr. Franz Ullstein holte man 1897 in den elterlichen Betrieb (vorher war er zusammen mit Hermann Dupont mit der Leitung der *Berliner Illustrierten Zeitung (BIZ)* beauftragt). Der fünfte Sohn Hermann Ullstein trat erst 1902 als Teilhaber in die Firma ein.<sup>325</sup> Hermann Ullstein beschäftigte sich nach seinem Eintritt mit der Ausgestaltung der *BIZ* und baute nach dem Ankauf verschiedener Modezeitschriften die dafür notwendige Abteilung auf. Er besaß ein hervorragendes Organisationstalent, künstlerische Fähigkeiten und journalistisches Interesse. Seine Anregungen bei der redaktionellen Gestaltung zeigten sich am Erfolg der Illustrierten *Dame* und *Uhu*. Ein besonderes Freundschaftsverhältnis entwickelte sich zwischen Hermann Ullstein und dem späteren langjährigen Chefredakteur der *BIZ*, Kurt Korff.<sup>326</sup> Die unternehmerische Sicherung der Erbfolge des Hauses Ullstein wurde nach dem Ersten Weltkrieg durch die fünf Brüder gesichert, indem die Ullstein & Co. in eine Aktiengesellschaft überführt wurde und in einem Syndikats-Vertrag der fünf Brüder ein Transfer von Aktien aus dem Familienbestand verboten war.<sup>327</sup> Dies dürfte auch einer der Gründe sein, warum der Konzern bei unternehmerischen und medienpolitischen Entscheidungen so großen Erfolg aufweisen konnte.<sup>328</sup>

---

<sup>325</sup> Bernhard 1927, S. 16–47

<sup>326</sup> Bernhard 1927, S. 58–59

<sup>327</sup> Bernhard 1927, S. 135

<sup>328</sup> Im Hause Ullstein erschienen: Tageszeitungen (Berliner Morgenpost, Vossische Zeitung, Berliner Allgemeine Zeitung, B. Z. am Mittag), Wochenzeitungen (Berliner Montagspost, Die Grüne Post, Wohnungs-Tausch-Anzeiger, Die Post aus Deutschland), Zeitschriften (*Berliner Illustrierte Zeitung*, Blatt der Hausfrau, Dame, Zeitbilder), Magazine (Uhu, Koralle, Querschnitt), Fachblätter (Bauwelt, Deutsches Bauwesen, Verkehrstechnik, Deutsche Immobilien-Zeitung), Buchausgaben (Berliner Handelsregister, Unterrichts-Führer, ABC-Fahrplan), vgl. Knoll 1927, S. 304–307

### 4.2.2 Die *BIZ* – Der Primus unter den illustrierten Wochenzeitungen in Deutschland

Im November 1890 erschien die erste Ausgabe der *Berliner Illustrierten Zeitung*. Sie stieß mit einem Jahrespreis von damals 5,40 Mark in eine Marktlücke und erschloss sich eine geringverdienende Leserschaft. Die bis dahin führende *Illustrierte Zeitung* von J. J. Weber in Leipzig kostete ein Vielfaches. Von der *Illustrierten Zeitung* und anderen ausländischen Zeitschriften (*Graphik, Illustration*) erwarb man die Rechte zur Nachbildung von schon erschienen Bildern. Nach dem Übergang der *BIZ* in den Alleinbesitz von Ullstein führte deren kaufmännischer Leiter David Cohn eine neue Vertriebsform ein. Die Leser mussten sich nicht, wie bisher, für ein ganzes Jahr an den Verlag binden, sondern konnten die *Berliner Illustrierte Zeitung* sogar am Kiosk für zehn Pfennig kaufen.<sup>329</sup>



Abbildung 26: Titelblatt, *Berliner Illustrierte Zeitung* 1919 Nr. 34

Mit einem besonderen Titelseitenlayout hob sich die *BIZ* unter den illustrierten Wochenzeitungen besonders hervor. Schon die Ausgabe vom 14. Dezember 1891, noch

<sup>329</sup> Korff 1927, S. 279-282

herausgegeben von Dr. Otto Eysler, zeigte auf der Titelseite das Bildnis der Theaterschauspielerin Marie Reisenhofer. Im Jahre 1919 (Abbildung 19) wagte die Redaktion auf der Titelseite ein für die damalige Zeit sehr kompromittierendes Foto mit den Politikern Ebert und Noske, die in Badehosen abgebildet waren.<sup>330</sup>

Die Auflagestückzahl, unter der Leitung der Vorbesitzer betrug sie lediglich 14000 Exemplare, verdreifachte sich innerhalb kurzer Zeit. 1914 kündigte ein Plakat von Fritz Koch-Gotha bereits eine Million Abonnenten an.<sup>331</sup> Der gewaltige Umsatzzanstieg resultierte auch aus den Neuerungen in der Reproduktionstechnik und Fotografie. Die Autotypie verdrängte den teuren Holzschnitt und ermöglichte wesentlich bessere und billigere Bildwiedergaben in kürzerer Zeit. Die Erben-Generation Leopold Ullsteins stand diesen Neuerungen aufgeschlossen gegenüber und schaffte die notwendigen baulichen und technischen Voraussetzungen für die weitere Expansion der Zeitschrift.<sup>332</sup> Zum 50-jährigen Jubiläum des Hauses Ullstein hatte die *BIZ* laut Korff eine Auflage von 1750000 Exemplaren mit je 48 Seiten erreicht.<sup>333</sup> Dies stimmt nicht für das Jahr 1927. Nach Durchsicht der Ausgaben pendelte die Anzahl der Seiten zwischen 35 und 38. Erst in den Jahren 1929 und 1935 stieg die Seitenzahl auf 48, sie fiel aber dazwischen immer wieder auf niedrigere Werte zurück. Aus den ab 1926 veröffentlichten Ullstein-Berichten<sup>334</sup> lässt sich die Entwicklung der Auflagenanzahl ersehen: Am 19. Juni 1926 lag sie bei 1.713.200<sup>335</sup> Ausgaben, am 5. Oktober 1926 fiel sie auf 1.579.190<sup>336</sup> Exemplare zurück, am 7. April 1927 erreichte sie 1.641.510<sup>337</sup>, am 10. April 1931 stieg die Auflage auf 1.819.130<sup>338</sup> Exemplare, am 3. Juli 1931 betrug die Anzahl 1.952.740<sup>339</sup> Ausgaben und am 6. April 1933 konnten nur noch 1.469.810<sup>340</sup> Exemplare abgesetzt werden.

---

<sup>330</sup> Luft o. J., S. 6,31, 91

<sup>331</sup> Korff 1927, S. 281–282

<sup>332</sup> Korff 1927, S. 286

<sup>333</sup> Korff 1927

<sup>334</sup> Die Ullstein-Berichte waren notariell beglaubigt, die unter anderem den Auflagestand sämtlicher Medienprodukte enthielten, vgl.: Knoll 1927, S. 314

<sup>335</sup> Krause, v. Dr. 1926a

<sup>336</sup> Krause, v. Dr. 1926b

<sup>337</sup> Krause, v. Dr. 1927

<sup>338</sup> Krause, v. Dr. 1931a

<sup>339</sup> Krause, v. Dr. 1931b

<sup>340</sup> Krause, v. Dr. 1933

Der Erfolg der *BIZ* resultierte nicht allein aus der veränderten Einstellung der Menschen zu den neuen Medien. Das Publikum wollte durch Filme, Revuen, illustrierte Zeitungen zerstreut und gefesselt werden. Weiter sorgten die technischen Verbesserungen bei der Fotografie- und Drucktechnik und entscheidende redaktionelle Maßnahmen des Ullstein-Verlags für den weiteren Absatzanstieg.

Für die Redaktion der *BIZ* waren die Vorteile des Bildes gegenüber dem Text sehr wichtig. Erst das Bild würde einen nachhaltigen Eindruck vermitteln, so Kurt Korff. Deshalb erfolgte auch die Installation eines künstlerischen Stabes in der Redaktion, der bekannte Namen wie Carl Schnebel, Paul Simmel, Fritz Koch-Gotha, Theo Matejko, Paul Jeansch und Alfred Loges enthielt.<sup>341</sup> Große Beliebtheit erreichte die *BIZ* durch ihre Themenvielfalt. Die Berichte über ferne Länder, Expeditionen, die Schönheiten der Natur, Sportereignisse, kulturelle Veranstaltungen und das politische Geschehen brachten dem Leser aktuelle Neuigkeiten und Informationen auf allen Gebieten.<sup>342</sup> Bereits sehr früh erkannte Hermann Ullstein die redaktionellen Fähigkeiten von Kurt Korff, den er in einer der Abteilungen des Ullstein-Konzerns kennenlernte. Für Herrmann Ullstein war die beste Entscheidung in seinem Leben, Kurt Korff zum „editor of the Berliner Illustrierte“ bestellt zu haben. Unter ihm entwickelte sich die *BIZ* zur umsatzstärksten Illustrierten mit bis zu zwei Millionen Exemplaren. Aufgrund dieses Erfolgs konnte die *BIZ* die besten Fotografen und Korrespondenten beschäftigen.<sup>343</sup>

Drastische Einschnitte durch die Machtergreifung der Nationalsozialisten nach dem 30. Januar 1933, wie die Schaffung neuer institutioneller Presselenkungsorgane (beispielsweise die Reichskulturkammer und das Presselenkungssystem), zwangen viele Fotografen und Redakteure ins Ausland zu emigrieren. Die *BIZ* erfuhr unter dem Einfluss der Nationalsozialisten nach 1933 einen gewaltigen Auflagenanstieg (1941 ca. 3.000.000 Exemplare).<sup>344</sup> Die Berichterstattung suggerierte weiterhin Weltgewandtheit, mit Beiträgen aus dem Ausland über hochrangige Personen aus Politik, Film und Königshäusern. Obwohl das Thema Politik nicht die Stärke der *BIZ* war, wurde sie für die Nationalsozialisten und deren Politik zu einem mächtigen Sympthieträger. In den

---

<sup>341</sup> Korff 1927, S. 290–297

<sup>342</sup> Korff 1927, S. 294

<sup>343</sup> Ullstein 1943, S. 110–111

<sup>344</sup> Zitiert nach: de Mendelssohn 1959, S. 403–409

Fotoreportagen stellte das Blatt die „Nazi-Größen“ sympathisch und in familiärer Atmosphäre ins Bild und propagierte damit Harmonie im Lande. Auf diese Weise avancierte die *BIZ* zu einem hervorragenden Propagandainstrument der Nationalsozialisten.<sup>345</sup> Das Konzentrationslager Oranienburg in Berlin sei ein Ort der Ruhe und Erholung, versprachen die Bildunterschriften in der Fotoreportage im Heft Nr. 17 aus dem Jahre 1933.<sup>346</sup> Am 22. April 1945 erschien die letzte Nummer der *Berliner Illustrierten Zeitung*.<sup>347</sup> Heute erscheint die *Berliner Illustrierte Zeitung* nur zu besonderen Anlässen.<sup>348</sup>

### 4.3 Der *Illustrierte Beobachter* (IB)

Alfred Rosenberg, ein führender Ideologe des Nationalsozialismus in der Weimarer Zeit und auch nach der Machtergreifung, skizzierte 1936 die NS-Presse. Sie könne nicht auf eine lange Tradition zurückblicken, sondern sei ein Kind unserer Zeit, so Rosenberg. Mit dem gesprochenen Wort sei sie innerhalb der Bewegung eine starke Waffe der Verteidigung und des Angriffs. Die NS-Presse wachse immer mehr in die Aufgabe hinein, die Weltanschauung der nationalsozialistischen Bewegung von allen Seiten darzustellen und zu vertreten.<sup>349</sup>

Für die Nationalsozialisten hatte eine schlagkräftige Presse, die sich den bürgerlichen und kommunistischen Medien entgegenstellen konnte, absolute Priorität. Der Beginn der nationalsozialistischen Presse in Deutschland ist mit der Gründung des *Völkischen Beobachters* und dem Kauf des ehemaligen Franz-Eher-Verlags am 17. Dezember 1920 gleichzusetzen. In diesem Unternehmen, das zum Zentralverlag der NSDAP avancierte, wurden viele enteignete oder zwangsverkaufte Verlage integriert.<sup>350</sup>

#### 4.3.1 Die Franz Eher Nachf. GmbH.

Am 1. Januar 1921 wurde im Register des Amtsgerichts München Adolf Hitler als Besitzer sämtlicher Anteile des Verlages Franz Eher Nachf. (und dessen ehemalige

---

<sup>345</sup> Frei, Schmitz 1999, S. 76–77

<sup>346</sup> o. V. 1933b

<sup>347</sup> de Mendelssohn 1959, S. 509

<sup>348</sup> Meyer-Bosse 2007, so beispielsweise 1963 wegen des Attentats auf J.F. Kennedy in Dallas/Texas

<sup>349</sup> Woweries 1936b, S. 107

<sup>350</sup> Hoser 13.8.2012



Zeitung *Völkischer Beobachter*) eingetragen. Hitler fand in seinem ehemaligen Kriegskameraden Max Aman den für die kaufmännische Leitung des Verlags idealen Mitarbeiter. Max Amann selbst schilderte, dass er am 24. Februar 1920 im Festsaal des Hofbräuhauses von Hitler aufgefordert worden sei, sein Geschäftsführer zu werden, und dass er nicht berechtigt sei, dies abzulehnen.<sup>351</sup> Max Amann behielt die Geschäftsführerfunktion des Verlages bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges bei.<sup>352</sup> Hermann Esser, der spätere Chefredakteur des *Illustrierten Beobachters*, fungierte als erster Schriftleiter des *Völkischen Beobachters (VB)*.<sup>353</sup> Nach dem Scheitern des Hitlerputsches im November 1923 erschien am 8./9. November die letzte Ausgabe des *Völkischen Beobachters*, aber bereits am 26. Februar 1925 war das Wochenblatt wieder zu kaufen. Die alten Redaktionsmitglieder – Rosenberg, Dr. Buchner und Josef Stolzing-Cerny präsentierten in der ersten Ausgabe die zukünftigen Strategien Adolf Hitlers. Hauptschriftleiter Rosenberg verkündete am 4. April 1925 stolz, dass nach fast eineinhalb Jahren der *Völkische Beobachter* als Zeitung und Kampfblatt erneut angeboten wird.<sup>354</sup> Das nationalsozialistische Blatt wies anfangs nur wenige Fotografien auf, brachte aber verstärkt Propaganda und Agitation.

### 4.3.2 Die nationalsozialistische „Fotografische Wochenschau“

Den Organen der N.S.D.A.P war die Suggestivkraft der Fotografie als realistisches Medium schon Mitte der zwanziger Jahre wohl bewusst, denn ihnen blieben ja die Erfolge der bürgerlichen und konservativen illustrierten Wochenzeitungen, wie der *Berliner Illustrierten Zeitung* oder der *Münchener Illustrierten Presse*, nicht verborgen. Es entstand der Wunsch, durch eine eigene illustrierte Wochenzeitschrift, das Medium Fotografie verstärkt einzusetzen. Die Gründung des *Illustrierten Beobachters (IB)* erfolgte auf Anregung von Max Aman.<sup>355</sup> Dieser schlug vor, eine „Bilderzeitschrift“ herauszugeben, denn mit dem Anstieg der nationalsozialistischen Bewegung ergäbe sich die Notwendigkeit, nicht nur durch das

<sup>351</sup> Woveries 1936a, S. 71–72, vgl.: Tavernaro 2004, S. 29

<sup>352</sup> Tavernaro 2004, S. 33

<sup>353</sup> Woveries 1936a, S. 72

<sup>354</sup> Woveries 1936a, S. 73–74

<sup>355</sup> Max Aman war ein ehemaliger Kriegskamerad Adolf Hitlers, den er 1921 zufällig wiedertraf und später zum Reichsleiter ernannte, siehe: Woveries 1936a, S. 70–71

Wort, sondern auch durch das Bild das NS-Gedankengut zu vermitteln.<sup>356</sup> So reifte der Plan heran, ein „Werbemittel“ zu schaffen, das den großen Wochenillustrierten ähnlich war. Mit Joseph Goebbels trat um 1925 ein Mann in den Mittelpunkt der nationalsozialistischen Propagandamaschinerie, der Schöpfer und Ideengeber dieser Bilderzeitschrift werden sollte. Seine rhetorischen und journalistischen Fähigkeiten, aber auch seine Unbeherrschtheit und sein besessener Fanatismus für den Nationalsozialismus wirkten sich auf die Propagandapresse, und nach der Machtergreifung, auch auf die gesamte deutsche Presse aus.<sup>357</sup> Joseph Goebbels hat die Aufgaben der Presse, nach der Installation des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda am 13. März 1933, vor den Pressevertretern erläutert: „[...] Um aber die modernen Massen zu bewegen, bedarf es der modernsten technischen Mittel. Das Wesen der Propaganda ist Einfachheit, Wucht, Konzentration, sie muß die Kunst verstehen, schwierige Gedankengänge zu vereinfachen und in einer einzigen schneidigen Parole ins Volk hineinzutragen. [...]“<sup>358</sup> Der Reichsparteitag der N.S.D.A.P. 1926 in Weimar war ein entscheidender Meilenstein für die nationalsozialistische illustrierte Presse. Unmittelbar nach dem Ereignis erschien die erste Ausgabe des *Illustrierten Beobachters*, die zukünftige illustrierte Wochenzeitung der Nationalsozialisten. Sie enthielt einen Fotobericht über den Parteitag vom 3. und 4. Juli 1926 in Weimar.<sup>359</sup> Teils großformatig und nur mit Bildunterschriften versehen, präsentierten die Bilder das Ereignis. Heinrich Hoffmann wurde als Verantwortlicher der Fotoreportage und der redaktionellen Arbeit auf der Titelseite aufgeführt.<sup>360</sup> Das Layout zeigte bereits die typischen Merkmale der Propagandastrategie der Nationalsozialisten: Wenige Zusatztexte, nur Bildunterschriften und meist eine, über zwei Seiten laufende, großformatige Fotografie. Im Jahre 1926 erschienen noch vier weitere Ausgaben des *IB* (Heft Nr. 2 bis 5). Ab dem Jahre 1927 wurde die Illustrierte im 14-tägigen Rhythmus, mit insgesamt 24 Folgen ausgeliefert. Der wöchentliche Verkauf erfolgte laut Eva-Maria Unger ab Oktober 1928.<sup>361</sup> Die vorliegende Auswertung der

---

<sup>356</sup> Dresler 1937, S. 169, vgl. auch Ulmer 1939, S. 104

<sup>357</sup> Hagemann 1948, S. 31

<sup>358</sup> Hagemann 1948, S. 32–33

<sup>359</sup> Woweries 1936a, S. 76

<sup>360</sup> Hoffmann 1926

<sup>361</sup> Vergl. hierzu Unger 1984, S. 85, Unger berichtet von insgesamt drei Ausgaben im Jahre 1926 und 23 Ausgaben im Jahre 1927. Der Wechsel auf eine wöchentliche Erscheinungsweise sei zum 1. Oktober 1928 erfolgt. Die Originalausgaben in der Bayerischen Staatsbibliothek belegen aber für 1926 eindeutig fünf Ausgaben. Für 1927 waren es 24 Ausgaben.

Studie hat dies aber nicht bestätigt. 1928 gab es nur 32 Ausgaben und erst ab Januar 1929 erfolgte eine wöchentliche Auslieferung. Bereits in den Anfangsjahren waren die Titelseiten des Blattes oft mit antisemitischer Propaganda besetzt, wie es die erste Seite vom Heft Nr. 21 aus dem Jahre 1927 vorführt.



Abbildung 27: Titelblatt, *Illustrierter Beobachter* 1927 Nr. 21

Der Aussage Stahrs, dass vor 1933 in der illustrierten Presse der Nationalsozialisten wenig nationalsozialistische Propaganda betrieben wurde, kann nicht pauschal zugestimmt werden.<sup>362</sup> Schon mit Beginn der ersten Ausgaben des *Illustrierten Beobachters* nutzte deren Redaktion die Fotografie als Propaganda- und Agitationsmittel, wenngleich, infolge der niedrigen Auflagen der Werbe- und Propagandawert noch gering war. Hierbei steht in vielen Fotoreportagen die Absicht im Vordergrund, die Leser nicht mit Argumenten zu überzeugen, sondern mit Hilfe der Fotografie Emotionen zu wecken. Die Bilder über Parteitage, Aufmärsche und Kundgebungen sollten die Stärke und Macht der nationalsozialistischen Bewegung immer wieder in Erinnerung rufen.<sup>363</sup> Mit Heinrich Hoffmann besaß der *IB* einen

<sup>362</sup> Zitiert nach: Stahr 2004, vgl. Paul 1990, S. 42

<sup>363</sup> Wehlau 1939, S. 83–84

Bildlieferanten, dessen Fotografien einen großen Werbewert hatten. Sie vermochten in vielen Fällen die menschlichen Seiten der nationalsozialistischen Größen herauszustellen (z. B. Hitler mit Kindern und Blumen).<sup>364</sup> Wehlau sieht nur die Bildwirkung in der damaligen Zeit, er sagte nicht, dass es sich in den meisten Fällen um überlegte, inszenierte und propagandistische Fotografie handelte. Weniger in den Anfangsjahren, aber verstärkt ab 1931, erschienen im *IB* immer wieder Fotografien von Hitler, auf denen er sich mit Kindern präsentierte. In der Folgezeit wurden in der Hitler-Ikonografie Kinder zu wichtigen Attributen.<sup>365</sup> Hitler hatte als Diktator keine Tradition und keine, durch die Geschichte festgelegte Ikonografie. In der Vergangenheit war in Deutschland beispielsweise eine überlieferte Ikonografie für die Könige oder Kaiser vorhanden. Die Attribute des Königs waren übertragbar (Krönungsgewänder, Staatsinsignien, Herrscherstab) und wiesen die Nachfolger als Herrscher aus. Sie konnten sich als Verbindungsglieder einer über Jahrhunderte laufende Kette, zwischen Vergangenheit und Zukunft, verstehen. Bei Hitler war dies nicht gegeben. Für ihn mussten zuerst Attribute geschaffen werden: Die schlichte braune Uniform, Seitenscheitel und gestutzter Oberlippenbart, Eisernes Kreuz, Krawattennadel (Medaillon mit Hakenkreuz), Oberarmbinde mit Hakenkreuz, die Reitpeitsche als „Marschallstab“. Obwohl Hitler sich nicht direkt der Ikonografie eines Monarchen wie Wilhelms II. bediente, ist er in manchen Bildern oder Gemälden – wie z. B. in dem Gemälde von Franz Triebisch aus dem Jahre 1939 – aufrecht stehend vor einer Brüstung (die an eine Schlossarchitektur erinnert) dargestellt. Der Blick ist leicht über den Betrachter hinweg gewendet. Als Zeichen seiner Würde hält Hitler weiße Handschuhe in der Hand. Zu Hitlers Ikonografie gehörte auch der freudlose und grimmige Gesichtsausdruck, wenngleich einige Bilder Hitler auch lächelnd präsentieren. Dabei ist er meist mit Kindern abgebildet. Eine Propagandapostkarte mit dem Titel „Germania!“ zeigt Hitler, wie er sich zu einem Mädchen herabbeugt und es an den Armen gefasst vor sich herführt. Beide lächeln und blicken in die Ferne. Hierzu sind für den damaligen Betrachter mehrere Interpretationen denkbar. Zunächst dokumentiere das Bild, dass Hitler Kinder liebt und deswegen auch das Vertrauen der Menschen verdiene. Gleichwohl wird aber auch sinnbildlich vermittelt, dass es sich bei dem kleinen Mäd-

---

<sup>364</sup> Wehlau 1939, S. 84–85, vgl. auch: Bruns 1983, S. 172–173

<sup>365</sup> Merkel 2011, S. 45–46

chen um das „Neue Deutschland“ handelte, welches unter der Führung Hitlers wächst und gedeiht.<sup>366</sup> Soviel zu den propagandistischen Inszenierungen der Hitler-Bilder, die im *Illustrierten Beobachter* viel Platz einnahmen.

Trotz Unterstützung durch Heinrich Hoffmann konnte der *IB* mit den großen konservativen und bürgerlichen Wochenillustrierten in punkto Auflagehöhe nicht schritthalten. Über die Auflagezahlen des *IB* liegen vor 1933 wenig verlässliche Angaben vor. Von 1928 bis 1930 erhöhte sich dessen Auflage lediglich von 40.000 auf 60.000.<sup>367</sup> Im Jahre 1932, also kurz vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten, verzeichnete der *IB* 200.000 Exemplare.<sup>368</sup> Danach erfuhr der *IB* durch das Hitler-Regime eine breitere Unterstützung und konnte die Auflage steigern. Ab dem Jahre 1934 veröffentlichte der Verlag die Auflagezahlen (vierteljährlicher Durchschnitt) im Impressum der Wochenausgabe. Nach Berichten des Verlags erreichte das Blatt im ersten Vierteljahr 1934 mit 854.762 Exemplaren seine höchste Auflage. Das Impressum des Heftes Nr. 21 von 1934 führte 812.173 Exemplare an. Dies war auch das Maximum der Auflageanzahlen im betrachteten Zeitraum.<sup>369</sup>

Die Ursache für die nur begrenzte Auflagesteigerung beim *IB* sieht T. N. Gidal in der redaktionellen Arbeit. Er bezeichnet die Layout-Gestaltung „dilettantenhaft“ und den Text und die Bildunterschriften „hetzerisch“.<sup>370</sup>

Letzteres trifft sicherlich zu, ob dies aber auch für die Layout-Gestaltung der Fotoreportagen zutrifft, soll unter anderem in der vorliegenden Arbeit überprüft werden. Schon bei einer ersten Sichtung der Jahrgänge 1927 und 1928 ist Gidals Behauptung in gewissem Maße zu revidieren. Viele Fotoreportagen in diesem engen Zeitraum enthalten wesentliche Gestaltungselemente der Fotoreportage – z. B. Schlüsselbilder, Freistellungen, Überlappungen und eine ansprechende Typografie – wie sie auch in den großen bürgerlichen Wochenillustrierten zu finden waren. Die Fotoreportagen deckten auch im *IB* unterschiedliche Themenbereiche ab: *Mühe und Profit beim Werdegang des Pelzes*<sup>371</sup>, *Der Hindenburg-Tag*<sup>372</sup>, *Aus dem Lande des spanischen Diktators*, *Das*

<sup>366</sup> Ronge 2010, S. 105 ff.

<sup>367</sup> Weise 1997, S. 77

<sup>368</sup> Mosse 1932, zitiert nach: Weise 1983, S. 142

<sup>369</sup> Stahr 2004, S. 89–90

<sup>370</sup> Gidal 1972, S. 26

<sup>371</sup> o. V. 1927c

wahre Gesicht des roten Mannes, Münchner Fasching 1928<sup>373</sup> oder Der 2. Märkertag in Bernau.<sup>374 375 376</sup> Der Schwerpunkt der Berichterstattung lag aber eindeutig bei Bildberichten über die NS-Bewegung. Im Gegensatz zu den Fotoreportagen der konventionellen, bürgerlichen Presse war eine offen zu Tage tretende, massive rassistische Propaganda anzutreffen. Titelüberschriften wie *Der Judenspiegel*, *Der Nationalsozialismus marschieret*, *Was der Jude nicht mag*, oder *Was der Jude nicht macht!* beherrschten immer wieder die Ausgaben des *IB*. Gertrud Ulmer schrieb, dass die Berichterstattung des *Illustrierten Beobachters* eine mit Fotografien gestaltete Wochenschau der nationalsozialistischen Ereignisse darstelle, die einen wichtigen Auftrag zu erfüllen habe. Die „volkswichtige Aufgabe“ dieser Bilderschau sei, die Aktionen und Ereignisse der „Bewegung“ entsprechend darzustellen.<sup>377</sup>

In dem Untersuchungszeitraum der vorliegenden Arbeit (das Korpus umfasst die Jahre von 1925 bis 1935) erfolgten mehrere Wechsel in der redaktionellen Leitung der Wochenillustrierten. Für die erste Ausgabe im Juli 1926 zeichnete Heinrich Hoffmann auf dem Titelblatt verantwortlich. Bereits die nächsten zwei Ausgaben verantwortete das Redaktionsteam Stolzing-Cerny und Hermann Esser. Danach hatte Hermann Esser, ab 1927, Heft 1 bis 1932, Heft 15, die alleinige Hauptschriftleitung inne. Ab dem Heft 16 im Jahre 1932, wurde er beurlaubt und Ferdinand Brugger fungierte bis zum Heft 27 als Hauptschriftleiter. Mit Wilhelm Weiß, dem Chefredakteur des *Völkischen Beobachters*, übernahm ein Vertrauter Adolf Hitlers<sup>378</sup> für einige Wochen die Leitung. Danach kam Dietrich Loder, der die Position des Chefredakteurs bis zur Einstellung des Blattes im Jahre 1945 innehatte.<sup>379</sup> Als wichtigster Bildlieferant für die Parteiillustrierten fungierte Heinrich Hoffmann. Er war der Partei- und „Führerfotograf“. Seine Sicht prägte das Bild vom „Führer“.<sup>380</sup> Kein anderer Fotograf erreichte die Anzahl der von Hoffmann erstellten Reportagen und Fotoberichte zu Hitler im *IB*.

---

<sup>372</sup> o. V. 1927a

<sup>373</sup> o. V. 1928b

<sup>374</sup> W. 1927

<sup>375</sup> Henckel 1927

<sup>376</sup> Hoffmann 1928a

<sup>377</sup> Ulmer 1939, S. 110–111

<sup>378</sup> Woweries 1936a, S. 74

<sup>379</sup> Die Daten sind dem Impressum der Wochenausgaben entnommen.

<sup>380</sup> Herz 1994, S. 73–74

## 4.4 Die *Münchner Illustrierte Presse* (MIP)

Der Richard Pflaum Verlag gründete 1923 die *Münchner Illustrierte Presse* (MIP). Als die erste Ausgabe am 5. Dezember 1923 für 20 Goldpfennige angeboten wurde, präsentierte die Titelseite ein Bild über ein denkwürdiges Ereignis aus dem zurückliegenden Jahrhundert. Dieses zeigt den Einzug der siegreichen bayrischen Truppen durch das Siegestor in München, nach dem Deutsch-Französischen Krieg 1870/71.<sup>381</sup> Die Redaktion war in ihrer Themenauswahl offensichtlich noch nicht in der Weimarer Zeit angekommen. Der damalige Hauptschriftleiter Dzialas tat sich schwer bei der thematischen Gestaltung der Illustrierten. Sie wies nur elf Seiten auf, oft Einzelfotos, wenige aktuelle Ereignisse und Werbung. Die Anlehnung des Titel-Layouts an die *Berliner Illustrierte Zeitung* war nicht abzuleugnen. Der Titel *Münchner Illustrierte Presse* auf der ersten Seite glich in Schriftart, Schriftgröße und Platzierung der *Berliner Illustrierten Zeitung*. Auch die Themeninhalte und die großformatigen Fotografien waren in der *BIZ* und *MIP* sehr ähnlich. Im Jahre 1925 übernahm der Verlag Knorr & Hirth die *MIP*.<sup>382</sup> Sie sollte als Konkurrenzprodukt gegen die damals schon „allmächtige“ *BIZ* positioniert werden, die bereits 1914 eine Auflage von einer Million aufwies.<sup>383</sup>

### 4.4.1 Die wirtschaftlichen und politischen Vernetzungen des Verlages Knorr & Hirth

Im Jahre 1875 gründeten Thomas Knorr, der Verleger der *Münchner Neuesten Nachrichten*, und dessen Schwager Georg Hirth eine gemeinsame Druckerei. Georg Hirth strebte für seinen Kunstverlag eine Verbesserung des Buchdrucks an. Er war auch Herausgeber der angesehenen Zeitschrift *Jugend*. Kurz vor der Jahrhundertwende schufen beide Unternehmer den Verlag Knorr & Hirth.<sup>384</sup> Bei der Betrachtung der Berichterstattung in der konservativen und bürgerlichen *MIP* sind die Verflechtungen des Knorr & Hirth Verlags mit der Großindustrie zu erkennen. Paul Nikolaus Cossmann, der Herausgeber der *Süddeutschen Monatshefte* und Anhänger der Vaterlandspartei, pflegte in München einen intensiven Kontakt mit bekannten

---

<sup>381</sup> o. V. 1923

<sup>382</sup> Hoser 28.02.2011

<sup>383</sup> Willimowski 2005, S. 132

<sup>384</sup> Hoser 28.02.2011

Persönlichkeiten wie Thomas Mann, Hans Pfitzner, Oswald Spengler und dem Essayisten Josef Hofmiller. Über Oswald Spengler, der gute Verbindungen zur Ruhrindustrie hatte, entstand ein Kontakt mit wichtigen industriellen Vertretern.<sup>385</sup> Bereits 1920 trafen sich verschiedene Industrie-Magnate, unter ihnen auch Haniel, Reusch und Alfred Hugenberg, alle Mitglieder der so genannten „Ruhrlade“<sup>386</sup>, um die finanzielle Unterstützung und Übernahme des Knorr & Hirth Verlages (und somit auch deren Zeitungen) zu regeln.<sup>387</sup> Nach der Übernahme des Verlags avancierte Cossmann zum Treuhänder von Haniel und Reusch und wurde somit zum „geistigen Vater“ eines großen Medienunternehmens.<sup>388</sup> Über die Schiene Cossmann kontrollierte Paul Reusch<sup>389</sup> nicht nur die Kostenentwicklung des Verlages, sondern er legte auch die redaktionellen Richtlinien des Verlages fest. So empörte sich Reusch bei Cossmann im November 1931 über eine Veröffentlichung in der *Münchener Illustrierten Presse*, mit dem Titel *Tod im Stollen*. Reusch erklärte: „1. Der Zeichner hat seiner Phantasie recht freien Lauf gelassen; die Dinge sehen in Wirklichkeit anders aus. 2. Ich halte es für meine Person nicht richtig, Darstellungen zu bringen, die mit der Wirklichkeit nicht übereinstimmen. 3. Ich bin der unmaßgeblichen Ansicht, daß man es anderen Blättern überlassen soll, derartige Schauergeschichten dem Publikum vor Augen zu führen.“<sup>390</sup> Ein anderes Mal stand Reusch in direktem Kontakt mit Adolf Hitler, um die „Richtlinien“ für die *Münchener Neuesten Nachrichten* festzulegen. Persönliche Angriffe seien in der Berichterstattung des Verlags Knorr & Hirt zu unterbinden, maßgeblich für die politische Haltung seien die festgelegten Richtlinien. Weiter müsse der Schriftleiter der Berliner Vertretung ausgewechselt werden.<sup>391</sup> Unter diesen Gesichtspunkten ist die zurückhaltende politische Linie der *MIP* verständlich.

---

<sup>385</sup> Zitiert nach: Koszyk 1972, S. 178–179, vgl. Willimowski 2005, S. 290

<sup>386</sup> Zitiert nach: Koszyk 1972, S. 163, die „Ruhrlade“ war ein 1871 gegründeter Verein deutscher Eisen- und Stahlindustrieller, in dem viele Vorstände der rheinischen Schwerindustrie saßen.

<sup>387</sup> Koszyk 1972, S. 186

<sup>388</sup> Koszyk 1972, S. 178–179

<sup>389</sup> Paul Reusch war Generaldirektor der Gutehoffnungshütte und erreichte in der Weimarer Republik einen starken Einfluss auf die süddeutsche Presse (Knorr & Hirth Verlag, Münchener Neueste Nachrichten u.a.), siehe Hetzer 08.10.2009

<sup>390</sup> Zitiert nach: Koszyk 1972

<sup>391</sup> Zitiert nach: Koszyk 1972, S. 197



#### 4.4.2 Vom „Provinzblatt“ zur professionellen Illustrierten

Die *MIP* erschien wöchentlich und der Verlag vertrieb sie in ganz Deutschland. Der Druck erfolgte laut Impressum in München. Bereits nach zwei Ausgaben änderte sich die Leitung der Redaktion. Für den Bildteil fungierte nun Otto A. Hirth und für den Textteil zeichnete Wilhelm Dzialas.

In der Folgezeit kristallisierte sich die Berichterstattung heraus, die in der *MIP* bis zur Machtergreifung durch die Nationalsozialisten beibehalten wurde. Die Themenschwerpunkte waren Tagesberichte, Fotos von Politikern, Reiseberichte über unbekannte Länder, über fremde Völker und deren Lebensweise, Sportinformationen, kulturelle Ereignisse, gesellschaftliche Reportagen, technische Themen, Romane, Werbung, Rätsel und Humor. Kritische Stellungnahmen zu politischen Themen suchte man vergeblich.

Die erste Fotoreportage mit dem Titel *Die deutsche Not* präsentierte Hauptschriftleiter Dzialas in der 2. Ausgabe vom Dezember 1923. Die fünf Aufnahmen von unterschiedlichen Fotografen schilderten die Hungerkatastrophe in Deutschland. Die Zeitung war noch kein ernstzunehmender Konkurrent der großen Wochenzeitungen. Die Suche nach neuen Themenschwerpunkten erklärt auch der Start einer ständigen Wochenbeilage in der *MIP*, zuerst die *Illustrierte Funkpresse* und später, 1924 ab KW 28 die *Illustrierte Technik*. Hierunter sind kleine Beilagen von drei bis acht Seiten zu verstehen, die dem Leser die neueste Technik, Erfindungen oder besondere technische Ereignisse näherbrachten.

Oft präsentierte die *MIP* gesellschaftliche Themen auf ihrer ersten Seite. Ebenso wurden auf der Titelseite gern Kinder und Persönlichkeiten aus Sport und Film abgebildet. Erst nach 1933 erschienen auch „Nazi-Größen“ auf den Titelblättern.



Abbildung 28: Titelblatt, *Münchener Illustrierte Presse* 1928 Nr. 52

Die *MIP* war die ersten Jahre „etwas provinziell“ ausgerichtet und „in der Aufmachung noch phantasielos“.<sup>392</sup> Paul Feinhals, der ab der Kalenderwoche 25 im Jahre 1925 als Hauptschriftleiter<sup>393</sup> bestellt wurde, veränderte im Laufe der folgenden drei Jahre die redaktionelle Berichterstattung. Er versuchte ab 1928, als erster Chefredakteur der *MIP*, das Gesamtbild der illustrierten Seiten aufzulockern und das Layout künstlerisch zu gestalten. Dies war, so Gidal, der Beginn der modernen Fotoreportage, aber auch der Anfang des Konkurrenzkampfes zwischen der *MIP* und *BIZ*. Letztere erreichte 1928 bereits eine Auflage von 1.600.000, die *MIP* etwa 500.000.<sup>394</sup> Als Stützen des deutschen Fotojournalismus und der modernen Fotoreportage erwiesen sich ab 1929 die unabhängigen Fotografen, die keiner Agentur angehörten wie z. B. der Agentur *Dephot* von Simon Gutmann. Gidal zählte hierzu die Fotografen Erich Salomon, P. E. Hahn, Munkácsi, Wolfgang Weber, Georg Gidal, Helmut Kurth u. a.<sup>395</sup> Aus der Betrachtung der in den Jahren 1926 und 1927 veröffentlichten Reportagen in der *MIP* fragt man sich allerdings, ob nicht schon 1926 und 1927 moderne Fotoreportagen veröffentlicht wurden. Als Beispiele sind zu nennen: Die Fotoreportagen *Die Straße als Erzieherin* von Kester & Co (1924, Nr. 57 S. 1064-

<sup>392</sup> Gidal 1972, S. 15

<sup>393</sup> Angaben aus dem Impressum der *MIP*

<sup>394</sup> Gidal 1993, S. 33

<sup>395</sup> Gidal 1993, S. 33-44

1065), *Wie reist man in Zentralafrika?* von Wolfgang Weber (1926, Nr. 28 S. 676-677), *Die Banane* von E.O. Hoppé (1926 Nr. 24 S. 576-577), *Hochwild der Tiefe* von E.O. Hoppé (1926 Nr. 10 S. 216-217), *Der rote Gentleman* von H. Klein (1926 Nr.22 S. 524-525), *Nuri Scha'alan* von Frieda Spada (1927, Nr. 43 S. 1268-1269), *Mein erster Skalp* von Prof. Dr. Hans Krieg (1927 Nr. 46 S. 1362-1363).<sup>396</sup> Neue Strömungen in der Fotografie – in Richtung Ästhetik oder neue Sachlichkeit – wie sie Alexander Michailowitsch Rodtschenko oder Lázló Moholy-Nagy<sup>397</sup> einleiteten, bewirkten bei der *Münchener Illustrierten Presse* in den Jahren 1924/25/26 keinen Wechsel in der Berichterstattung und Layout-Gestaltung der Reportagen.

1928 engagierte die *Münchener Illustrierte Presse* für die Berliner Niederlassung Stefan Lorant<sup>398</sup> als Redakteur. Durch den Ankauf von Bildreportagen in Berlin erhielt das Blatt ein weltstädtisches Flair. Nicht immer waren Feinhals und Lorant einer Meinung in der redaktionellen Arbeit, ihre Temperamente konnten nicht unterschiedlicher sein. Dies führte zu einer starken Rivalität, die die Zusammenarbeit sehr behinderte. „Wir lagen uns dauernd in den Haaren“, erinnerte sich Lorant. „Wir waren beide jung, ambitiös und hartköpfig, wir hatten grundlegend verschiedene Auffassungen von Bildredaktion.“<sup>399</sup> Als Paul Feinhals Ende 1930 zur *Kölnischen Illustrierten* wechselte, ernannte man Hugo Huber, den damaligen künstlerischen Leiter der *Münchener Illustrierten Presse*, zum Hauptschriftleiter.<sup>400</sup> Erst in der Kalenderwoche 24 im Jahr 1932 durfte der ehrgeizige Stefan Lorant endlich die Leitung der Redaktion übernehmen. Dies währte aber nur bis 1933 (Kalenderwoche 11).<sup>401</sup> Die Themen in der *MIP* entsprachen 1932 denen der vorangegangenen Jahre, doch die Anzahl der Berichte über gesellschaftspolitische und ökonomische Aspekte nahm zu.<sup>402</sup> Die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit zeigen, dass nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten sich die Zahl der Fotoreportagen über politische Themen erhöhte. Sie erreichte im Jahre 1935 einen Anteil von 30 %.

<sup>396</sup> Die Angaben zu den Fotoreportagen wurden den Originalausgaben der Bayrischen Staatsbibliothek entnommen.

<sup>397</sup> Moholy-Nagy 1986

<sup>398</sup> Gidal 1993, S. 35, Tim N. Gidal war zuvor Redakteur des *Filmkuriers*, eine Sonntagsbeilage des *Berliner Börsenkuriers*,

<sup>399</sup> Gidal 1972, S. 17

<sup>400</sup> Gidal 1993, S. 36

<sup>401</sup> Die Angaben wurden dem Impressum in den Originalausgaben der Bayrischen Staatsbibliothek entnommen.

<sup>402</sup> Gidal 1993, S. 48

## 5 Zum Forschungsdesign und zur Methodik der Korpusstudie

Das Ziel dieser Forschungsstudie ist es, mit einer empirischen Methode die Fotoreportage in den zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts zu untersuchen. Hans-Bernd Brosius skizzierte die generelle Vorgehensweise bei der empirischen Forschung.<sup>403</sup>

*Empirisch vorzugehen heißt, Erfahrungen über die Realität zu sammeln, zu systematisieren und diese Systematik auf den Gegenstandsbereich der Kommunikationswissenschaft anzuwenden. Dabei wird das Vorgehen so dokumentiert, dass es intersubjektiv nachvollziehbar ist und somit prinzipiell von Anderen wiederholt werden kann.*

Hans-Bernd Brosius

Wie in der Einleitung bereits angesprochen, eroberte das neue Genre der Fotografie in kurzer Zeit die Medienlandschaft der Weimarer Zeit. Auch danach und bis in die 70er Jahre dominierte die Fotoreportage in vielen Illustrierten. Blätter wie *Weekly Illustrated*, *Life*, *VU*, *Geo*, *stern* führten und veränderten das Genre weiter, bis die neuen Medien Fernsehen und Computer es fast verdrängten. Vor diesem Hintergrund ist es schwer verständlich, dass über die Fotoreportage nur wenige Forschungsarbeiten erstellt wurden. Einige Arbeiten geben einen allgemeinen Überblick über die Fotografie und Bildpublizistik.<sup>404</sup> Dabei werden in den Forschungsarbeiten einzelne Themenbereiche aus Medien, Politik, Gesellschaft, Technik, Wissenschaft, Kunst u. a. aufgegriffen und diskutiert. Der Schwerpunkt der Arbeiten liegt in der historischen Aufarbeitung der Zusammenhänge in der Bildpublizistik in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen. Einige Forschungsarbeiten schränkten die Analysen auf thematische Untersuchungen ein und behandelten die Gestaltung und Narration in den Fotoreportagen empirisch nur am Rande. Ebenso sind die Untersuchungszeiträume und die Medienauswahl stark eingegrenzt.<sup>405</sup>

Es fehlen umfangreiche und empirisch belegte Untersuchungen über die Entstehung, die Entwicklung, die Layout-Gestaltung und die Realisierung der Erzählung in der Fotoreportage für die Zeit von 1925 bis 1935. Dieser Zeitabschnitt ist

<sup>403</sup> Siehe Zitat: Brosius, Koschel, Haas 2008, S. 18

<sup>404</sup> Vgl.: Kerbs, Uka 2004a

<sup>405</sup> Vgl.: Stahr 2004, Deilmann 2004, Kasper 1979

insofern interessant, weil in diesen Jahren die Fotoreportagen in der illustrierten Presse in der Zeit der Weimarer Republik eine besondere Entwicklung erfuhren. Zudem fiel in diese Epoche die Machtergreifung der Nationalsozialisten. Deren Presselenkungssystem bewirkte grundlegende Einschnitte in der Medienlandschaft, unter anderem auch erhebliche Veränderungen bei der Gestaltung von Fotoreportagen.

Das besondere Forschungsinteresse an der Fotoreportage begründet sich durch den lückenhaften Forschungsstand: Fehlende empirische Untersuchungen über größere Zeiträume, die unbefriedigende Darstellung der Entstehung und Entwicklung der Fotoreportage und nur vereinzelte Untersuchungen zur Narration. Diese Probleme haben zu einer subjektiven und ungenauen Definition der Fotoreportage geführt.<sup>406</sup> Viele Forschungsarbeiten bleiben deskriptiv, sezieren das Thema, ohne zu untersuchen, wie die Erzählung in der Bildreportage von statten geht.

Im Folgenden wird die methodische Vorgehensweise, von der Erstellung der Leitforschungsfragen bis hin zur Ableitung von Unterfragen, dargelegt. Letztere dienen als Leitfäden bei der Analyse der Fotoreportage hinsichtlich ihrer Gestaltung und Veränderung. Die Unterfragen unterstützen auch die Bildung der verwendeten Kategorien, auf die später noch eingegangen wird. Bei jeder empirischen Forschung ist die Klärung des Zusammenhangs zwischen Objektebene (vorhandenes Datenmaterial)<sup>407</sup> und Konstruktebene (untersuchungsleitende Fragestellung)<sup>408</sup> wichtig. Welche Fragen und Aspekte auf der Objektebene, der „Realität“, sind wissenschaftlich zu untersuchen? Die Antworten auf diese Frage lassen sich aus der Forschungsfrage ableiten. Die Relevanz der Forschungsfrage ist zu erklären. Jede wissenschaftliche Untersuchung sollte wesentliche neue Erkenntnisse liefern.<sup>409</sup> Bei der Forschungsfrage muss man nach Werner Früh zwischen einem offenen oder einem bereits festgelegten Entdeckungspotential unterscheiden. Sofern das Entdeckungspotential definierbar ist, können daraus prüfbare Behauptungen und Hypothesen abgeleitet werden. Offene Fragestellungen erfordern ein Instrumentarium, um prägnante Merkmale, Regelmäßigkeiten, interessante Aspekte oder sonst wissenschaftlich „verwertbare“

---

<sup>406</sup> Die Fotoreportage wird als modern, umfassend, lebensvolle grafische Gestaltung, als Ausdrucksmittel des Zeitgeistes gesehen, vgl. Gidal 1972, S. 6–28, Gidal 1993, S. 9–44

<sup>407</sup> Leonhard, Ungeheuer, Burkhardt 1999, S. 247

<sup>408</sup> Leonhard, Ungeheuer, Burkhardt 1999, S. 247

<sup>409</sup> Früh 2001, S. 75

Ansätze zu finden. Zur Klärung können zwei Strategien herangezogen werden. Bei der ersten Strategie wird der Inhaltsanalyse eine „Explorationsphase“ vorgeschaltet, in der ein repräsentativer Querschnitt des Untersuchungsmaterials nach interessanten Merkmalen ausgelotet wird. Das bereits vorhandene allgemeine Hintergrundwissen über einen Gegenstand wird bei der zweiten Strategie herangezogen, um die theoriegeleitete Kategorienbildung zu unterstützen. Ein Beispiel kann das Vorgehen bei der Kategorienfindung verdeutlichen: Von einer Zeitung, z. B. der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* wissen wir, welches Medium sie darstellt, und uns sind die Merkmale einer Zeitungsberichterstattung bekannt. Schon ohne die Untersuchung bestimmter Sachverhalte lassen sich Kategorien entwickeln. Dazu dienen Kriterien wie Berichtsthemen, Umfang, Aufmachung u.a. Es ist nicht gesagt, ob alle diese Kriterien zur Kategorienbildung für eine mögliche Inhaltsanalyse herangezogen werden können. Erst nach Prüfung mit einem repräsentativen Querschnitt des Untersuchungsmaterials können irrelevante Kategorien eliminiert, andere präzisiert werden. Nach diesen Arbeiten formuliert und optimiert man die Hypothesen und Forschungsfragen.<sup>410</sup> Für die vorliegende Korpusstudie wurden zur Kategorienbildung und zur Festlegung der forschungsleitenden Fragen die Erkenntnisse aus einer Pilot-Studie über die Fotoreportage in der *Münchner Illustrierten Presse*<sup>411</sup>, sowie die Erkenntnisse aus dem vorliegenden Forschungsstand verwendet. Die Leitforschungsfrage lautet:

**Wie hat sich die Fotoreportage in Deutschland in der illustrierten Presse von 1925 bis 1935 entwickelt und verändert (Layout, Ästhetik, Funktionen, Themengebiete, Anzahl), und wie wurde die Narration in der Fotoreportage realisiert?**

Die deskriptive Leitfrage erforderte eine systematische Erfassung von verschiedensten Fakten und Daten der Fotoreportage. Es zeigte sich, dass zur Beantwortung der Forschungsleitfrage nicht alleine die formalen Kriterien<sup>412</sup> des zu untersuchenden Korpus (Illustrierte Wochenzeitungen: Jahr, Woche, Redakteur, Seite des Foto-Text-Artikels, Fotograf, Berichtsart, Berichtsort, Berichtsthema etc.) genügen, sondern zusätzliche Merkmale zu erfassen sind.<sup>413</sup> Bei der Suche nach einer wissen-

---

<sup>410</sup> Früh 2007, S. 77–79

<sup>411</sup> Knöferle 2009

<sup>412</sup> Formale Kategorien beschreiben die formalen Merkmale des Untersuchungsgegenstands vgl. Brosius, Koschel, Haas 2008, S. 155–156

<sup>413</sup> Auf diese wird im Unterkapitel Kategorienbildung eingegangen

schaftlichen Methode für die Beantwortung der Forschungsleitfrage wurde klar, dass Befragungen und Interviews als Untersuchungsmethode, aufgrund des Ablebens von Zeitzeugen wie Redakteure und Fotografen, nicht möglich sind. Die Forschungsfragen und Hypothesen wurden, unter Berücksichtigung der Erkenntnisse aus dem aktuellen Forschungsstand, und nach einer eigenen Analyse eines Gesamtkorpus illustrierter Wochenzeitungen und den darin enthaltenen Fotoreportagen in der Originalfassung (1925-1935), aufgestellt, beantwortet und überprüft. Hierzu wurde auf eine empirische Inhaltsanalyse zurückgegriffen. Die Erkenntnisse aus den über das Genre Fotoreportage aus den vorliegenden Forschungsarbeiten wurden als Anregung in der zu erstellenden Inhaltsanalyse berücksichtigt.

## 5.1 Die Inhaltsanalyse als empirische Forschungsmethode

Die Fotoreportage wird in der vorliegenden Arbeit mit einer empirischen Forschungsmethode untersucht. Was versteht man unter einem empirischen Vorgehen? Empirische Forschung heißt, nach Brosius/Koschel/Haas, Erfahrungen über die reale Welt zu sammeln und zu systematisieren. Diese Systematik kann dann auf die jeweiligen Gegenstandsbereiche angewandt werden. Das Vorgehen ist durch eine entsprechende Dokumentation so formuliert, dass es wiederholbar ist und auch von anderen nachvollzogen werden kann. „Nicht-empirisch vorzugehen heißt, einen singulären Sachverhalt aufgrund eigener Erfahrungen und des theoretischen, allgemeinen Wissens einer Wissenschaft zu verstehen und systematisch einzuordnen.“<sup>414</sup>

Bernard Berelson erstellte als Erster eine Definition der Inhaltsanalyse: „Content analysis is a research technique for the objective, systematic, and quantitative description of the manifest content of communication.“<sup>415</sup>

Es gibt weitere Definitionen der Inhaltsanalyse, die abweichende und eigene Interpretationen aufweisen. Klaus Merten legt den Schwerpunkt auf die Erhebung sozialer Wirklichkeit. „Die Inhaltsanalyse ist eine Methode zur Erhebung sozialer Wirklichkeit, bei der von Merkmalen eines manifesten Textes auf Merkmale eines

---

<sup>414</sup> Brosius, Koschel, Haas 2009, S. 18–19

<sup>415</sup> Berelson 1952, S. 18

nichtmanifesten Kontextes geschlossen wird.“<sup>416</sup> Auf die systematische und nachvollziehbare Beschreibung inhaltlicher und formaler Merkmale weist Werner Früh hin. „Die Inhaltsanalyse ist eine empirische Methode zur systematischen, intersubjektiv nachvollziehbaren Beschreibung inhaltlicher und formaler Merkmale von Mitteilungen; (häufig mit dem Ziel einer darauf gestützten interpretativen Inferenz).“<sup>417</sup>

Brosius/Koschel/Haas bezeichnen alle drei Definitionen als empirische Methode, mit der sich bestimmte Merkmale und Inhalte beschreiben lassen. Die drei Definitionen unterscheiden sich nur in den Begriffen „manifest“ und „nicht manifest“. Latent wäre eine Botschaft, die sich nicht mehr direkt aus dem vorliegenden Text erklärt.<sup>418</sup> Werner Früh verzichtet auf diese Begriffe, da sie in der Vergangenheit wenig zur Beschreibung der Inhaltsanalyse beigetragen haben.<sup>419</sup> Für die vorliegende Arbeit erscheint die Beschreibung der quantitativen Inhaltsanalyse von Brosius/Koschel/Haas praktikabler: „Eine Inhaltsanalyse, wie sie in aller Regel in der Kommunikationsforschung zum Einsatz kommt, hat das Anliegen, formale und inhaltliche Merkmale großer Textmengen zu erfassen.“<sup>420</sup>

Die Bildung von Kategorien in Texten setzt voraus, dass alles, was sich zwischen den Zeilen abspielt, unberücksichtigt bleibt. Hier sind Ähnlichkeiten zur Befragung festzustellen. Es werden nur wenige ausgewählte Eigenschaften eines Textes oder einer Person untersucht. Oft wird auch darauf verwiesen, dass die Inhaltsanalyse objektiv und mehrfach nachvollziehbar wäre, dies bedeutet im Grunde nicht mehr, als dass die Analyse wissenschaftlich nur dann korrekt ist, wenn sie unabhängig vom Forscher und Zeitpunkt reproduziert werden kann.<sup>421</sup> Die Vorteile der Inhaltsanalyse gegenüber Befragung oder experimentellem Design liegen darin, dass Medieninhalte und Kommunikationsprozesse der Vergangenheit analysiert werden können.<sup>422</sup> Zudem ist der Forscher nicht auf die Zusammenarbeit mit Interviewten abhängig, deren Aussagen

---

<sup>416</sup> Merten 1995, S. 59

<sup>417</sup> Früh 2001, S. 25

<sup>418</sup> Brosius, Koschel, Haas 2009, S. 141

<sup>419</sup> Früh 2001, S. 25

<sup>420</sup> Brosius, Koschel, Haas 2009, S. 143

<sup>421</sup> Brosius, Koschel, Haas 2009, S. 143–144

<sup>422</sup> Brosius, Koschel, Haas 2009, S. 151



objektiv oder subjektiv zur Sache ausfallen können und somit überprüft werden müssen.<sup>423</sup>

Werner Früh ist der Meinung, dass die sehr oft verwendeten Begriffe „qualitative“ und „quantitative“ Inhaltsanalyse irreführend sind, zumindest dann, wenn zwei qualitative Analyseschritte durch einen quantifizierenden verbunden werden. Da auch „qualitative“ Inhaltsanalysen aus Quantitäten inhaltliche Schlüsse ziehen, sind derartige Bezeichnungen abzulehnen. Es können im Verlauf des Forschungsprojekts unterschiedliche Vorgehensweisen notwendig sein.<sup>424</sup>

Bei der vorliegenden Arbeit liegt der zu analysierende Zeitraum weit zurück, und Zeitzeugen gibt es in den meisten Fällen nicht mehr. Daher sind die Vorteile der Inhaltsanalyse gegenüber einer Befragung entscheidend. In vielen Forschungsarbeiten über die Fotoreportage zeigt sich, dass Aussagen in Interviews oft subjektiv eingefärbt sind. Die Stärken der Inhaltsanalyse waren ausschlaggebend für ihre Auswahl als Forschungsmethode.

Ähnlich wie bei der Befragung (als Forschungsmethode), bei der im Wesentlichen die Fragen im Mittelpunkt stehen, ist für die Inhaltsanalyse das Kategoriensystem ein zentrales Element. Fragebogen und Kategorienschema sind beide Instrumente der Datenerhebung.<sup>425</sup> Das Kategoriensystem wird im Kapitel 5.4 näher erläutert.

## **5.2 Ausdifferenzierung der weiteren Forschungsfragen und Festlegung der Hypothesen**

In der vorliegenden Arbeit ergaben sich aus der Leitforschungsfrage und dem Forschungsstand weitere Fragen und Hypothesen. Nach Uwe Flick müssen Forschungsfragen so spezifisch formuliert werden, dass sie zur Planung und Umsetzung einer Studie herangezogen werden können. Sie müssen klar und eindeutig sein und dürfen nicht zu breit gehalten werden.<sup>426</sup> Es erfolgte in der vorliegenden Arbeit eine Aufteilung der Leitforschungsfrage in Unterfragen. Diese unterstützen die

---

<sup>423</sup> Brosius, Koschel, Haas 2009, S. 151–152

<sup>424</sup> Früh 2001, S. 67

<sup>425</sup> Brosius, Koschel, Haas 2009, S. 154

<sup>426</sup> Flick 2007, S. 258–259

Vorgehensweise bei der Kategorienbildung für die Inhaltsanalyse. Im Verlauf der Untersuchung des Forschungsstandes waren unklare und noch zu prüfende Aussagen zum Fotojournalismus generell, und zur Fotoreportage im speziellen, zu finden. Die Fragestellungen wurden daher auf dieses Forschungsdefizit abgestimmt: Bei einigen Forschungsarbeiten sind die Aussagen zu den Chefredakteuren der Illustrierten unklar, die Anzahl über Fotoreportagen pro Medium fehlen, die prozentuale Verteilung der Berichtsarten (Politik, Wirtschaft, Kultur, Gesellschaft u. a.) ist nur für Teilbereiche und kurze Zeiträume ermittelt, empirische Analysen über Gestaltungselemente in der Fotoreportage findet man nur vereinzelt und für begrenzte Zeitabschnitte. Die Forschungsunterfragen (F1-F12), anhand derer das Korpus der Illustrierten Wochenzeitungen analysiert wird, sind nachstehend aufgelistet.

### **Formale Fragen über die Medien des Gesamt-Korpus:**

- F1** Wie entwickeln sich die Anzahlen der Fotoreportagen in den ausgewählten Medien im Zeitraum von 1925 bis 1935?
- F2** Zeigen sich signifikante Veränderungen in der Anzahl von Fotografien pro Fotoreportage von 1925 bis 1935?
- F3** Verändert sich die Anzahl der Seiten pro Fotoreportage und die Seitenordnung, von 1925 bis 1935, entscheidend? (Fotoreportagen einseitig, zweiseitig, zwei Seiten gegenüber, dreiseitig, > 3 Seiten. Gibt es „Fremdstörungen“ in der Fotoreportage durch die Einbettung von nicht dazugehörigen Fotografien oder Texten?)
- F4** In welchen Ressorts liegen die Berichtsschwerpunkte (Gesamtmedium und Fotoreportagen) der im Korpus enthaltenen illustrierten Wochenzeitungen? (Politik, Wirtschaft/Finanzen, Kriminalität, Katastrophen, Sport, Kultur, Reisen, Gesellschaft, Gesundheit/Krankheit)
- F5** Welche verantwortlichen Chefredakteure weist das Korpus der Studie von 1925 bis 1935 für die ausgewählten Medien aus?
- F6** Welche Fotografen bzw. Fotoreporter treten in den Fotoreportagen in den ausgewählten Medien besonders hervor?

## **Fragen zur Gestaltung und Realisierung der Erzählung in den Fotoreportagen:**

- F 7** Wie entwickeln sich, von 1925 bis 1935, Bild- und Textflächen im Verhältnis zueinander?
- F 8** Welche Gestaltungselemente des Layouts unterstützen die Erzählung in den Fotoreportagen von 1925 bis 1935? Sind hierbei markante Veränderungen zu verzeichnen? Gibt es ähnlich, wie bei der Bildergeschichte und dem Comic, Elemente, die den zeitlichen Verlauf und die Dramaturgie in der Geschichte steuern und beeinflussen? Wie funktioniert die Erzählung im Einzelbild?
- F 9** Welche Fotoeffekte werden in den Fotoreportagen angewandt?
- F 10** Zeigen sich in den Fotoreportagen, von 1925 bis 1935, Veränderungen in den Fotoformaten? Welche Formate nehmen eine Vorrangstellung ein?
- F 11** Welche Schlüsselbilder kommen zum Einsatz, und wo sind sie im Layout der Fotoreportagen platziert? Unterstützen sie die Erzählung?
- F 12** Welche symbolischen Elemente zeigen sich in den Fotoreportagen? Werden damit geistige Werte, Utopien und Weltanschauungen in leicht verständlichen Bildzeichen präsentiert?

Nach der Festlegung der Forschungsfragen wurden die daraus abzuleitenden Hypothesen erstellt. Eine Hypothese, beschreibt nach Helmut Kromrey, zunächst nicht mehr als eine Vermutung über einen Tatbestand.<sup>427</sup> Sie formuliert eine Aussage, von der man zu Anfang nicht sagen kann, ob sie zutrifft. Erst nach Abschluss der empirischen Auswertungen stellt sich heraus, ob die Hypothese verifiziert oder falsifiziert werden kann. Hypothesen sind intersubjektiv (d.h. über einzelne Personen hinweg) prüfbare Feststellungen.<sup>428</sup>

Aus dem Forschungsstand, der Forschungsleitfrage und deren Unterfragen resultieren mehrere Hypothesen, die durch die empirische Studie überprüft werden sollen.

---

<sup>427</sup> Kromrey 2006, S. 52

<sup>428</sup> Früh 2001, S. 78

## Hypothesen der Studie:

- H 1:** Die „moderne“ Fotoreportage in Deutschland entsteht laut den bisher vorliegenden Forschungsberichten in den Jahren 1929 bis 1931.
- H 2:** Die Fotoreportage wird vor allem in der *Münchener Illustrierten Presse* durch Stefan Lorant entwickelt. Nach dem vorliegenden Forschungsstand ist Stefan Lorant der Erste, dem es gelingt, Geschichten mit Fotografien zu erzählen.
- H 3:** Die Fotoreportage in Deutschland – die eine Erzählung mit Fotografien realisiert – erscheint bereits ab 1927 in den illustrierten Wochenzeitungen. Die Entwicklung und Veränderung (Anzahl, Gestaltung, Ästhetik) der Fotoreportage ist ein Gemeinschaftsprodukt von mehreren Fotografen und Redakteuren und keine Einzelleistung.
- H 4:** Die Inszenierung der Erzählung in der Fotoreportage wird ähnlich wie bei der Bildgeschichte und dem Comic, durch besondere Gestaltungselemente des Layouts (Narrative Elemente und Reize in der Fotoreportage), typografische Formen, Fotoeffekte und sonstige Bedeutungsträger (z. B. Symbole) realisiert.
- H 5:** Die Machtergreifung und Presselenkung durch den Nationalsozialismus, und der damit verbundenen Emigration von Redakteuren und Fotografen, führen zu einem Niedergang des Fotojournalismus und der Fotoreportage.
- H 6:** Durch das Presselenkungssystem des „Dritten Reiches“, im Jahre 1933, und der damit verbundenen Gleichschaltung der Bilder<sup>429</sup>, kommt es in Deutschland zu wesentlichen Veränderungen in der Anzahl und Gestaltung von Fotoreportagen.
- H 7:** Die Fotoreportagen, in den Jahren von 1925 bis 1932, thematisieren hauptsächlich Ereignisse aus Kultur, Sport, Gesellschaft und fernen Ländern. Ab 1933 verändert das Gesetz zur Presselenkung (März 1933) der Nationalsozialisten<sup>430</sup> die Themenlandschaft und die Funktionen der Fotoreportage.

---

<sup>429</sup> Kerbs 1983b

<sup>430</sup> Weise 1983, S. 141

### 5.3 Die Auswahl des Untersuchungsmaterials

Die „Grundgesamtheit“<sup>431</sup> der Korpusstudie umfasst die gesamte deutsche illustrierte Presse. Schon bei der ersten Planung des Untersuchungsmaterials war klar, dass die Grundgesamtheit der Studie eingeschränkt werden muss. Da Fotoreportagen hauptsächlich in den illustrierten Wochenzeitungen erschienen, erfolgte eine erste Eingrenzung. Die Grundgesamtheit des Korpus in der vorliegenden Arbeit wurde in einem ersten Planungsschritt auf die illustrierten Wochenzeitungen in Deutschland eingegrenzt, die für die Fragestellung der Untersuchung am ehesten gültige Resultate liefern konnten. Aber auch diese Eingrenzung der Grundgesamtheit war noch zu breit. In der Weimarer Zeit gab es mehr als 30 illustrierte Zeitungen (illustrierte Wochenzeitungen, illustrierte Beilagen und Magazine). Empirische Forschungsvorhaben, die Aussagen über bestimmte Objekte ermitteln, untersuchen in der Regel nur einen Bruchteil dieser Objekte.<sup>432</sup> Auch der vorliegende Forschungsstand bestätigte, dass Fotoreportagen hauptsächlich in den illustrierten Wochenzeitungen zu finden sind. Zudem zeigte die bereits erwähnte Studie, *Die Fotoreportage in der Münchner Illustrierten Presse*<sup>433</sup>, den immensen Arbeitsumfang einer Gesamterfassung aller Fotoreportagen in einem einzelnen Medium, über einen Zeitraum von 11 Jahren. Das Untersuchungsmaterial wurde daher auf vier Medien eingeschränkt, um die Durchführbarkeit der Studie zu gewährleisten.

#### 5.3.1 Das Untersuchungsmaterial für die quantitative Untersuchung

Bei der weiteren Selektion des Korpus wurden neben bürgerlichen illustrierten Wochenzeitungen auch politische Medien berücksichtigt. Die *Berliner Illustrierte Zeitung*, die umsatzstärkste illustrierte Wochenzeitung in Deutschland<sup>434</sup> und die *Münchner Illustrierte Presse*, die von 1924 bis 1932 immense Steigerungsraten in der Auflageentwicklung<sup>435</sup> vorweisen konnte, sollten im Korpus aufgenommen werden. Beide Medien waren wesentlich an der Entwicklung der Fotoreportage in Deutschland

---

<sup>431</sup> Unter der Grundgesamtheit versteht man die Menge von Objekten, die untersucht werden sollen und über die Aussagen zu treffen sind. Vgl. hierzu Brosius, Koschel, Haas 2009, S. 71–72

<sup>432</sup> Brosius, Koschel, Haas 2009, S. 71

<sup>433</sup> Knöferle 2009

<sup>434</sup> Kerbs 1992, S. 76

<sup>435</sup> Marckwardt 1982, S. 84

beteiligt. Bei politischen bzw. parteigebundenen illustrierten Wochenzeitungen fiel der Fokus auf die *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* und den *Illustrierten Beobachter*. Sie vertraten sehr konträre politische Meinungen und wiesen unterschiedliche Berichterstattungen auf. *Die Arbeiter-Illustrierte Zeitung (AIZ)*, ein sozialkritisch linkes, kommunistisches Pressemedium, widmete sich besonders der Arbeiterschaft und den Themen des Antifaschismus. Der *Illustrierte Beobachter*, die illustrierte Wochenzeitung der NSDAP, veröffentlichte Hetzparolen gegen den Kommunismus und betrieb von Anfang an einen fanatischen Kampf gegen das Judentum.

Eigene Voruntersuchungen in den ausgewählten vier illustrierten Wochenzeitungen (*Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*, *Berliner Illustrierte Zeitung*, *Illustrierter Beobachter* und *Münchner Illustrierte Presse*) von 1925 bis 1935 und die Durchsicht der vorliegenden Forschungsarbeiten<sup>436</sup> zeigten, dass sich das Genre Fotoreportage in der Gestaltung und Anzahl der Fotoreportagen (pro Jahr) in dieser Zeit besonders prägnant entwickelt hat.

Dies bestärkte die Entscheidung, die Untersuchung der Fotoreportage auf den oben genannten Zeitraum festzulegen. Zwei Strategien standen zur Debatte:

1. Eine stichprobenartige Untersuchung möglichst vieler illustrierter Wochenzeitungen oder
2. Eine Gesamt-Analyse bei den vier ausgesuchten Medien durchzuführen.

Die Entscheidung fiel auf die Strategie Nr. 2. Dafür gab es triftige Gründe. Es erschien sinnvoller, eine Gesamterfassung der Foto-Artikel (Einzelfotos, Fotoberichte, Fotoreportagen) für alle Wochenausgaben von 1925 bis 1935 in diesen vier Medien durchzuführen, um exakte Aussagen über die Entwicklung der Fotoreportage, aber auch zusätzliche Informationen über Chefredakteure, Fotografen und die Berichtsthemen (Politik, Wirtschaft, Sport, Kultur, Gesellschaft u.a.) zu erhalten. Bei der Untersuchungsfestlegung wurden Romanfolgen und Werbung ausgeschlossen, da sie anderen Genres und Subgenres angehören.

---

<sup>436</sup> Vgl. hierzu von Dewitz, Lebeck 2001, S. 110 ff.; Gidal 1993, S. 33 ff.; Kerbs 1992, S. 81–85

Der Zeitraum von 1925 bis 1935, den das Korpus der Studie abdeckt, ermöglicht es, die Veränderungen und Entwicklungen der Fotoreportage unter verschiedensten Einflüssen zu betrachten. Gewaltige Neuerungen im Medienbereich, politische und gesellschaftliche Umbrüche in der noch jungen Weimarer Republik, die Weltwirtschaftskrise, und schließlich die Ereignisse nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten (z. B. das Presselenkungssystem) prägten die Fotoreportage entscheidend.

### 5.3.2 Festlegung des Untersuchungsumfangs für die Detailauswertung der Fotoreportagen

Neben der quantitativen Gesamtauswertung wird zur Untersuchung der Fotoreportagen, bezüglich des narrativen Diskurses, eine Detailuntersuchung einzelner Fotoreportagen (bei ca. 20% aller Fotoreportagen der ausgewählten Medien) durchgeführt, um repräsentative Aussagen zu ermöglichen. Die Auswahl der Fotoreportagen erfolgt erst nach dem Abschluss der Dateneingabe für alle vier Medien. Im Zeitraum von 1925 bis 1935 werden in den vier illustrierten Wochenzeitungen (*IB*, *AIZ*, *BIZ*, *MIP*) rund 5000 Fotoreportagen hinsichtlich der Forschungsunterfragen (F1-F12) analysiert. Daraufhin erfolgt die Festlegung des Auswertungsumfangs für die Detailauswertung. Bei drei der illustrierten Wochenzeitungen werden von 1925 bis 1935 264 Fotoreportagen analysiert, beim *IB*<sup>437</sup> dagegen nur 222 (insgesamt 1014 Fotoreportagen). Dies bedeutet, dass die Untersuchung ca. 20 % der Fotoreportagen erfasst.

Pro Jahr und Medium erfasst die Detailuntersuchung 24 Fotoreportagen (d.h. zwei pro Monat). Deren Auswahl aus dem Korpus geschieht nach dem Zufallsprinzip. Bei der Sichtung der Wochenausgaben wird mit dem Monat Januar begonnen. Pro Monat werden zwei Fotoreportagen mit einem Zufallsgenerator, der Zahlen von 1-12 generiert, ermittelt.<sup>438</sup> Gibt der Zufallsgenerator z. B. die Zahl 4 vor, ist damit festgelegt, dass die 4. Reportage im Monat Januar auszuwählen ist. Falls im Januar z. B. keine vierte Reportage zu finden ist, wird die Reportage Nr. 3 für die Detailanalyse fest-

---

<sup>437</sup> Der *IB* erschien erst Mitte 1926 und erreichte in diesem Jahr nur 5 Ausgaben

<sup>438</sup> Äußerst selten finden sich in den Wochenausgaben mehr als drei Fotoreportagen. Daher ist ein Zufallsgenerator mit den Zahlen 1-12 absolut ausreichend.

gelegt. Die Vorgehensweise für die zweite Fotoreportage des betreffenden Monats ist identisch. Ist die zweite Zufallszahl höher als die Erste, und zugleich keine weitere Fotoreportage in dem Monat vorhanden, wird die nächst mögliche kleinere Zahl ausgewählt. In gleicher Weise erfolgt die Festlegung für die restlichen Monate.

## 5.4 Das Kategoriensystem

Die Inhaltsanalyse untersucht Kommunikationsinhalte und deren Wirkungszusammenhänge, indem sie mit entsprechenden Analyseeinheiten forschungsrelevante Merkmale misst.<sup>439</sup> Das Kategoriensystem ist also das Erhebungsinstrument und stellt das zentrale Instrument einer jeden Inhaltsanalyse dar.<sup>440</sup> Als Methode wird hierzu ein Kategorienschema verwendet, das nach unterschiedlichen Kriterien aufgebaut ist. So können formale, inhaltliche oder wertende Kategorien zum Tragen kommen.

Forschungsrelevante Inhalte der zu untersuchenden Medien werden also nach bestimmten Kriterien unterteilt und codiert. Die Fragestellungen bilden in der Summe das Kategoriensystem ab. Ein Beispiel aus der vorliegenden Arbeit soll dies verdeutlichen: Eine der Forschungsfragen könnte lauten: „Welche Berichtsarten treten in den ausgewählten illustrierten Wochenzeitungen in Deutschland, zwischen 1925 bis 1935 auf?“ Die Analyseeinheiten wären die einzelnen Wochenausgaben der festgelegten Medien. Sämtliche vorkommende Fotoartikel in den Medien müssten also erfasst und z. B. nach den Kriterien *Einzelfoto*, *Fotobericht*, *Fotoreportage*, *Fotomontage* u. a. überprüft werden.

### 5.4.1 Formale Kategorien

Diese Kategorien skizzieren die formalen Merkmale oder Eigenschaften der jeweiligen Analyseeinheit. Hierunter kann man eindeutige Sachverhalte, die sich durch Zählen oder Messen ermitteln lassen, verstehen. Darunter fallen beispielsweise ganze Artikel oder auch nur deren Überschriften. Das Beispiel Stellenanzeige kann dies besser

---

<sup>439</sup> Brosius, Koschel, Haas 2009, S. 154

<sup>440</sup> Mayring 2010, S. 43



verdeutlichen. Sie könnte als Untersuchungseinheit dienen, die nach gewissen Kriterien genau analysiert werden soll:

- Medium
- Erscheinungsdaten: Tag (zweistellig), Monat (zweistellig), Jahr (zweistellig)
- Seite im Medium (dreistellig)
- die Größe
- Anzeigenrubriken (Medien, Dienstleistung, Sonstiges usw.)
- Illustrationen (nur Firmenlogo, nur Bild/Grafik, Bild/Grafik/Firmenlogo)

Mit Hilfe dieser formalen Kategorien ist es möglich, die Anzeigen genau zu identifizieren und zu codieren. Formale Kategorien stehen meist nicht im eigentlichen Mittelpunkt der Untersuchung. Durch sie erhält man aber interessante Zusatzinformationen: Wie veränderte sich das Anzeigenaufkommen in den untersuchten Medien im Zeitverlauf, werden spezielle Medien bevorzugt, sind in der Illustration im Gegensatz zu früher Veränderungen zu ersehen?<sup>441</sup>

In der vorliegenden Arbeit sollen in den vier Medien alle Foto-Text-Artikel nach den folgenden Kategorien untersucht werden. Auch hier sind wie im Beispiel zuvor formale Dinge zu identifizieren:

- das Medium
- der Redakteur
- der Fotograf/der Textverfasser
- die Erscheinungsdaten (Tag, Monat, Jahr)
- die Anfangs-Seite der Reportage
- die Berichtsart (nur Textbericht, Einzelfoto, Fotobericht, Fotoreportage, Fotomontage)
- das Berichtsthema (Politik, Wirtschaft, Kultur, Sport, Gesellschaft, Reisen usw.)

Mit Hilfe dieser formalen Kategorien ist es z. B. möglich, Veränderungen bei den Berichtsthemen oder der Anzahl der Fotoreportagen zu erhalten. Da die Erfassung dieser formalen Kategorien das Gesamtkorpus der jeweiligen Medien einschließt, sind exakte Aussagen zu den Forschungsfragen und Hypothesen gewährleistet.

---

<sup>441</sup> Brosius, Koschel, Haas 2008, S. 155–157

Bei Studien, die auch Trendergebnisse ermöglichen sollen, sind die formalen Variablen, wie Jahr und Woche, wichtig.<sup>442</sup> Bei der Kategorienbildung ist deren Trennschärfe substanziell. Der Bedeutungsgehalt der Kategorien sollte eindeutig sein und sich nicht überschneiden. Eine zwingende Voraussetzung für ein valides Kategoriensystem ist dessen Vollständigkeit. Denn nur wenn alle Aspekte des zu untersuchenden Objekts im Kategoriensystem enthalten sind, kann man erwarten, dass die Forschungsfragen richtig beantwortet werden können, so Brosius.<sup>443</sup> In der vorliegenden Arbeit werden die Aspekte untersucht, die für die Beantwortung der Forschungsfragen und zur Verifizierung oder Falsifizierung der Hypothesen notwendig sind.

### 5.4.2 Inhaltliche Kategorien

Kategorien sind den Programmfragen bei einer Befragung sehr ähnlich. Sie legen nach Brosius/Koschel/Haas fest, welche Inhalte ermittelt werden sollen. Bei der Befragung formuliert man die Programmfragen im Fragebogen als Testfragen aus. Die Indikatoren, mit denen die Fragestellung formuliert wurde, zieht man zur Kategorienbildung heran. Wo es notwendig erscheint, erfolgt eine Aufteilung in Unterkategorien. Abschließend steht dann die Festlegung der Merkmalsausprägung an.<sup>444</sup> An einem Beispiel erläutern Brosius/Koschel/Haas die inhaltlichen Kategorien. Es soll die Frage untersucht werden, wie sich die Anforderungen an den Beruf des Journalisten in den letzten 30 Jahren gewandelt haben. Er schlägt hierzu vor, die Stellenanzeigen in dieser Zeit inhaltsanalytisch zu untersuchen, weil die Erkenntnis vorherrscht, dass der Stellenmarkt ein idealer Indikator für Veränderungen von Berufsbildern ist. Dafür zieht man die Stellenausschreibungen entsprechender Bewerber in den Medien heran, die darin enthaltenen Anforderungen (Studienabschluss, Berufserfahrung, Eigenschaften) und deren Ausprägung. Die Fähigkeiten des Bewerbers sind eine zentrale Dimension in der Untersuchung. Als eine Hauptkategorie sieht Brosius deshalb die „Geforderte Eigenschaft des Bewerbers“. Hierzu erstellt er verschiedene Unterkategorien, z. B. Schulbildung, Berufserfahrung oder persönliche Eigenschaften (Kontaktfähigkeit oder Zuverlässigkeit). In einem weiteren Schritt legt er

---

<sup>442</sup> Brosius, Koschel, Haas 2009, S. 155–156

<sup>443</sup> Brosius, Koschel, Haas 2009, S. 161–162

<sup>444</sup> Brosius, Koschel, Haas 2009, S. 154

die Merkmalsausprägungen der Kategorien fest. Bei den Kategorien „Studienabschluss“ und „Berufserfahrung“ in bestimmten Medien codiert Brosius folgendermaßen:

**Studienabschluss:**

- 0 nicht gefordert
- 1 Studium gewünscht, Abschluss nicht gefordert
- 2 Studienabschluss gewünscht
- 3 Studienabschluss gefordert bzw. unabdingbar

**Berufserfahrung:**

- 0 nicht gefordert
- 1 allgemein Medien
- 2 Print
- 3 Hörfunk
- 4 Fernsehen
- 5 Verlag
- 6 Presseagentur
- 7 Sonstiges

Mit Hilfe dieser Kategorien und Ausprägungen untersucht Brosius jede Anzeige nach diesen Merkmalen.<sup>445</sup> Dies ist zwar nur ein einfaches Beispiel, aber es veranschaulicht die Vorgehensweise bei inhaltlichen Kategorien in der Inhaltsanalyse.

### 5.4.3 Codebuch und Codierung bei der Inhaltsanalyse

Das Codebuch beinhaltet die Handlungsleitlinien für die Codierer. Alle Kategorien und Richtlinien sind genau formuliert, um die zu untersuchenden Medieninhalte bearbeiten zu können. Ziel des Codebuches ist es, dass alle Codierer das Untersuchungsobjekt nach dem gleichen Codier-Verfahren bearbeiten und somit die größtmögliche Reliabilität und Validität der Kategorien erreicht wird.<sup>446</sup>

---

<sup>445</sup> Brosius, Koschel, Haas 2009, S. 154-155

<sup>446</sup> Brosius, Koschel, Haas 2009, S. 158-159

## 5.5 Die Kategorienbildung für die Inhaltsanalyse der Korpusstudie

Für die vorliegende Arbeit kommt eine theoriegeleitete und empiriegeleitete Kategorienbildung zur Anwendung.<sup>447</sup> Aus dem aktuellen Forschungsstand und einer eigenen Studie über die Fotoreportage in der *Münchener Illustrierten Presse* wurden vorhandene Kategorien übernommen. Die Fragestellung und die Hypothesen erforderten aber die Entwicklung zusätzlicher neuer Kategorien. Dies betrifft im Besonderen die Fragestellungen zum Diskurs der Erzählung in der Fotoreportage. Hierzu erfolgte eine Vorab-Sichtung von Fotoreportagen des Korpus, um wesentliche Gestaltungsmerkmale der Fotoreportage zu ermitteln, insbesondere solche, die für die Narration zuständig sind.

Bereits bei den ersten Vorplanungen der Studie, und mit dem Hintergrundwissen aus der Studie in der *MIP*, zeigte sich, dass ein immenses Datenvolumen zu bewältigen ist. Die Erfassung und Auswertung derart großer Datenmengen mit herkömmlichen Methoden bedeutet einen enormen Zeitaufwand und verursacht erhebliche Kosten. Alle Daten und deren Erfassung konnten ausschließlich, und zudem zeitbegrenzt, nur in den Lesesälen der Bibliotheken und der Archive erfolgen. Eine externe Ausleihe der Originale war unmöglich. Daher kam nur eine Methode in Frage, die ohne großen Papieraufwand und schnell eine Erfassung der Medien ermöglicht. Die Entscheidung fiel deshalb auf eine computergestützte Inhaltsanalyse. Gerade für die quantitative Analyse des Gesamtkorpus (wenn oft nur nach einzelnen Wörtern wie z. B. Jahr, Redakteur u.a. gesucht werden muss) ist die computergestützte Inhaltsanalyse von großem Vorteil.<sup>448</sup> Aus der Fülle möglicher Datenbanken wurde das Datenbanksystem, *Access* von Microsoft-Office gewählt, da damit alle erforderlichen Eingaben, Auswertungen und mathematischen Operationen möglich sind. Zudem ist das System kostenfrei im Word-Programm *Office* enthalten.

---

<sup>447</sup> Bei der theoriegeleiteten Vorgehensweise werden die Kategorien mit Hilfe früherer Hypothesen und Forschungsarbeiten gebildet. Die empiriegeleitete Kategorienerstellung erfolgt durch eine erste Sichtung des zu untersuchenden Korpus; Vgl. Rössler 2005, S. 49

<sup>448</sup> Pürer 2003, S. 558

### 5.5.1 Die Kategorien für die quantitative Analyse des Gesamtkorpus

Im Datenbankprogramm *Access* wurden vier Datenbanken, entsprechend den vier ausgewählten Medien des Korpus, angelegt. Jeder Fotoartikel im Korpus wird nach den festgelegten Kategorien (z. B. für die Kategorie Chefredakteur: Kurt Korff) analysiert und die Daten (in vorgenanntem Beispiel: Kurt Korff) in einen Datensatz der Datenbank eingegeben. Die Felder des Datensatzes sind analog zu den festgelegten Kategorien (siehe Tabelle 1) strukturiert. Jedem Datensatz ist eine Ident-Nummer (wird automatisch von der Datenbank generiert) zugeordnet, die Auswertearbeiten erleichtert. Den Aufbau eines Datensatzes zeigt ein Beispiel aus der *Münchener Illustrierten Presse* (Tabelle 1: Datensatz-Aufbau quantitative Analyse des Gesamtkorpus (Beispiel aus der *Münchener Illustrierten Presse*). Sämtliche Daten des Korpus werden über eine Bildschirm-Eingabemaske (vergleichbar mit dem Fragebogen bei einer Datenerhebung mittels *Befragung*), die ein vorgegebenes Layout aufweist, in die *Access*-Datenbank eingegeben (Abbildung 22: Bildschirmmaske für die Eingabe von Daten für die quantitative Analyse des Gesamtkorpus). Die Eingabemaske gewährleistet, dass die Dateneingabe immer nach dem gleichen Modus erfolgt.

Entsprechende Kennziffern unterstützen die Suche bei Auswertungen. Die formalen Kategorien wurden mit den Ziffern 01 bis 14 und 100 bis 1100 codiert. Inhaltliche Kategorien werden in der Auswertung des Hauptkorpus nicht untersucht.

Die formalen Hauptkategorien 100 bis 1100 sind in Unterkategorien aufgeteilt. Am Beispiel der Hauptkategorie *Kultur* wird dies verdeutlicht: Sie besitzt die Untergruppen *Literatur*, *Oper/Operette*, *Klassisches Konzert*, *Ballett*, *Theater*, *Bildende Kunst*, *Film*, *Medien/Journalismus*, *Mode Frauen*, *Mode Männer*, *Fasching*, *Revue*, *Tanz*, *Zirkus*, *Geschichte*, *Museen*, *Sonstiges*.

The screenshot shows a Microsoft Access database window titled 'Datenbank Illustrierter Beobachter 1925 bis 1935'. The main form is titled 'Haupt' and contains the following data entry fields:

ID:	439	100 Geographische Lage:	Deutschland
01 Jahrgang:	1929	014 Foto und Unterschrift übereinstimmend:	<input type="checkbox"/>
02 Woche:	02	200 Kategorie Politik:	
03 Chefredakteur:	Esser Hermann	300 Kategorie Wirtschaft/Finanzen:	
04 Anfangsseite:	13	400 Kategorie Unglücke:	
05 Titelblattüberschrift:		500 Kategorie Kriminalität:	
06 Titelblatt Kategorie:		600 Kategorie Sport:	
07 Titelblatt Fotograf:		700 Kategorie Kultur:	
08 Seite Fotoreportage/Bericht:	14	800 Kategorie Forschung, Wissenschaft, Te...	
09 Titel Reportage/Bericht:	So wohnen Deutsche in der Republ...	900 Kategorie Natur, Erholung, Reisen:	
010 Fotograf:	Hoffmann Heinrich	1000 Kategorie Gesellschaft:	Sozialporträts allgemein
011 Textautor:	Unbekannt	1100 Kategorie Gesundheit/Krankheit:	
012 Berichtsart:	Fotoreportage		
013 Anzahl Fotos:	9		

The left sidebar shows a list of tables, including 'Haupt' and 'Haupteingabeformular alt'. The status bar at the bottom indicates 'Datensatz 14 439 von 4215' and 'Kein Filter 1929'.

Abbildung 29: Bildschirmmaske für die Eingabe von Daten für die quantitative Analyse des Gesamtkorpus

**Tabelle 1: Datensatz-Aufbau quantitative Analyse des Gesamtkorpus (Beispiel einer Fotoreportage aus der *Münchener Illustrierten Presse*)**

<b>Datensatz der quantitativen Analyse: Beispiel <i>Münchener Illustrierte Presse</i></b>		
	<b>Datenbank-Name</b>	<b>Daten</b>
<b>Kategorien</b>	Kategorie Ident-Nr. Datensatz	1533
	Kategorie Jahr	1931
	Kategorie Woche	25
	Kategorie Chefredakteur	Huber Hugo
	Kategorie Anfangsseite Heft	793
	Kategorie Titelblatt-Überschrift	
	Kategorie Titelblatt-Thema	
	Kategorie Titelblatt-Fotograf	
	Kategorie Seite EF/FB/FR/FM*	820
	Kategorie Titel EF/FB/FR/FM	Alle Gentlemen waren dabei
	Kategorie Fotograf	Lorant Stefan
	Kategorie Textautor	Lorant Stefan
	Kategorie Berichtsart: EF/FB/FR/FM*	Fotoreportage
	Kategorie Anzahl Fotos	11
	Kategorie Geografische Lage**	Europa
	Kategorie Thema Politik	
	Kategorie Thema Wirtschaft/Finanzen	
	Kategorie Thema Kriminalität	
	Kategorie Thema Unglücke	
	Kategorie Thema Kriminalität	
	Kategorie Thema Sport	Pferdesport
	Kategorie Thema Kultur	
	Kategorie Thema Forschung/Wissenschaft/Technik	
	Kategorie Thema Natur/Erholung/Reisen	
	Kategorie Thema Gesellschaft	
Kategorie Thema Gesundheit/Krankheit		
* EF=Einzelfoto; FB=Fotobericht; FR=Fotoreportage; FM=Fotomontage		
** Ort von dem der Fotoartikel berichtet z. B. Berlin		

### 5.5.2 Die Kategorien für die Detailanalyse der Fotoreportage

Für die Detailauswertung des Korpus, zur Analyse der Narration in der Fotoreportage, wurde ein Kategoriensystem entwickelt, das einerseits theoriegeleitete Auswertungsaspekte beinhaltet, andererseits werden aber auch eigene Kategorien

entwickelt, die aufgrund der Forschungsfragen und geplanten Analysen erforderlich sind. Hierbei wurden vorhandene Erfahrungen aus einer eigenen Studie mit einbezogen.

Ähnlich geht Werner Früh vor. Nach ihm stellt die „Basiswissen geleitete offene Kategorienfindung“ (*BoK*) eine starke formalisierte Vorgehensweise bei gleichzeitig größtmöglicher Offenheit dar. Sie benutzt bei fehlenden Hypothesen allgemeines Basiswissen über den zu untersuchenden Gegenstand, um zunächst, völlig offen, mögliche Kategorien und eventuelle Hypothesen zu ergründen, die dann wieder die bekannten Arbeitsschritte einer Inhaltsanalyse durchlaufen. Die *BoK* ist nur in der Kombination von Deduktion<sup>449</sup> und Induktion<sup>450</sup> sinnvoll anwendbar. Die sinnvolle Verbindung beider Sichtweisen und Strategien führen zu einer validen und ertragreichen Methodenentwicklung bei der Inhaltsanalyse.<sup>451</sup>

Passende Kategoriensysteme und Datenbanken, die den Fragestellungen und Hypothesen genügen, waren aus den Forschungsquellen nur bedingt zu entnehmen. Dies betraf beispielsweise die formalen Kategorien wie Medium, Jahr, Woche, Redakteur, Fotograf, Berichtsart usw. Die Datenerfassung erfolgt, wie bei der Gesamtauswertung des Korpus, in vier Datenbanken von *Access* (entsprechend der vier Medien *AIZ*, *BIZ*, *IB*, *MIP*), in denen das erstellte Kategoriensystem integriert wird.

Der Aufbau der Datensätze für die Erfassung der Kategorien der Detailauswertung, ist ähnlich gestaltet, wie bei der Gesamtauswertung des Korpus. Jedem Datensatz ist wieder eine Ident-Nummer zugeordnet. Die weiteren Felder des Datensatzes beinhalten die einzelnen Kategorien und Unterkategorien, die bei der Fotoreportage untersucht und analysiert werden sollen. Alle Daten für die Detailauswertung werden, wie bei der Gesamtauswertung des Korpus, über eine Eingabemaske ins System übertragen (Abbildung 23).

Einige der Kategorien für die Detailanalyse sind mit denen der quantitativen Gesamtauswertung des Korpus identisch: Ident-Nummer, Jahr, Woche, Redakteur, Seite der Fotoreportage, Titel der Fotoreportage, Anzahl Foto und Thema (siehe Tabelle 1

---

<sup>449</sup> Bei der deduktiven Vorgehensweise wird von theoretischen Konzepten auf Beobachtungsaussagen geschlossen, vgl. Früh 2007, S. 72

<sup>450</sup> Bei der induktiven Vorgehensweise wird von empirischen Beobachtungen auf theoretische Konzepte geschlossen, vgl. Früh 2007, S. 72

<sup>451</sup> Früh 2007, S. 73



Gesamtauswertung). Um die Veränderungen des Layouts der Seitengestaltung analysieren zu können, wurde die Kategorie *Seitenordnung* mit Unterkategorien erstellt. Diese ermöglichen Aussagen über die Merkmale der Seitenordnung wie: Ist die Fotoreportage auf einer Seite, auf zwei Seiten, auf zwei gegenüberliegenden Seiten oder auf mehreren Seiten dargestellt? Wird der Bereich der Fotoreportage im Layout durch „fremde“, nicht zur Reportage gehörende Fotos oder Texte gestört? Lläuft der Bericht der Fotoreportage über mehrere Seiten? Unter der Kategorie *Schlüsselbilder*<sup>452</sup> – hierunter möchte ich Übersichtsbilder, Resultatbilder und so genannte Eye-Catcher (Blickfang, Aufmacher u. a.)<sup>453</sup> verstehen – werden bei der Analyse Fotografien mit einer besonderen medialen Wirkung auf den Rezipienten erfasst. Für die Realisierung der Erzählung in der Fotoreportage sind deren Gestaltungselemente wichtig, die z. B. die Dramaturgie steigern, die zeitliche Dimensionen der Erzählung (Überlappungen oder Reihung von Fotografien) darstellen, oder besondere Bildinhalte verstärken bzw. wiederholen und Gegensätze herausstellen (Addition und Polarisation)<sup>454</sup>. Diese Merkmale werden mit der Kategorie *Gestaltungselemente* und deren Unter-Kategorien messbar. Eine separate Kategorie-Gruppe bildet die *Typografie*. Sie spielt in der visuellen Kommunikation eine wichtige Rolle.<sup>455</sup> Durch die Formen und die „Materialität“ ihrer Schriftzeichen übt sie einen großen Einfluss auf die Wahrnehmung und Deutung der durch sie vermittelten Inhalte aus. Wir nehmen in der Regel beim Lesen die „Materialität“ der Textfläche und die Strukturierung des Textes wahr, bevor wir diesen rezipieren.<sup>456</sup> Das typografische Schema beeinflusst unsere Vorerwartungen an den Text. Susanne Wehde nennt diese Phänomene *typografische Dispositive*.<sup>457</sup> Die Gestaltung der Schrift und die Platzierung auf der Fläche sind wesentliche Aspekte der Schrift, durch die gewisse Kommunikationsprozesse in Gang gesetzt werden können.<sup>458</sup> Mit der Kategorie *Fotoformate* (Anzahl und Größe) wird der Wirkung der unterschiedlichen visuellen Grundflächen, in Form und Größe, Rechnung getragen. Sonstige visuelle motivische, symbolische und ästhetische Aspekte in der Fotoreportage

---

<sup>452</sup> Ludes versteht hierunter visuelle Informationen, die den „Schlüssel“ für eine Nachricht bilden: Ludes 2001, S. 52

<sup>453</sup> Gabler Verlag (Herausgeber) 2009

<sup>454</sup> Kaspar bezeichnet dies als Addition und Polarisation, Kaspar 1979, S. 22

<sup>455</sup> Dürscheid 2006, S. 207 ff.

<sup>456</sup> Dürscheid 2006, S. 227

<sup>457</sup> Wehde 2000, S. 119–126

<sup>458</sup> Dürscheid 2006, S. 207 ff., S. 221 ff., S. 238

fasst die Kategorie *Besonderheiten* zusammen. Eine Übersicht der Kategorien der Detailanalyse bieten die Tabellen 2 und 3.

The screenshot displays a Microsoft Access database window titled 'Qualitative Analyse 1924 bis 1954 Arbeit Justierte Zeitung | Datenbank | Access 2007'. The main window shows a data entry form for a table named 'Haupttabelle'. The form is organized into several sections with dropdown menus and text input fields. The left sidebar lists various query tables, and the bottom status bar shows 'Datensatz: 4 von 364' and 'Kein Filter: 1920'.

ID:	70	200 Verhältnis Bild/Text:		700 Fotoeffekte:	
Medium:	AIZ	201 Bilder<Text:		701 Übersichtsbild:	1
01 Jahrgang:	1927	202 Bilder<Text:	1	702 Perspektive:	1
02 Woche:	47	203 Nur Bilder:		703 Zoom:	1
03 Chefredakteur:	Münzenberg Willi	300 Fotoformate (Art):		704 Ausschnitt/Detail:	1
04 Anfangsseite:	1	301 Rechteck:	1	705 Bewegung:	
05 TB Überschrift:		302 Quadrat:		706 Sonstiges:	
06 TB Kategorie:		303 Kreis:		707 Sonstiges:	
07 TB Fotograf:		304 Oval:		800 Fotoformate (Anzahl):	
08 Seite FR/BN/EF:	8	305 Unregelmäßig:		801 Rechteck bis 4x6 cm:	
09 Titel FR/BN:	Guayana Die Hölle der Straflinge	400 Gestaltungselemente Fotostrukture (Art, Anzahl):		802 Rechteck bis 9x13 cm:	1
10 Fotograf:	Wide World	402 Polarisation (Art):	1	803 Rechteck bis 10x18 cm:	3
11 Textautor:	Unbekannt	401 Addition (Art):	1	804 Rechteck bis 13x18 cm:	1
12 Seitenanzahl:	2 Seiten	403 Freistellung (Anzahl):	1	805 Rechteck bis 18x24 cm:	1
13 Anzahl Fotos:	8	404 Überlappung (Anzahl):	1	806 Rechteck > 18x24 cm:	2
14 Thema:	Kriminalität	405 Bild in Bild (Anzahl):		807 Ganze Seite:	
15 Seitenordnung (Art):		406 Foto über Satzspiegel (Anzahl):	1	808 Quadrat bis 10 cm:	
16 Eine Seite:		500 Typografie Titel:		809 Quadrat >10 cm:	
17 Eine Seite FS:		501 Groteskschrift:		810 Quadrat > 20 cm:	
18 Zwei Seiten:		502 Antiqua:		811 Kreis bis 7 cm:	
19 Zwei Seiten gegenüber:	1	503 Frakturschrift:		812 Kreis > 7 cm:	
20 Zwei Seiten FS:		504 Handschrift:	1	813 Oval bis 6 cm:	
21 Drei Seiten:		505 Titel untergeordnet:		814 Oval > 6 cm:	
22 Drei Seiten FS:		506 Titel hervorgehoben:	1	900 Besonderheiten:	
23 Vier Seiten:		507 Titel dominant:		901 Neue Sachlichkeit:	
24 Vier Seiten FS:		800 Typografie Text:		902 Verfremdungen:	
25 >4 Seiten:		601 Gotisch:		903 Symbolische Inhalte:	
26 >4 Seiten FS:		602 Fraktur:		904 Kunstfotografie:	
100 Schlüsselbilder:		603 Antiqua:	1	905 Sonstiges:	
101 Einführungsbild:	1	604 Grotesk:		906 Sonstiges:	
102 Detailbilder:	6	605 Handschrift:		1000 Anzahl Gestaltungselemente und Fotoeffekte:	
103 Resultatbild:	1	606 Kuntschrift:		1001 >15:	
				1002 >5:	1
				1003 1-5:	

Abbildung 30: Bildschirmmaske für die Eingabe von Daten für die Detailauswertung des Korpus

Tabelle 2: Erläuterungen zu den Kategorien der Detailanalyse (Kategorien 01 bis 600)

Kategorie-Nr.	Kategorie-Name		Erläuterungen
	Hauptkategorie	Unterkategorien	
-	Medium	-	Kurztitel der ausgewählten Medien
01	Jahr	-	Erscheinungsjahr des Mediums
02	Woche	-	Heft-Ausgabe Nr.
03	Chefredakteur	-	Verantwortlicher Chefredakteur
04	Anfangsseite Heft	-	
05	Titelblatt-		
06	Titel		Titelüberschrift auf erster Seite
07	Titelblatt-Fotograf		
08	Seite Fotoreportage		
09	Titel Fotoreportage		
10	Fotograf		
11	Textautor		
12	Seitenanzahl		
13	Anzahl Fotografien		
14	Thema		z. B. Politik, Kultur, Sport, Kriminalität, Gesellschaft u.a.
15	Seitenordnung		
16		Einseitig	Fotoreportage mit Fremdstörung (FS), d. h. die Layout-Seiten der Fotoreportage beinhalten Fotografien, die nicht zur Reportage gehören
17		1 Seite/FS	
18		2 Seiten	
19		2 Seiten gegenüber	
20		2 Seiten/FS	
21		3 Seiten	
22		3 Seiten/FS	
23		4 Seiten	
24		4 Seiten/FS	
25		>4 Seiten	
26		>4 Seiten/FS	
100	Schlüsselbilder		
101		Einführungsbild	z. B. Einführungsbild, Eye-Catcher, sonstige
Jan		Detailbilder	Fortlaufende Schilderung der Erzählung
103		Resultatbilder	Präsentation des Ausgangs der Reportage oder Resultat
200	Verhältnis Foto/Text		
201		Fotos<Text	Ungefähre Schätzung Flächen-Verhältnis Fotografien zu Text
202		Fotos>Text	
203		Nur Fotos	
300	Fotoformate (Art)		
301		Rechteck	Erfassung der Fotoformate, nicht deren Anzahl!
302		Quadrat	
303		Kreis	
304		Oval	
305		Unregelmäßig	
400	Gestaltungselemente Fotostrecke		
401		Addition	Durch das Wiederholen gleicher Bildinhalte erreicht man Verstärkungseffekte. Unter Polarisation verstehe ich die Darstellung von Gegensätzen oder Kontrasten. Ähnlich wie beim Comic und der Bilderzählung vermittelt die Überlappung einen zeitlichen Ablauf.
402		Polarisation	
403		Freistellung	
404		Überlappung	
405		Bild in Bild	
406		Satzspiegel über Foto	
500	Typografie Titel		
501		Grotesk-Schrift	
502		Antiqua-Schrift	
503		Fraktur-Schrift	
504		Handschrift	
505			
506			
507			
600	Typografie Text		
601		Gotische Schrift	
602		Antiqua-Schrift	
603		Fraktur-Schrift	
604		Grotesk-Schrift	
605		Handschrift	

Tabelle 3: Erläuterungen zu den Kategorien der Detailanalyse (Kategorien 700 bis 1000)

Kategorie-Nr.	Kategorie-Name		Erläuterungen
	Hauptkategorie	Unterkategorie	
700	Fotoeffekte		
701		Übersichtsbild	
702		Perspektive	
703		Zoom	
704		Ausschnitt/Detail	
705		Bewegung	
706		Sonstiges	
707		Sonstiges	
800	Fotoformate		
801		Rechteck bis 4x6 cm	
802		Rechteck bis 9x13	
803		Rechteck bis 10x15	
804		Rechteck bis 13x18	
805		Rechteck bis 18x24	
806		Rechteck >18x24	
807		Ganze Seite	
808		Quadrat bis 10 cm	
809		Quadrat > 10 cm	
810		Quadrat >20 cm	
811		Kreis bis 7 cm	
812		Kreis >7 cm	
813		Oval bis 6 cm	
814		Oval >6 cm	
900	Besonderheiten		
901		Neue Sachlichkeit	
902		Verfremdungen	
903		Symbolische Inhalte	
904		Kunstfotografie	
905		Sonstiges	
906		Sonstiges	
1000	Anzahl Gestaltungselemente und Fotoeffekte		Die Größen der Fotografien in den Fotoreportagen wurden mit entsprechenden Schablonen, die heutigen Formatgrößen entsprechen, ermittelt. Die Formate der Fotoreportagen lassen sich von ihrer Größe her oft nicht einem Format zuordnen. Deshalb enthalten die Kategorien auch eine ungefähre Größenangabe (z. B. bis 9x13 cm).
1001	Summe	>15	
1002	Summe	>5	
1003	Summe	1-5	

### 5.5.3 Validität und Reliabilität des Kategoriensystems

Eine Messung kann als zuverlässig bezeichnet werden, wenn das Messinstrument bei wiederholten Messungen immer wieder dasselbe Ergebnis anzeigt. Brosius erläutert an einem Beispiel die Reliabilität. Wenn Personen, auf einer Skala von 0 bis 100, ihre persönliche politische Einstellung angeben müssten, so hätten sie sicher Probleme. Es wäre schwierig, die eigene Einstellung so fein abzustufen, wie es nach der Messskala erforderlich wäre. Es wird für sie nicht leicht sein einen Wert zwischen 23 und 27 zu nennen. Sie werden willkürlich einen Wert dazwischen bestimmen. Wenn diese Vorgehensweise alle Befragten übernehmen, wird man am Schluss keine reproduzierbaren Werte erhalten. Lässt man die Befragten eine Woche später nochmals ihre politische Einstellung auf dieser Skala markieren, bekommt man möglicherweise

andere Ergebnisse.<sup>459</sup> Eine nur fünfteilige Skala bringt für die Messgenauigkeit wesentlich bessere Ergebnisse, weil ein Befragter schon von sich aus weiß, ob er politisch ganz oder eher rechts, ganz oder eher links liegt.<sup>460</sup> Dies bedeutet, dass ein Messinstrument und dessen Skala auch auf die Befragung abgestimmt sein sollten. Eine ebenso wichtige Anforderung an eine Messung ist schwieriger zu realisieren als die Reliabilität. Brosius nennt hier die Validität, die aussagt, ob ein Meßgerät das misst, was es messen soll. Ein Beispiel erklärt dies. Ein Metermaß kann die Körperlänge messen; es wäre aber absurd und ein nicht valides Unterfangen, mit einem Maßband die Intelligenz messen zu wollen (z. B. durch die Messung des Kopfumfanges).<sup>461</sup>

Patrick Rössler äußert sich in seinem Buch *Inhaltsanalyse* zu den inhaltsanalytischen Gütekriterien. Er verweist wie Brosius/Koschel/Haas auf die Reliabilität und Validität, wobei für ihn die Validität die übergeordnete Messgröße darstellt, weil sie sich auf den gesamten Messprozess bezieht.<sup>462</sup> Die Validität stellt einen inhaltsanalytischen Qualitätsstandard dar, der offen legt, ob die ermittelten Daten den Bedeutungsgehalt der Forschungsfragen auch tatsächlich treffen. Wichtig ist ebenso, ob das eingesetzte Instrument, die für die Forschungsfragen relevanten Daten misst. Nur dann können mit den Daten Hypothesen verifiziert oder falsifiziert werden.<sup>463</sup>

Das in der Studie *Die Fotoreportage in der Münchner Illustrierten Presse*<sup>464</sup> eingesetzte Kategoriensystem für die quantitative Inhaltsanalyse des Gesamtkorpus hat hinsichtlich der Validität gezeigt, dass mit dem erstellten Kategoriensystem und den erfassten Daten und den daraus resultierenden Auswertungen die Forschungsfragen beantwortet werden konnten. Auch die durchgeführte Reliabilitätsmessung war fehlerfrei: Die Daten des Jahrgangs 1926 der *Münchner Illustrierten Presse* wurden ein zweites Mal in die Datenbank eingegeben. Der Vergleichslauf für die 400 Datensätze zeigte keine Abweichungen. Für die vorliegende Arbeit werden das gleiche Kategoriensystem, die gleiche Eingabemaske und das gleiche Datenbanksystem

---

<sup>459</sup> Brosius, Koschel, Haas 2008, S. 64

<sup>460</sup> Brosius, Koschel, Haas 2008, S. 64

<sup>461</sup> Brosius, Koschel, Haas 2008, S. 68

<sup>462</sup> Rössler 2005, S. 183-184

<sup>463</sup> Früh 2007, S. 196

<sup>464</sup> Knöferle 2009, S. 38-44

verwendet wie in der oben genannten Studie. Auch der Ersteller des Kategoriensystems und der Codierer sind dieselbe Person. Es ist daher anzunehmen, dass auch hier Validität gegeben ist. Bei der Reliabilitätsprüfung erfolgte eine Messwiederholung.

Die Überprüfung der Reliabilität kann nämlich nach Brosius/Koschel/Haas durch zwei Arten von Messungen erfolgen:

- Die so genannte Paralleltest-Methode oder
- die Messwiederholungs-Methode

Soll die Überprüfung der Reliabilität durch Messwertwiederholung erfolgen, werden Messungen zu unterschiedlichen Zeitpunkten durchgeführt. Der Reliabilitätskoeffizient ist dann der Quotient aus der Anzahl der übereinstimmenden Messungen zum Messzeitpunkt 1 und 2 und der Anzahl aller Messungen zum Messzeitpunkt 1 und 2. „Nur wenn dasselbe Messinstrument an derselben Person zweimal dieselben Ergebnisse erbringt, gilt das Messinstrument als reliabel.“<sup>465</sup> Die Überprüfung der Reliabilität durch eine zweite Messung sei, so Brosius/Koschel/Haas, eine angemessene Methode.<sup>466</sup> Der Paralleltest, der weniger aufwendig ist, erfolgt zum gleichen Zeitpunkt. Eine Gruppe wird in zwei vergleichbare Teilgruppen aufgesplittet, die beide die gleiche Untersuchung durchführen. Der Reliabilitätskoeffizient ist hier der Quotient aus den übereinstimmenden Messungen der Gruppe 1 und 2 und allen Messungen der Gruppe 1 und 2. Die Aussagen beziehen sich in den Beispielen auf eine Befragung von Personen.<sup>467</sup> „Die Reliabilität des Messinstruments beschreibt man als Koeffizienten auf einer Skala von 0 bis 1.“<sup>468</sup>

Für die Reliabilitätsmessung des Gesamtkorpus der vorliegenden Arbeit wurde eine repräsentative Auswahl aus dem Korpus ein zweites Mal in die Datenbank eingegeben. Dies geschah durch denselben Codierer. Die Messwiederholung bzw. Dateneingabe erfolgte bei der *Arbeiter-Illustrierten Wochenzeitung* (Jahr 1925 und 1926, mit insgesamt 439 Datensätzen). Der Kontrolllauf und Vergleich mit der Ersterfassung zeigte insgesamt 25 Abweichungen, was einer Reliabilität von 0,94 entspricht. Zur Reliabilitätsmessung der Detailanalyse des Korpus wurde eine

<sup>465</sup> Brosius, Koschel, Haas 2008, S. 65-66

<sup>466</sup> Brosius, Koschel, Haas 2008, S. 66-67

<sup>467</sup> Brosius, Koschel, Haas 2008, S. 66-67

<sup>468</sup> Brosius, Koschel, Haas 2008, S. 65

ausreichend große Stichprobe (sämtliche 222 ausgewählte Fotoreportagen des *Illustrierten Beobachters*) nochmals erfasst und die Daten in das Datenbanksystem eingegeben. Nur bei sechs der eingegebenen Datensätze zeigten sich unterschiedliche Eingabewerte, was die hohe Reliabilitätszahl von 0,97 unterstreicht.

Die Güte der wissenschaftlichen Untersuchung hängt maßgeblich von der Trennschärfe des Kategoriensystems ab. Jede Kategorie sollte nach Werner Früh „einen eindeutigen, klar abgrenzbaren Bedeutungsgehalt repräsentieren“. Die erhobenen Daten sind nur klar der Kategorie x oder y zuzuordnen, wenn diese sich im Bedeutungsgehalt nicht überschneiden.<sup>469</sup>

---

<sup>469</sup> Früh 2007, S. 87

## 6 Die Ergebnisse der Korpusstudie

Die erzielten Ergebnisse dieser Arbeit dokumentieren die generelle Entwicklung der Fotoreportage in Deutschland von 1925 bis 1935 in den vier untersuchten Medien. Sie sollen Aussagen zu den Erstellern der Fotoreportagen – Redakteure und Fotografen – ergeben, genaue Anzahlen über die Fotoreportagen liefern und vor allem den Prozess der Narration in der Fotoreportage, von 1925 bis 1935, darstellen. Dies dient dazu, die im Kapitel 5 aufgestellten Forschungsfragen und die festgelegten Hypothesen diskutieren und interpretieren zu können. Das Korpus der Studie wurde bereits im Kapitel 5.3 erläutert. Ebenso erfolgte im Kapitel 5.4 die Kategorienfestlegung für die Inhaltsanalyse, deren Ergebnisse zur Beantwortung der Forschungsfragen und Hypothesen benötigt werden.

*„There are two possible outcomes:  
If the result confirms the hypothesis,  
then you've made a measurement. If  
the result is contrary to the  
hypothesis, then you've made a  
discovery.”  
(Enrico Fermi)*

Nach diesen Vorgaben wurden die Daten in den ausgewählten Medien ermittelt und die erfassten Informationen in die Datenbank eingegeben. Die Ergebnisse sollen zeigen, ob die aufgestellten Forschungshypothesen verifiziert oder falsifiziert werden können. Enrico Fermi<sup>470</sup> weist in seinem Zitat auf zwei mögliche Ergebnisse bei wissenschaftlichen Forschungen hin: Das Resultat, das die Forschung-Hypothese nur bestätigt, ist als reines Messergebnis zu werten, wogegen ein Ergebnis, das die Forschungshypothese widerlegt, eine Entdeckung darstellt.<sup>471</sup> Die vorliegende Arbeit findet man nach der Definition Enrico Fermis beide Resultat-Typen.

Für die Beantwortung der Forschungsfragen und Hypothesen musste ein umfangreiches Datenvolumen erfasst und in verschiedenen Datenbanken gespeichert werden. Die Anzahl der Datensätze und Einzeldaten des Gesamtkorpus sind in der Abbildung 24 zu sehen. Insgesamt wurden aus den untersuchten Medien 566 658 Einzeldaten für weitere Analysen und Untersuchungen ermittelt und in die Datenbanken eingegeben.

<sup>470</sup> Nobelprize.org. 01.06.2012, Enrico Fermi wurde 1901 in Rom geboren und starb 1954 in Chicago. 1938 erhielt er den Nobelpreis in Physik.

<sup>471</sup> Zitiert nach: Jevremovic 2005, S. 397,



## Gesamtdatensätze Korpus

### Gesamtauswertung Korpus

Arbeiter-Illustrierte Zeitung	6058
Illustrierter Beobachter	4215
Münchener Illustrierte Presse	5573
Berliner Illustrierte Zeitung	5272
<b>Summe</b>	<b>21118</b>

### Eingabewerte Gesamtauswertung:

Einzeleingaben pro Datensatz	24
Gesamtdatensätze	21118
<b>Gesamteingaben</b>	<b>506832</b>

### Detailauswertung Korpus

Für die Detailauswertung wurden von jeder Illustrierten Wochenzeitschrift pro Jahr 24 und pro Monat 2 Fotoreportagen nach dem Zufallsprinzip ausgewählt

Arbeiter-Illustrierte Zeitung	264	Insgesamt enthält der Korpus 5007 Fotoreportagen. Bei der Detailauswertung wurden ca. 21 % der Reportagen untersucht.
Illustrierter Beobachter	222	
Münchener Illustrierte Presse	264	
Berliner Illustrierte Zeitung	264	
<b>Summe</b>	<b>1014</b>	

### Eingabewerte Detailauswertung:

Einzeleingaben pro Datensatz	59
Gesamtdatensätze	1014
<b>Gesamteingaben</b>	<b>59826</b>

\*Der *Illustrierte Beobachter* wurde erst nach dem Parteitag vom 3. Und 4. Juli 1926 in Weimar gegründet. Es erschienen 1926 nur fünf Ausgaben. Daher wurden beim *IB* nur 222 Fotoreportagen erfasst.

Abbildung 31: Gesamtdatensätze des Korpus

Im Kapitel 6.1 werden nun die Ergebnisse der Datenermittlung für die quantitative Inhaltsanalyse des Gesamtkorpus dargestellt.

## 6.1 Die quantitative Gesamtauswertung des Korpus

Die Gesamtauswertung des Korpus berücksichtigte alle wichtigen formalen Kategorien der untersuchten Medien. Somit wurde ein umfassender Überblick über die vier ausgewählten illustrierten Wochenzeitungen und die darin vorgefundene Berichterstattung von 1925 bis 1935 ermöglicht. Bei den formalen Kategorien wurde folgendes ermittelt:

- Anzahl der Fotoreportagen
- Berichtsthemen
- Chefredakteure
- Fotografen
- Berichtsorte

Damit waren die Forschungsfragen F1, F4, F5 und F6 zu beantworten. Neben den für die Forschungsfragen relevanten Daten wurden zudem die Berichtsorte ausgewertet. Die Ergebnisse gestatteten zum einen, die Darstellung der Veränderungen oder Entwicklungen im zeitlichen Verlauf, von 1925 bis 1935, zum anderen aber auch Detailaussagen über einzelne Jahre. Die Ergebnisse für die formalen Kategorien werden präsentiert, aber nicht kommentiert. Die Diskussion und Interpretation der Ergebnisse der Einzelmedien, aber auch deren Vergleich untereinander, erfolgt anhand ausgewählter Beispiele im Kapitel 7 der vorliegenden Arbeit.

### 6.1.1 Die verantwortlichen Chefredakteure

In den nachfolgenden Diagrammen 1-4 sind für die untersuchten Medien die verantwortlichen Chefredakteure bzw. Hauptschriftleiter zu sehen. Es ist der zeitliche Verlauf, von 1925 bis 1935, dargestellt. Wo es die Forschungsfragen erforderten, erfolgte auch eine detailliertere Auswertung, beispielsweise die Erfassung des Wochenverlaufs. Die Namen der Chefredakteure bzw. der damaligen Hauptschriftleiter stammen aus den Impressen der vier illustrierten Wochenzeitungen. Das Impressum einer Zeitschrift ist die offizielle Quelle für den Erscheinungsort, den verantwortlichen Chefredakteur und meistens auch der Auflage usw.

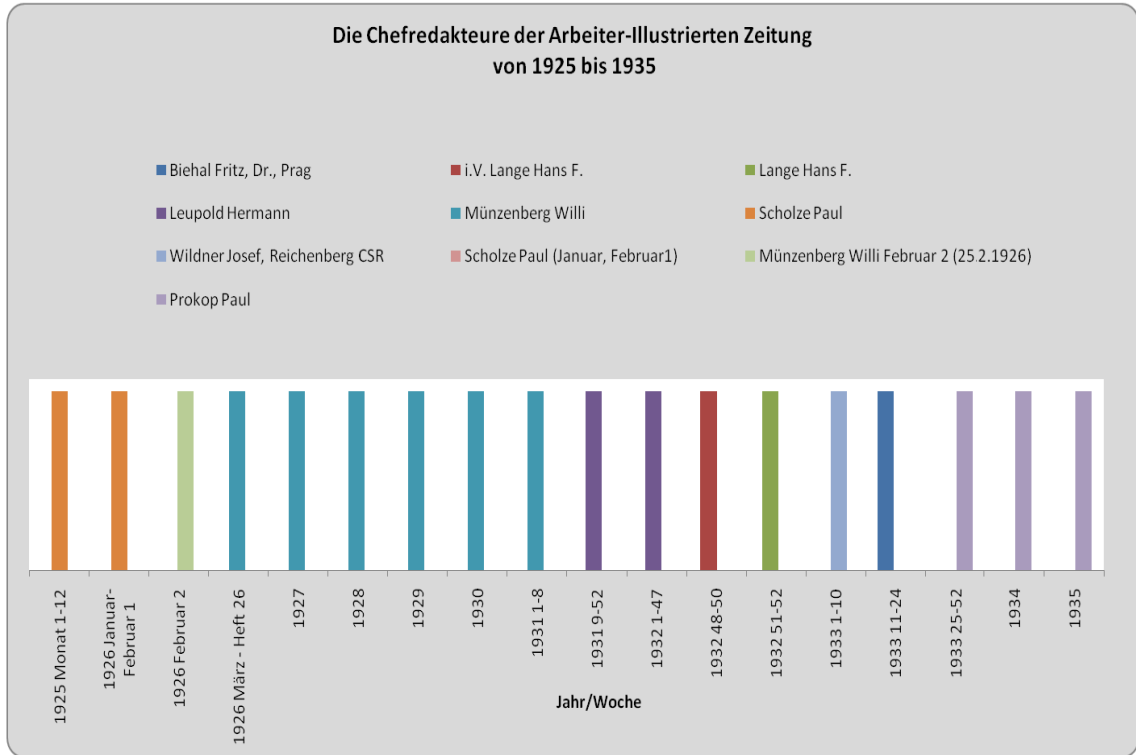


Diagramm 1: Die verantwortlichen Chefredakteure der Arbeiter-Illustrierten Zeitung

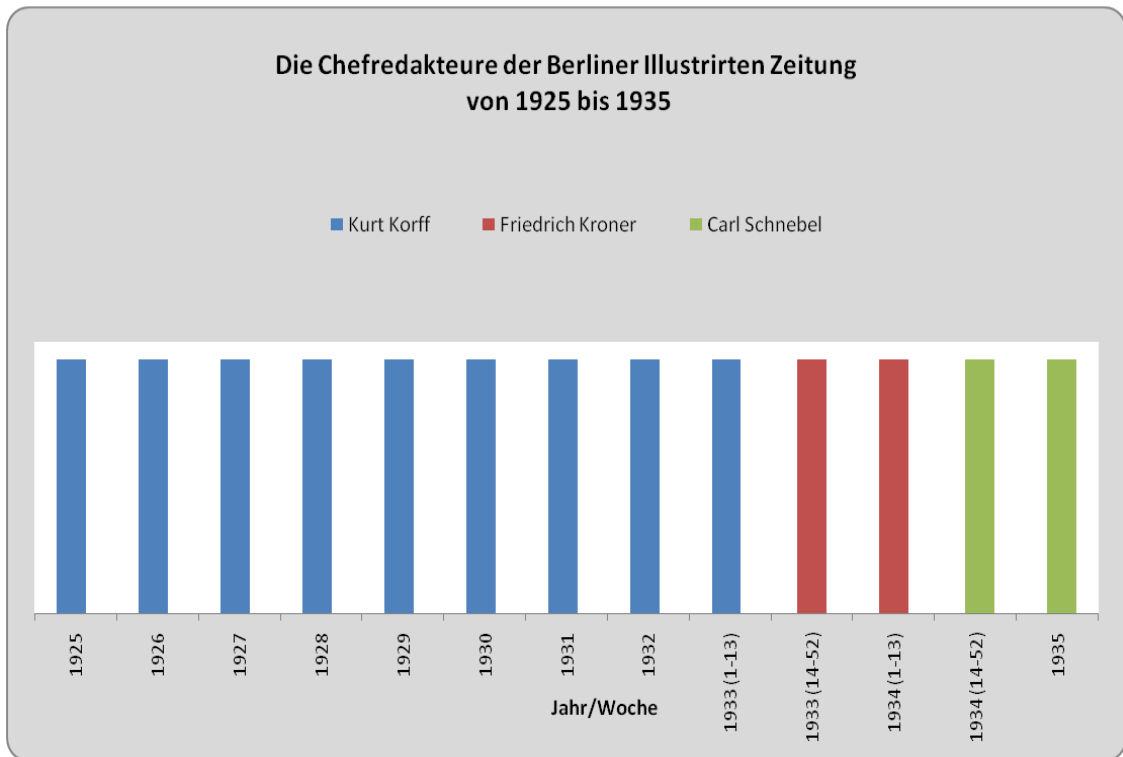


Diagramm 2: Die verantwortlichen Chefredakteure der Berliner Illustrierten Zeitung

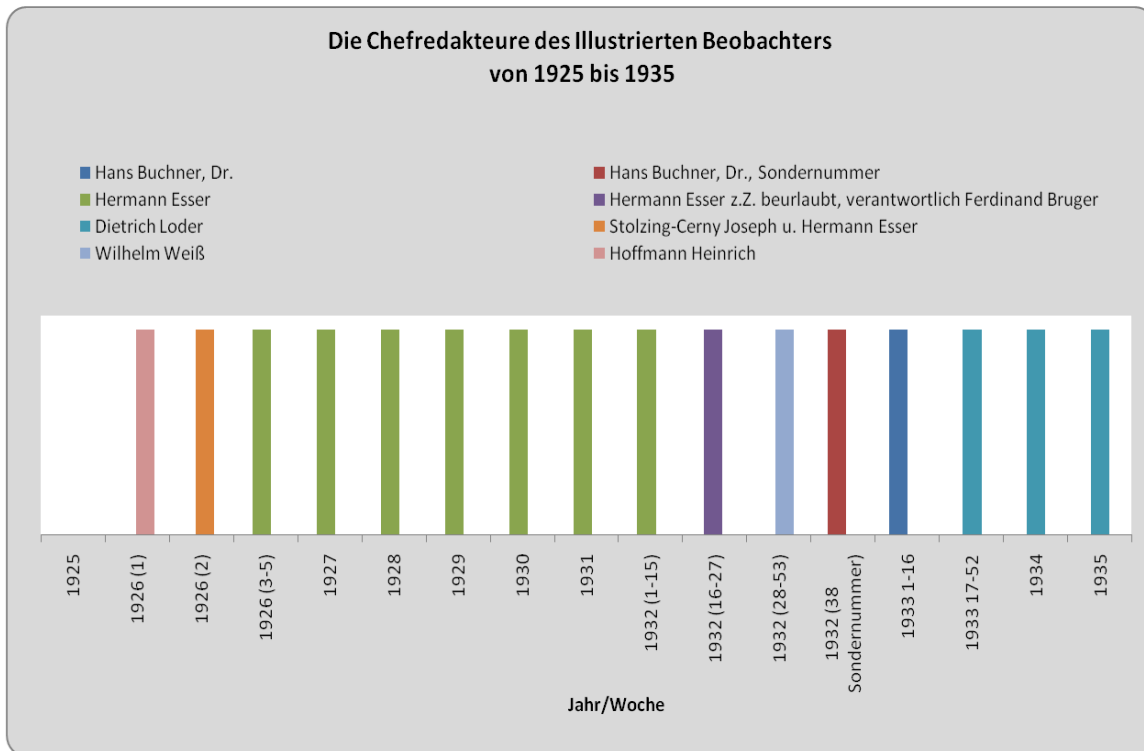


Diagramm 3: Die verantwortlichen Chefredakteure des *Illustrierten Beobachters*



Diagramm 4: Die verantwortlichen Chefredakteure der *Münchner Illustrierten Presse*

### 6.1.2 Die Fotografen der Reportagen

In den vier Datenbanken des Korpus sind alle Namen der Fotografen, sofern sie in den Fotoreportagen aufgeführt waren, enthalten. Fehlte der Eintrag, wurde er mit „Unbekannt“ codiert. Aufgrund der Vielzahl an Fotografen, die im Zeitraum von 1925 bis 1935, nur einzelne Fotoreportagen erstellten, erfolgte für eine vernünftige Auswertung und Darstellung eine Eingrenzung. Für die zehn Fotografen mit den meisten Fotoreportagen von 1925 bis 1935 wurde die Anzahl der Reportagen einzeln ausgewertet und in Diagrammen dargestellt. Die Plätze 1, 2 und 3 erhielten eine besondere Kennzeichnung:

- breite rote Linie: Platz 1
- breite blaue Linie: Platz 2
- breite grüne Linie: Platz 3

Bei den Fotoreportagen der Arbeiter-Illustrierten Zeitung fehlten fast gänzlich die Angaben über die Fotografen. Die namentliche Auswertung der Fotografen, von 1925 bis 1935, ergab keine zufriedenstellenden Ergebnisse. Beispielhaft seien nur einige Namen genannt: Sojus-Foto (16), Goldschmidt Alfons (10), Kisch Egon Erwin (8), Bach F. (7). Gegenüber den 1252 Fotoreportagen, bei denen der Name nicht angegeben war, nahmen die Fotoreportagen der vorhergenannten Fotografen nur einen Bruchteil ein. Oft enthielt die Titelüberschrift nur den Hinweis, von unserem „Sonderberichterstatter“ oder „Von einem Arbeiterfotograf“. Manchmal half auch der Name des Textverfassers weiter wie die Fotoreportage *Hunger im Frankenwald* von 1930, Nr. 33 zeigte. In dieser hat Eugen Heilig den Text geschrieben und die Fotografien erstellt. In der Titelüberschrift war aber nur erwähnt: „Reportage eines Arbeiterfotografen“.

Die *Berliner Illustrierte Zeitung* beschäftigte schon ab 1927 bekannte Fotografen in ihrem Redaktionsteam. Sie waren die Garanten für ansprechende Fotoreportagen. Wolfgang Weber stand mit 51 Fotoreportagen über die 11 Jahre des Betrachtungszeitraums an erster Stelle, gefolgt von Munkácsi mit 40 und A. & E. Frankl mit 33 Fotoreportagen. Danach folgten Bosshard Walter und Dr. Erich Salomon mit 28 bzw. 29 Reportagen.

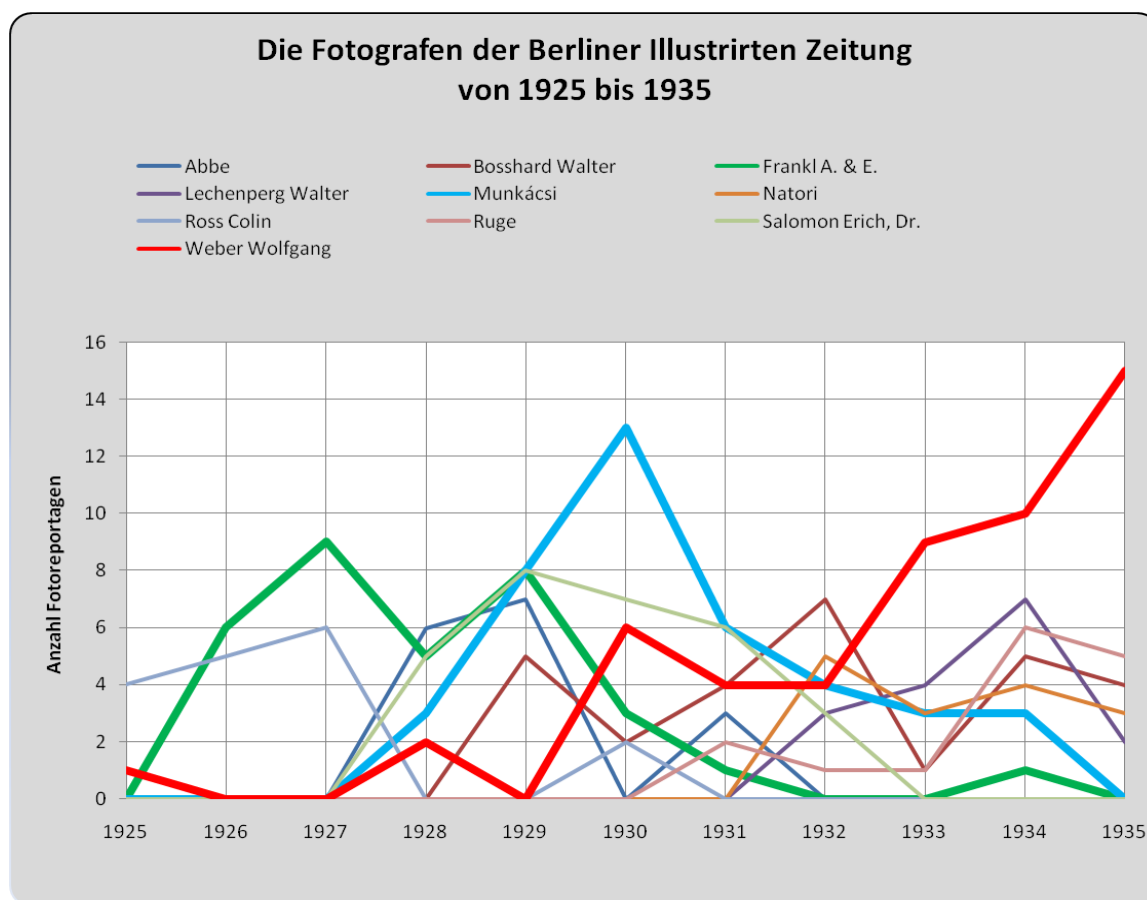


Diagramm 5: Die Fotografen der *Berliner Illustrierten Zeitung* von 1925 bis 1935

Im *Illustrierten Beobachter* (*IB*), dem Bildpropagandablatt der Nationalsozialisten, nahm Heinrich Hoffmann bei der Erstellung von Fotoreportagen eine dominante Rolle ein. Von 1925 bis 1935 veröffentlichte er 126 Fotoreportagen, wobei er nach der Machtergreifung Hitlers, 1933, die Anzahl seiner Fotoreportagen noch steigerte. Heinrich Hoffmann erstellte in der ersten Ausgabe des *Illustrierten Beobachters* auch die erste Fotoreportage über den Parteitag am 3. u. 4. Juli 1926, in Weimar. Zudem fungierte er in dieser ersten Ausgabe auch als verantwortlicher Chefredakteur. Alle anderen, in den Reportagen des *IB* namentlich genannten Fotografen, erreichten von 1925 bis 1935 in der Gesamtanzahl jeweils nicht mehr als 20 Reportagen. Insgesamt 768 (von 1267) Fotoreportagen enthielten keinen Namen des Fotografen, sie wurden mit „Unbekannt“ codiert.

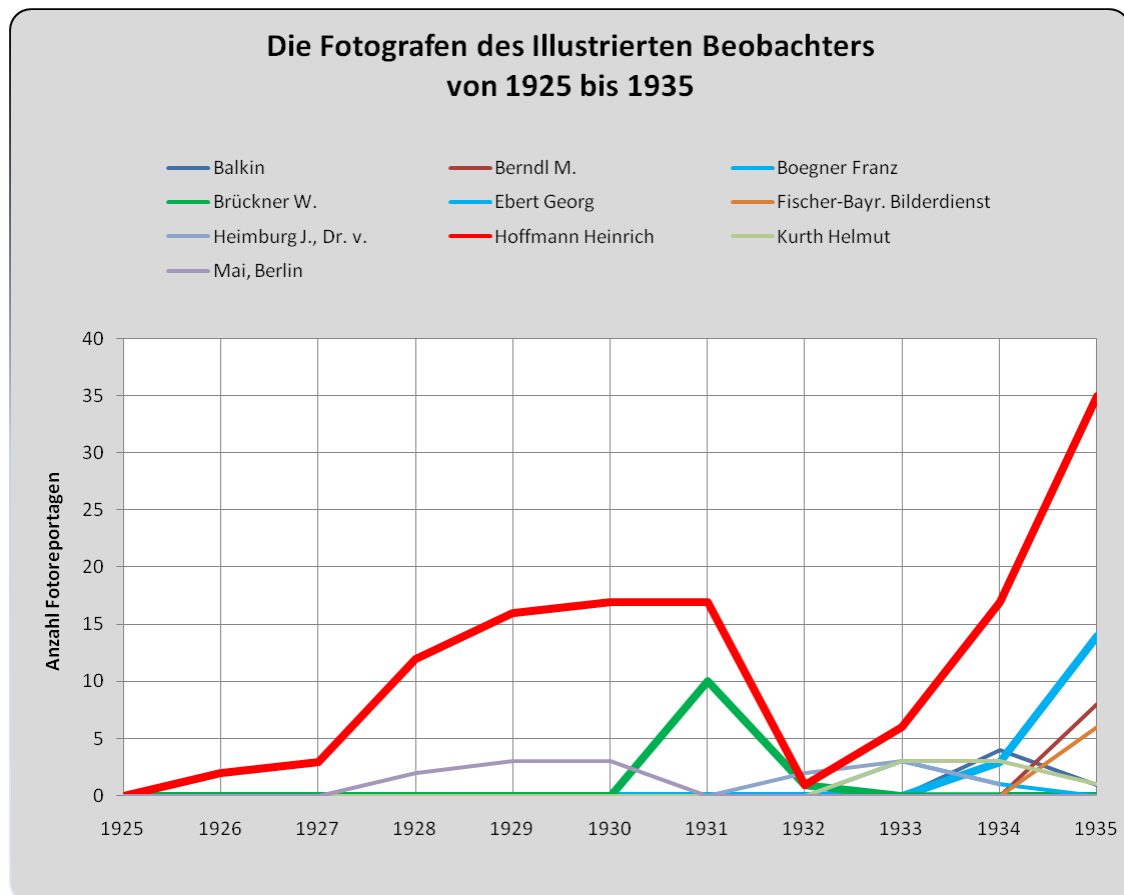


Diagramm 6: Die Fotografen des *Illustrierten Beobachters* von 1925 bis 1935

In der *Münchener Illustrierten Presse*, dem Konkurrenzblatt der *Berliner Illustrierten Zeitung*, nahm Wolfgang Weber bis 1931 eine herausragende Stelle bei der Erstellung von Fotoreportagen ein (insgesamt 65 Reportagen). Ab 1933 erstellte er aber, wegen Meinungsverschiedenheiten mit dem Chefredakteur Stefan Lorant, keine Fotoreportage mehr.<sup>472</sup> Mit insgesamt 70 Fotoreportagen im untersuchten Zeitraum lag aber Helmut Kurth an erster Stelle, obwohl bei ihm erst ab 1931 die Fotoreportagen sprunghaft anstiegen. An dritter Stelle stand Felix H. Man (Dephot) mit 63 Fotoreportagen. Auf den Plätzen 4, 5 und 6 folgten Hugo Männer (50), Dr. Erich Salomon (22) und Balkin (21). Die zehn wichtigsten Lieferanten für Fotoreportagen zeigt das Diagramm 7. Selbstverständlich enthält das Korpus der *Münchener Illustrierten Presse* wie auch der anderen untersuchten Medien weitere Fotografen. Sie lieferten aber nur gelegentlich oder für kurze Zeiträume Fotomaterial für Reportagen.

<sup>472</sup> Gidal 1993, S. 44

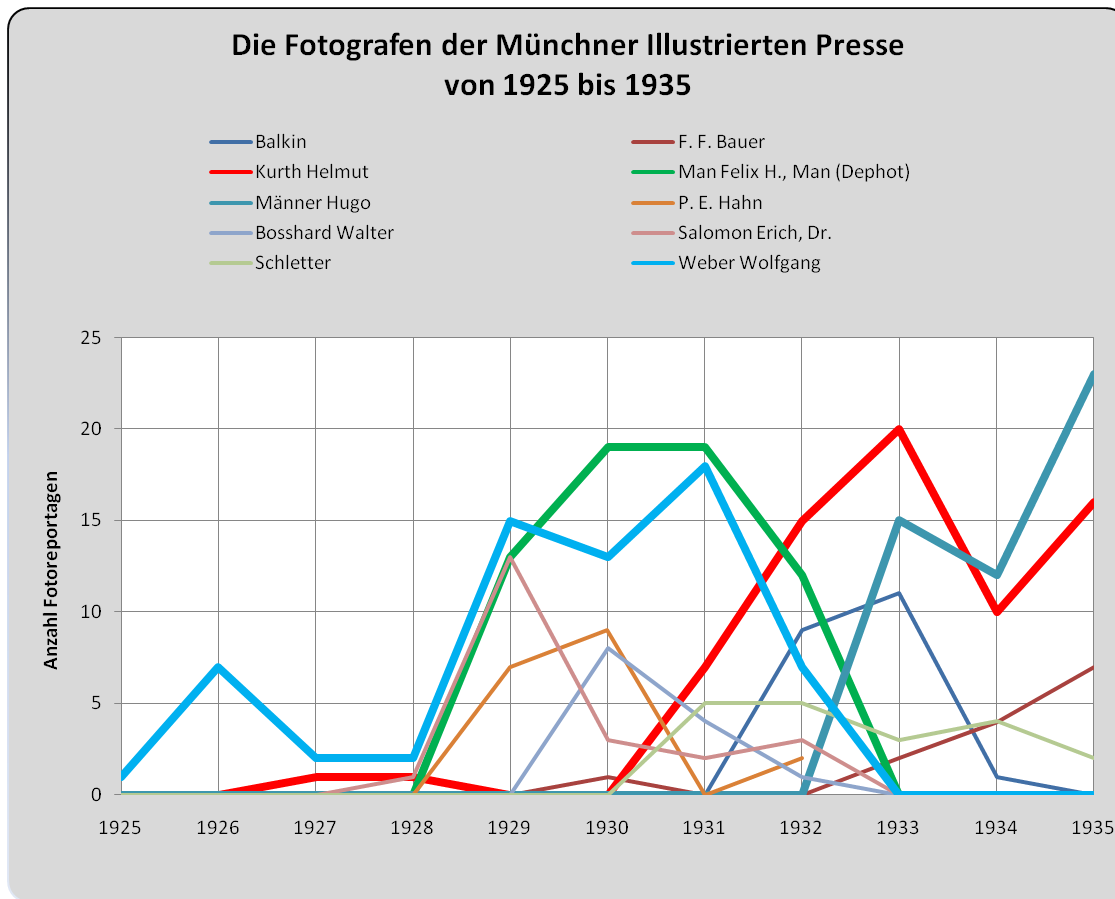


Diagramm 7: Die Fotografen der *Münchner Illustrierten Presse* von 1925 bis 1935

### 6.1.3 Die quantitative Entwicklung der Fotoreportagen

Einige Forschungsfragen und Hypothesen der vorliegenden Arbeit erforderten zu ihrer Beantwortung eine quantitative Erfassung der Fotoreportagen von 1925 bis 1935. Neben Einzelfotografien und Fotoberichten wurden in der Studie alle Fotoreportagen in den vier Medien erfasst und ausgewertet.

Bei der Untersuchung der Anzahl der Fotoreportagen wurden folgende Festlegungen getroffen:

- Eine erste Auswertung ermittelte die Anzahl der Fotoreportagen pro Jahr, unabhängig von der Anzahl der Fotografien.
- Eine zweite Auswertung untersuchte die Anzahl der Fotoreportagen pro Jahr, die mehr als vier Fotografien enthielten.



Die Differenzierung in der Auswertung erfolgte, um zu ergründen, welchen Einfluss die Anzahl der Fotografien pro Fotoreportage auf die Erzählung hat, und ob durch eine höhere Anzahl die Rezeption der Geschichte erleichtert wird.

Die Konzeption der Datenbank ermöglichte die Auswertung der durchschnittlichen Anzahl von Fotografien pro Fotoreportage.

### **6.1.3.1 Die Fotoreportagen in der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung***

Der Verlauf der Anzahl der Fotoreportagen über den Zeitraum von 1925 bis 1935 wies in den Anfangsjahren von 1925 bis 1928 eine stetige Steigerung auf und erreichte 1928 einen Spitzenwert von 172 Fotoreportagen. In den Jahren 1929 und 1930 verzeichnete das Genre Fotoreportage einen signifikanten Einbruch auf insgesamt 137 bzw. 122 Fotoreportagen. Im Jahre 1932 steigerte die *AIZ* die Anzahl auf 171 Fotoreportagen. Der drastische Einbruch bei der Anzahl der Fotoreportagen im Jahre 1933 betraf die Zeit der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten. Sie war Auslöser für die Verlagerung der Redaktion und Druckereianlagen nach Prag. Erst allmählich stieg die Anzahl der Fotoreportagen bis 1935 wieder an.

Insgesamt veröffentlichte die *AIZ* von 1925 bis 1935 1380 Reportagen. Betrachtet man nur solche mit mehr als vier Fotografien, reduziert sich die Zahl auf 1180.

Aus dem Diagramm 9 ist zu ersehen, dass schon 1925 die durchschnittliche Anzahl der Fotografien pro Reportage hoch war (rund sieben Fotografien) und bis 1929 relativ konstant blieb. In den Jahren 1931 und 1932 gab es eine signifikante Steigerung auf neun Fotografien pro Reportage. Ab 1933 fiel dieser Wert auf unter sieben zurück.

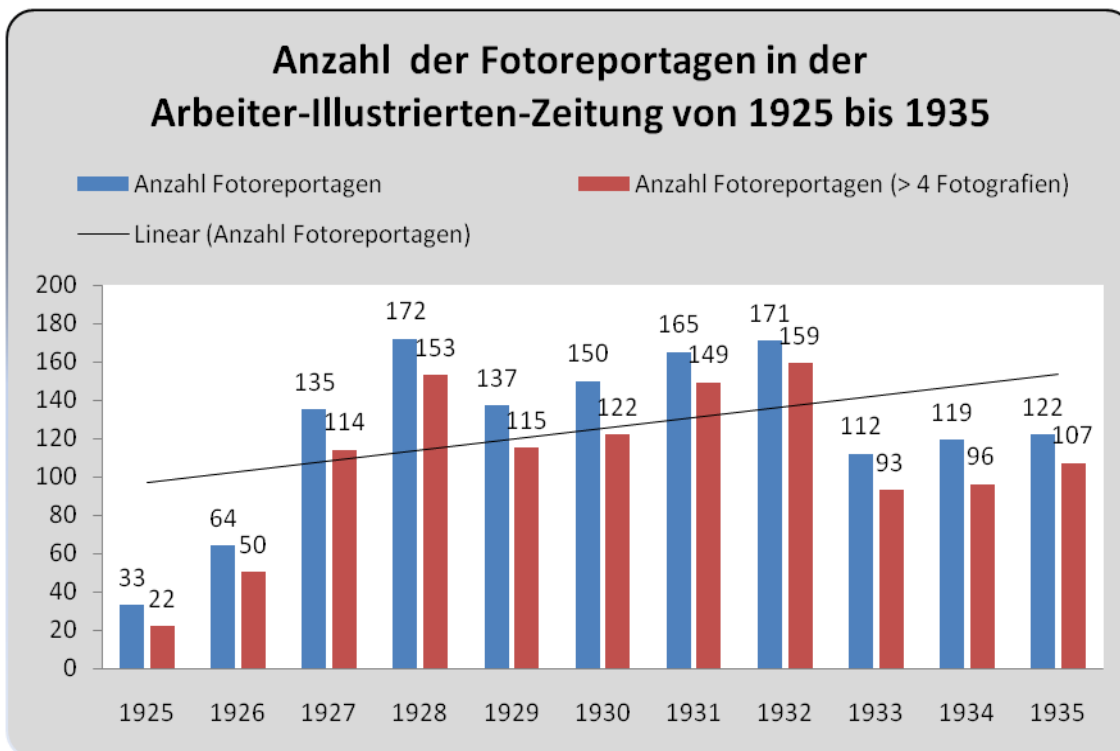


Diagramm 8: Anzahl der Fotoreportagen in der Arbeiter-Illustrierten-Zeitung

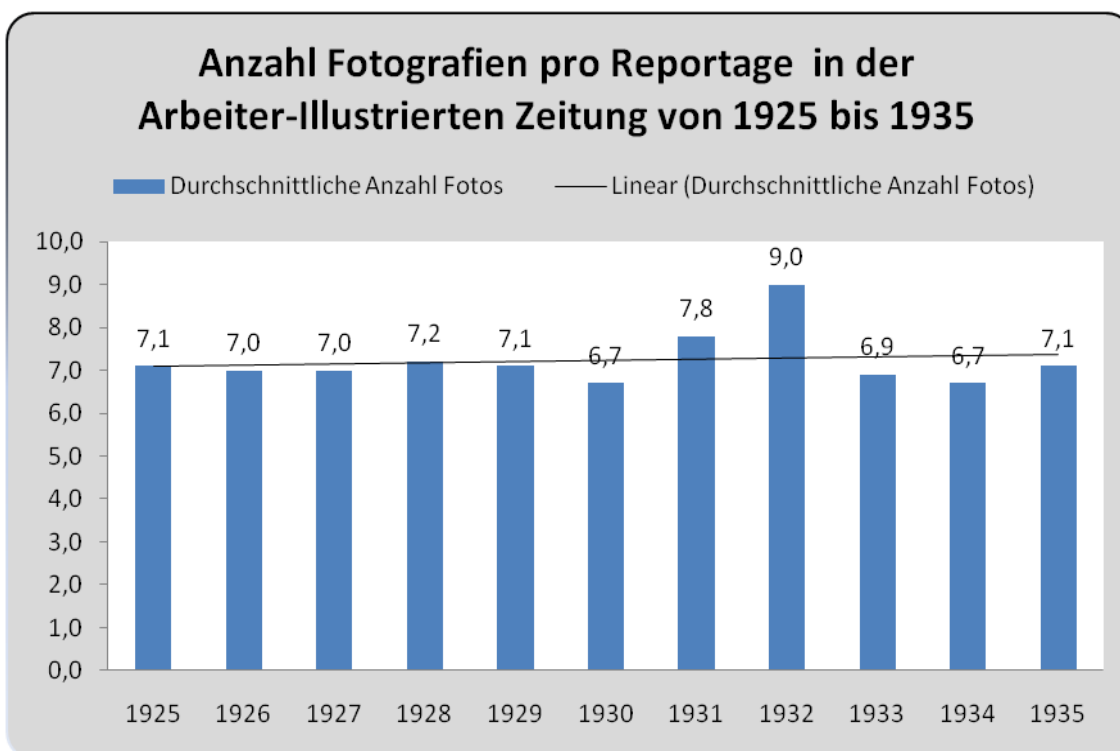


Diagramm 9: Anzahl der Fotografien pro Fotoreportage in der Arbeiter-Illustrierten Zeitung

### 6.1.3.2 Die Fotoreportagen in der *Berliner Illustrierten Zeitung*

Die Trendlinie über die Anzahl der Fotoreportagen verzeichnete, von 1925 bis 1933, in der *Berliner Illustrierten Zeitung* einen stetigen Anstieg, obwohl in den einzelnen Jahren auch marginale Einbrüche auftraten. Der Höchstwert lag 1933 bei 171 Fotoreportagen, der aber im Jahre 1935 auf 140 zurückfiel. Die Analyse ermittelte im untersuchten Zeitraum insgesamt 1106 Fotoreportagen. Diese Anzahl verringert sich erheblich, wenn man nur die Fotoreportagen mit mehr als vier Bildern betrachtet. Die Gesamtanzahl über die elf untersuchten Jahre beträgt dann noch 714.

Die Redaktion der *Berliner Illustrierten Zeitung* bzw. deren Layouter hielten die Anzahl der Fotografien pro Fotoreportage im zeitlichen Verlauf, von 1925 bis 1935, ziemlich konstant. Der Durchschnittswert lag knapp unter sechs Fotos. Der Höchstwert wurde 1931 mit 6,3 Fotografien pro Reportage erreicht. Den niedrigsten Wert verzeichnete das Jahr 1934 mit 5,4 Fotografien.

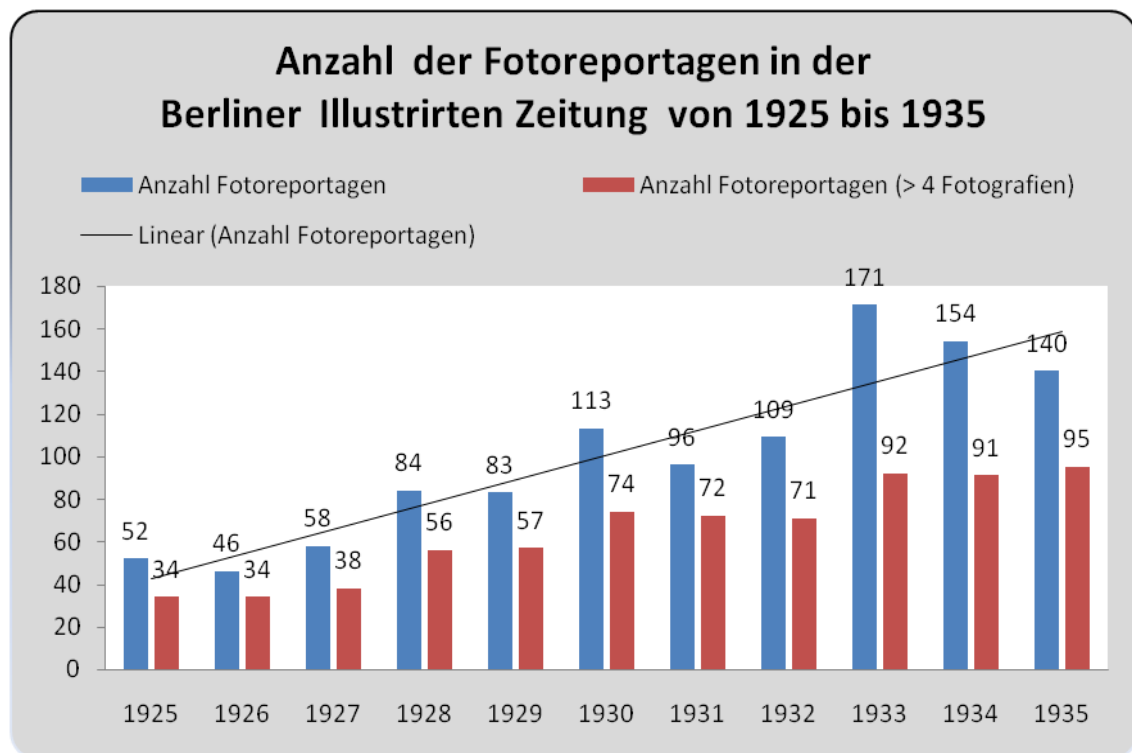


Diagramm 10: Anzahl der Fotoreportagen in der *Berliner Illustrierten Zeitung*

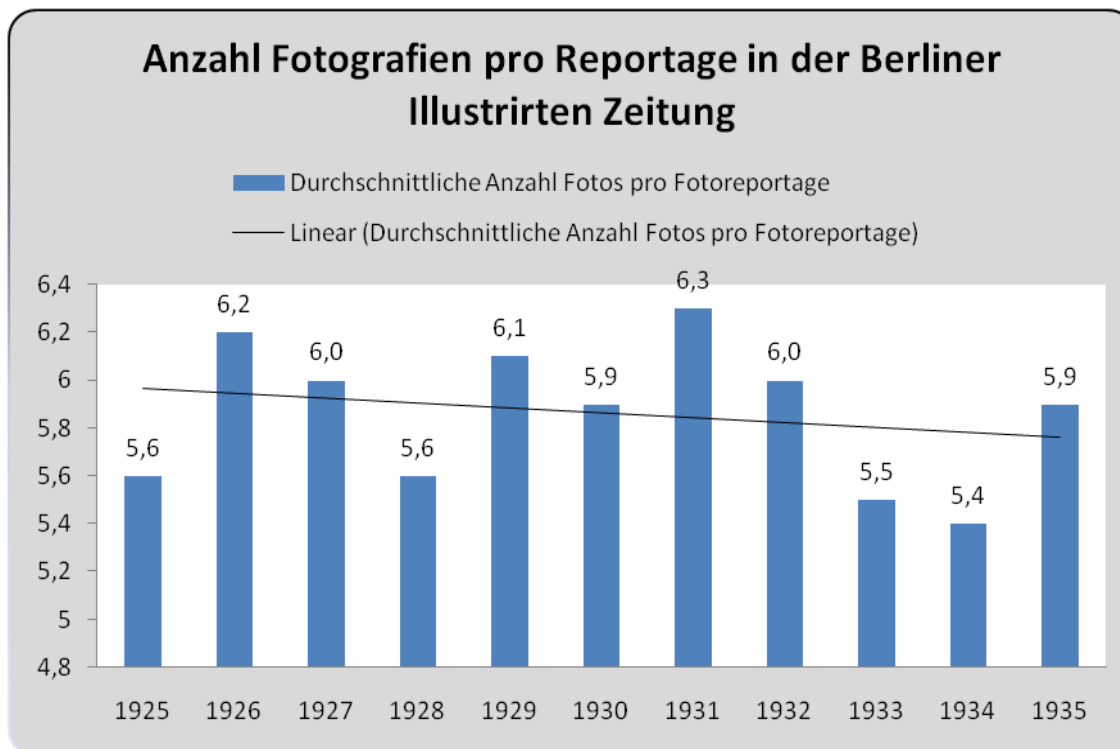


Diagramm 11: Anzahl der Fotografien pro Fotoreportage in der *Berliner Illustrierten Zeitung*

### 6.1.3.3 Die Fotoreportagen im *Illustrierten Beobachter*

Den Einstieg in die nationalsozialistische Fotopropaganda markiert das Jahr 1923. Anlässlich des ersten Reichsparteitages in München, vom 27. bis 29. Januar 1923, begann Heinrich Hoffmann die Aktivitäten der Partei fotografisch zu dokumentieren.<sup>473</sup> Heinrich Hoffmann war sich der propagandistischen Wirkung der Fotografie wohl bewusst, als er den Ablauf des Reichsparteitags, am 3. und 4. Juli 1926, in Weimar, fotografisch festhielt und in dem zu diesem Anlass gegründeten *Illustrierten Beobachter* veröffentlichte. Auf dem Titelblatt dieser ersten Ausgabe des *IB* erschien Heinrich Hoffmann als Herausgeber und Fotograf. Wie wichtig dem Nationalsozialismus die Bildpropaganda war, zeigt die Anzahl der veröffentlichten Fotoreportagen von 1925 bis 1935. Von 50 Fotoreportagen im Jahre 1927 stieg die Anzahl innerhalb von drei Jahren auf 171 im Jahre 1930 und erreichte 1935 mit 191 Fotoreportagen ihren höchsten Wert. Obwohl der *Illustrierte Beobachter* erst ab 1926 (1926 fünf Ausgaben, ab 1929 wöchentlicher Vertrieb) erschien, veröffentlichte die Redaktion im untersuchten Zeitraum 1268 Fotoreportagen (1066 bei >4 Fotografien).

<sup>473</sup> Herz 1994, S. 70

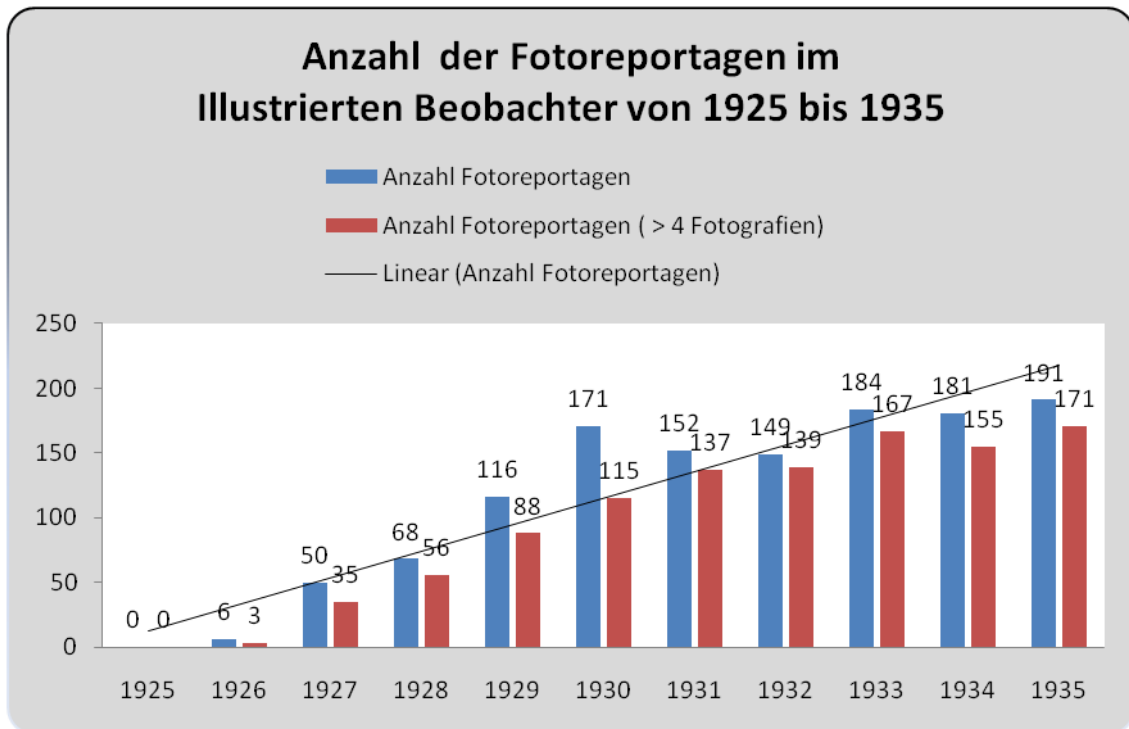


Diagramm 12: Anzahl der Fotoreportagen im *Illustrierten Beobachter*

Die durchschnittliche Anzahl an Fotografien pro Reportage lag im *Illustrierten Beobachter* meist über sieben. Der Höchstwert lag bei 8,8 Fotografien.

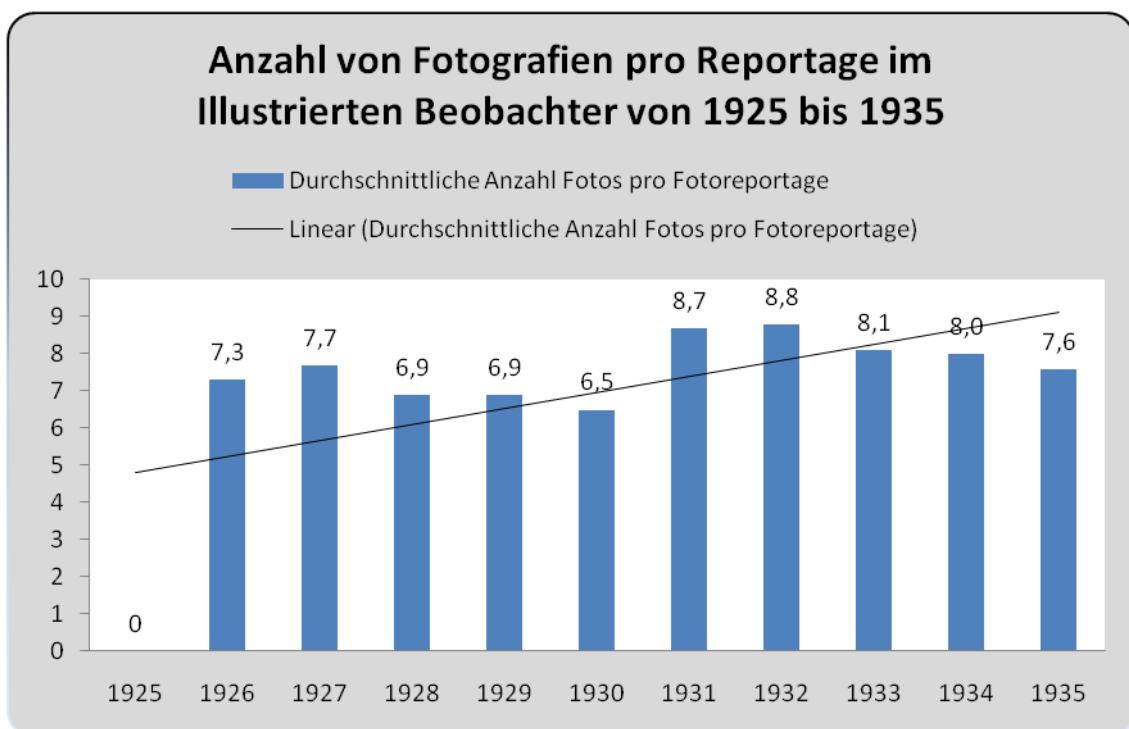


Diagramm 13: Anzahl der Fotografien pro Fotoreportage im *Illustrierten Beobachter*

### 6.1.3.4 Die Fotoreportagen in der *Münchener Illustrierten Presse*

In der *MIP* stieg die Anzahl der Fotoreportagen pro Jahr nicht so stark wie beim *Illustrierten Beobachter*. Im Jahre 1925 ergab die Auswertung 49 Reportagen, 1927 lag der Wert bereits bei 116, und 1933, im Jahr der Machergreifung durch die Nationalsozialisten, veröffentlichte die *MIP* 152 Fotoreportagen. Ihren höchsten Wert erreichte sie im Jahre 1935 mit 174 Reportagen. Im Untersuchungszeitraum veröffentlichte die *MIP* insgesamt 1259 Fotoreportagen. Dieser Wert reduziert sich auf 1032, wenn man die Reportagen mit mehr als vier Fotografien betrachtet.

Nur im Jahre 1930 stieg die durchschnittliche Anzahl von Fotografien pro Reportage über den Wert von 8 (8,5). Insgesamt zeigte sich von 1925 bis 1932 eine leicht steigende Tendenz, danach lag die Anzahl der Fotografien sehr konstant knapp über sieben Bilder pro Reportage.

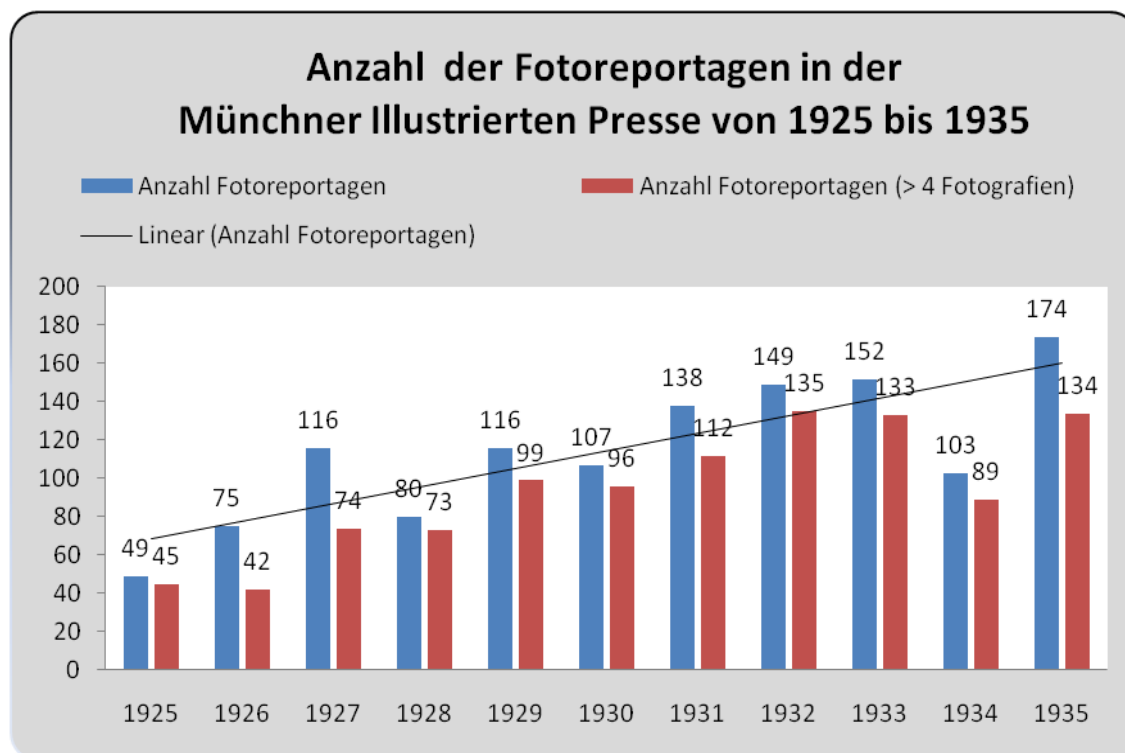


Diagramm 14: Die Fotoreportagen in der *Münchener Illustrierten Presse*

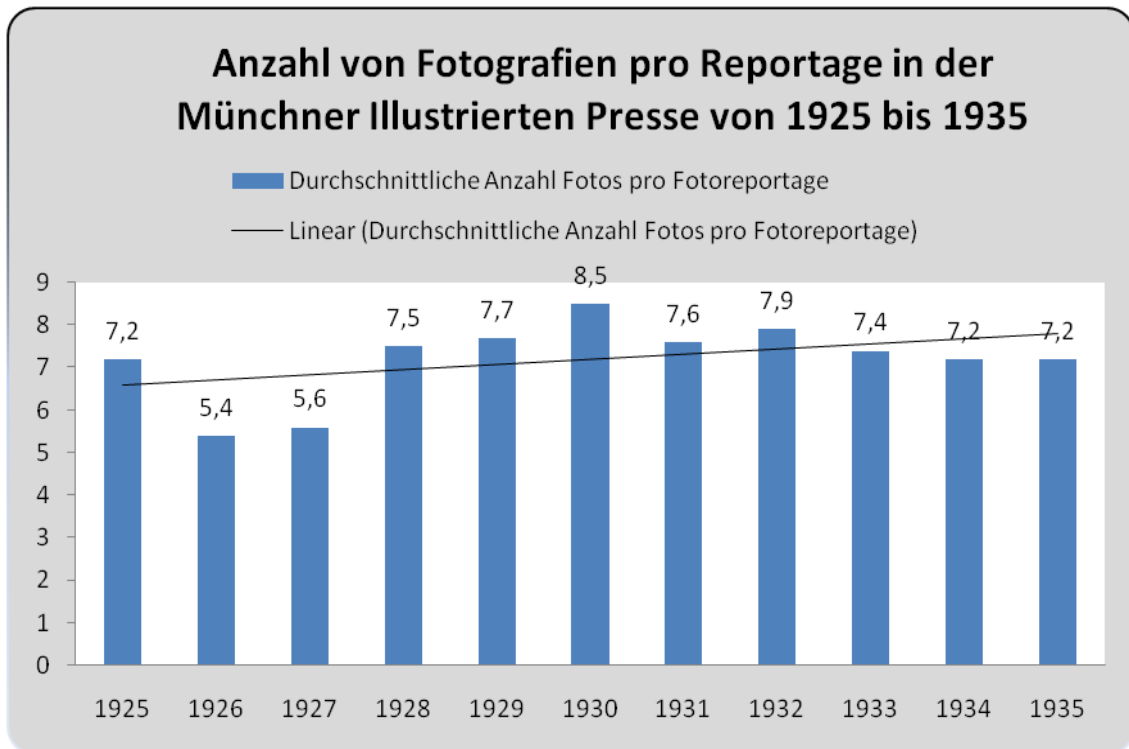


Diagramm 15: Anzahl der Fotografien pro Fotoreportage in der *Münchner Illustrierten Presse*

#### 6.1.4 Die Berichtsorte der Fotoreportagen

Bei allen vier untersuchten Medien erfolgte eine Auswertung nach den Berichtsorten für den Gesamtkorpus und den Detailkorpus. Dies bedeutet, dass für jeden Foto-Text-Artikel der Ort, von dem er berichtete, festgehalten wurde. Für die Ortsposition enthält das Kategoriensystem ein ausreichend grobes Raster: München, Berlin, Sonstige deutsche Städte, Weltstädte, Bayern, Deutschland, Europa und Welt. Eine feinere Aufteilung ist nicht sinnvoll, da die Größe *Berichtsort* nicht einen Schwerpunkt in der vorliegenden Arbeit darstellt.

##### 6.1.4.1 Die Berichtsorte in der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung*

Mit 43,5 % kam die Berichterstattung aus Deutschland auf dem ersten Platz. Mit 23,6 % und 23,7 % folgten Europa und die Welt. Alle anderen Berichtsorte erreichten weniger als 5 %.

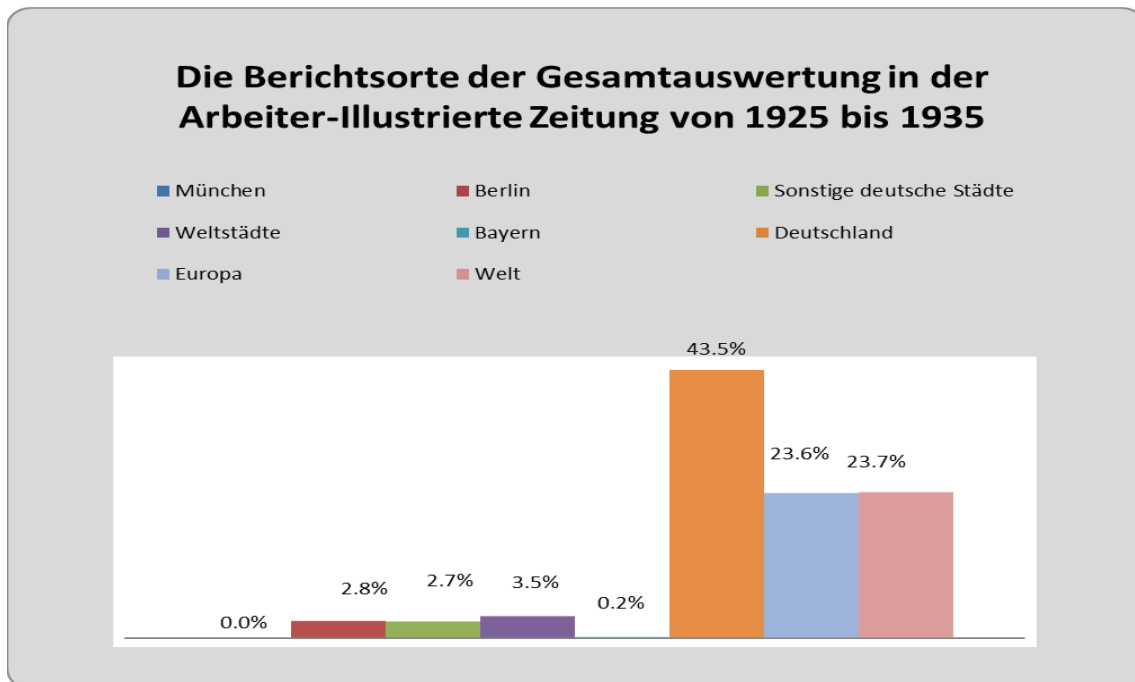


Diagramm 16: Die Berichtsorte der Gesamtauswertung in der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* von 1925 bis 1935

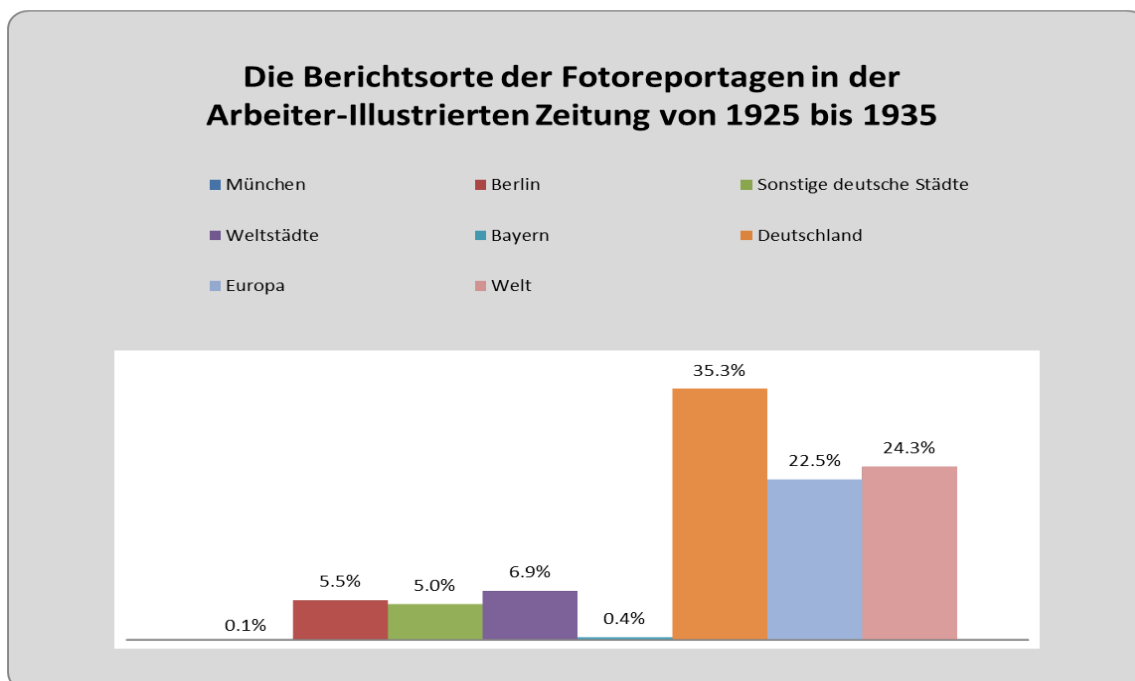


Diagramm 17: Die Berichtsorte der Fotoreportagen in der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* von 1925 bis 1935

Betrachtet man nur die Berichtsorte der Fotoreportagen, so reduzierten sich die Themen aus Deutschland auf 35,3 %. Die Themen aus Europa und der Welt lagen niedriger (22,5 % und 24,3 %). Es erhöhten sich die Anteile der restlichen Berichtsorte



(München 0,1 %, Berlin 5,5 %, sonstige deutsche Städte 5 %, Weltstädte 6,9 %, Bayern 0,4 %).

#### 6.1.4.2 Die Berichtsorte in der *Berliner Illustrierten Zeitung*

Die Themen aus Deutschland und der Welt bestimmten die Berichterstattung in der *Berliner Illustrierten Zeitung*. Beide lagen bei rund 35 %, wogegen die Berichte über Europa nur 15,8 % ausmachten. Bei den restlichen Berichtsorten erreichte nur Berlin über 5 % (6,0 %).

Betrachtet man nur die Fotoreportagen so erhöhte sich die prozentuale Verteilung der Berichtsorte *sonstige deutschen Städte*, *Weltstädte*, *Bayern* und *Welt*.

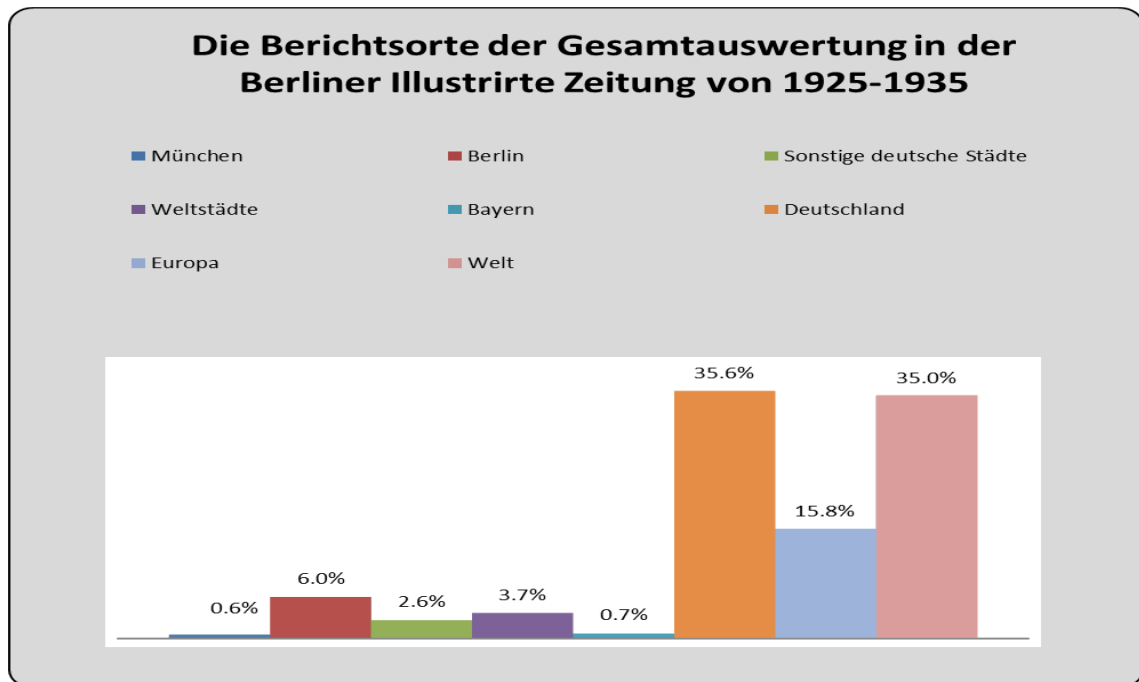


Diagramm 18: Die Berichtsorte der Gesamtauswertung in der *Berliner Illustrierten Zeitung* von 1925-1935

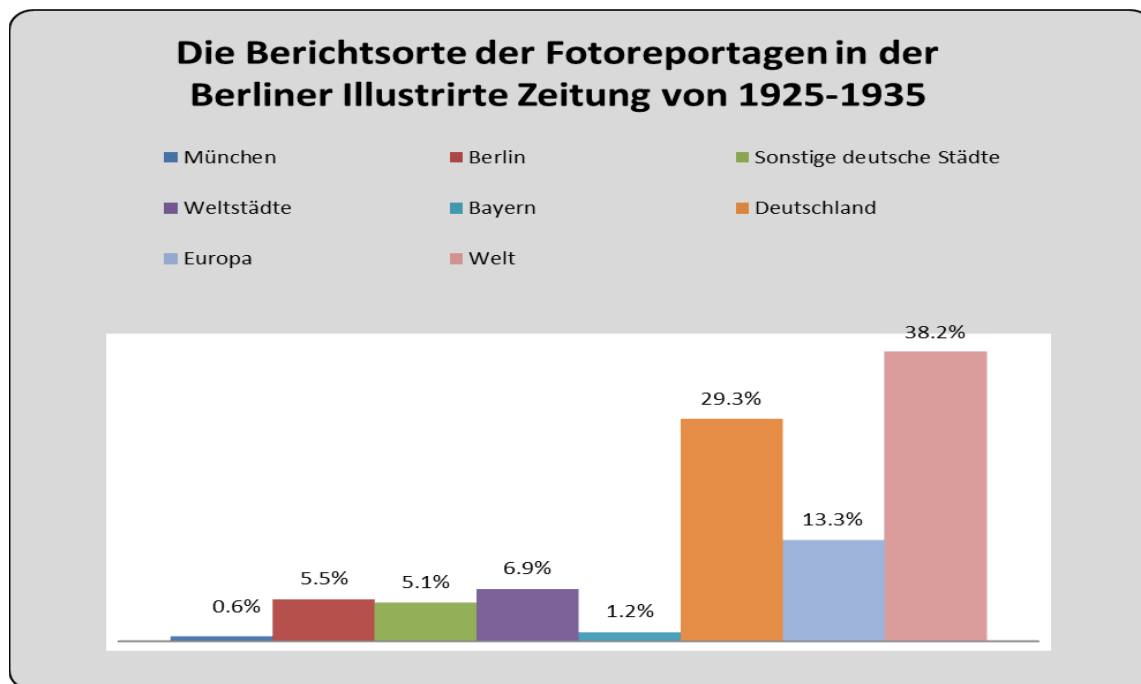


Diagramm 19: Die Berichtsorte der Fotoreportagen in der *Berliner Illustrierten Zeitung* von 1925 bis 1935

#### 6.1.4.3 Die Berichtsorte im *Illustrierten Beobachter*

Fast 50 % der Foto-Text-Artikel berichteten aus Deutschland. Berichte aus Europa und der restlichen Welt lagen nur bei 15,4 % bzw. 12,4 %. Aus München (4,1 %), Berlin (4,9 %), den sonstigen deutschen Städten (9,9 %) und Bayern (3,0 %) wurde erheblich weniger berichtet.

Bei der Auswertung der Berichtsorte für die Fotoreportagen ergab sich eine ähnliche Verteilung, wobei sich die Berichterstattung über Deutschland um fast 9 % verringerte. Berichte aus München, Berlin, sonstigen deutschen Städten, Weltstädten und Bayern erreichten höhere prozentuale Werte. Der Anstieg der Berichterstattung bei Fotoreportagen aus deutschen Städten ist leicht erklärbar. Viele der Reportagen befassten sich mit den Aufmärschen der Nationalsozialisten („Der Nationalsozialismus marschiert“ oder z. B. „Der Sieg in Oldenburg“ usw.), mit Versammlungen und Kundgebungen in den Städten.

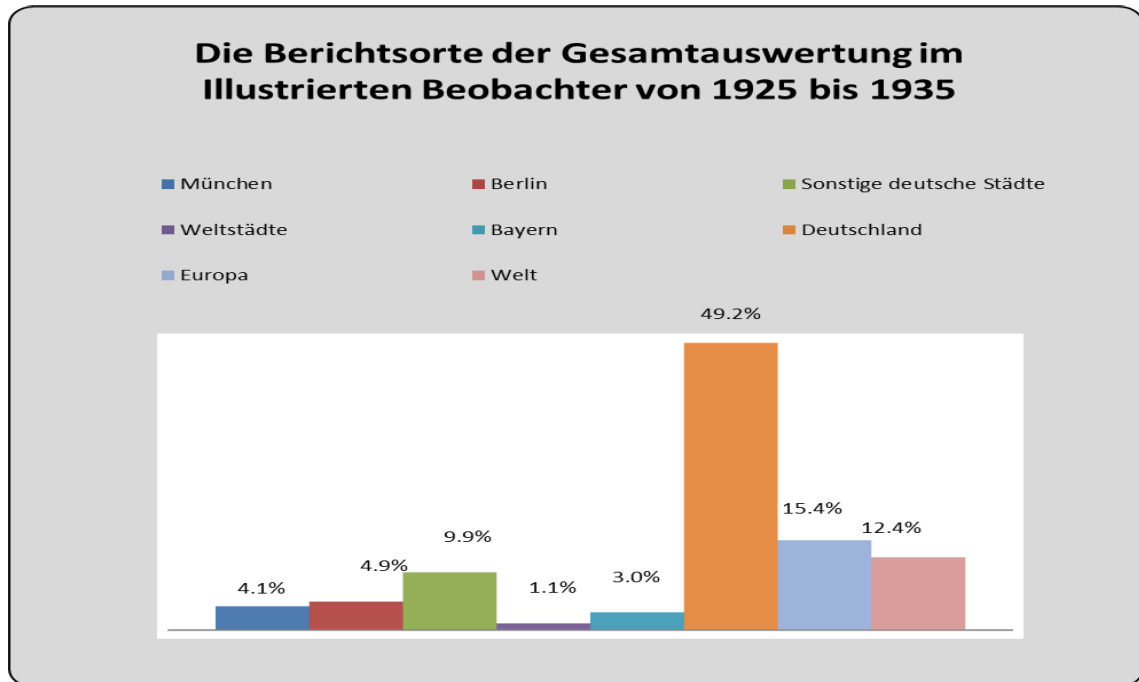


Diagramm 20: Die Berichtsorte der Gesamtauswertung im *Illustrierten Beobachter* von 1925 bis 1935

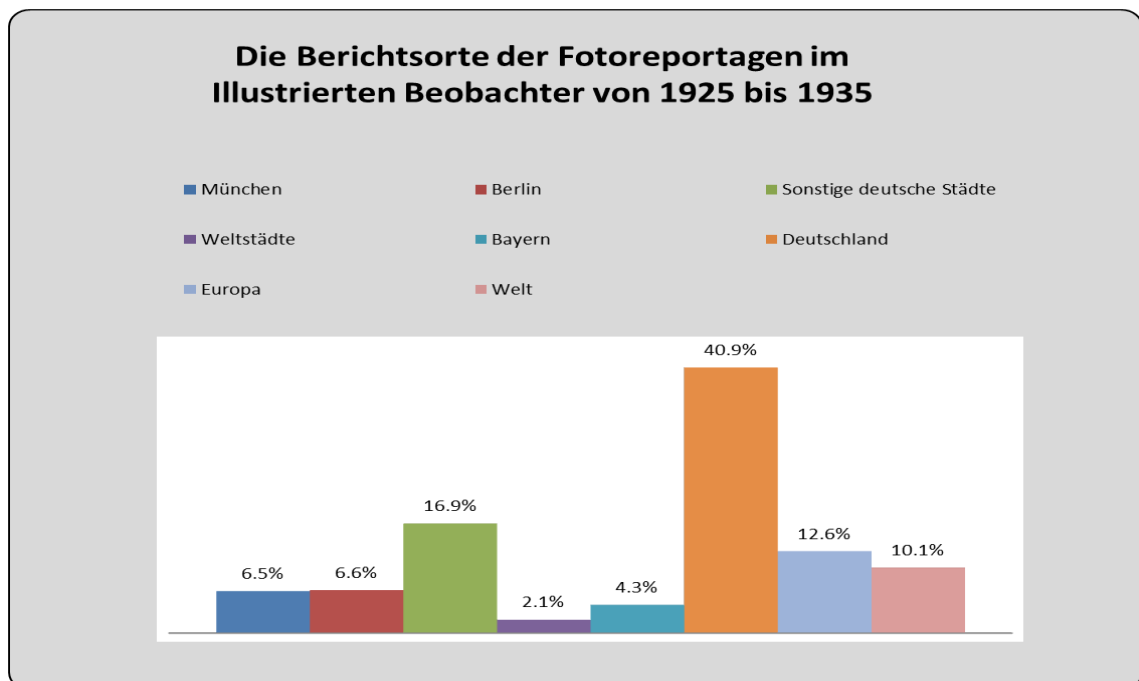


Diagramm 21: Die Berichtsorte der Fotoreportagen im *Illustrierten Beobachter* von 1925 bis 1935

#### 6.1.4.4 Die Berichtsorte in der *Münchener Illustrierten Presse*

Am beliebtesten waren die Berichte aus Deutschland, aus aller Welt und Europa. Deutschland wies mit 31,1 % einen hohen Wert auf, gefolgt von Beiträgen aus aller Welt mit 26,1 % und Europa mit 22,7 %. Bei der prozentualen Anzahl der

Berichterstattung aus den deutschen Städten erzielte München mit 7,9 % den höchsten Wert, Berlin blieb wie alle anderen Städte (sonstige deutsche Städte, Weltstädte) unter 5 %. Beiträge aus Bayern verzeichneten nur 4 %.

Grenzt man die Auswertung auf die Fotoreportage ein, so ergeben sich geringfügige Veränderungen. Die Beiträge aus Deutschland und der Welt fielen auf 27,2 % bzw. 22,9 % zurück und der Anteil der Berichte über Europa erhöhte sich auf 24,1 %. Alle anderen Berichtsorte – außer München – erreichten nennenswerte Erhöhungen: Berlin 5,1 %, sonstige deutsche Städte 3,3 %, Weltstädte 4,2 % und Bayern 6,6 %.

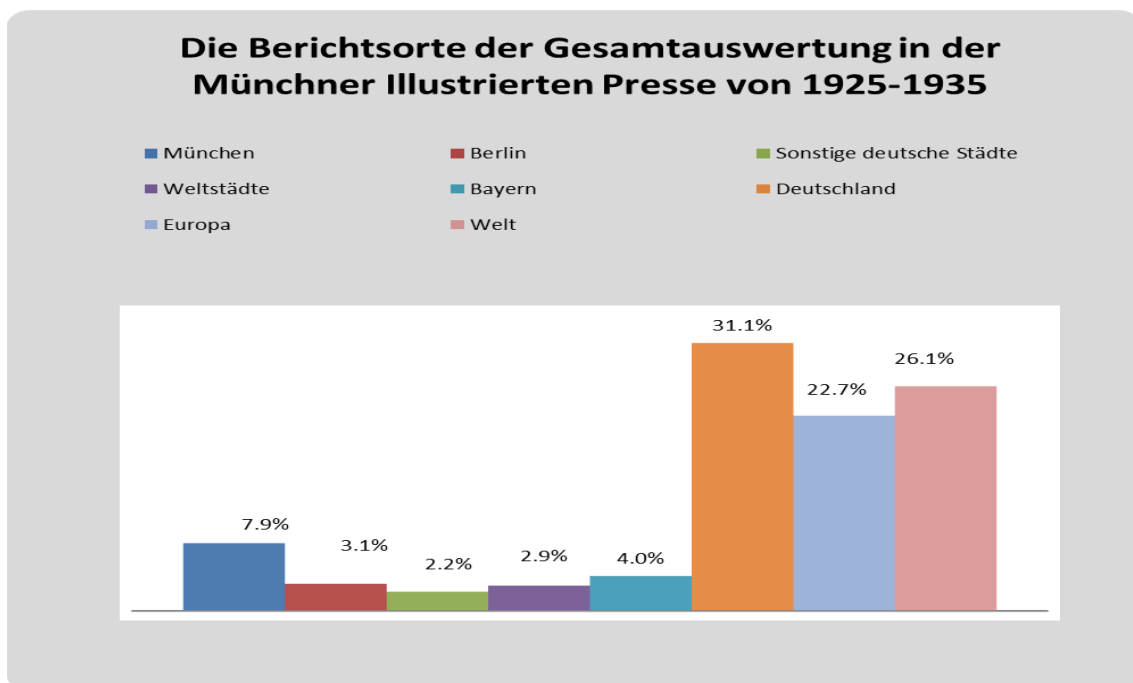


Diagramm 22: Die Berichtsorte der Gesamtauswertung in der *Münchner Illustrierten Presse* von 1925 bis 1935

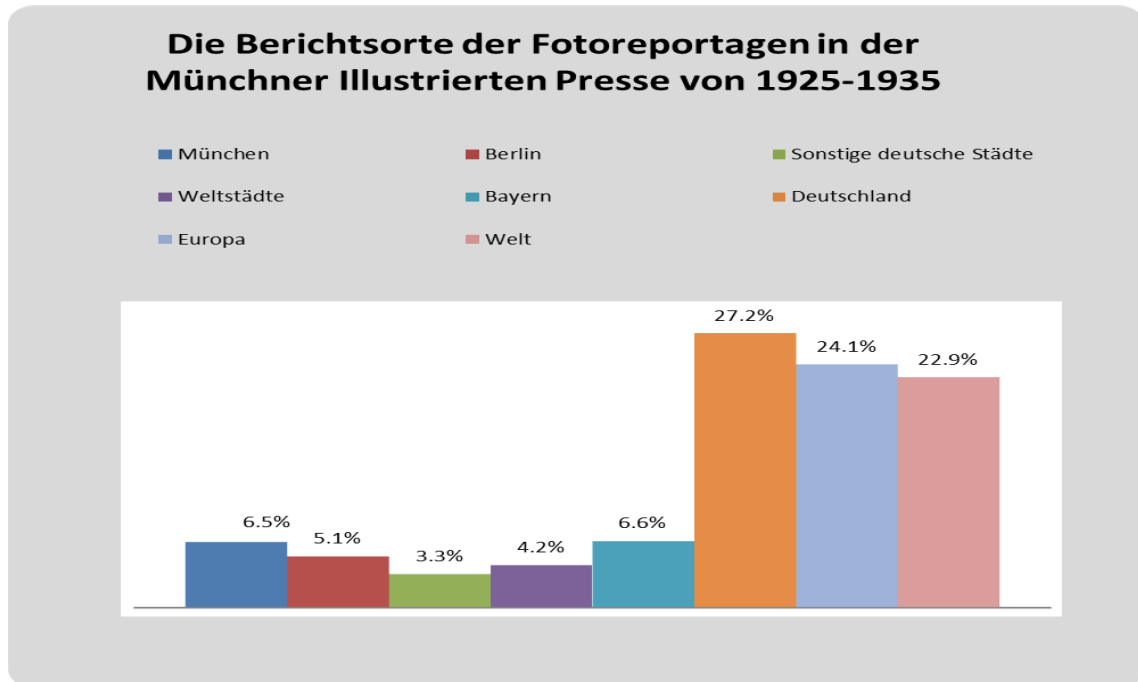


Diagramm 23: Die Berichtsorte der Fotoreportagen in der *Münchner Illustrierten Presse* von 1925 bis 1935

### 6.1.5 Die Themen der Berichterstattung

Die folgenden Diagramme informieren über die Themen der Berichterstattung. Um ein Gesamtbild über die ausgewählten Medien zu erhalten, interessierten sowohl die Themen aller Berichtsarten (Einzel-Fotoartikel, Fotoberichte, Fotoreportagen), als auch die Themen, die nur die Fotoreportagen betrafen. Die Auswertungen beschränkten sich auf die Themen, wie sie in den Hauptkategorien festgelegt wurden: Politik, Wirtschaft/Finanzen, Kriminalität, Katastrophen, Sport, Kultur, Forschung/Wissenschaft/Technik, Natur/Erholung/Reisen, Gesellschaft und Gesundheit/Krankheit. Sofern die Fragestellungen oder Hypothesen der Arbeit eine feinere Aufteilung der Berichtskategorien erforderten, erfolgte eine detaillierte Auswertung nach Unterkategorien. Dies lässt das Kategoriensystem zu. Von Interesse war auch, ob sich die Themenlandschaft zwischen 1925 und 1935 und speziell nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten gravierend verändert hat. Eine eigene durchgeführte Analyse (jährlicher Verlauf von 1925 bis 1935) der drei Themenschwerpunkte Politik, Natur/Erholung/Reisen und Gesellschaft zeigt die Unterschiede auf. Diese Ergebnisse fließen aber erst im Kapitel 7 bei der Interpretation und Diskussion ein.

### 6.1.5.1 Berichtsthemen in der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* (AIZ)

Die als Organ der internationalen Arbeiterhilfe (IAH), ab Ende 1924 im Neuen Deutschen Verlag von Willy Münzenberg herausgegebene *Arbeiter-Illustrierte Zeitung*, war fest im kommunistischen Lager verwurzelt. Das sozialistische Pressewesen und die Leitlinien Lenins beeinflussten die Themenwahl. Die *AIZ* verstand sich vor allem als Kämpferin für die Interessen der Arbeiter und Unterdrückten.<sup>474</sup> Es ist daher nicht verwunderlich, dass die Kategorie *Politik* (speziell die politische Propaganda) den Themenschwerpunkt bei der *AIZ* darstellte. Mit 35,7 % verzeichnete sie den höchsten Wert der vier Medien. Weiter informierte die *AIZ* über gesellschaftliche Entwicklungen und soziale Missstände (Kategorie *Gesellschaft*). In fast jeder Ausgabe fanden sich Fotoreportagen, die die Ausbeutung der Arbeiterklasse, die erbärmlichen Lebensumstände der untersten gesellschaftlichen Schichten oder die gefährlichen Arbeitsbedingungen in den Betrieben vor Augen führten. Diese Berichtskategorie erreichte mit 24,3 % den zweithöchsten Wert. An dritter Stelle lag die Kategorie *Natur/Erholung/Reisen* 8,6 %. Mit 8,5 % folgte die Kategorie *Sport*, die in keiner Wochenausgabe fehlte. Auch kulturelle Themen (Kategorie *Kultur*) wurden präsentiert, sie erreichten immerhin noch 7,6%. Die Kategorie *Wirtschaft/Finanzen* kam auf 5,9 %.

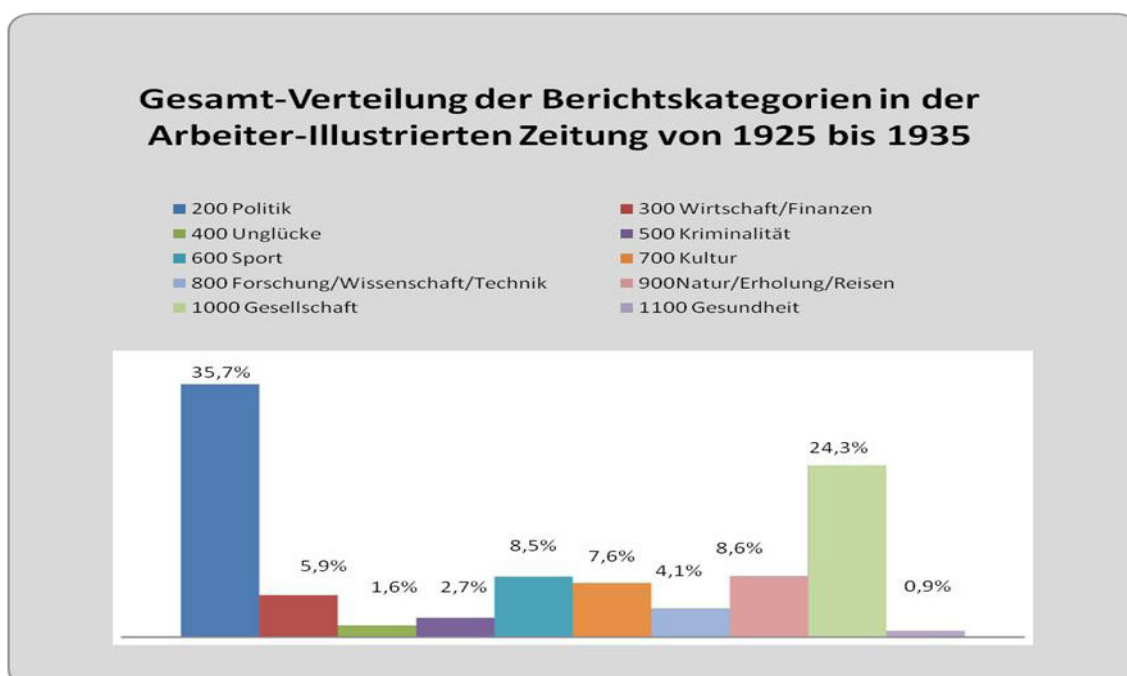


Diagramm 24: Berichtskategorien in der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* von 1925 bis 1935

<sup>474</sup> Willmann 1974, S. 20–32

Betrachtet man nur die Berichtsthemen der Fotoreportagen, so ergeben sich Veränderungen bei den einzelnen Kategorien. Die Kategorien veränderten sich wie folgt: Kategorie *Politik* (31,0 %), Kategorie *Natur/Erholung/Reisen* (20,5 %), Kategorie *Gesellschaft* (13,4 %), Kategorie *Wirtschaft/Finanzen* (12,3 %), Kategorie *Sport* (7,6 %), Kategorie *Forschung/Wissenschaft/Technik* (5,3 %). Die restlichen Kategorien liegen unter 5 %.

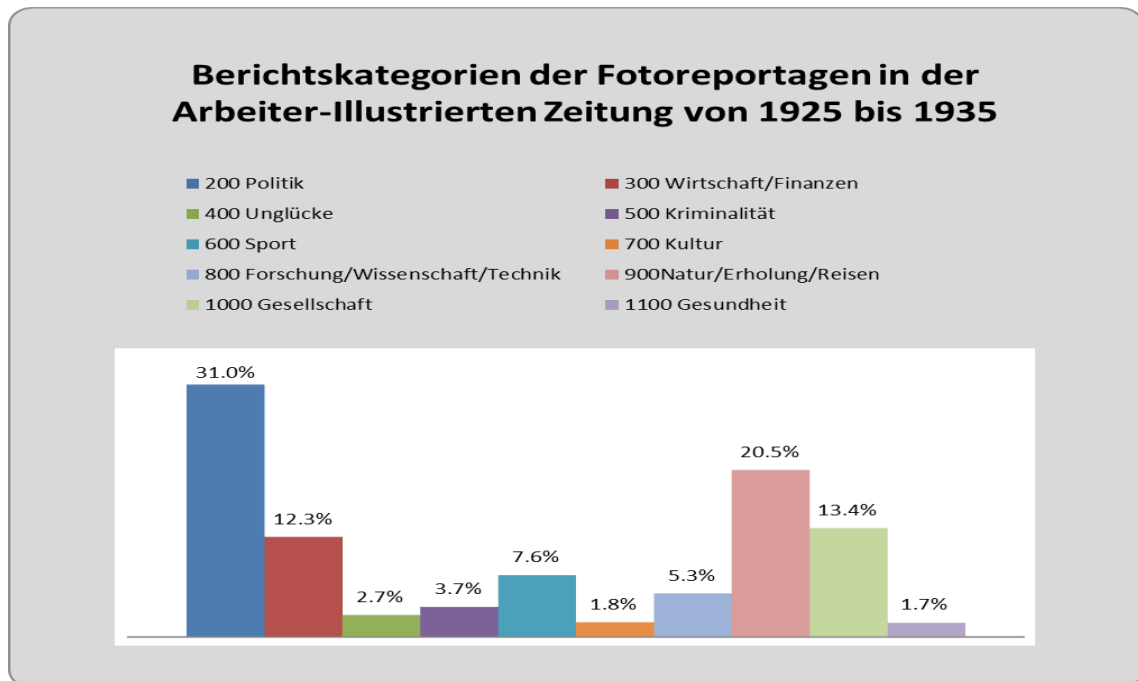


Diagramm 25: Berichtskategorien der Fotoreportagen in der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* von 1925 bis 1935

### 6.1.5.2 Berichtsthemen in der *Berliner Illustrierten Zeitung*

„Die ‚Illustrierte‘ als Zeitchronik“, hier meinte Kurt Korff natürlich die *Berliner Illustrierte Zeitung*, „machte es sich zur Aufgabe, Kenntnisse auf allen Gebieten zu verbreiten. [...] Die Ergebnisse und Schilderungen vieler bedeutender Forschungsreisenden der Neuzeit, der Everest-Expedition, der Deutschen Atlantischen Expedition, Amundsens Nordpolflug usw., erschienen zuerst in der B.I.Z. – Selbstverständlich konnte sich die B.I.Z. nicht auf Deutschland beschränken, sie holte das Interessante aus Amerika und Japan, aus den Wundern der Südsee und Alaska heraus, vermied das Banale und Alltägliche und gab ihren Lesern immer etwas, was sie als Gewinn nach Hause trugen.“<sup>475</sup> Mit dieser Aussage von Kurt Korff sind die

<sup>475</sup> Korff 1927, S. 294

Themenkomplexe der *Berliner Illustrierten Zeitung* treffend wiedergegeben. Die vorliegende Auswertung über die Berichtsthemen in der *Berliner Illustrierten Zeitung* bestätigten die Aussagen Korffs. Die Kategorie *Politik* erreichte nur 9,4 %, wogegen die Kategorien *Gesellschaft* (40,1 %) und *Kultur* (14,4 %) wesentlich öfter vorkamen. Die Kategorie *Natur/Erholung/Reisen* verzeichnete immerhin noch 12,3 %.

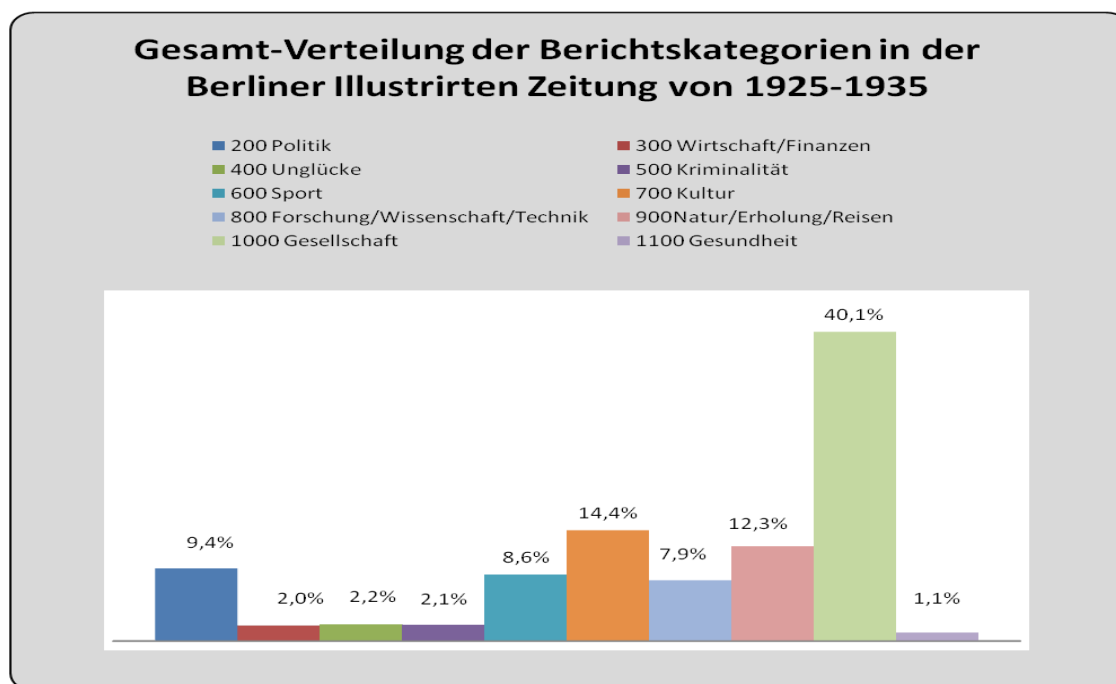


Diagramm 26: Berichtskategorien in der *Berliner Illustrierten Zeitung* von 1925 bis 1935

Legt man den Focus nur auf die Fotoreportagen, so verändert sich die prozentuale Verteilung der Berichtskategorien. Die Themen der Kategorie *Natur/Erholung/Reisen* waren hier mit 28,2 % vertreten und nahmen den Spitzenplatz ein, Fotoreportagen über gesellschaftliche Themen (Kategorie *Gesellschaft*) fielen auf 19,8 % zurück, wogegen die politischen und kulturellen Themen (Kategorien *Politik* und *Sport*) auf 14,0 % bzw. 11,6 % anstiegen. Die Kategorie *Kultur* fiel auf 7,8 % zurück.



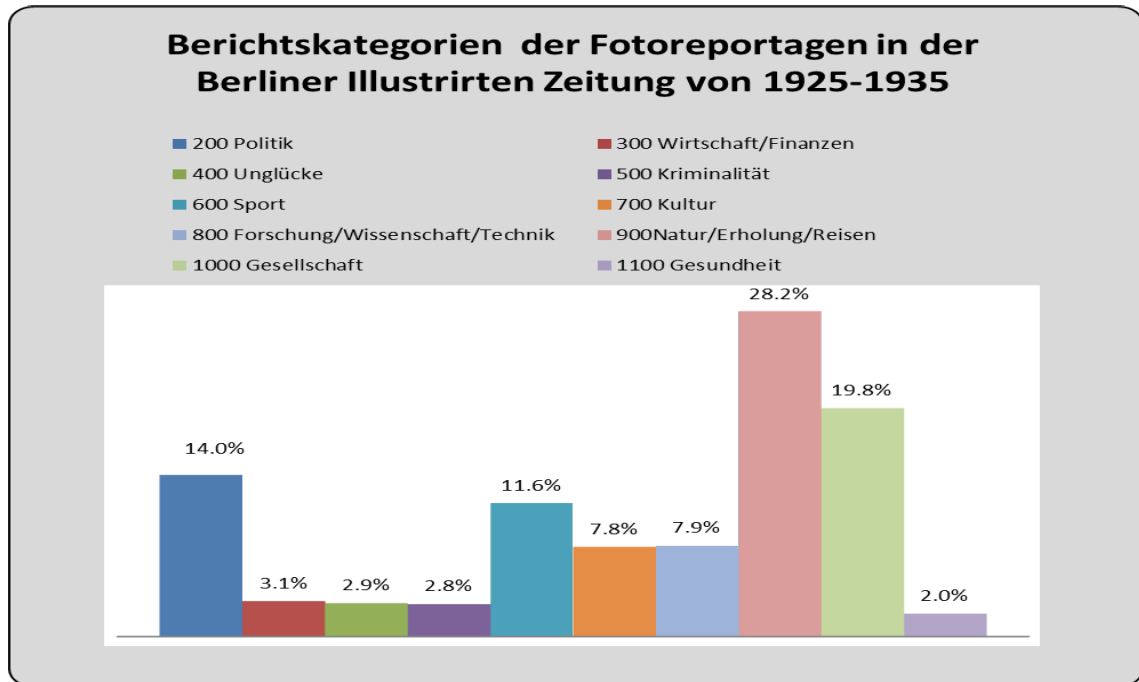
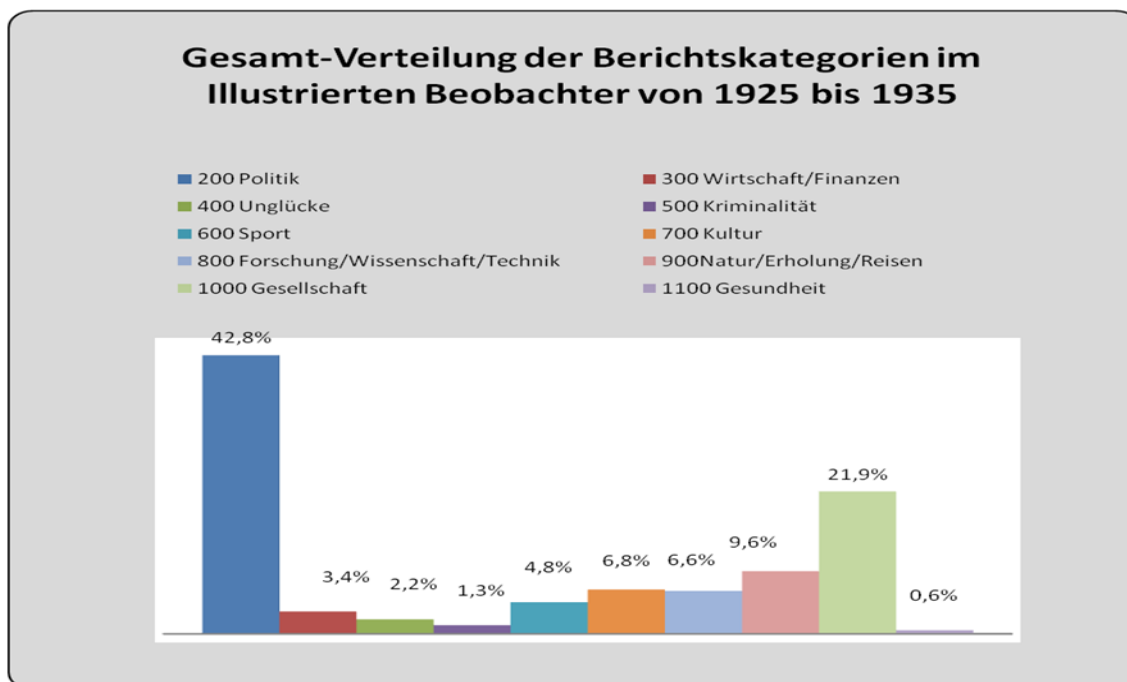


Diagramm 27: Berichtskategorien der Fotoreportagen in der *Berliner Illustrierten Zeitung* von 1925 bis 1935

### 6.1.5.3 Berichtsthemen im *Illustrierten Beobachter* (IB)

Der *Illustrierte Beobachter* war schon seit seinem ersten Erscheinen das Propagandablatt der NSDAP mit Monopolstatus.<sup>476</sup> Dies zeigt auch das Diagramm über die Gesamt-Verteilung der Berichtskategorien. Mit 42,8 % dominierte die Kategorie *Politik*. Politische Themen stellten in der Berichterstattung einen Schwerpunkt dar. Obwohl die politische Propaganda im *Illustrierten Beobachter* an erster Stelle stand, erreichte die Kategorie *Gesellschaft* noch 21,9 %, die Kategorie *Natur/Erholung/Reisen* 9,6 %, die Kategorie *Kultur* 6,8 % und die Kategorie *Forschung/Wissenschaft/Technik* 6,6 %.

<sup>476</sup> Herz 1994, S. 73



**Diagramm 28: Berichtskategorien im Illustrierten Beobachter von 1925 bis 1935**

Bei den Berichtskategorien der Fotoreportagen stieg der prozentuale Anteil der Kategorie *Politik* sogar auf 44,9 % an. Nennenswerte Anteile erreichten noch die Kategorien *Sport* (8,0 %), *Natur/Erholung/Reisen* (12,7 %) und *Gesellschaft* (10,7 %). In den Fotoreportagen der meisten Kategorien war oft Propaganda für den Nationalsozialismus zu finden. Mit politischer Propaganda sollte den „unverschämten Lügen“ der gegnerischen Presse Einhalt geboten werden, die z. B. behauptete, dass die Teilnahme an Versammlungen der Nationalsozialisten sehr gering war. In der Fotoreportage über den Parteitag der Nationalsozialisten im Jahre 1927 schrieb der unbekannte Autor: „Die Bilder, die wir in der Ausgabe zu veröffentlichen in der Lage sind, sind nicht erfunden wie die Berichte sogenannter neutraler und ‚objektiver‘ Berichtersteller, sie sind die wahrheitsgemäße und objektive Wiedergabe von Ereignissen, die dem Stadtbild Nürnberg einen unauslöschlichen Stempel aufgedrückt haben. Diese Bilder haben nicht nur festgehalten die Schande einer Stadtverwaltung, die im Gegensatz zu ihrer ganzen Bevölkerung stand und es deshalb nicht übers Herz brachte, die Empfangsmasten am Bahnhofplatz zu beflaggen; sie haben vor allem festgehalten, die herrliche und spontane Begeisterung von Hunderttausenden, die der

Kundgebung der organisierten und musterhaft disziplinierten Braunhemden einen unvergeßlichen und stimmungsvollen Rahmen gab.“<sup>477</sup>

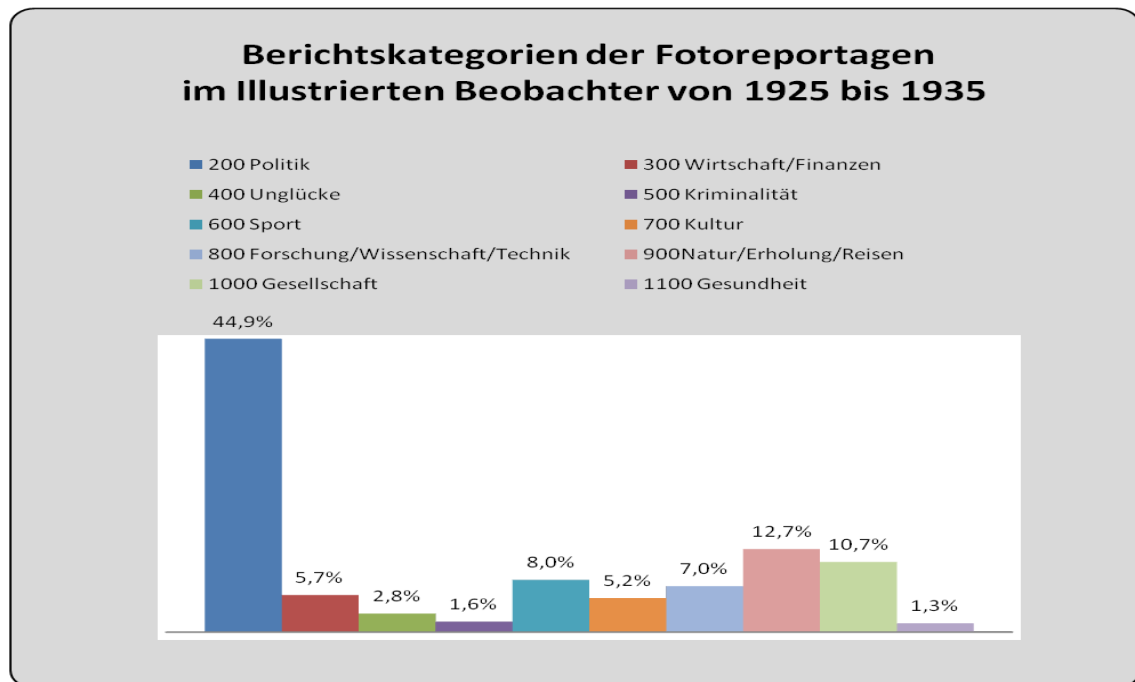


Diagramm 29: Berichtskategorien der Fotoreportagen im *Illustrierten Beobachter* von 1925 bis 1935

#### 6.1.5.4 Berichtsthemen in der *Münchener Illustrierten Presse (MIP)*

Die *Münchener Illustrierte Presse* hatte sich schon bei ihrer Gründung, Ende 1923, in der Aufmachung und Gestaltung des Titelblatts sehr an die *Berliner Illustrierte* angelehnt. Beide Zeitungen zählten zu den bürgerlich konservativen Illustrierten und wiesen ähnliche journalistische Formen und redaktionelle Themen auf. Diethart Kerbs beurteilte die illustrierte Presse am Ende der Weimarer Republik: „Bei den bürgerlichen Illustrierten gab es außerdem häufig Berichte aus dem Leben der ehemals herrschenden Schichten, gleichsam als Fortsetzung der den Lesern noch vertrauten Hofberichterstattung, Fotos von Fürstenhochzeiten, Jagdgesellschaften usw. Sodann fehlte in keiner Illustrierten der Themenkomplex ‚Reisen und Abenteuer, ferne Länder, andere Völker, seltsame Sitten‘. Für die aktuelle soziale und politische Berichterstattung blieb ein Raum von höchstens 20 %, oft sehr viel weniger.“<sup>478</sup>

Die Auswertungen bringen bezüglich der Berichtsthemen exaktere Aussagen, wengleich die pauschale Beurteilung Kerbs in ihrer Grundaussage stimmt. Wie in der

<sup>477</sup> o. V. 1927b, S. 219

<sup>478</sup> Kerbs 1992, S. 77

*BIZ* (40,2 %) nahmen auch in der *MIP* in der Gesamt-Verteilung der Berichtskategorien die gesellschaftlichen Themen mit 37,7 % den Spitzenplatz ein. Die Kategorie *Kultur* erreichte 15,6 %, die Kategorie *Politik* lag nur bei 12,4 %, die Kategorie *Natur/Erholung/Reisen* kam auf 10,5 % und die Kategorie *Sport* verzeichnete 9 %.

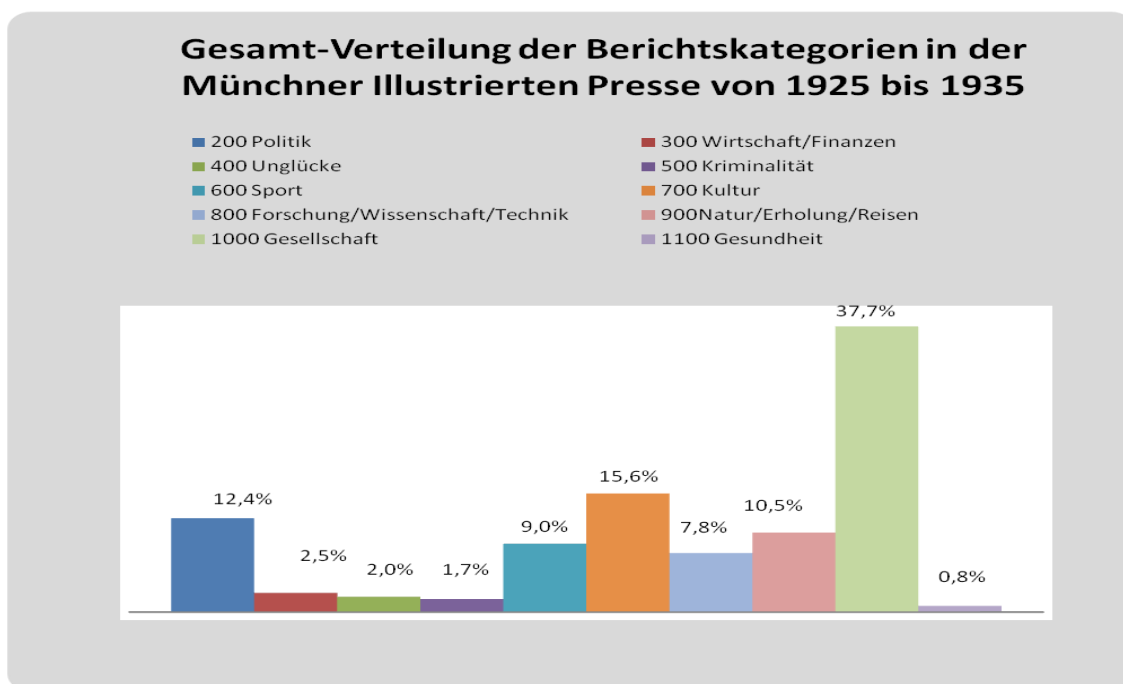


Diagramm 30: Berichtskategorien in der *Münchner Illustrierten Presse* von 1925 bis 1935

Die Verteilung der Berichtskategorien bei den Fotoreportagen (Diagramm 31) zeigte wesentliche Veränderungen gegenüber der Gesamt-Verteilung der Kategorien (Diagramm 30). Gesellschaftliche Themen, bei der Kategorie *Gesellschaft*, fielen auf 24,7 % zurück, dagegen erhöhte sich die Berichterstattung bei der Kategorie *Natur/Erholung/Reisen* auf 19,8 %. Auch die politischen Themen erreichten bei den Fotoreportagen in der Kategorie *Politik* 17,8 %. Die Kategorien *Sport* und *Kultur* lagen beide knapp über 12 %.

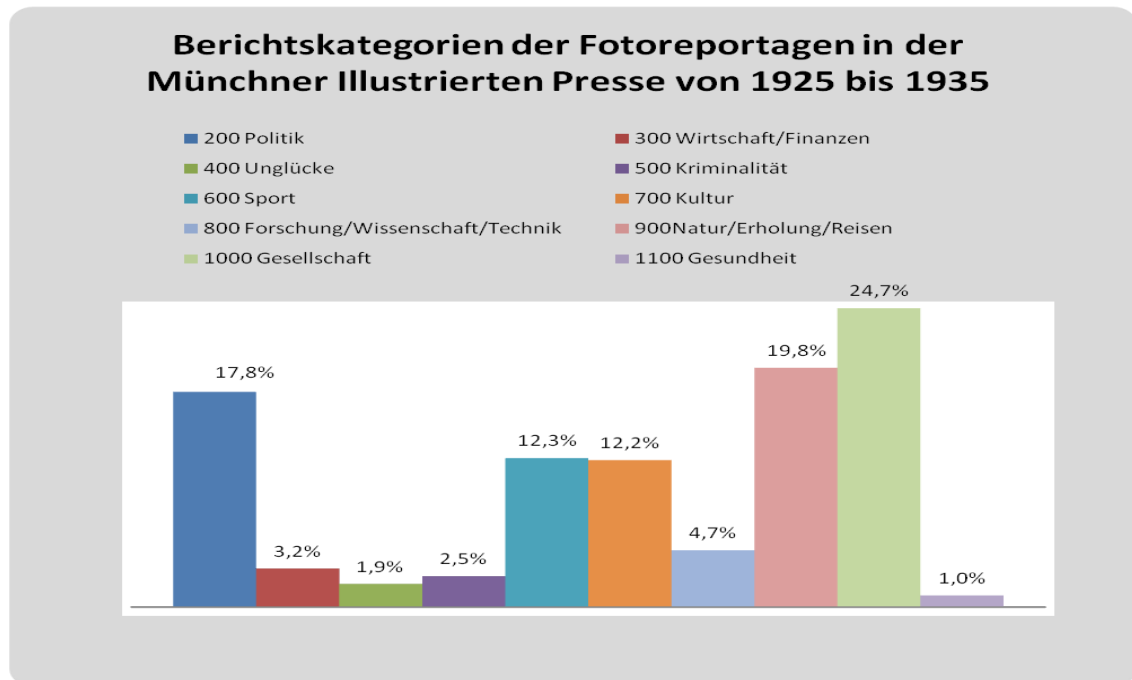


Diagramm 31: Berichtskategorien der Fotoreportagen in der *Münchner Illustrierten Presse* von 1925 bis 1935

## 6.2 Detailuntersuchung der Fotoreportagen

Im Kapitel 5 wurden im Kategoriensystem der Detailuntersuchung die narrativen Elemente und sonstigen visuellen Reize festgelegt, die zur Unterstützung der Erzählung in der Fotoreportage dienen. Das Detailkorpus beinhaltet nur Fotoreportagen, keine sonstigen Text-Bild-Artikel. Sämtliche Auswertungen des Korpus erfolgten mit der Access-Datenbank. Sie berücksichtigten folgendes: Seitenordnung, Bildarten, narrative Gestaltungselemente, Typografie der Titelüberschrift, Fotoeffekte und Stilmittel, Formate und Symbolik.

### 6.2.1 Die Seitenordnung der Fotoreportagen

Bei der Auswertung der Kategorie *Seitenordnung* erfolgte eine Analyse des Layout-Aufbaus der Fotoreportage, im Hinblick auf die Anzahl der Seiten. Damit wird aufgezeigt, wie sich das Seiten-Layout der Fotoreportage, von 1925 bis 1935, entwickelt hat, und ob sich nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten Unterschiede in der Seitenanzahl ergaben.

### 6.2.1.1 Die Seitenordnung bei der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung*

Bereits ab 1925 dominierte bei der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* das zweiseitige Layout (zwei Seiten gegenüber, durchschnittlich bei 15 von 24 Fotoreportagen), wemngleich auch das einseitige Layout zu finden war. Erst ab 1931 erschienen auch mehrseitige Fotoreportagen.

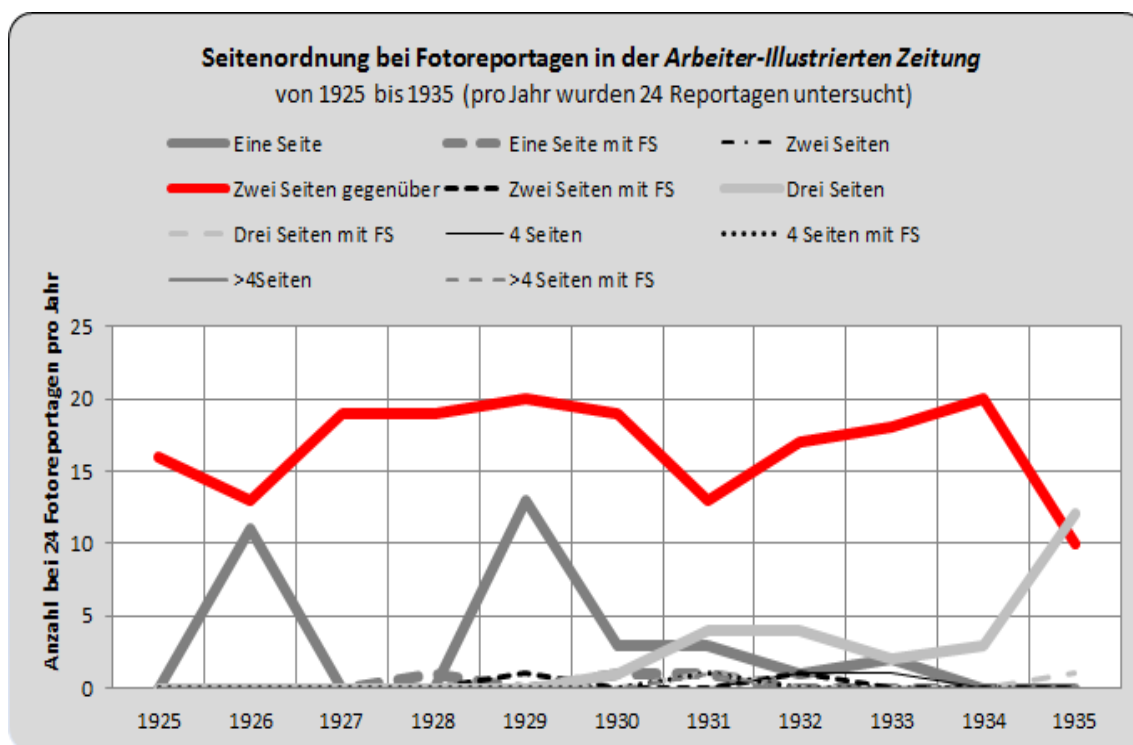


Diagramm 32: Seitenordnung bei Fotoreportagen in der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung*

### 6.2.1.2 Die Seitenordnung bei der *Berliner Illustrierten Zeitung*

Obwohl die *Berliner Illustrierte Zeitung* die umsatzstärkste Illustrierte in Deutschland war, umfangreiche technische Neuerungen in den Druckanlagen einführte und zur Layout-Gestaltung einen „künstlerischen Beirat“ in der Redaktion einführte<sup>479</sup>, fand sie erst spät zum zweiseitigen Layout (Doppelseite, zwei Seiten gegenüber). Von 1925 bis 1931 präsentierte die *BIZ* Fotoreportagen mit zwei und drei Seiten, in deren Layouts oft Texte und Bilder eingebettet waren, die nicht zur Reportage gehörten. Erst ab 1932 zeichnete sich ein enormer Anstieg bei der zweiseitigen (zwei Seiten gegenüber) und dreiseitigen Fotoreportage ab.

<sup>479</sup> Korff 1927, S. 290–302

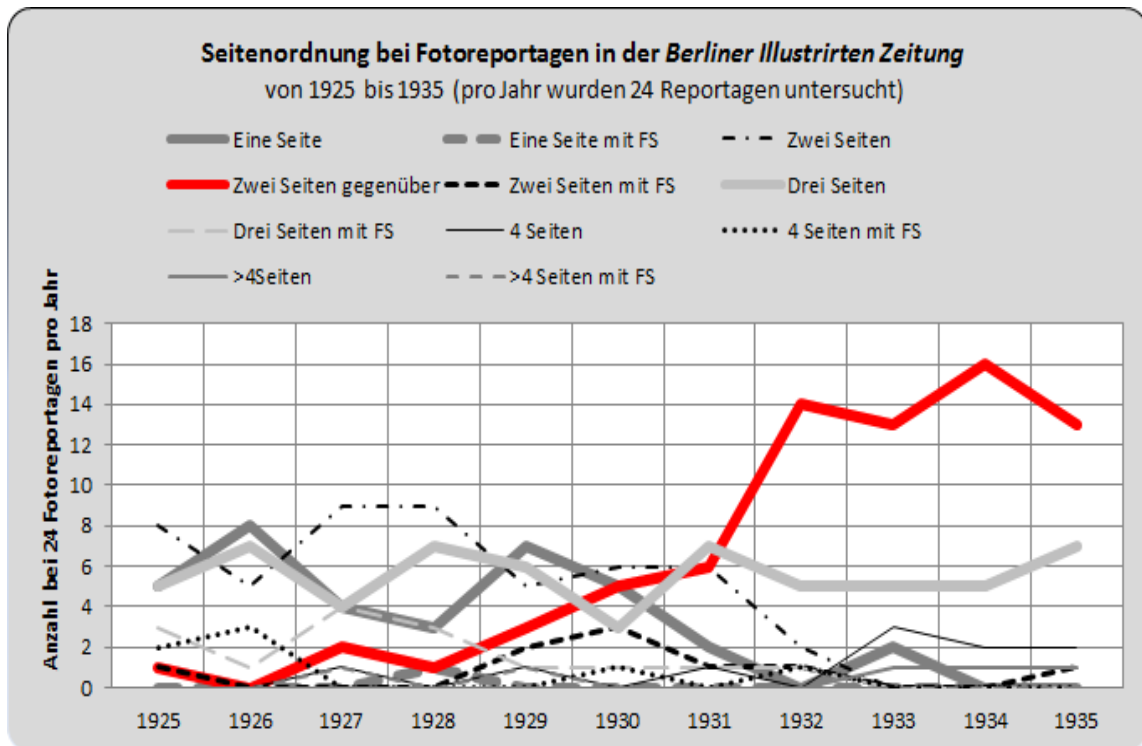


Diagramm 33: Seitenordnung bei Fotoreportagen in der *Berliner Illustrierten Zeitung*

### 6.2.1.3 Die Seitenordnung beim *Illustrierten Beobachter*

Schon ab dem Zeitpunkt der Gründung entschied sich die Redaktion des *Illustrierten Beobachters* oft für das zweiseitige Layout (zwei Seiten gegenüber), bei dem die Rezeption der visuellen Erzählung durch den Betrachter wesentlich einfacher ist, da er in der Zeitung nicht blättern muss. Ab 1932 veränderte sich die Anzahl der Seiten hin zur drei- und mehrseitigen Fotoreportage. Insbesondere in der Berichterstattung über die Parteitage der Nationalsozialisten erschienen oft mehrseitige Fotoreportagen. Für die Reportage über den Parteitag von 1926, in Weimar, wählte Heinrich Hoffmann für seinen Bericht noch ein zweiseitiges Layout (zwei Seiten gegenüber). Im Jahre 1935 berichtete eine Fotoreportage auf 16 aufeinanderfolgenden Seiten über den Parteitag in Nürnberg. Obwohl der *IB*, ab 1932, zur mehrseitigen Fotoreportage tendierte, fand man auch nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten noch das zweiseitige Layout (zwei Seiten gegenüber).

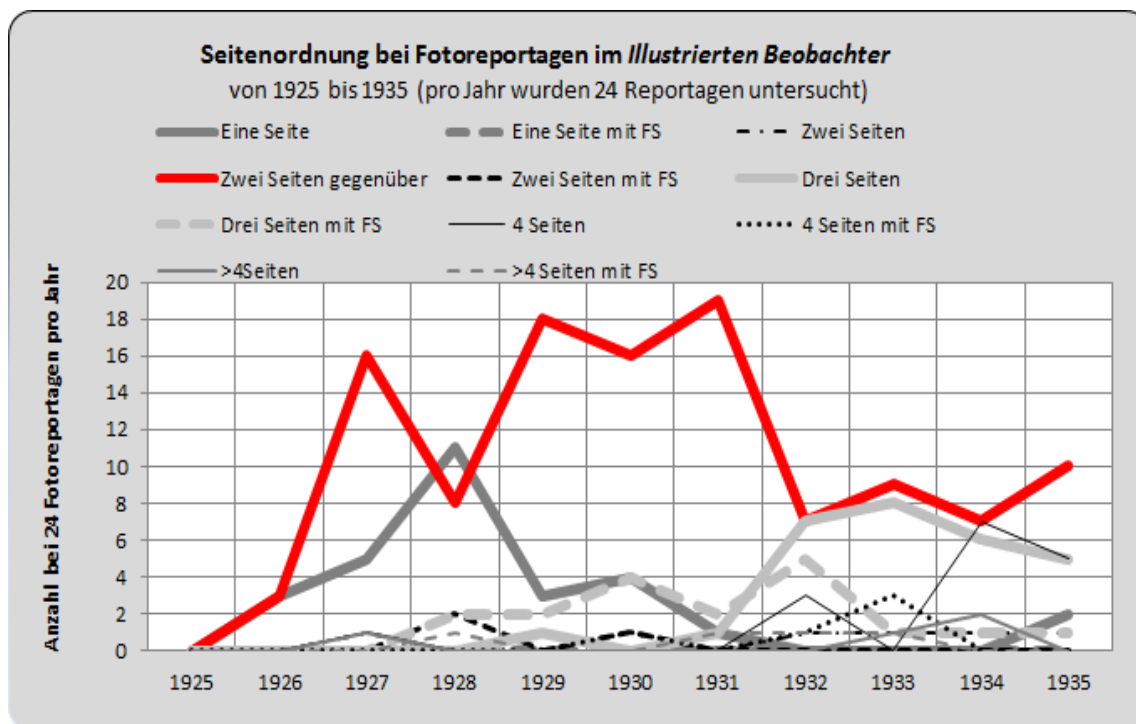


Diagramm 34: Seitenordnung bei Fotoreportagen im *Illustrierten Beobachter*

#### 6.2.1.4 Die Seitenordnung bei der *Münchener Illustrierten Presse*

Folgt man Tim N. Gidal, so entstand die moderne Fotoreportage, die möglichst auf einer Doppelseite angeordnet wurde, zwischen 1928 und 1931.<sup>480</sup> Die Auswertung über die Seitenordnung in der *Münchener Illustrierten Presse* ergab bei den ausgewählten Fotoreportagen ein anderes Bild. Bereits von 1925 bis 1930 beinhalteten im Durchschnitt 7,3 Fotoreportagen (von 24 untersuchten pro Jahr) ein doppelseitiges Layout (zwei Seiten gegenüber). Im Jahre 1931 erhöhte sich dieser Wert sprunghaft auf über 18. Nach der Niederschlagung der Weimarer Republik und der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten stieg die Anzahl der mehrseitigen Fotoreportagen an. Reportagen mit zweiseitigem Layout (zwei Seiten gegenüber) erreichten aber immer noch die höchste Anzahl pro Jahr.

<sup>480</sup> Gidal 1993, S. 33–37



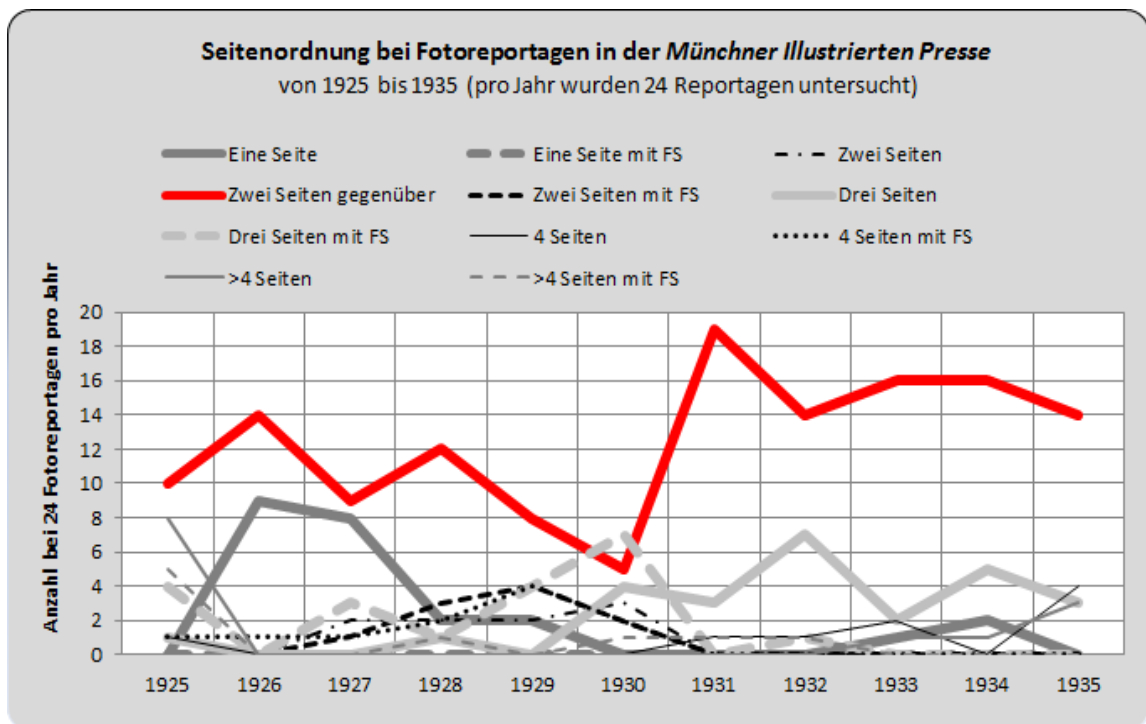


Diagramm 35: Seitenordnung bei Fotoreportagen in der *Münchener Illustrierten Presse*

## 6.2.2 Verschiedene Bildarten in der Fotoreportage

So genannte Schlüsselbilder nahmen in der Fotoreportage bei der Gestaltung der Erzählung eine wichtige Rolle ein, wie es in Kapitel 3.3.4 erläutert wurde. Bilder und Fotografien besitzen eine Blickfang-Funktion und lösen beim Betrachter Aufmerksamkeit und Emotionen aus. Es erfolgte daher eine Auswertung nach folgenden Bild-Kategorien:

- Einführungsbilder, Key-Visuells, Catch-Visuells und Focus-Visuells (alle vier wurden zu der Kategorie *Einführungsbilder, Schlüsselbilder* zusammengefasst)
- Detailbilder
- Resultatbilder

Bei den untersuchten Medien lag die durchschnittliche Anzahl in der Kategorie *Einführungsbilder/Schlüsselbilder* und der Kategorie *Resultatbilder* meist bei einer Fotografie pro Fotoreportage. Die Detailfotografien zur strukturellen Weiterführung der Erzählung betragen pro Fotoreportage im *Illustrierten Beobachter* im Durchschnitt 7,5 Fotografien, in der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* 6,6 Fotografien, in der *Münchener*

*Illustrierten Presse* 6,3 Fotografien und in der *Berliner Illustrierten Zeitung* 4,8 Fotografien.

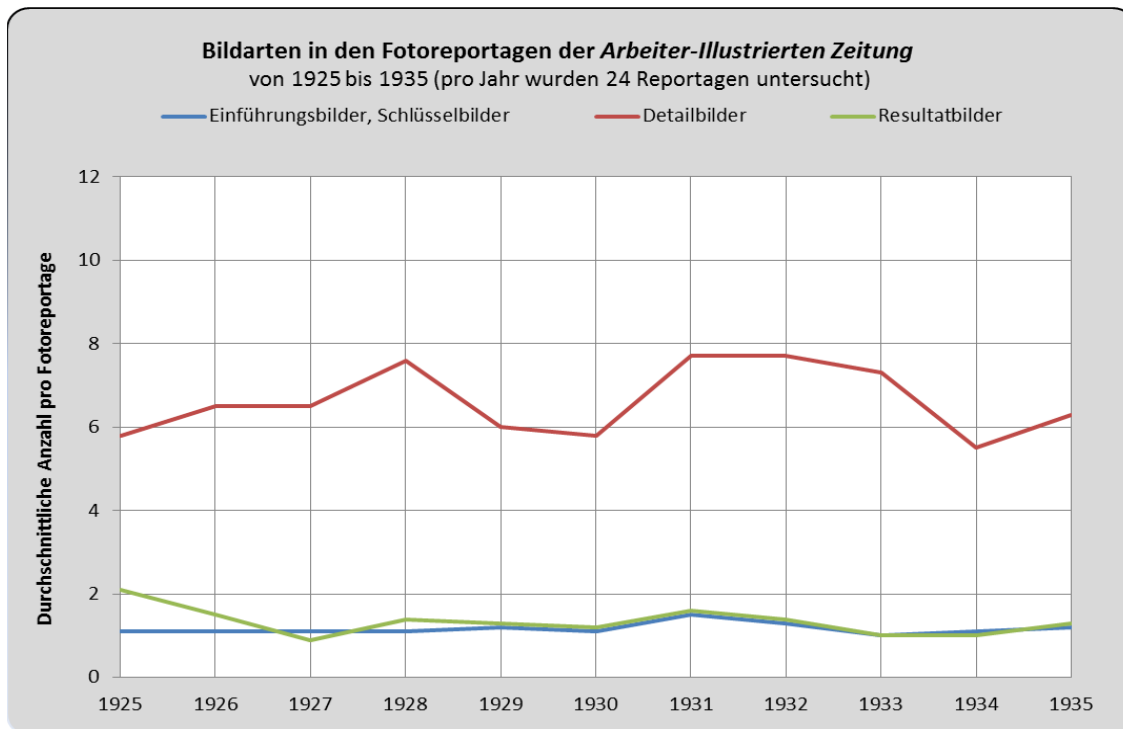


Diagramm 36: Bildarten in den Fotoreportagen der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung*

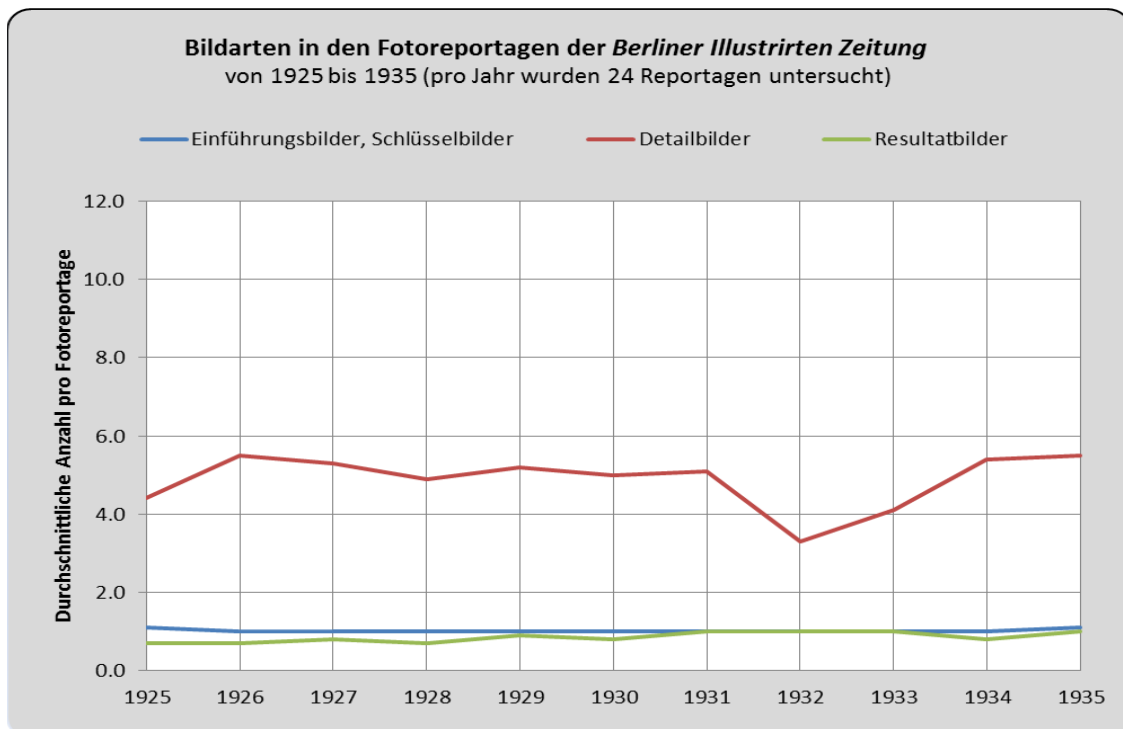
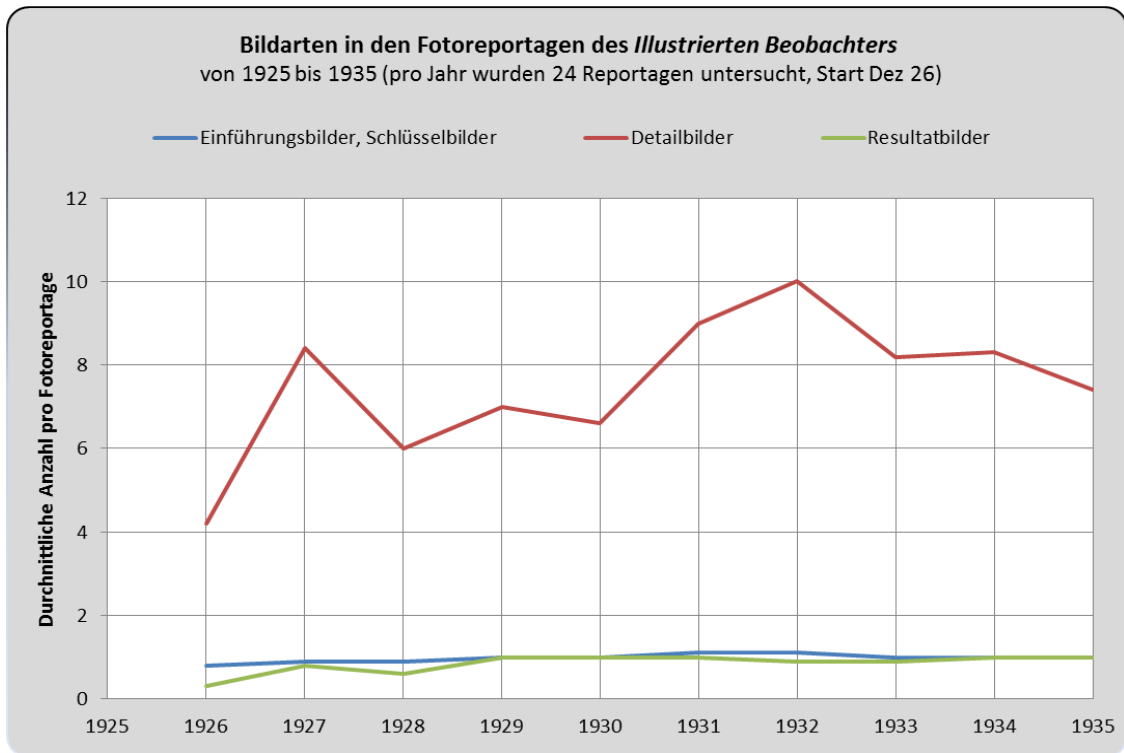
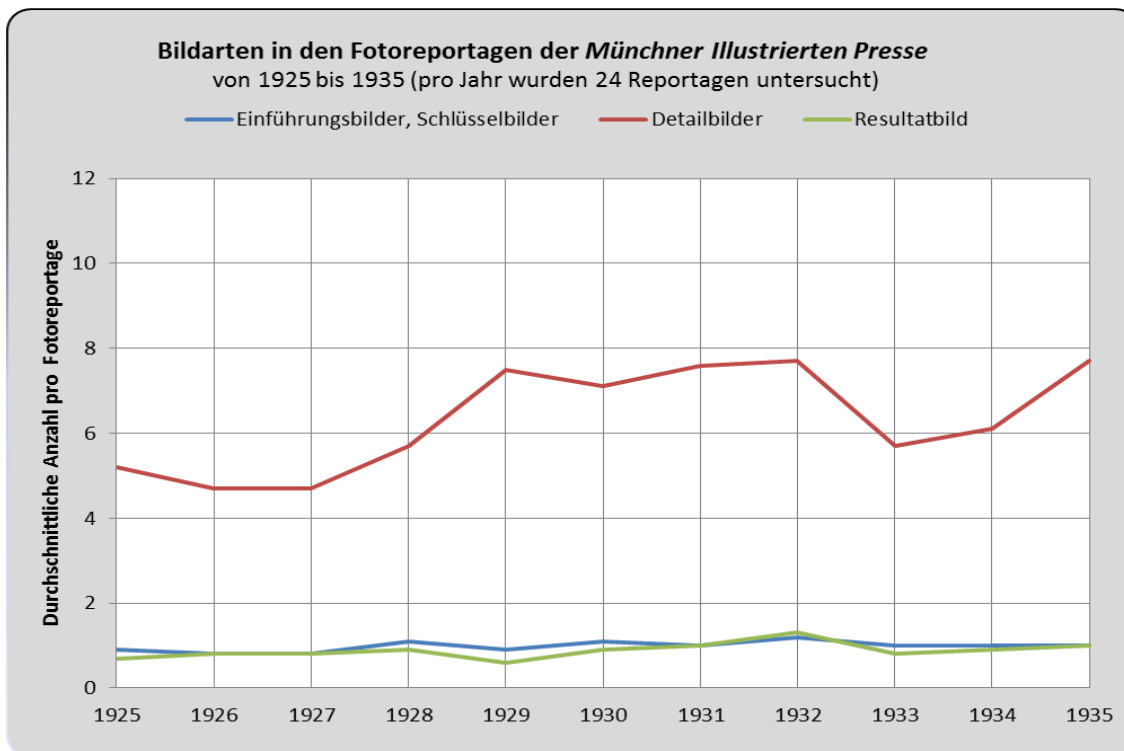


Diagramm 37: Bildarten in den Fotoreportagen der *Berliner Illustrierten Zeitung*

Diagramm 38: Bildarten in den Fotoreportagen des *Illustrierten Beobachters*Diagramm 39: Bildarten in den Fotoreportagen der *Münchner Illustrierten Presse*

### 6.2.3 Erzählerische Gestaltungselemente in den Fotoreportagen

Verschiedene Gestaltungselemente in der Fotoreportage unterstützen die Bildrhetorik, die innerhalb des Layouts zwischen den einzelnen Bildern abläuft.<sup>481</sup> Josef Kaspar bezieht sich hierbei auf verschiedene Möglichkeiten, die Struktur und den Fortgang der Erzählung in der Reportage durch eine sinnvolle Bildauswahl, mit der Reihung von Fotografien, durch Überblendung und Montage und durch unterschiedliche Bildinhalte (Wiederholung und Gegensätze) zu unterstützen.

#### 6.2.3.1 Arbeiter-Illustrierte Zeitung

Die *AIZ* verstand sich seit Beginn ihres Erscheinens als Sprachrohr der Arbeiterschaft und Kämpferin gegen Ausbeutung, Kapitalismus, Faschismus und Rassismus.<sup>482</sup> Die Illustrierte dokumentierte ihren Kampf in vielen Fotoreportagen mit eindrucksvollen Fotografien. Gerade die Wiederholung von bestimmten Bildinhalten oder die Darstellung von Gegensätzen zeigten sich als wichtige Elemente der Erzählstruktur in den Fotoreportagen der *AIZ*. Nach der Verlagerung der Redaktion und Produktion nach Prag (1933) ging der Einsatz dieser rhetorischen Elemente stark zurück.

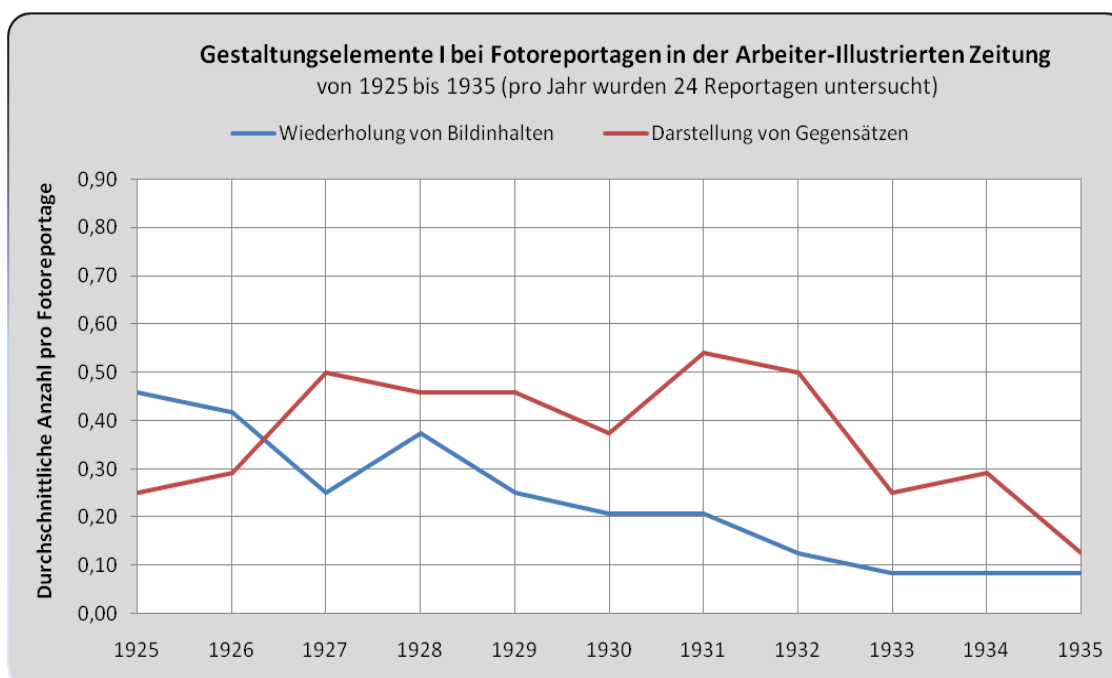


Diagramm 40: Gestaltungselement I bei Fotoreportagen in der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung*

<sup>481</sup> Kasper 1979, S. 22

<sup>482</sup> Ricke 1974, S. 69–80

In fast jeder Fotoreportage waren freigestellte Fotografien zu finden. Hierunter versteht man, dass der Hintergrund von Figuren oder Gegenständen im Bild, sowie der Formatrahmen der Fotografie entfernt wurden. Der Einsatz freigestellter Fotografien reduzierte sich nach 1933 erheblich. Überlappungen und Reihungen von Fotografien, die zeitliche Abläufe darstellten, nahmen zu.

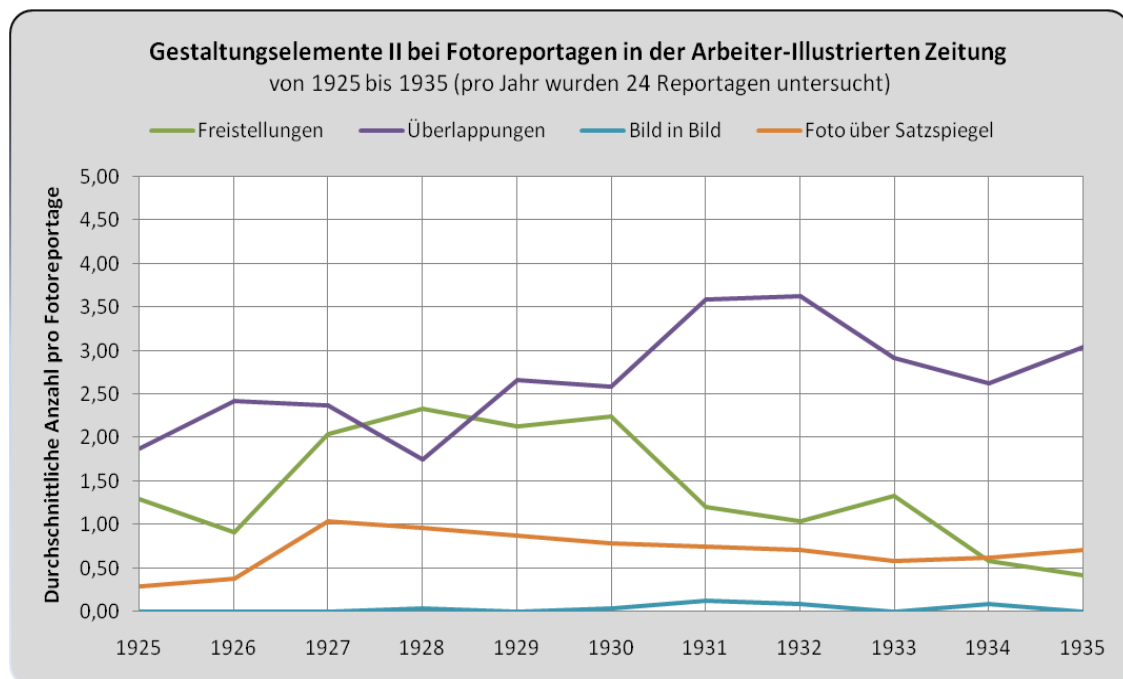


Diagramm 41: Gestaltungselemente II bei Fotoreportagen in der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung*

### 6.2.3.2 Berliner Illustrierte Zeitung

Der Einsatz der Gestaltungselemente, *Bildwiederholungen* oder *Darstellung von Gegensätzen*, stieg in der *Berliner Illustrierten Zeitung* nur langsam. Auch nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten blieb die Anwendung dieser rhetorischen Mittel unbedeutend.

Die *BIZ* holte einen künstlerischen Beirat in ihr Redaktionsteam. Das war ein Mann, der „mit dem Blick des Künstlers die bildlich stärkste und beste Lösung zu suchen hatte – nicht allein beim einzelnen Bild, sondern auch bei der Anordnung der Bilder zueinander, in ihrem Verhältnis zum Text usw.“<sup>483</sup>. Die Auswertungen der Gestaltungselemente in der Analyse bestätigten, dass dadurch keine wesentlichen Verbesserungen beim Layout und bei der künstlerischen Gestaltung erreicht wurden.

<sup>483</sup> Korff 1927, S. 292

Überlappungen und Freistellungen von Fotografien und besondere typografische Gestaltungsmöglichkeiten im Layout wie *Foto über Satzspiegel* kamen selten zum Einsatz.

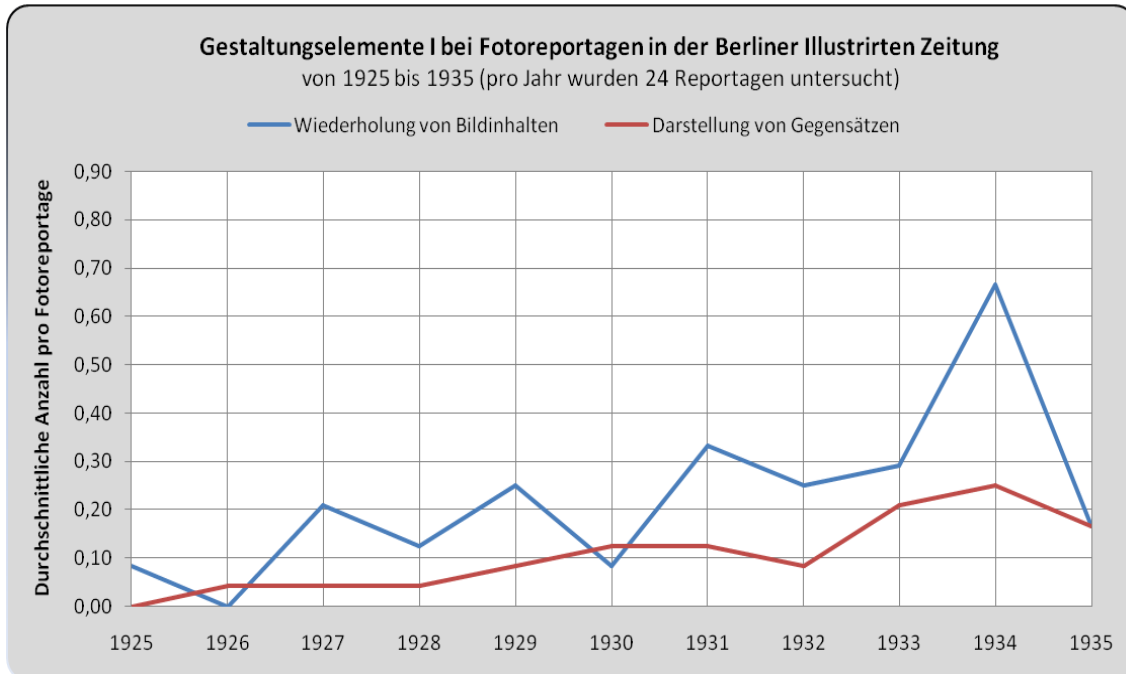


Diagramm 42: Gestaltungselemente I bei Fotoreportagen in der *Berliner Illustrierten Zeitung*

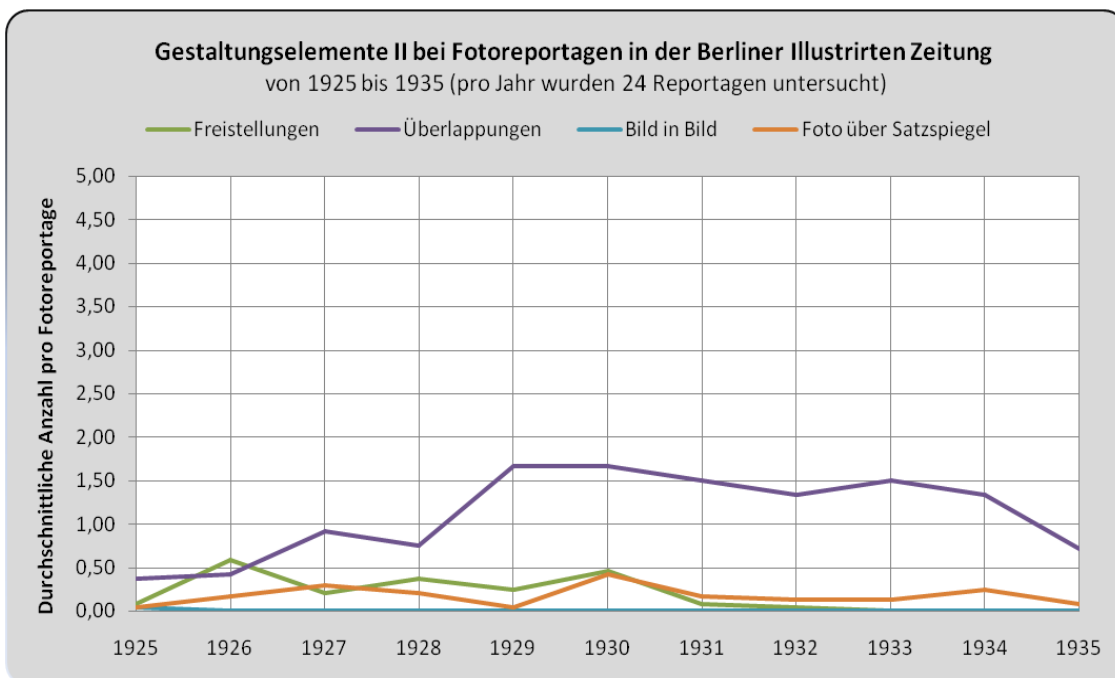


Diagramm 43: Gestaltungselemente II bei Fotoreportagen in der *Berliner Illustrierten Zeitung*

### 6.2.3.3 Illustrierter Beobachter

In den Fotoreportagen des *Illustrierten Beobachters* wurden zur Verstärkung des Machtanspruchs des Nazi-Regimes oft die propagandistische Darstellung von Gegensätzen und die Wiederholung von Bildinhalten eingesetzt.

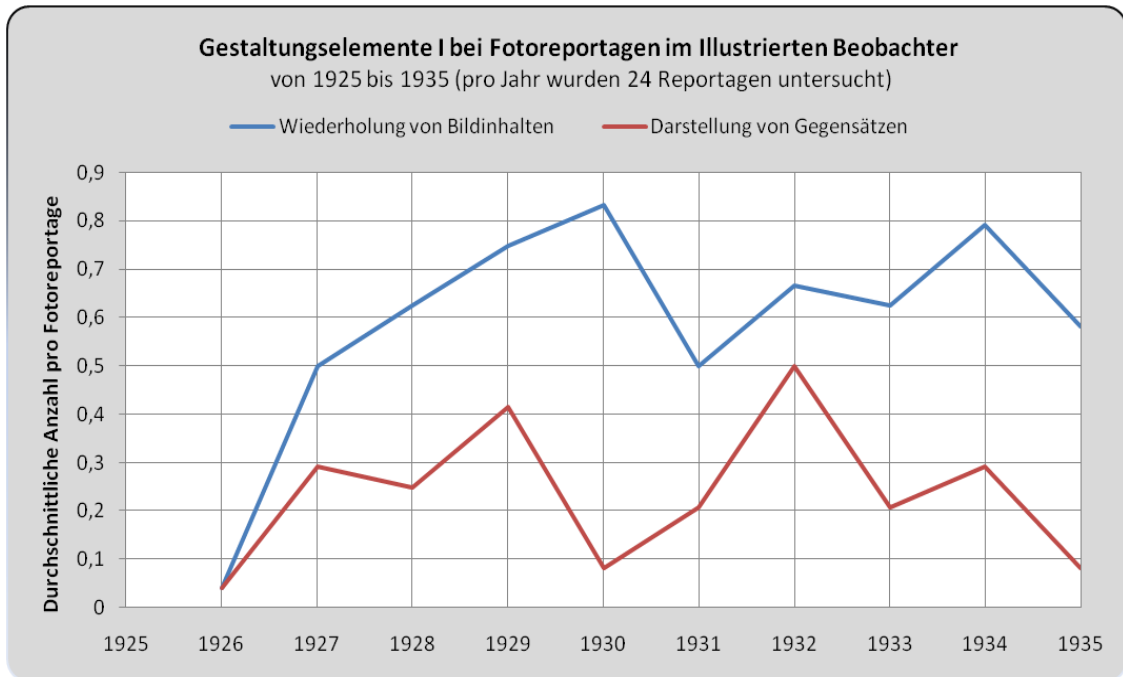


Diagramm 44: Gestaltungselemente I bei Fotoreportagen im *Illustrierten Beobachter*

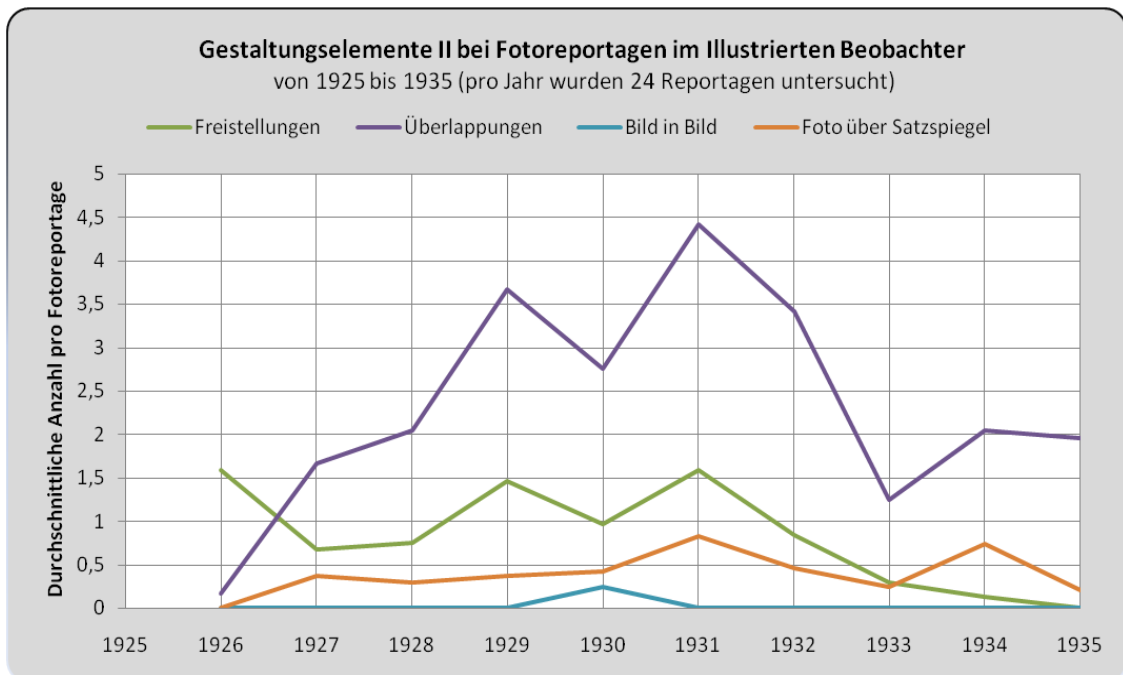


Diagramm 45: Gestaltungselemente II bei Fotoreportagen im *Illustrierten Beobachter*

Der strukturelle Aufbau der Erzählung in der Fotoreportage, mit Hilfe von Überlappung bzw. Reihung von Fotografien, stieg von 1926 bis 1931 stetig an, reduzierte sich aber danach erheblich. Freistellungen von Fotografien, zur Steigerung der Dramaturgie und als Blickfang, zeigten sich in den Fotoreportagen von 1926 bis 1931 immer wieder, wobei ab 1932 diese Elemente fast nicht mehr zum Einsatz kamen.

#### 6.2.3.4 Münchner Illustrierte Presse

Bei den Gestaltungselementen I, *Wiederholung von Bildinhalten* und *Darstellung von Gegensätzen*, verzeichnete die Fotoreportage in der *MIP* einen steten Anstieg. Ab 1933/34 reduzierte sich der Einsatz dieser Gestaltungselemente.

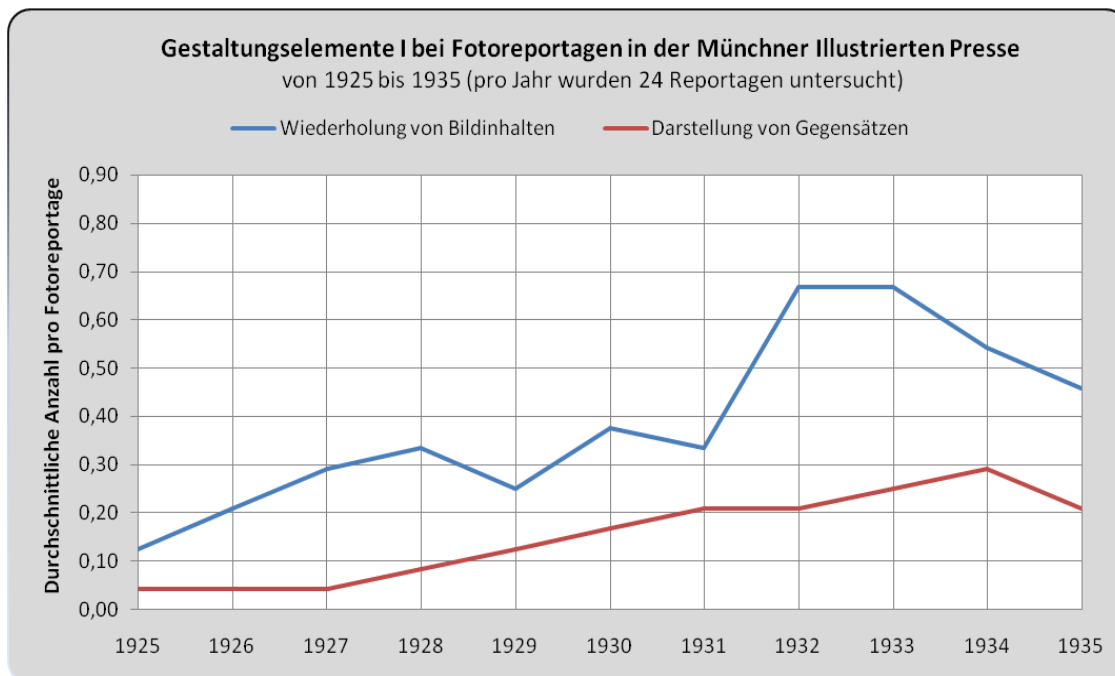


Diagramm 46: Gestaltungselemente I bei Fotoreportagen in der *Münchner Illustrierten Presse*

Freistellungen in den Reportagen waren in der *MIP* weniger zu finden als beispielsweise in der *AIZ*. Die Werte lagen im Durchschnitt meist unter einer Fotografie pro Reportage und Jahr. Die Überlappung bei den Gestaltungselementen II erreichte einen Durchschnittswert von zwei pro Jahr, wogegen alle anderen Gestaltungselemente unbedeutend blieben.



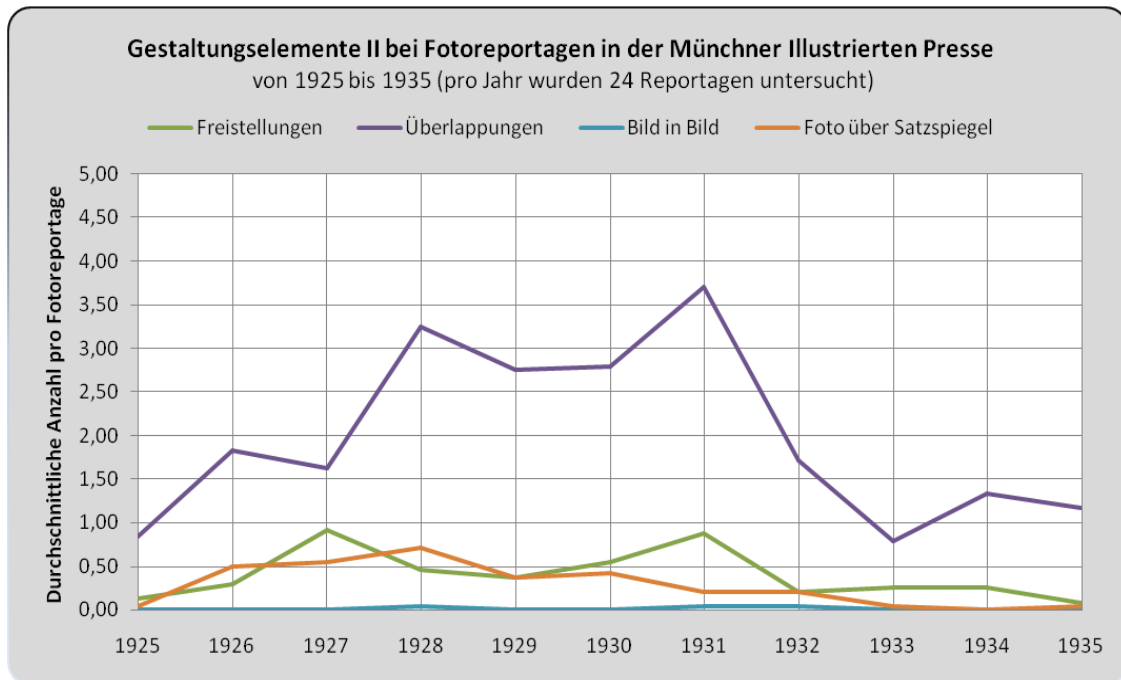


Diagramm 47: Gestaltungselemente II bei Fotoreportagen in der *Münchner Illustrierten Presse*

#### 6.2.4 Die Typografie der Titelüberschrift in den Fotoreportagen

Die wesentlichen Elemente der Schriftgestaltung (Entwurf, Typen, Typometrie, Ziffern, Sonderzeichen und deren Anwendung im Satz) sind in der Typografie festgelegt. Sie gliedert sich in die Makrotypografie, die einen Teil der gestalterischen Typografie darstellt und sich mit wesentlichen Aspekten des Layouts befasst. Hierunter fallen beispielsweise die Auswahl der Trägermaterialien, der Entwurf der Flächenformate, der Entwurf des Satzspiegels, die Wahl des Schriftsatzes u. a. Dies alles sind Arbeiten, die insbesondere den Stil, die Ästhetik und den didaktischen Nutzen eines Druckerzeugnisses betreffen. Der makrotypografische Entwurf stellt das Groblayout dar. Die Mikrotypografie, auch Detailtypografie genannt, behandelt die Schriftgestaltung von Buchstaben, Ziffern und Sonderzeichen und deren Anwendung im Satz.<sup>484</sup> Die Titelüberschriften der Fotoreportagen enthalten mikrotypografische und makrotypografische Elemente. In der vorliegenden Arbeit erfolgte eine Auswertung der Titelüberschrift nach der Schriftart, da der Titel das Gesamterscheinungsbild der Reportagen wesentlich beeinflusst. Nach Gerd Egle lösen die Schrift und ihre Gestaltung beim Betrachter gewisse Assoziationen und Gefühle

<sup>484</sup> Beinert 2002b

aus.<sup>485</sup> Die Typografie vermittelt mit den Schriftformen, der Buchstabengröße und Schriftart unterschiedliche Eindrücke. Dies zeigt sich an den vielen Begriffen im Sprachgebrauch, mit denen eine Schriftart versehen wird. Sie kann z. B. altmodisch, elegant oder witzig sein. Der Titel soll die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Reportage lenken und den Leser neugierig machen, er gibt ihm manchmal schon eine kurze Information über das Thema bzw. den Inhalt.

#### 6.2.4.1 Arbeiter-Illustrierte Zeitung

Ab 1926 lösten die *Hand- und Grotteskschriften* die Schriftart *Antiqua* in der Titelüberschrift der Fotoreportagen ab. Besonders die *Grotteskschriften* verzeichneten ab 1931 bei den Titelschriften einen steilen Anstieg. *Frakturschriften* für die Titel der Reportagen kamen in der *AIZ* nicht zum Einsatz. Im Zeitraum von 1927 bis 1932 gestaltete die *AIZ* in den Fotoreportagen die Titel in ästhetisch ansprechender *Handschrift*.

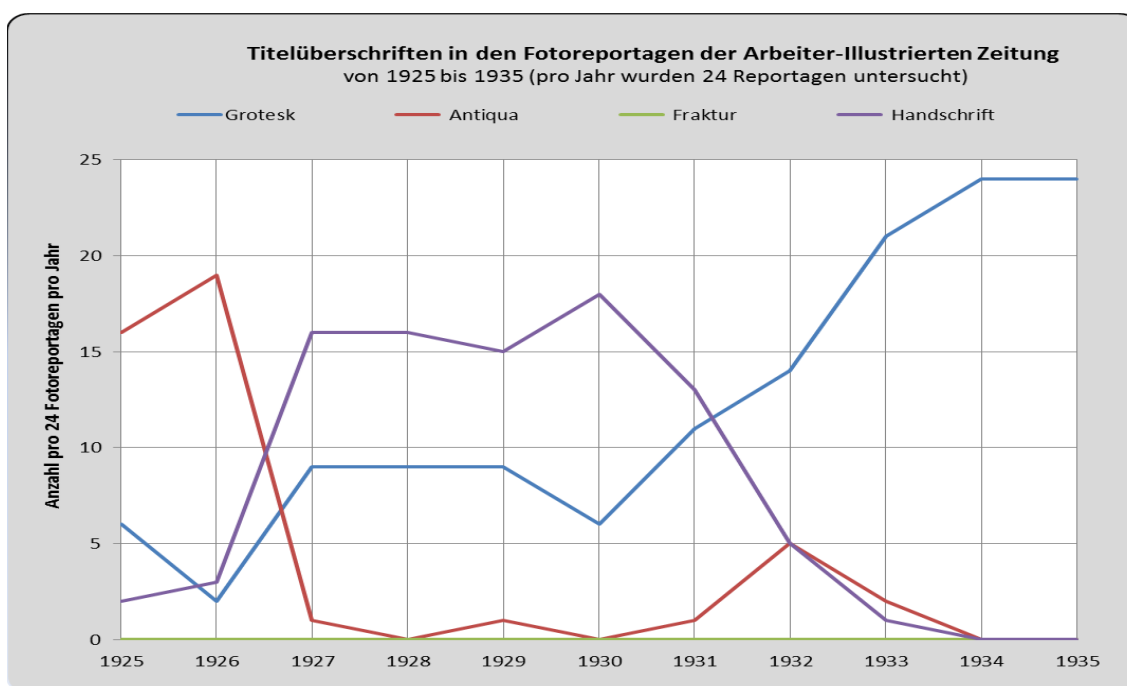


Diagramm 48: Titelüberschriften in den Fotoreportagen der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung*

<sup>485</sup> Egle 02.06.2012

### 6.2.4.2 Berliner Illustrierte Zeitung

Bis zum Jahre 1926 war für die Titel der Reportagen die dominierende Schriftart *Antiqua*. In den Folgejahren kam sie weniger zum Einsatz und erreichte in den untersuchten Reportagen nur noch Werte zwischen 9 und 3.

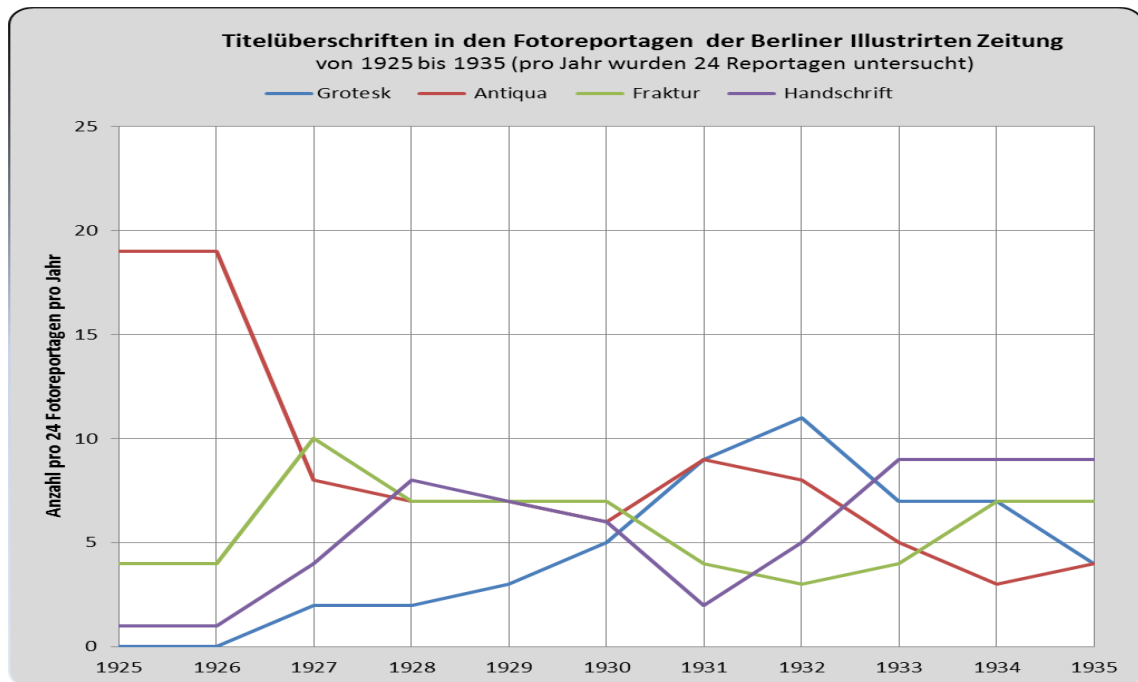


Diagramm 49: Titelüberschriften in den Fotoreportagen der *Berliner Illustrierten Zeitung*

Ab 1927 gewann die Grotesksschrift bei der Titelüberschrift an Bedeutung. Im Jahr 1932 enthielten 11 von 24 untersuchten Fotoreportagen einen Titel in *Grotesksschrift*. Die Verwendung dieser Schrift nahm nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten wieder ab. Die *Frakturschrift* traf man im Jahr 1927 in den 24 ausgewählten Reportagen zehn Mal an, in den Jahren danach wurde die Frakturschrift weniger verwendet.

### 6.2.4.3 Illustrierter Beobachter

In den Fotoreportagen des *Illustrierten Beobachters* gab es bei den Titelüberschriften keine dominierende Schriftart. Die Einstellung der Nationalsozialisten zur Schriftart war oft widersprüchlich. Obwohl sich Adolf Hitler auf einer „Kulturtagung“ der N.S.D.A.P., auf dem Parteitag der Nationalsozialisten, 1934, bereits abfällig über die „gotische Schrift“ äußerte, entschieden sich die

Nationalsozialisten erst 1941, die Frakturschriften endgültig durch die Antiqua als Schrift des „Neuen Deutschlands“ zu ersetzen.<sup>486</sup>

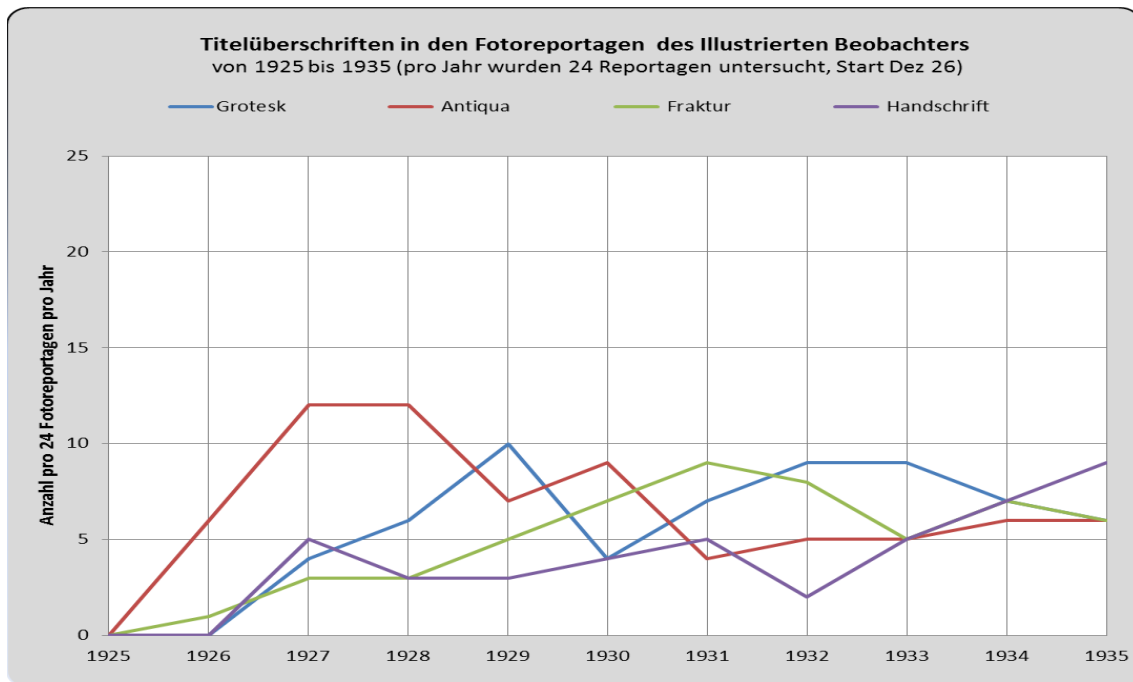


Diagramm 50: Titelüberschriften in den Fotoreportagen des *Illustrierten Beobachters*

In den Jahren 1927 und 1928 wurden die Titelüberschriften häufig in *Antiqua* ausgeführt (12 von 24 Fotoreportagen), dies reduzierte sich aber nach 1929. Ab 1929 erreichten alle vier Schriftarten im Durchschnitt ähnliche Anteile, wobei die *Handschrift* in Titelüberschriften ab 1932 anstieg.

#### 6.2.4.4 Münchner Illustrierte Presse

Die Schriftarten *Antiqua* und *Grotesk* überwogen bei den Titelüberschriften der Fotoreportagen. Der Einsatz der Schriftart *Antiqua* reduzierte sich von 18 Titelüberschriften im Jahre 1925 auf fünf im Jahr 1935. Groteskchriften stiegen im durchschnittlichen Verlauf von 1925 bis 1935 leicht an, wobei 1933 ein Spitzenwert von 15 zu verzeichnen war. Eine handschriftliche Titelüberschrift wiesen durchschnittlich 4,7 Fotoreportagen pro Jahr auf. Im Jahre 1925 wurde keine Titelüberschrift in *Handschrift* gestaltet, 1935 waren es dagegen 14. Dass die *Frakturschrift* für die Nationalsozialisten ein politisch wie ideologisch beliebtes

<sup>486</sup> Zitiert nach: Delbanco, Spremberg 1990

Instrument in der Propagandapresse war<sup>487</sup>, ist aus der Auswertung der *MIP* nicht zu erkennen. Von 1925 bis 1933 erreichte die Frakturschrift bei den Titelüberschriften der Fotoreportagen einen durchschnittlichen Anteil von 1,2 Fotoreportagen pro Jahr. Erst nach der Machtergreifung, in den Jahren 1934 und 1935, stieg der Wert auf 7 bzw. 5 an.

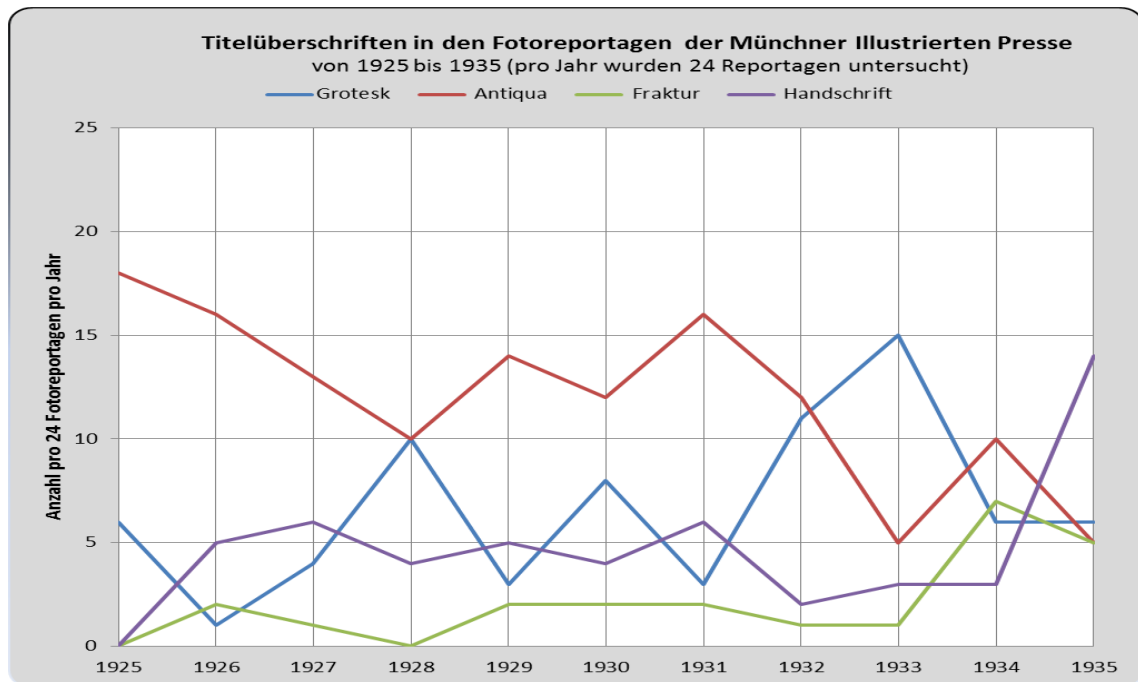


Diagramm 51: Titelüberschriften in den Fotoreportagen der *Münchner Illustrierten Presse*

### 6.2.5 Fotografische Gestaltung und Stilmittel in der Fotoreportage

Übersichtsfoto, Perspektive, Zoom, Ausschnitt und Bewegung sind fotografische Effekte, vergleichbar mit dem *extreme long shot*, *long shot*, *close up*, *extreme close up*, usw. im Film. Sie sind bedeutende Elemente des bildlichen wie filmischen Erzählens und können beim Betrachter unterschiedliche Wirkungen erzeugen. Bei der Bildeinstellung, *extreme Totale*, wird beispielsweise ein Übersichtsbild von der kompletten Szene gegeben. Der Betrachter erhält einen Überblick über den Ort oder die Handlung. Beim Zoom bzw. der Großaufnahme in der Fotografie oder *close up* im Film, wird ein Detail, z. B. der Gesichtsausdruck einer Person besonders herausgestellt. Diese intensive Bildwirkung erzeugt Intimität, kann aber auch eine abstoßende Wirkung hervorrufen.

<sup>487</sup> Beinert 2002a

*Übersichtsfoto*, *Perspektive*, *Zoom* und *Ausschnitt* waren beliebte Gestaltungsmöglichkeiten in den Fotoreportagen der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung*. Die Werte schwankten bei 24 Reportagen pro Jahr zwischen 12 und 24, d. h. diese fotografischen Gestaltungsmöglichkeiten wurden in den meisten der 24 analysierten Fotoreportagen (pro Jahr) eingesetzt. Dagegen verwendeten die Layouter der *AIZ* äußerst sparsam fotografische Effekte, die beim Betrachter Bewegungszusammenhänge hervorrufen sollten. Im Durchschnitt zeigte sich pro Jahr bei 2,5 von 24 analysierten Fotoreportagen der Effekt *Bewegung*.

Ähnliche Resultate bei den Gestaltungsmöglichkeiten *Übersichtsfoto*, *Perspektive*, *Zoom* und *Ausschnitt* zeigten sich bei der Auswertung der *Berliner Illustrierten Zeitung* und beim *Illustrierten Beobachter*. Die durchschnittliche Anzahl der Fotoreportagen, in denen Bewegungseffekte dargestellt wurden, lag bei diesen Medien mit 2,8 bzw. 4,4 etwas höher.

Auch in den Fotoreportagen der *Münchener Illustrierten Presse* waren das Übersichtsbild und der Fotoausschnitt ein beliebtes, erzählerisch fotografisches Mittel. Die Gestaltungsmöglichkeiten *Perspektive* und *Zoom* zeigten im Verlauf von 1925 bis 1935 erhebliche Schwankungen und wiesen die niedrigsten Durchschnittswerte aller vier untersuchten Medien auf. Bewegungseffekte in den Fotoreportagen wurden nur in geringem Umfang verwendet, durchschnittlich in 2,5 Reportagen pro Jahr.

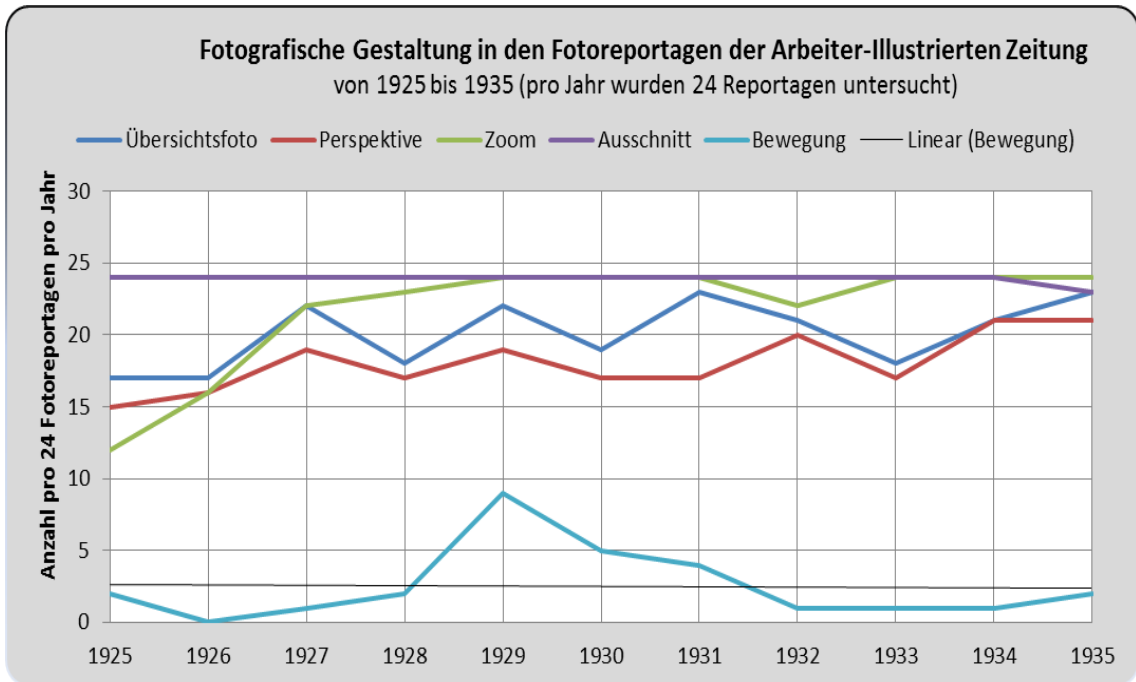


Diagramm 52: Fotografische Gestaltung in den Fotoreportagen der Arbeiter-Illustrierten Zeitung von 1925 bis 1935

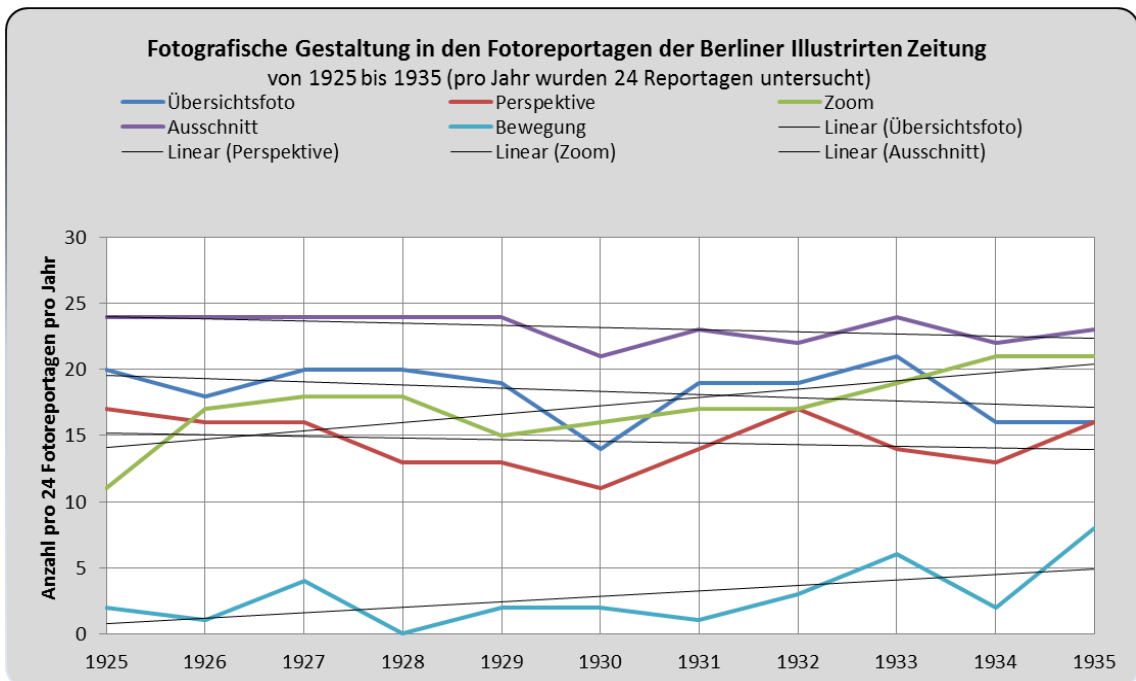


Diagramm 53: Fotografische Gestaltung in den Fotoreportagen der Berliner Illustrierten Zeitung von 1925 bis 1935

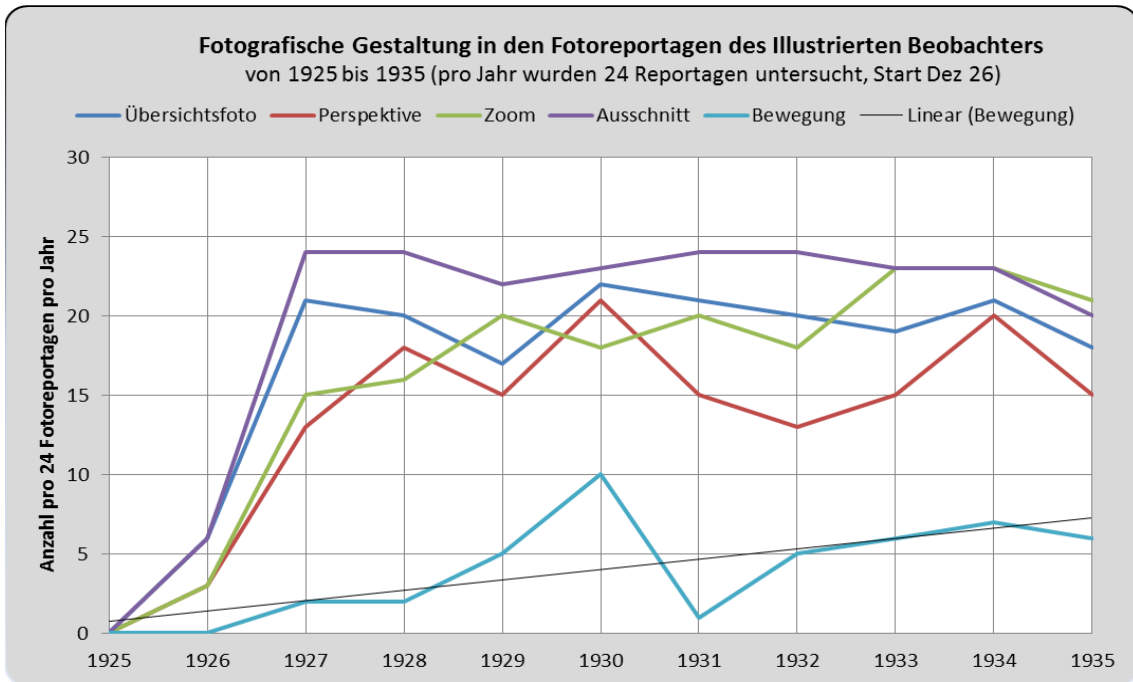


Diagramm 54: Fotografische Gestaltung in den Fotoreportagen des *Illustrierten Beobachters* von 1925 bis 1935

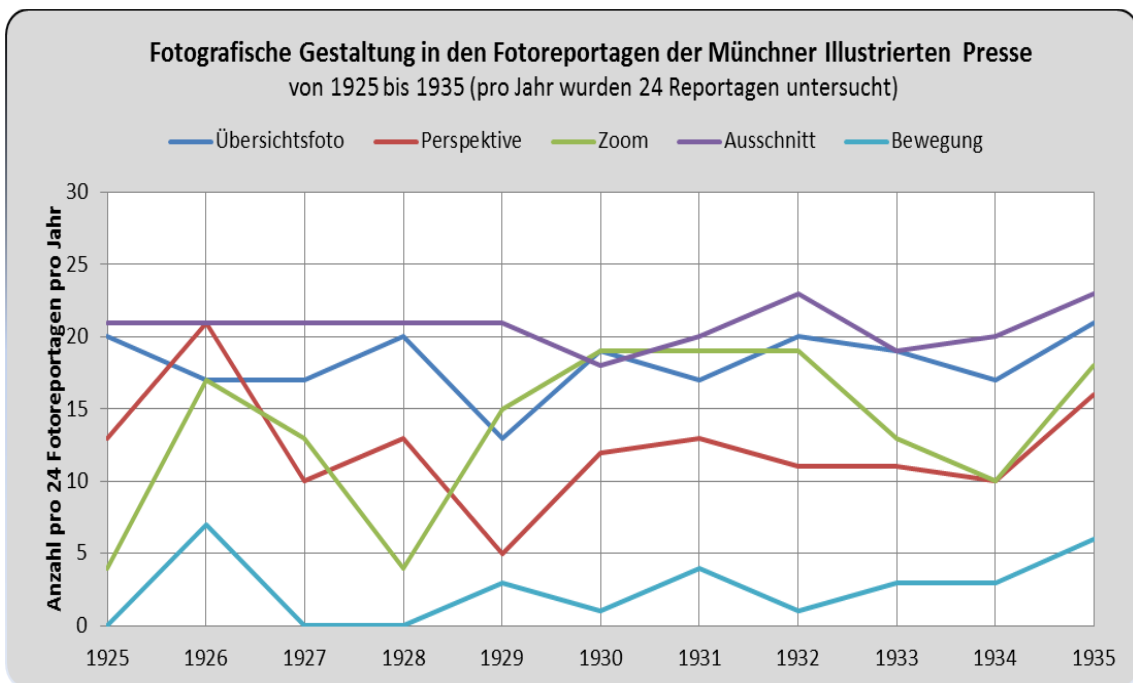


Diagramm 55: Fotografische Gestaltung in den Fotoreportagen der *Münchner Illustrierten Presse* von 1925 bis 1935



## 6.2.6 Fotoformate in den Fotoreportagen

Die Wirkungen von unterschiedlichen Formaten und Grundformen in der Fotografie wurden im Kapitel 3.3.6 eingehend diskutiert. Nachfolgend sind in den Diagrammen die Auswertungen über die in den ausgewählten Fotoreportagen verwendeten Fotoformate zu ersehen.

### 6.2.6.1 Arbeiter-Illustrierte Zeitung

Die am meisten eingesetzte Bildgröße war das Format *bis 9x13 cm* mit durchschnittlich ca. 3,7 Fotografien pro Fotoreportage. Auch das Format *bis 13x18 cm* kam bis 1930 öfter zum Einsatz, danach fiel es auf ca. eine Fotografie pro Reportage zurück. Durchschnittlich fand sich in einer von 24 Fotoreportagen die Formatgröße *bis 10x15 cm*. Das Fotoformat *bis 18x24 cm* erreichte einen Mittelwert von 1,7 Fotografien pro Reportage. Extrem große Fotoformate wie *bis 18x24 cm*, *>18x24 cm* oder *ganze Seite* wurden noch seltener verwendet (Durchschnittswert 1,5 bzw. 0).

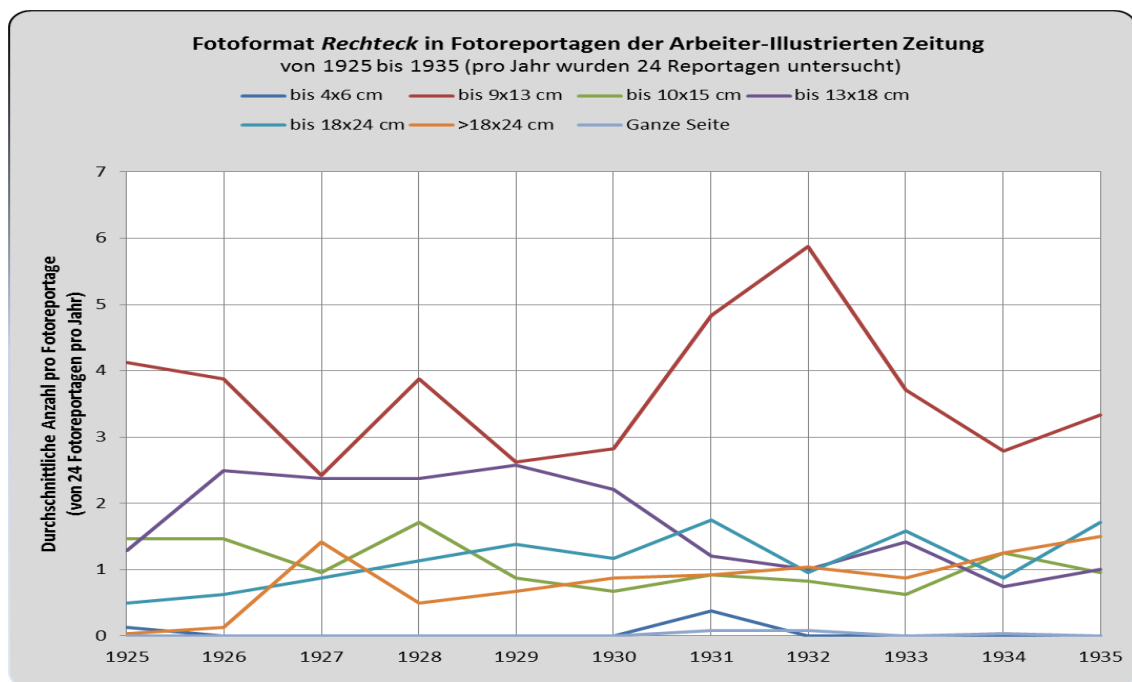


Diagramm 56: Fotoformat Rechteck in Fotoreportagen der Arbeiter-Illustrierten Zeitung von 1925 bis 1935

Quadratische Fotoformate gehörten nur im geringen Umfang zum gestalterischen Mittel bei Fotoreportagen. Der Einsatz beschränkte sich auf Formate, *bis 10x10 cm*, und *>10x10 cm*.

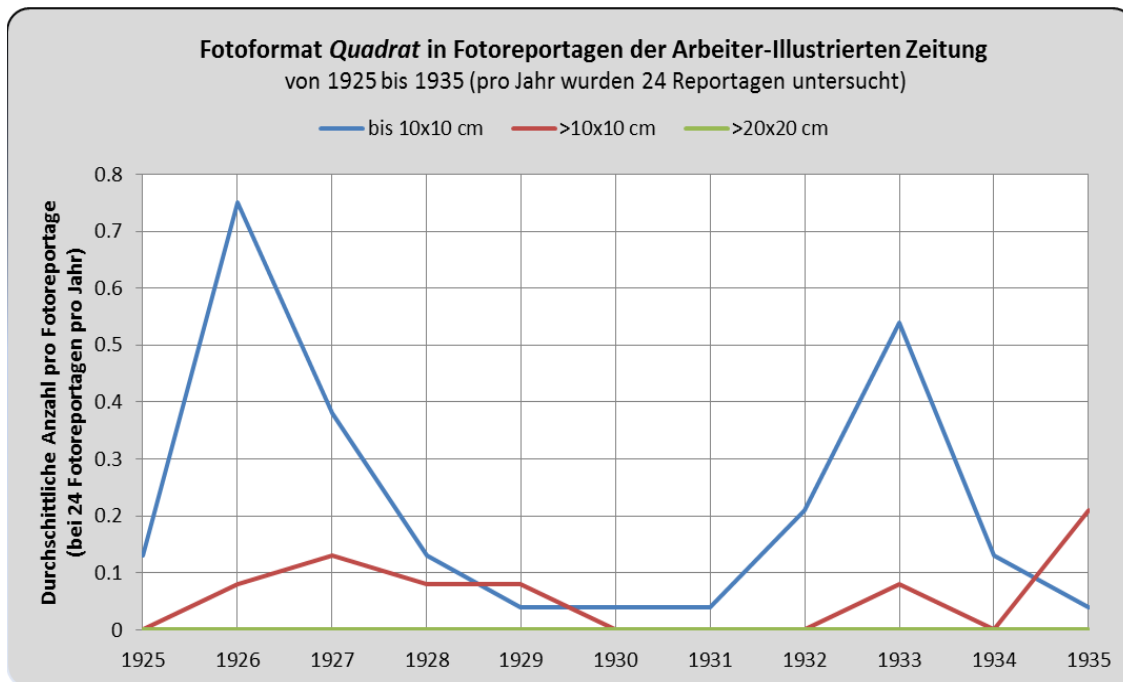


Diagramm 57: Fotoformat *Quadrat* in Fotoreportagen der Arbeiter-Illustrierten Zeitung von 1925 bis 1935

Äußerst selten erschienen kreisförmige Bilder in den Fotoreportagen. Nur einige Jahre setzte die Redaktion in geringem Umfang das Fotoformat >7 cm in den Fotoreportagen ein. Noch weniger wurde das Oval in den Fotoreportagen verwendet. Hier zeigten die Auswertungen nur in den Jahren 1925, 1926 und 1933 einen minimalen Einsatz.

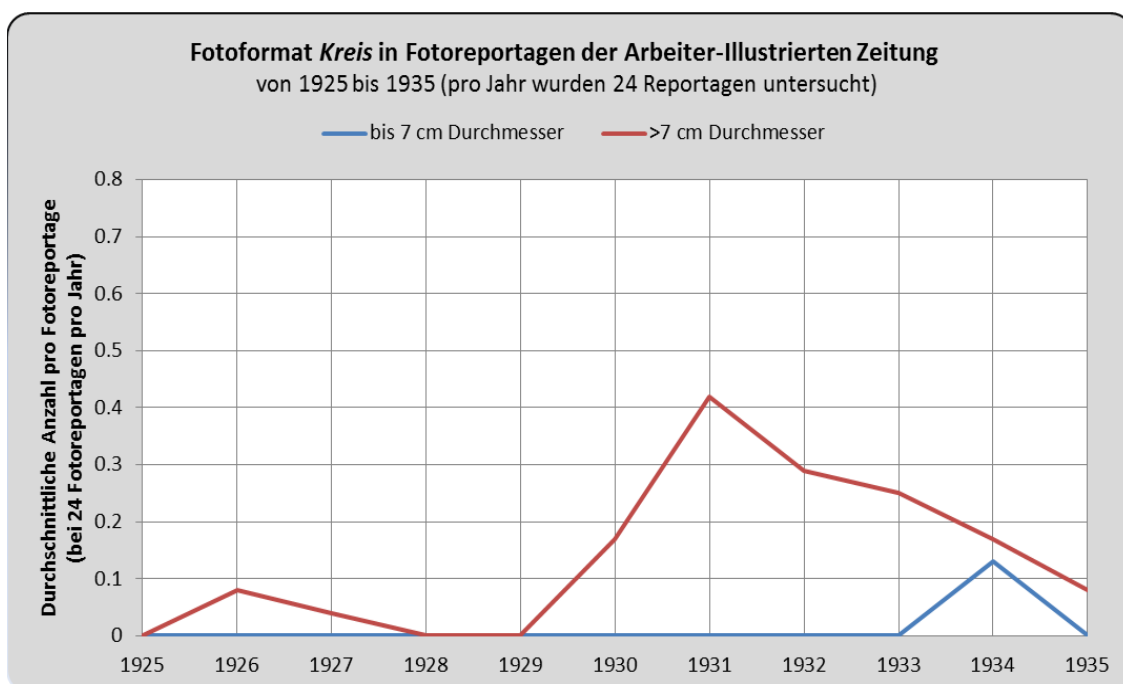


Diagramm 58: Fotoformat *Kreis* in Fotoreportagen der Arbeiter-Illustrierten Zeitung von 1925 bis 1935

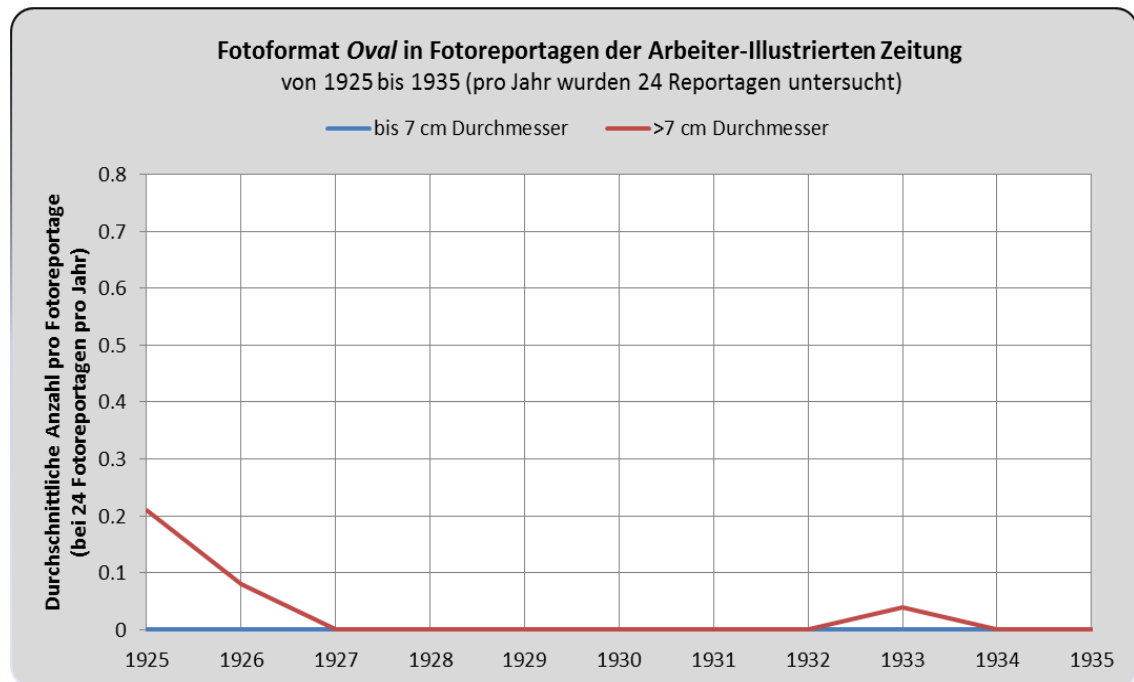


Diagramm 59: Fotoformat *Oval* in Fotoreportagen der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* von 1925 bis 1935

### 6.2.6.2 *Berliner Illustrierte Zeitung*

Auch für die Redaktion der *BIZ* war das Format Rechteck *bis 9x13 cm* das am meisten eingesetzte Bildformat. Im Durchschnitt wurde diese Größe in jeder Fotoreportage 2,5 Mal verwendet. Der Wert lag bei diesem Format unter dem der *AIZ*. Ein nennenswerter Einsatz zeigte sich bei den weiteren Bildgrößen nur beim Format *bis 18x24 cm*, das durchschnittlich zwei Mal in jeder Reportage zu finden war. Noch größere Formate – *bis 13x18 cm* und *Ganze Seite* – kamen weniger vor.

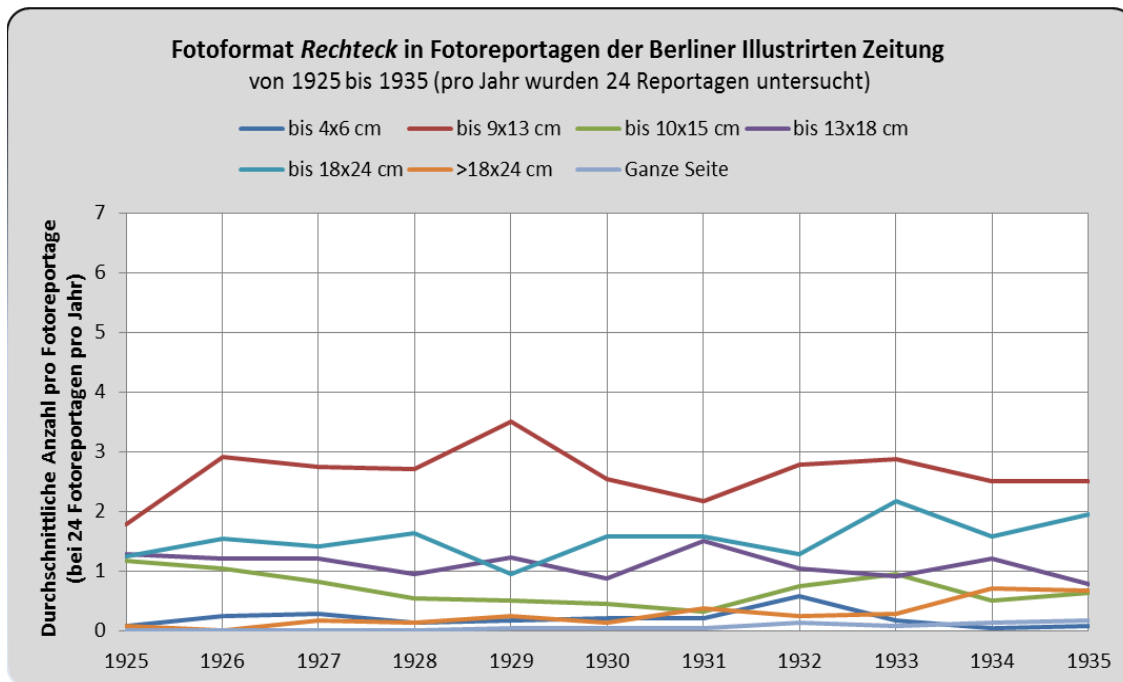


Diagramm 60: Fotoformat Rechteck in Fotoreportagen der *Berliner Illustrierten Zeitung* von 1925 bis 1935

Das quadratische Format wurde in der *Berliner Illustrierten Zeitung* in geringem Umfang in Fotoreportagen eingesetzt. Vereinzelt benutzte der Layouter die Fotoformate *bis 10x10 cm* und *>10x10 cm*, wogegen noch größere Quadrate nur selten im Jahre 1931 zu finden waren.

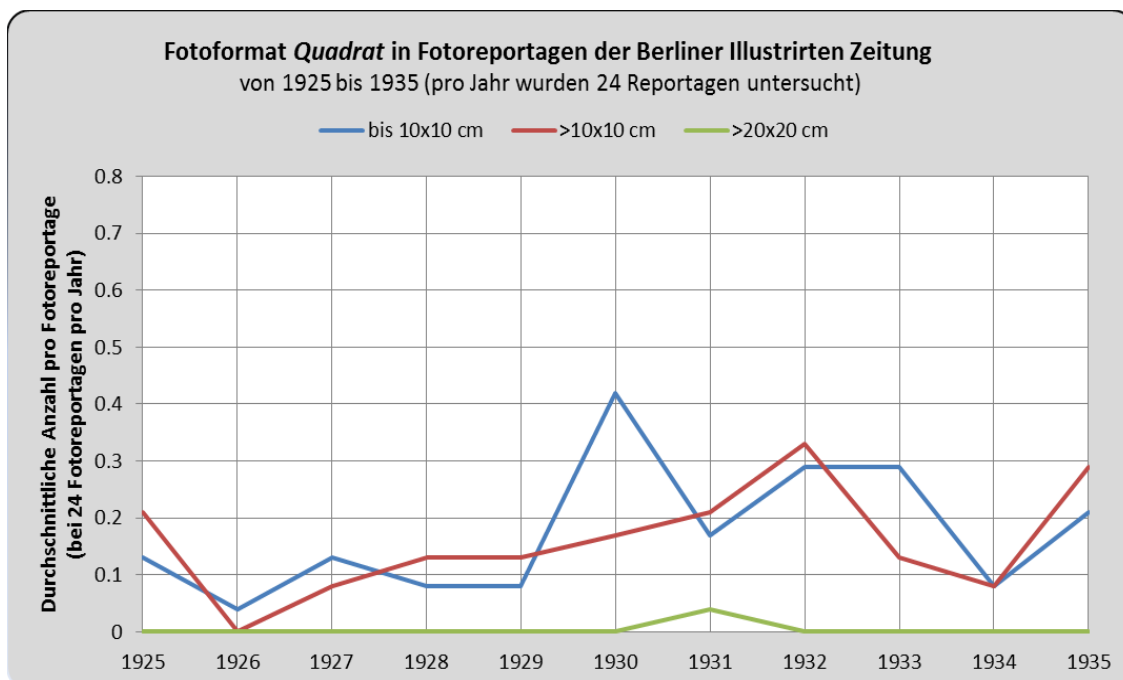


Diagramm 61: Fotoformat Quadrat in Fotoreportagen der *Berliner Illustrierten Zeitung* von 1925 bis 1935

Noch weniger erschienen in den Reportagen kreisförmige und ovale Fotoausschnitte. Die Durchschnittswerte beim Bildformat *Kreis* und *Oval* lagen meist unter 0,1 Bilder pro Fotoreportage und Jahr.

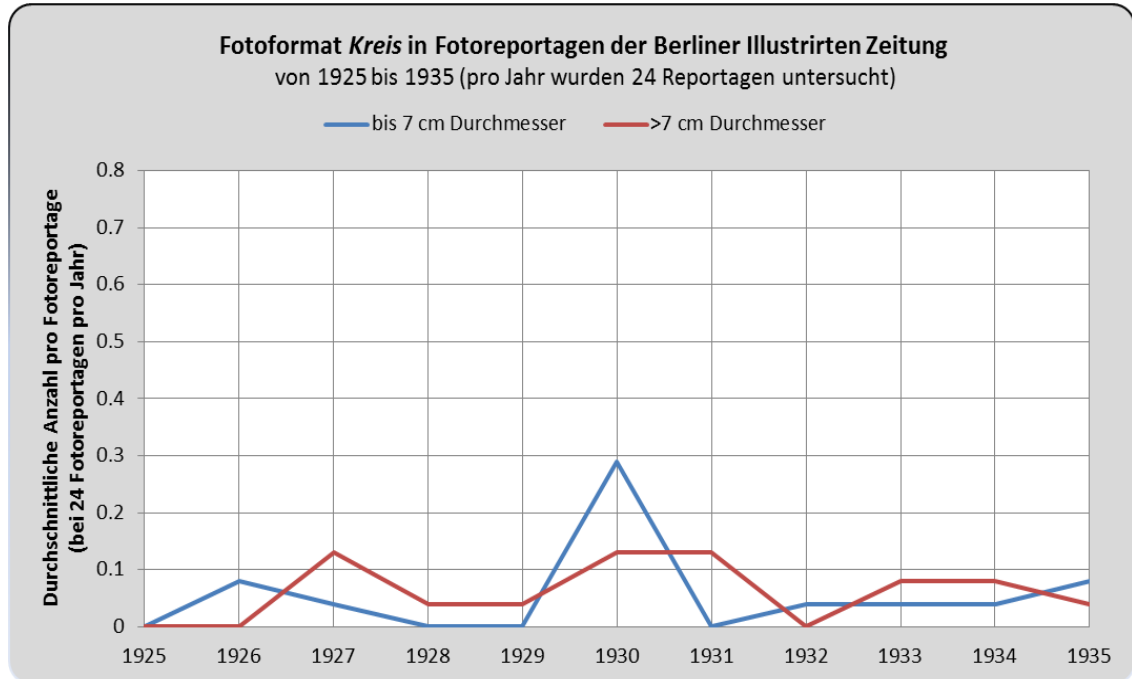


Diagramm 62: Fotoformat *Kreis* in Fotoreportagen der *Berliner Illustrierten Zeitung* von 1925 bis 1935

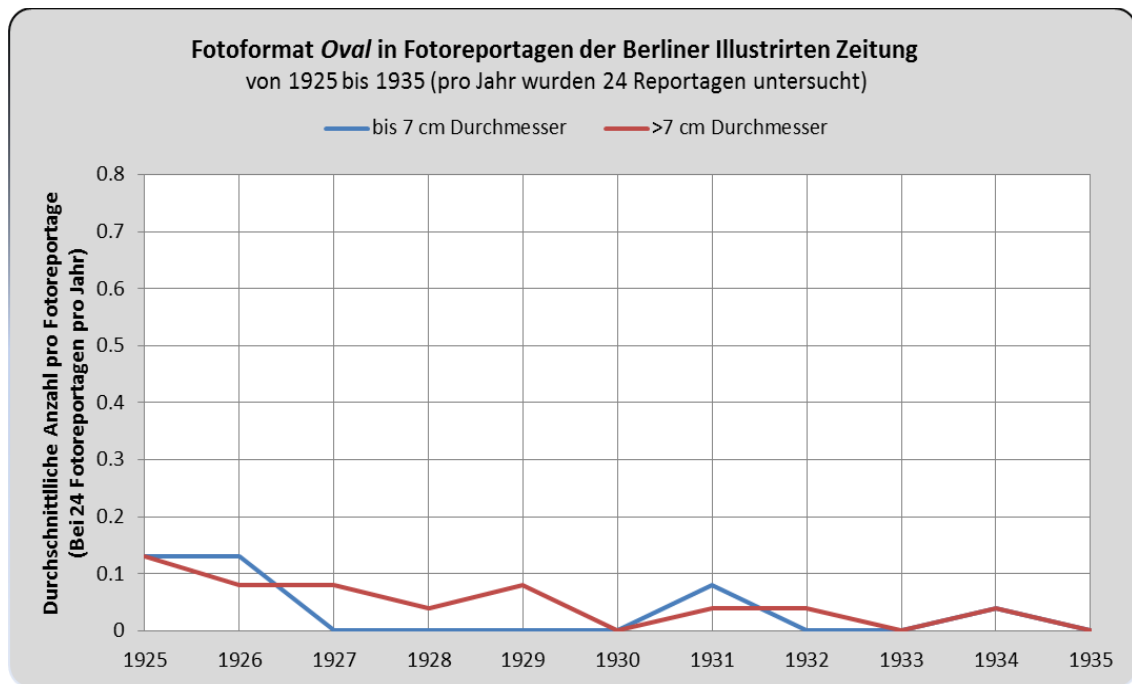


Diagramm 63: Fotoformat *Oval* in Fotoreportagen der *Berliner Illustrierten Zeitung* von 1925 bis 1935

### 6.2.6.3 Illustrierter Beobachter

Im Durchschnitt wies jede der untersuchten 24 Fotoreportagen pro Jahr vier Fotografien des Rechteckformats *bis 9x13 cm* auf. Von den untersuchten Medien setzte der *IB* dieses Bildformat am häufigsten ein. Weit weniger bevorzugt waren die Formate *bis 10x15 cm*, *bis 13x18 cm* und *bis 18x24 cm*. Nur die Größe *bis 18x24 cm* kam im Durchschnitt in 2 von 24 Fotoreportagen zum Einsatz. Die noch größeren rechteckigen Bildformate *>18x24 cm* und *Ganze Seite* traten in den ausgewählten Fotoreportagen des *IB* selten in Erscheinung.

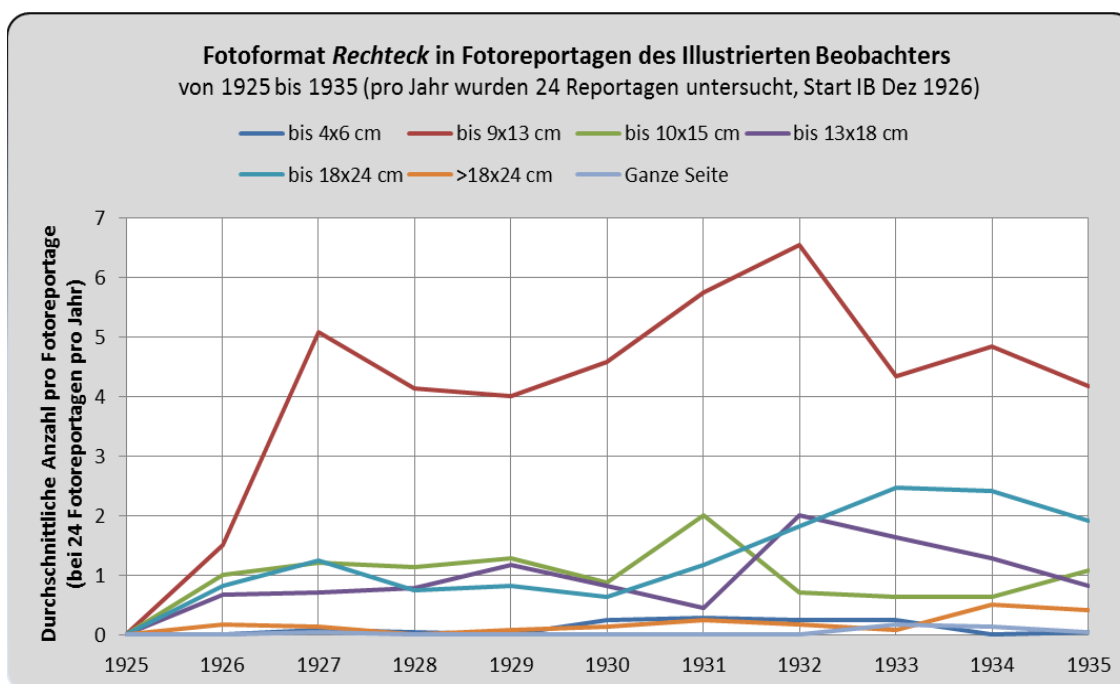


Diagramm 64: Fotoformat *Rechteck* in Fotoreportagen des *Illustrierten Beobachters* von 1925 bis 1935

Der Durchschnittswert lag beim quadratischen Format *bis 10x10 cm* bei durchschnittlich 0,2 Bilder und bei der Größe *>10x10 cm* bei 0,1 Bilder pro Fotoreportage. Die Auswertungen ergaben keine Bildformate *> 20x20 cm*.

Die Redaktion des *IB* verwendete kreisförmige Bildausschnitte nicht häufig. Sie erreichten bei der Formatgröße *>7 cm Durchmesser* einen Wert von durchschnittlich 0,3 Fotografien pro Reportage.

Ein ähnliches Bild ergab sich beim ovalen Fotoausschnitt. Nur das Format *>7 cm Durchmesser* erreichte einen Mittelwert von 0,2 Fotografien pro Reportage.

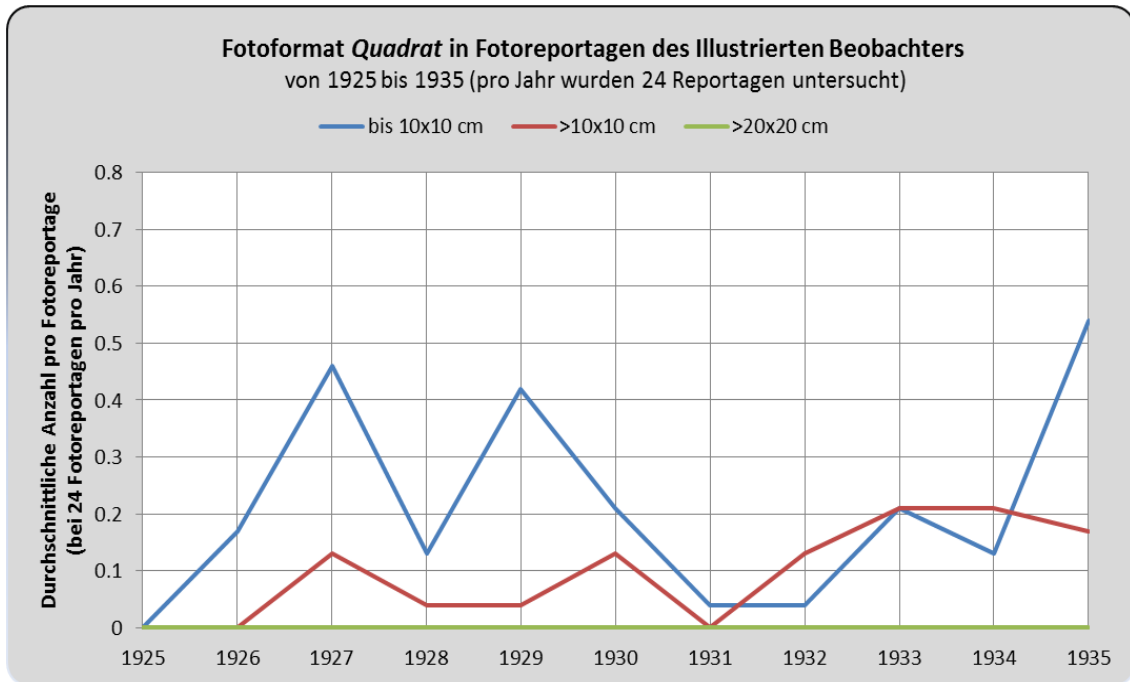


Diagramm 65: Fotoformat *Quadrat* in Fotoreportagen des *Illustrierten Beobachters* von 1925 bis 1935

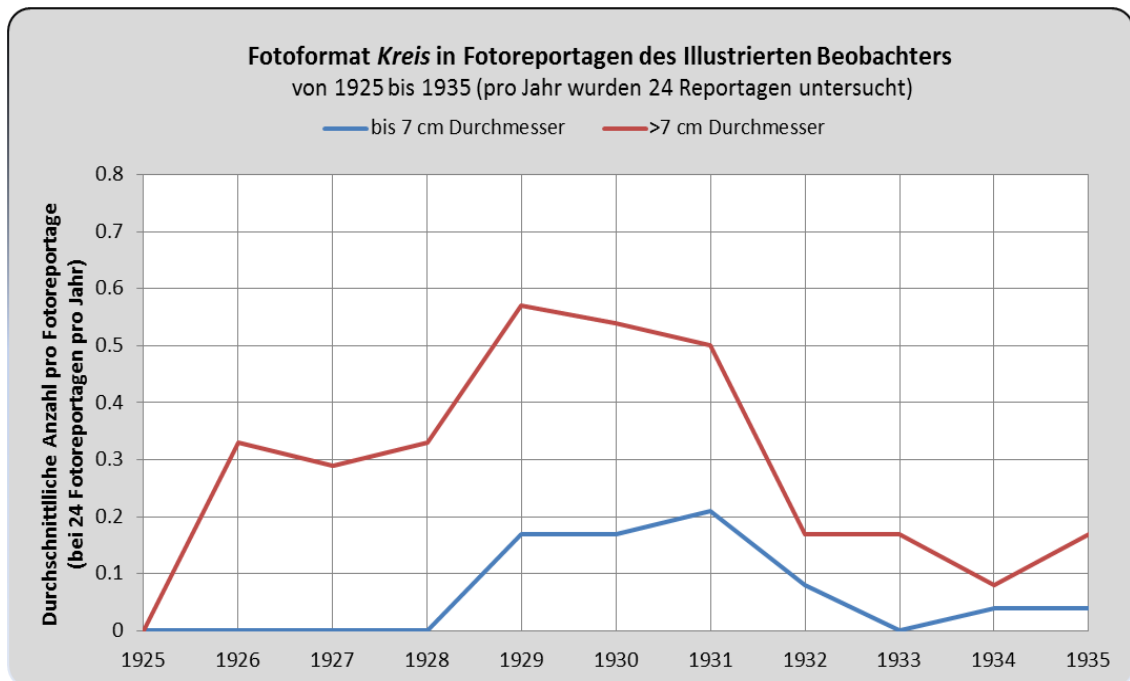


Diagramm 66: Fotoformat *Kreis* in Fotoreportagen des *Illustrierten Beobachters* von 1925 bis 1935

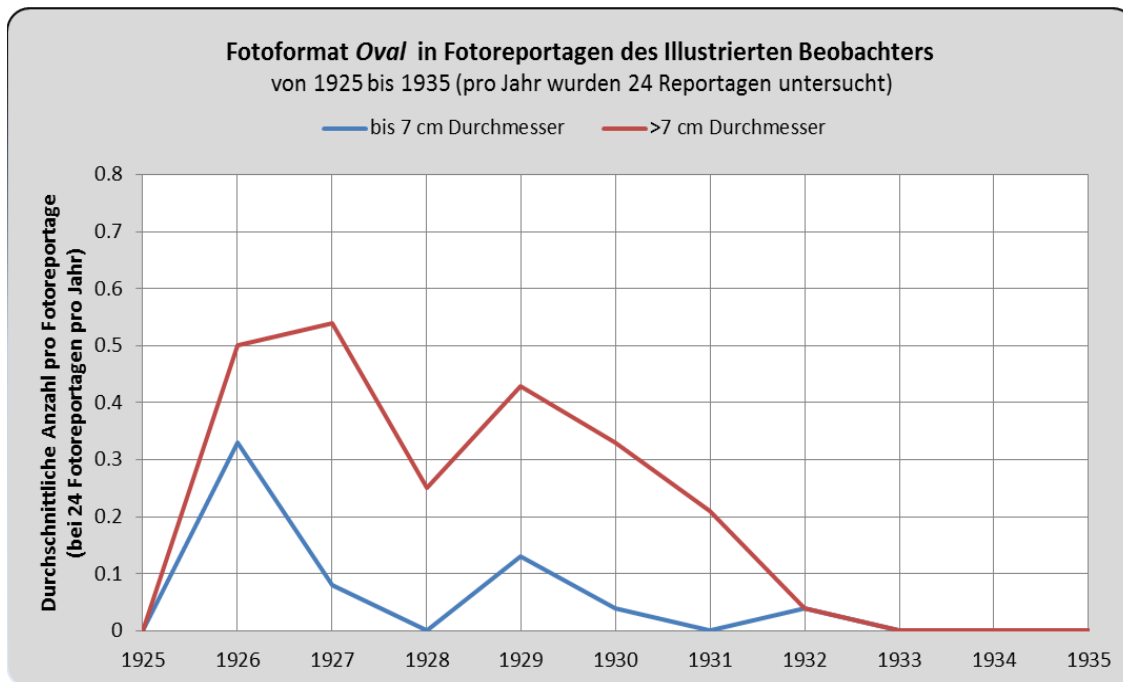


Diagramm 67: Fotoformat *Oval* in Fotoreportagen des *Illustrierten Beobachters* von 1925 bis 1935

#### 6.2.6.4 *Münchener Illustrierte Presse*

Von den rechteckigen Fotoformaten erzielte das Bildformat *bis 9x13 cm* mit 3,7 Bildern pro Reportage den zweithöchsten Durchschnittswert aller untersuchten Medien.

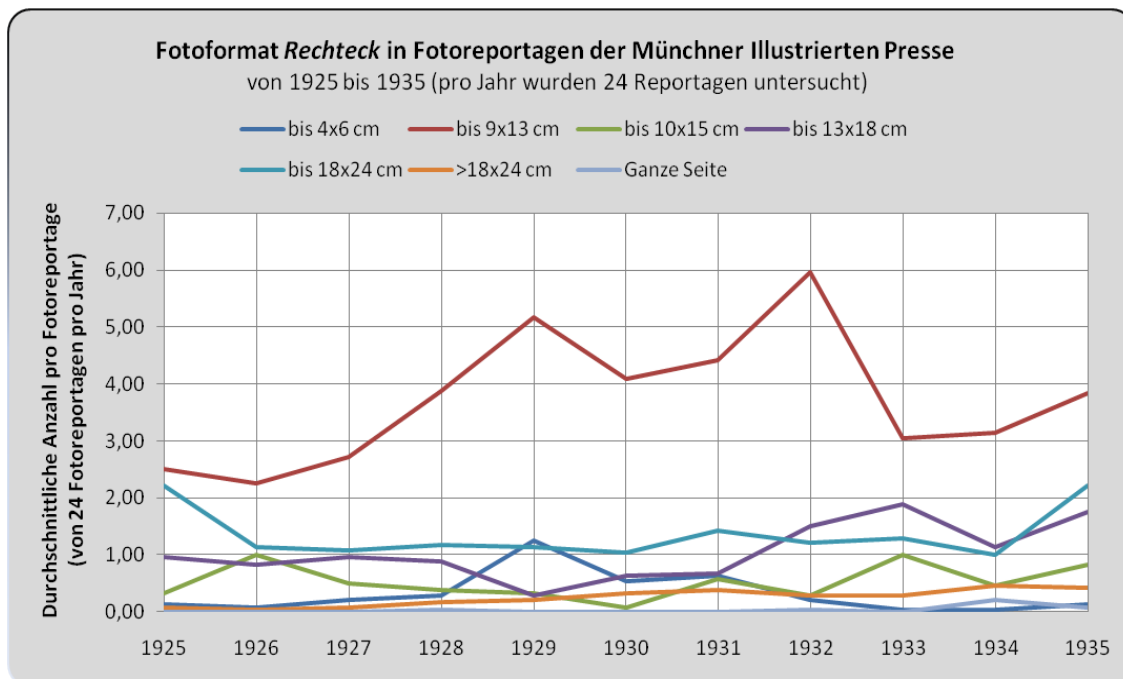


Diagramm 68: Fotoformat *Rechteck* in Fotoreportagen der *Münchener Illustrierten Presse* von 1925 bis 1935



Die Rechteckformate *bis 10x15 cm*, *bis 13x18 cm* und *bis 18x24 cm* erreichten nur Durchschnittswerte unter 0,5 Fotografien pro Reportage. Minimale Anteile zeigten sich bei den beiden größten rechteckigen Formaten *> 18x24 cm* und *Ganze Seite*.

Von den quadratischen Bildformaten erreichte nur die Größe *bis 10x10 cm* zwischen 1930 und 1934 einen durchschnittlichen Bildanteil von 0,4 pro Fotoreportage.

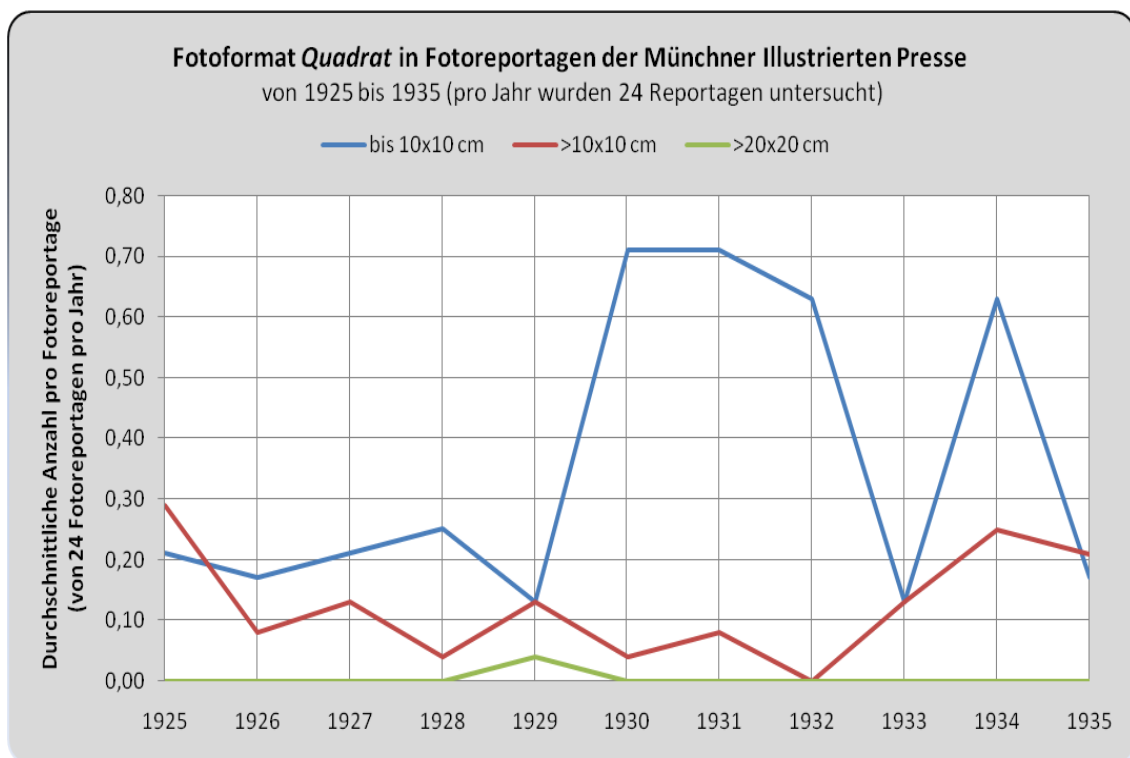
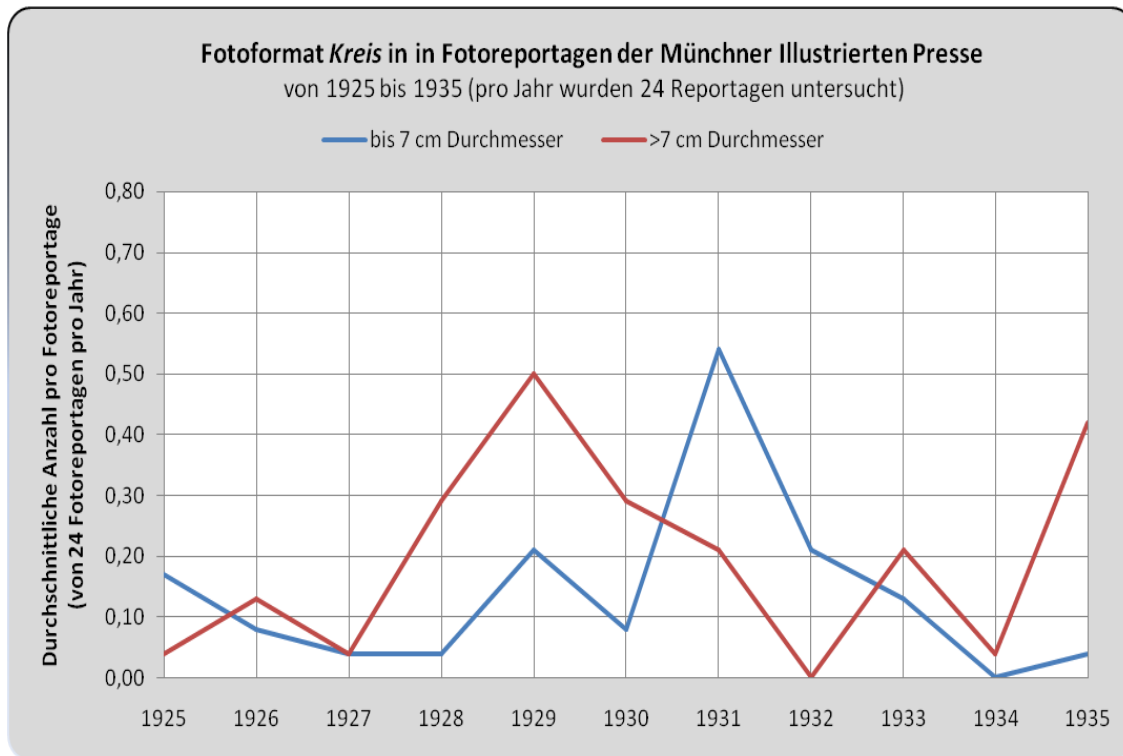
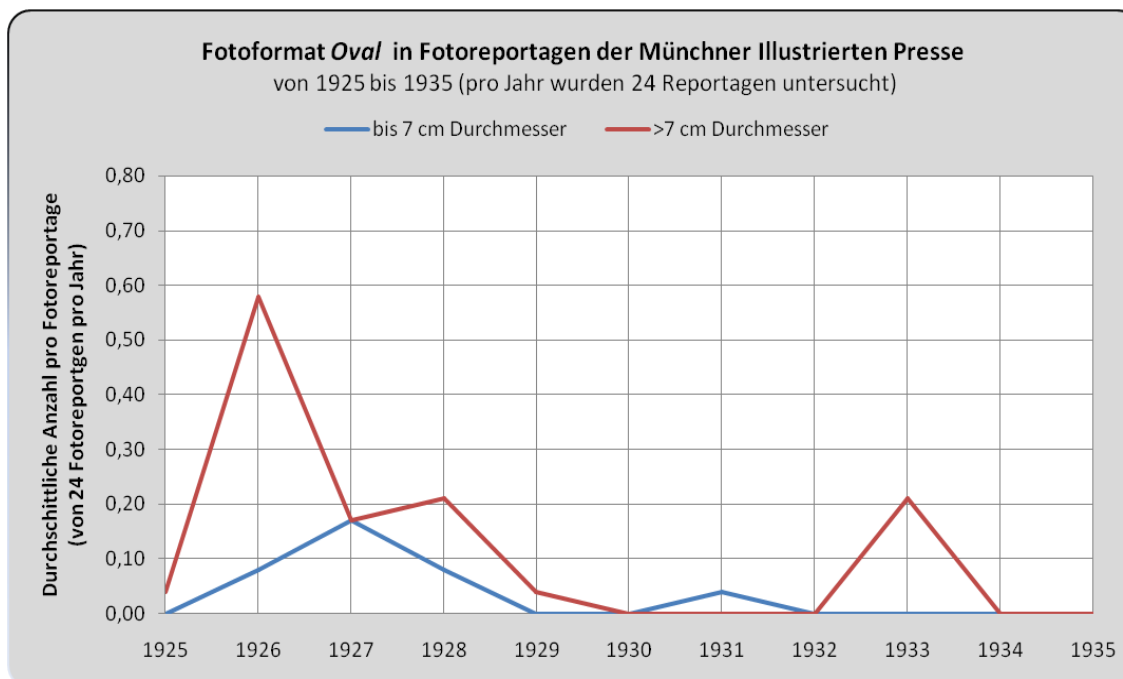


Diagramm 69: Fotoformat *Quadrat* in Fotoreportagen der *Münchner Illustrierten Presse* von 1925 bis 1935

Diagramm 70: Fotoformat *Kreis* in Fotoreportagen der *Münchner Illustrierten Presse* von 1925 bis 1935Diagramm 71: Fotoformat *Oval* in Fotoreportagen der *Münchner Illustrierten Presse* von 1925 bis 1935

Die Bildformate *Kreis* und *Oval* wurden in der *MIP*, wie bei allen anderen untersuchten Medien wenig verwendet.

### 6.2.7 Symbolik in den Fotoreportagen

Symbolische Elemente waren in den Fotoreportagen der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung*, der *Berliner Illustrierten Zeitung* und der *Münchener Illustrierten Presse* selten anzutreffen. Nur vereinzelt verwendete die *AIZ* Symbole des Kommunismus, wie Sichel und Hammer. In den beiden bürgerlichen illustrierten Wochenzeitungen, *BIZ* und *MIP*, kam in den Fotoreportagen erst nach 1933 mehr *Symbolik* zum Einsatz. Die grafische Darstellung der Auswertungen von symbolischen Elementen war bei diesen Wochenzeitungen wenig sinnvoll, und wurde nur zum Vergleich, für den *IB* und für die *MIP* erstellt. Im *Illustrierten Beobachter* war *Symbolik* ein gezielt eingesetztes Propagandamittel. Nach Gerhard Paul transponiert die Symbolpropaganda mit Fahnen, Standarten, Abzeichen, Adler, Farben und Uniformen die politischen Ideen der Nationalsozialisten und erzeuge emotionale innere Bilder, die der rationalen Kritik nicht mehr zugänglich seien.<sup>488</sup> Die massive Symbolpropaganda zeigte sich in den meisten Fotoreportagen des *Illustrierten Beobachters*. Schon in den Jahren vor der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten enthielten die Reportagen des *IB* *Symbolik*. Es sollte das nationalsozialistische Gedankengut ins Volk hineingetragen werden. Gerhard Paul verweist in seinem Buch *Aufstand der Bilder* auf die Bedeutung der wortlosen symbolischen Kommunikation. Symbole setzen „komplexe geistige Gebilde wie Werte, Utopien, ja ganze Weltanschauungen stark komprimiert in konkrete, allgemeinverständliche bildähnliche Zeichen“ um. Zudem haben symbolische Elemente eine „operative Bedeutung“, indem sie beim Betrachter Emotionen hervorrufen, sofern diesem die Symbolinhalte bekannt sind. Indem die Symbole Menschen unterschiedlicher Herkunft unter einem „geistigen Sinnbild“ zusammenführen und ihnen ein „Gefühl von Zusammengehörigkeit“ geben, erfüllen Symbole auch eine identitätsstiftende Funktion.<sup>489</sup>

Bereits ab 1926 hatten symbolische Elemente in den Fotoreportagen des *IB* eine große Bedeutung in der Propaganda der Nationalsozialisten. Die Anzahl der Fotoreportagen mit symbolischen Inhalten erreichte 1927 einen Spitzenwert. In 10 von 24 untersuchten Reportagen trat *Symbolik* auf. Bis 1930 reduzierte sich der Einsatz

---

<sup>488</sup> Paul 1990, S. 165

<sup>489</sup> Paul 1992, S. 165-166

symbolischer Elemente auf 6 Fotoreportagen und steigerte sich im Jahre 1933 bis auf 15 Fotoreportagen. 1935 fiel der Einsatz von *Symbolik* wieder auf 10 zurück.

Der Vergleich des *IB* mit der *Münchner Illustrierte Presse* belegt die häufigere Verwendung von *Symbolik* in den Fotoreportagen des *IB*. Es war zu erkennen, dass bei der *MIP* erst nach 1933 der Einsatz symbolischer Elemente nachhaltig anstieg. Im Jahre 1934 wiesen 6 von 24 Fotoreportagen *Symbolik* auf. Die Fotoreportagen in der *BIZ*, deren Auswertung hier nicht grafisch dargestellt wurde, verzeichneten noch weniger *Symbolik*. Im Jahr 1933 traten in drei von 24, im Jahre 1934 in vier von 24 und 1935 in drei von 24 Fotoreportagen symbolische Zeichen auf.

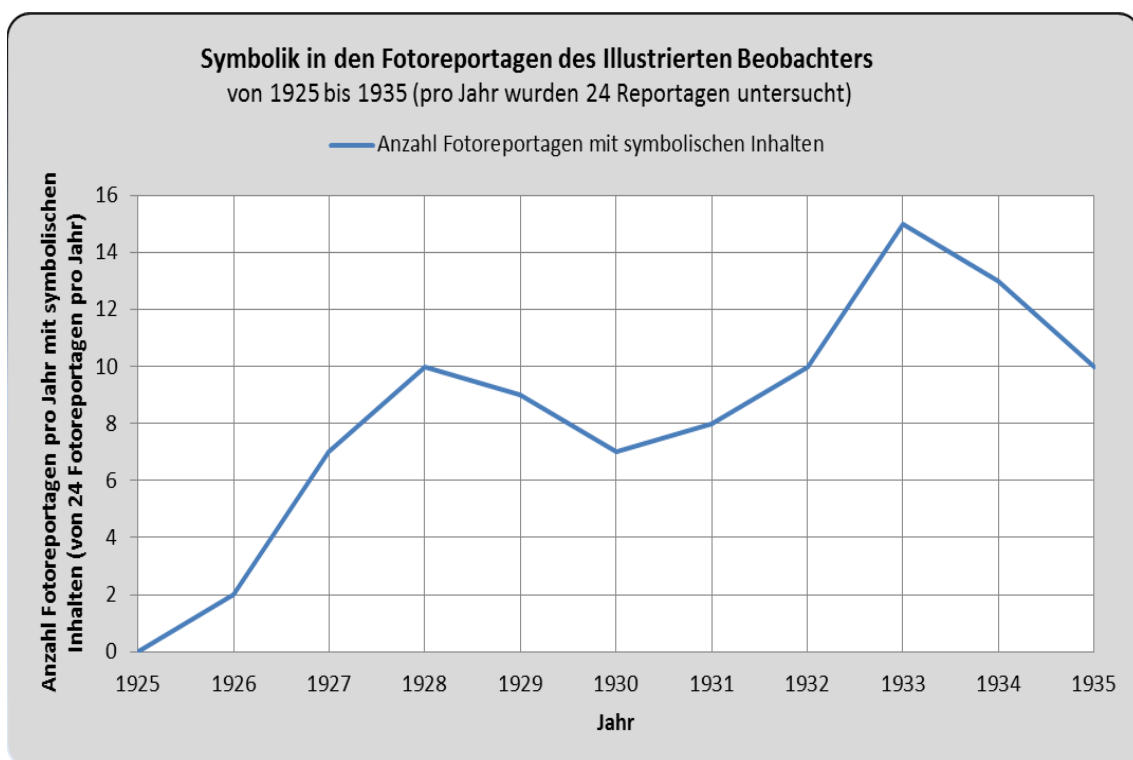


Diagramm 72: Anzahl Fotoreportagen mit Symbolik im *Illustrierten Beobachter* von 1925 bis 1935

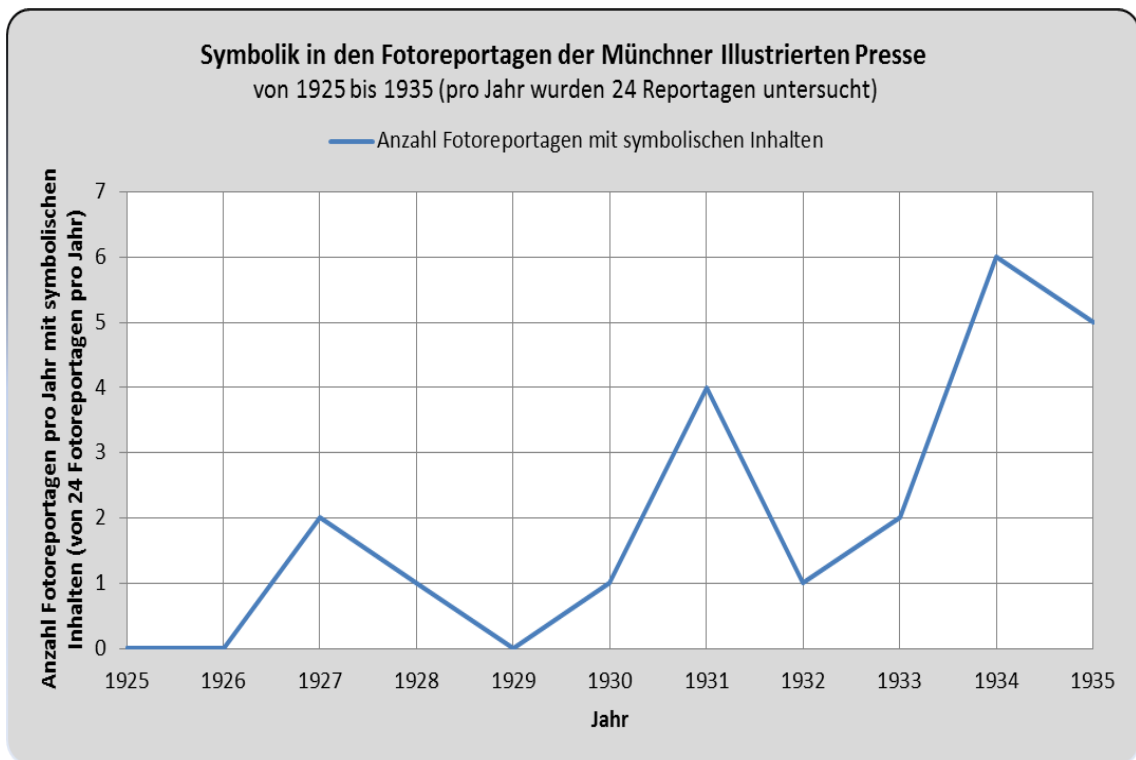


Diagramm 73: Anzahl Fotoreportagen mit Symbolik in der Münchner Illustrierten Presse von 1925 bis 1935

## 7 Interpretation und Diskussion der Ergebnisse der Korpusstudie

Im vorliegenden Kapitel werden die im Kapitel 6 vorgestellten Ergebnisse dieser Arbeit diskutiert und interpretiert. Gleichzeitig erfolgt der Abgleich mit den festgelegten Forschungsfragen und den aufgestellten Hypothesen. Hier interessiert vor allem, ob die Hypothesen zu verifizieren oder falsifizieren sind. Zudem sollen die Forschungsfragen exakt beantwortet werden.

*„Das Gleiche lässt uns in Ruhe, aber  
der Widerspruch ist es, der uns  
produktiv macht.“*

*(Johann Wolfgang von Goethe  
(1749 - 1832))*

*„Nur aus dem Pro und Contra entsteht  
eine gesicherte Meinung.“*  
*Heinz Kriwet (\*1931)*

Die Darstellung der Unterschiede, der Vergleich und die Abwägung des „Pro“ und „Contra“, sind für eine objektive Meinungsbildung wichtig und für empirische Forschungsarbeiten zwingend notwendig. Darauf verweisen auch die zwei Zitate von Johann Wolfgang von Goethe<sup>490</sup> und Heinz Kriwet<sup>491</sup> (Vorstandsvorsitzender der Thyssen AG).

### 7.1 Die Gesamtauswertung des Korpus

#### 7.1.1 Die verantwortlichen Chefredakteure

Die Redaktion und die verantwortlichen Leiter der illustrierten Wochenzeitungen hatten in den zwanziger und dreißiger Jahren, innerhalb eines Medienkonzerns, eine Schlüsselposition inne. Man nannte den Leiter oder den Chefredakteur damals oft Hauptschriftleiter. Er verantwortete die Themen der Berichterstattung und gab die Leitlinien für das Layout der Zeitung vor. Die Hauptschriftleiter waren die „Protagonisten der Fotoreportagen“, wie sie Kurt Korff bezeichnete. Sie lieferten die Ideen für die Fotoreportagen bzw. für die Foto-Artikel, zeichneten für die Beschaffung des passenden Bildmaterials verantwortlich und bestimmten die Art der Darstellung der Reportage. Vom Geschick und Weitblick der Redaktion – indem sie die veränderten Einstellungen der Leser zum Bild in der

<sup>490</sup> Lautenbach, von Goethe 2004, S. 1064

<sup>491</sup> Kriwet, Heinz: Vorstandsvorsitzender der Thyssen AG ab 1969, siehe: Munzinger-Archiv GmbH 2001

illustrierten Zeitschrift erkannte und qualifizierte Layouter und Fotografen engagierte – hing der Erfolg des Medienunternehmens ab. Nach Kurt Korff war es kein Zufall, dass die Entwicklung des Mediums Kino parallel zur Entwicklung der *Berliner Illustrierten Zeitung* lief. Aufgrund der neuen bildlichen Informationen durch das Kino war es notwendig, auch eine prägnantere Form der Darstellung in der Presse zu finden. Der Leser wollte neben der Textnachricht eine schnelle und umfassende, anschauliche Information. Das Bild selbst sollte schon eine Nachricht übermitteln.<sup>492</sup>

Ab Mitte der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts stieg das Interesse an illustrierten Wochenzeitungen sprunghaft an. Es wurden viele illustrierte Wochenzeitungen gegründet. In der Medienbranche waren daher fähige Hauptschriftleiter gesucht.

Nicht jede der vier untersuchten illustrierten Wochenzeitungen konnte sich eine personell umfangreiche Redaktion leisten. So bestand die Redaktion der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung*, von 1927 bis 1933, nur aus fünf Mitarbeitern, obwohl die Auflagenhöhe schon bei ca. 500 000 Stück lag.<sup>493</sup> Dagegen führte die *Berliner Illustrierte Zeitung*, neben dem Chefredakteur, den Redakteuren, den Illustratoren, auch einen künstlerischen Beirat ein. „Dies war der Mann, der mit dem Blick des Künstlers die bildlich stärkste und beste Lösung zu suchen hatte.“<sup>494</sup>

Die Quelle für die Namen der verantwortlichen Chefredakteure stellte das Impressum der jeweiligen illustrierten Wochenzeitung dar. Die Wichtigkeit des Leiters einer Zeitungsredaktion, aber auch die Aussagen in den Forschungsberichten zu den Chefredakteuren, gaben in der vorliegenden Arbeit den Anstoß, eine exakte Auswertung über die verantwortlichen Chefredakteure zu erstellen. Die Forschungsfrage F5 beschäftigt sich mit diesem Thema:

##### **F 5 Welche verantwortlichen Chefredakteure weist das Korpus der Studie von 1925 bis 1935 für die ausgewählten Medien aus?**

---

<sup>492</sup> Korff 1927, S. 290–294

<sup>493</sup> Willmann 1974, S. 7

<sup>494</sup> Korff 1927, S. 291–293

### 7.1.1.1 Die Chefredakteure der Arbeiter-Illustrierten Zeitung

Von 1925 bis Februar 1926 leitete Paul Scholze die Redaktion der *AIZ*. Ab dem 25. Februar 1926 übernahm Willy Münzenberg, für viele Jahre, bis zur Kalenderwoche 8, im Jahre 1931, die Funktion des verantwortlichen Chefredakteurs, ehe er, ab der Kalenderwoche 9 des gleichen Jahres, die Leitung der Redaktion an Hermann Leupold übergab. Dieser war bereits Redakteur der *AIZ* und Vorsitzender der Vereinigung der Arbeiterfotografen.<sup>495</sup> Hermann Leupold hatte die Position des Chefredakteurs bis zur Kalenderwoche 47, des Jahres 1932, inne. Ab 1933 überschlugen sich die Ereignisse. Bereits im Heft Nr. 1, von 1933, zeigte das Impressum der Zeitung als Erscheinungsort Reichenberg, in der CSR<sup>496</sup>, und als verantwortlichen Chefredakteur Josef Wildner. Ab der ersten Nummer, die in Prag herausgegeben wurde, führte für einige Wochen Dr. Fritz Biehal die Redaktion, danach übernahm Paul Prokop den Posten der Chefredaktion.

Durch die explizite Wochenauswertung (Kapitel 6.1.1) wurden die Forschungsaussagen widerlegt, die in einigen Fällen andere Chefredakteure nannten. Nach Henrick Stahr ist der erste Chefredakteur der *AIZ* Franz Höllering (1896-1968) gewesen.<sup>497</sup> Im Impressum von 1925 und 1926 erschienen aber zu Höllering keine Angaben.

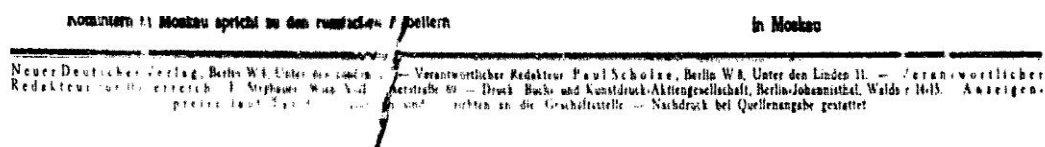


Abbildung 32: *AIZ* 1925 Januar, Ausschnitt Impressum

<sup>495</sup> Willmann 1974, S. 43

<sup>496</sup> Willmann 1974, S. 229

<sup>497</sup> Stahr 2004, S. 96



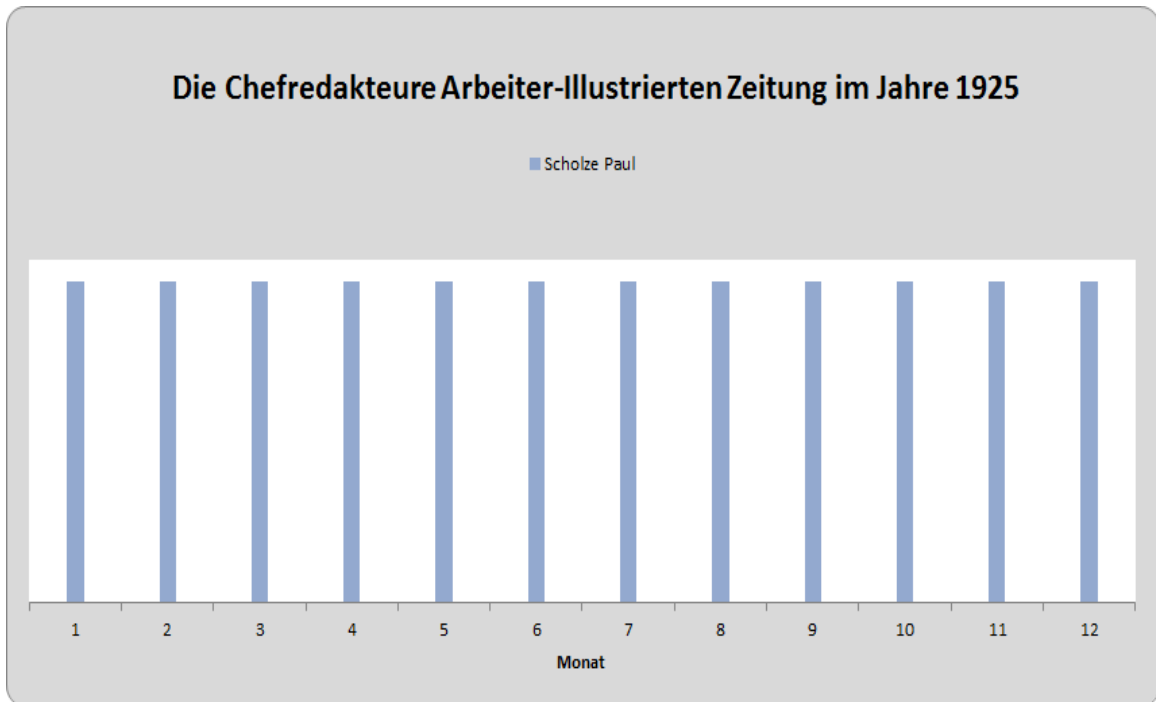


Diagramm 74: Chefredakteure AIZ 1925

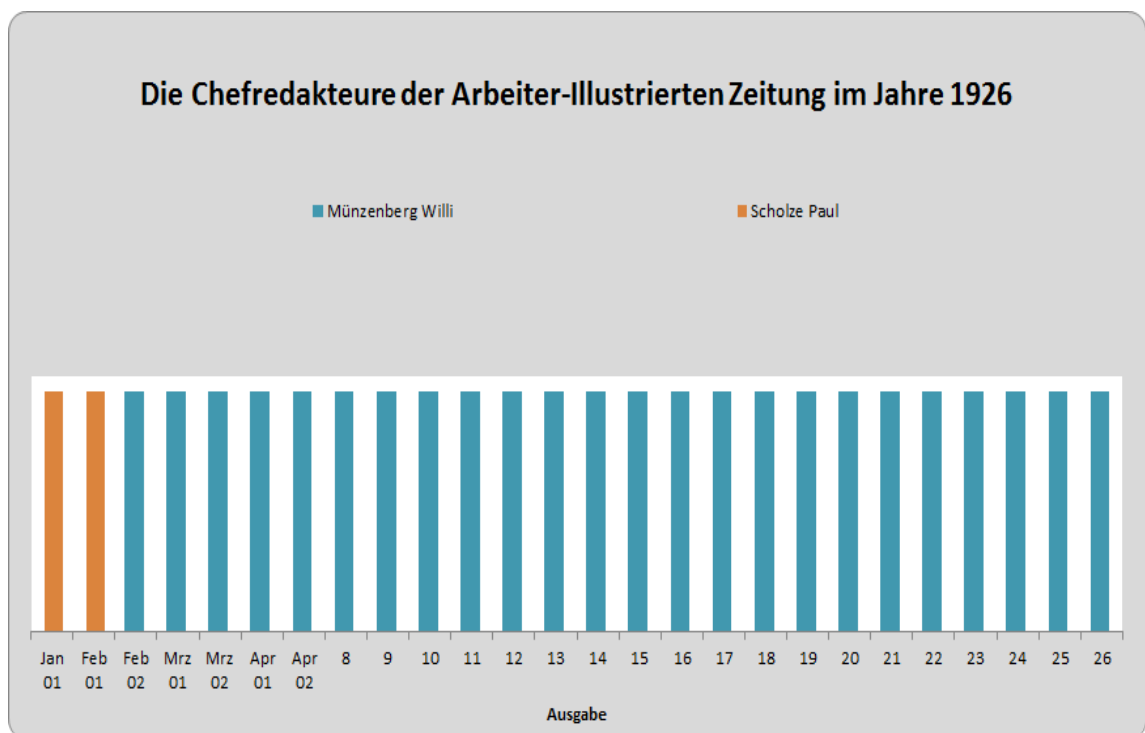


Diagramm 75: Chefredakteure AIZ 1926

Lilly Becher schreibt im Vorwort zum Buch *Geschichte der Arbeiter-Illustrierten Zeitung*, dass sie bereits 1927 mit der Chefredaktion der *AIZ* betraut worden war.<sup>498</sup> Die Auswertung des Impressums über den Einsatz der Chefredakteure hat ergeben, dass Lilly Becher 1927 keinesfalls die Leitung der Redaktion der *AIZ* übernommen hatte. Die unten abgebildeten Ausschnitte des Impressums der Wochenausgabe 1927, Heft Nr. 02, und 1927, Heft Nr. 44, wiesen in beiden Fällen Willi Münzenberg als verantwortlichen Chefredakteur aus. Auch die Gesamtübersicht des Jahres 1927 führt nur Willi Münzenberg als verantwortlichen Redakteur auf. Die Aussagen von Lilly Becher sind daher unverständlich. Ob der Verlag einen „verantwortlichen“ Chefredakteur (Willy Münzenberg) und parallel dazu einen zusätzlichen Chefredakteur (Lilly Becher) beschäftigte, ließ sich nicht klären.

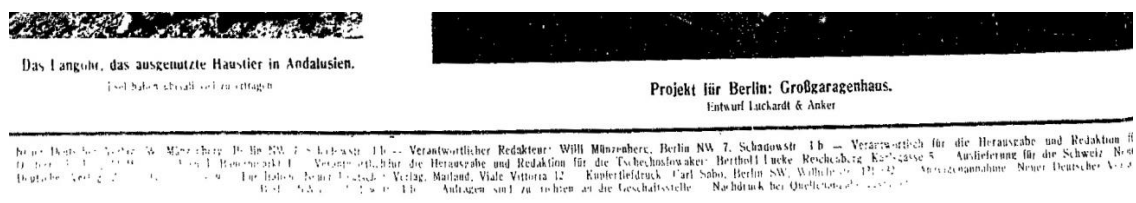


Abbildung 33: *AIZ* 1927 Nr. 02, Ausschnitt Impressum



Abbildung 34: *AIZ* 1927 Nr. 44, Ausschnitt Impressum

<sup>498</sup> Willmann 1974, S. 8

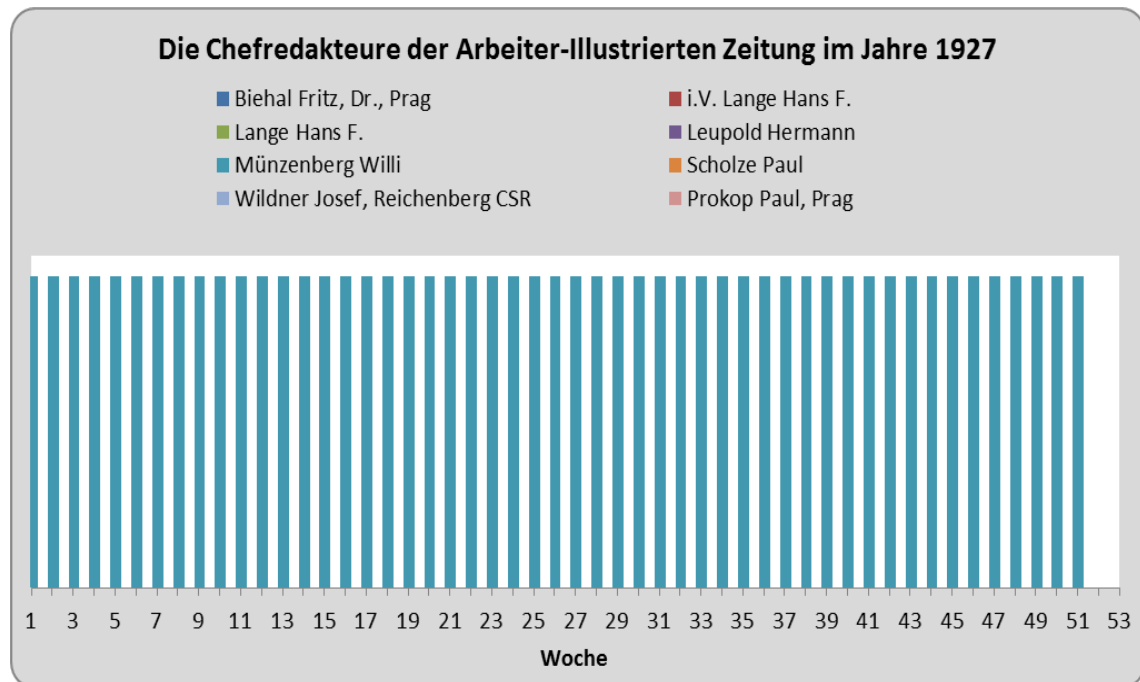


Diagramm 76: Die verantwortlichen Chefredakteure der AIZ 1927

### 7.1.1.2 Die Chefredakteure der *Berliner Illustrierten Zeitung*

Die höchste Kontinuität bei der Besetzung des Chefredakteur-Postens wies von allen untersuchten Medien die *Berliner Illustrierte Zeitung* auf. Schon Anfang des 20. Jahrhunderts (ab 1905) hatten die Besitzer des Ullstein-Konzerns die Geschicke der Redaktion in die Hände des noch jungen Redakteurs Kurt Korff<sup>499</sup> gelegt.

Kurt Korff war – im Zeitraum der Studie, von 1925 bis zur Kalenderwoche 13 im Jahre 1933 – verantwortlicher Chefredakteur der *BIZ*. Danach entzog sich Kurt Korff dem Zugriff des Naziregimes durch seine Flucht nach Wien. Später emigrierten er und sein Umbruch-Redakteur Szafranski in die USA und unterstützten Henry Luce in New York bei der Gestaltung des Journals *Life*, das sich ab 1936 der Bildreportage widmete.<sup>500</sup> Friedrich Kroner, engster Mitarbeiter von Kurt Korff, übernahm ab der Kalenderwoche 14 des Jahres 1933 die Leitung der Redaktion, gab sie aber bereits Anfang 1934 (Kalenderwoche 13) wieder ab. Friedrich Kroner, der wie Kurt Korff

<sup>499</sup> Kurt Karfunkel(stein), der sich der antisemitischen Vorbehalte wegen Kurt Korff nannte, siehe: Stöber 2005, S. 272

<sup>500</sup> Ullstein 23.01.1952

jüdischer Abstammung war, musste anfangs 1934 untertauchen, soll sich aber über die Kriegszeit in Berlin versteckt gehalten und überlebt haben.<sup>501</sup>

Dass Kurt Korff für eine so lange Zeit die Position des Chefredakteurs innehatte, war sicherlich auf die konservative Politik des Hauses Ullstein und die redaktionellen Fähigkeiten von Kurt Korff zurückzuführen. Die konservative Haltung der Redaktion zeigte sich auch in dem Titel-Layout, das sich von ihrer Gründung bis zur Einstellung des Erscheinens wenig veränderte. So ist aus typografischen Gründen die Schreibweise ihres Namens, *Berliner Illustrierte Zeitung*, beibehalten worden. Das Wort Illustrierte wurde ohne „e“ geschrieben, wie es die Rechtschreibung im 19. Jahrhundert bei der Gründung der Zeitung vorgab.<sup>502</sup>

### 7.1.1.3 Die Chefredakteure des *Illustrierten Beobachters (IB)*

Die Angaben in den Forschungsberichten über die Chefredakteure des *Illustrierten Beobachters*<sup>503</sup> stimmten mit den Aussagen im Impressum nur einmal nicht überein. Für die erste Ausgabe des *IB* zeichnete laut Impressum Heinrich Hoffmann verantwortlich, der in den folgenden Jahren die meisten der Hitlerporträts und viele Fotoreportagen über nationalsozialistischen Themen schuf. In der zweiten Ausgabe verantworteten Josef Stolzing-Czerny und Hermann Esser die Schriftleitung. Ab den Ausgaben 3, 4, 5 (im November und Dezember 1926) übernahm Hermann Esser die Leitung der Redaktion. Er hatte diese Verantwortung bis zum Ende der Kalenderwoche 15 im Jahre 1932, inne. Danach gab es mehrere Wechsel in der Besetzung des Chefredakteurs (siehe Kapitel 6.1.1). Von der Kalenderwoche 16 bis 27 im Jahre 1932, übernahm Ferdinand Bruger, in Vertretung von Hermann Esser, die Redaktionsleitung. Im Anschluss daran bestellte der Verlag Wilhelm Weiß zum Chefredakteur. Aber bereits Anfang 1933 löste ihn Dr. Hans Buchner ab. Die turbulenten Ereignisse Anfang 1933 brachten im Pressewesen bald wieder einen Wechsel. Ab der Kalenderwoche 17, und nicht erst ab der Woche 18, wie es Dr. A. Dresler 1937 in seinen Buch über die Geschichte des *Völkischen Beobachters* angibt, ernannte der Fritz Eher Verlag Hans Loder zum Hauptschriftleiter des *IB*.

---

<sup>501</sup> Kerbs 1983a, S. 68

<sup>502</sup> Korff 1927, S. 293

<sup>503</sup> Vgl.: Dresler 1937, S.168-177

#### 7.1.1.4 Die Chefredakteure der *Münchener Illustrierten Presse*

Wilhelm Dzialas, der frühere Herausgeber der Münchner Zeitschrift *Jugend*, gab nach der Gründung der *Münchener Illustrierten Presse* Ende 1923 nur ein kurzes Gastspiel als Hauptschriftleiter. Mit der Ausgabe Nummer 3 im Jahre 1923, übernahmen Otto Hirth und Wilhelm Dzialas gemeinsam die Leitung der Redaktion und behielten die Führungsposition bis zur Kalenderwoche 18 des Jahres 1925. Von der Kalenderwoche 19 bis 49 führte Otto Hirth die Redaktion der Zeitschrift alleine. Doch noch im gleichen Jahr übernahm Paul Feinhals ab der Kalenderwoche 50 die Führung bei der *MIP*. Er fungierte bis einschließlich Mitte 1930 als Hauptschriftleiter, wenn man die kurzzeitigen Vertretungen durch Stefan Lorant ausblendet.

Danach wechselte Paul Feinhals zur *Kölnischen Illustrierten*, die sich unter seiner Führung zu einem Konkurrenzblatt für die *MIP* und *BIZ* entwickelte.<sup>504</sup> Stefan Lorant, der bereits mehrere Male als Hauptschriftleiter fungierte, übernahm von der Kalenderwoche 28 bis 32 im Jahre 1930 vertretungsweise wieder die Leitung der Redaktion. Ab der Kalenderwoche 33 bestellte der Verlag Hugo Huber zum stellvertretenden Leiter der Redaktion und berief ihn im vierten Quartal zum Hauptschriftleiter. Damit kam Stefan Lorant wieder nicht zum Zuge, obwohl er bereits mehrere Male als verantwortlicher Hauptschriftleiter fungierte. Man gab dem Layouter der *MIP*, Hugo Huber, den Vorzug.<sup>505</sup>

Stefan Lorants sehnlichster Wunsch<sup>506</sup> erfüllte sich erst im Jahre 1932. In der Woche 13 wurde er, nach den Angaben im Impressum der *MIP*, mit der Vertretung des Hauptschriftleiters beauftragt und ab der Kalenderwoche 24 als Hauptschriftleiter bestätigt. Die leitende Stellung war aber nur von kurzer Dauer. Die Machtergreifung durch die Nationalsozialisten und die „Gleichschaltung der Presse“ gingen auch an ihm nicht spurlos vorüber. Mit der Ausgabe Nummer 11 im Jahre 1933 endete seine Funktion als Hauptschriftleiter der *MIP*.

Von der Kalenderwoche 12 bis 17 übernahm Dr. Friedrich Trefz die Leitung der *MIP*, danach wurde er durch Dr. Victor Wahl (Stellvertreter Julius Hagemann) als Hauptschriftleiter abgelöst. Dieser behielt die Funktion auch über 1935 hinaus inne.

---

<sup>504</sup> Gidal 1993, S. 36

<sup>505</sup> Willimowski 2005, S. 150

<sup>506</sup> Willimowski 2005, S. 152

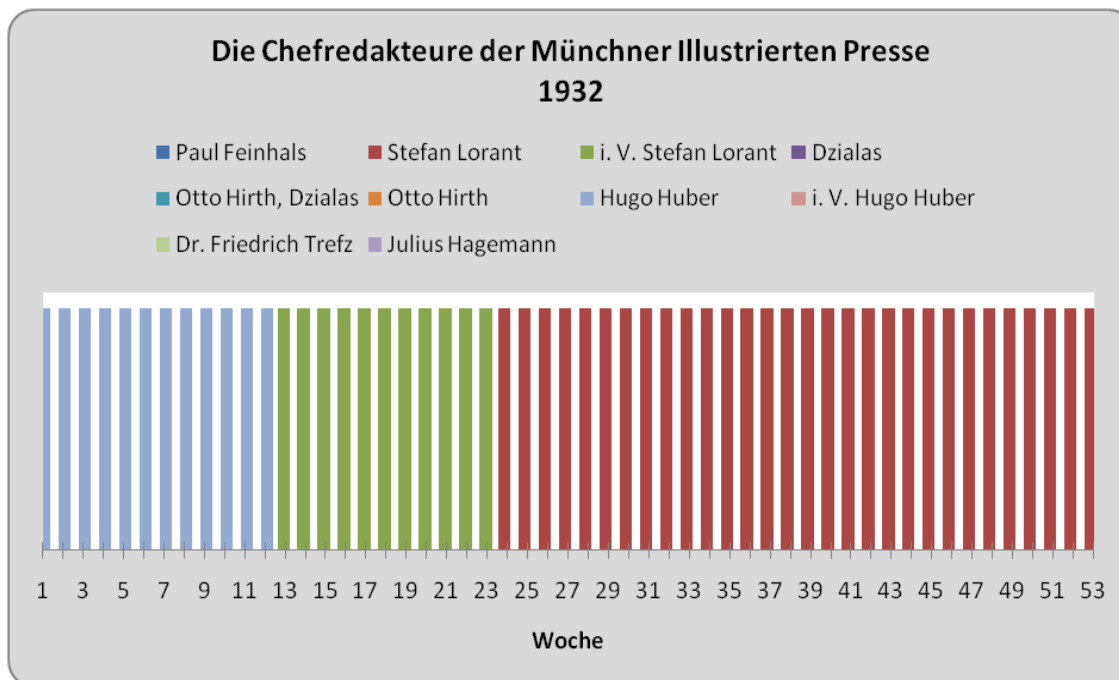


Diagramm 77: Die Chefredakteure der *Münchner Illustrierten Presse* 1932

#### 7.1.1.5 Zusammenfassung

Die Forschungsfrage Nr.5, *Welche verantwortlichen Chefredakteure weist das Korpus der Studie von 1925 bis 1935 für die ausgewählten Medien aus?*, wurde mit den im Kapitel 6.1.1 vorgestellten Ergebnissen über die Chefredakteure der vier Medien eindeutig beantwortet. Als Quelle diente das Impressum der Medien, das generell für eine allgemeingültige objektive Aussage steht. Einige Angaben zu den Chefredakteuren in den Forschungsberichten über die *AIZ*, den *IB* und die *MIP* konnten, beim Vergleich mit dem Impressum der Medien, widerlegt werden. Speziell zu Stefan Lorant ergab die Auswertung exakte Angaben über den Zeitraum seiner Tätigkeit als Chefredakteur. Diese Angaben berichtigten den bisherigen, oft ungenauen Forschungsstand.

#### 7.1.2 Die Fotografen der Fotoreportagen

Die Forschungsfrage Nr. 6 beschäftigt sich mit den Fotografen der Fotoreportagen in den untersuchten Medien. Es werden die Fotografen betrachtet und diskutiert, die im untersuchten Zeitraum in den vier illustrierten Wochenzeitungen das Erscheinungsbild der modernen Fotoreportagen prägten. Generell sind aber Auswertungen über alle Fotografen möglich, da sie in den Datenbanken enthalten sind und für weitere Untersuchungen zur Verfügung stehen.

## F 6 Welche Fotografen bzw. Fotoreporter treten in den Fotoreportagen in den ausgewählten Medien besonders hervor?

Von den untersuchten vier illustrierten Wochenzeitungen wiesen zwei (*Arbeiter-Illustrierte Zeitung*, *Illustrierter Beobachter*) extrem viele Fotoreportagen auf, bei denen die Namen der Fotografen nicht aufgeführt waren.

Die Frage, woher die in der *AIZ* veröffentlichten Fotografien stammen, ist nicht einfach zu beantworten. Lilly Becher schildert die Probleme beim Beschaffen von geeignetem Fotomaterial: „Wir halfen uns, indem wir aus den Fotos der bürgerlichen Agenturen Serien ‚bauten‘, oft in monatelanger, geduldiger, mühsamer Arbeit.“<sup>507</sup> Mit unterschiedlichen Aktionen versuchte die Redaktion nicht nur neue Leser zu gewinnen, sondern konnte manche von ihnen auch als Kolporteurs und Fotografen mobilisieren. So gelang es der *AIZ* anfangs 1926 mit Hilfe eines Preisausschreibens neue Lieferanten für das Erstellen von Bildmaterial zu gewinnen. Die Arbeiter wurden aufgerufen, Fotografien aus ihrem politischen, wirtschaftlichen und sozialen Leben einzureichen, wobei die besten Fotografien prämiert wurden.<sup>508</sup> Diese Aktion führte zur Gründung der Zeitschrift *Arbeiter-Fotograf*, die in der Folgezeit – integriert in die *Vereinigung der Arbeiterfotografen* – sich zum wichtigsten Lieferanten von Fotomaterial entwickelte.<sup>509</sup> Die Namen der Arbeiterfotografen blieben bei den meisten Fotoartikeln und Fotoreportagen ausgespart. Es ist zu vermuten, dass dies bewusst erfolgte, um die Fotografen vor Verfolgungen zu schützen. Der bekannte Arbeiterfotograf Eugen Heilig, der beispielsweise 1930 in der Woche 33 die sozialkritische Fotoreportage *Hunger im Frankenwald* erstellte, gab seinen Namen in der Zeitung nicht preis. Unter der Titelüberschrift stand nur „Reportage eines Arbeiterfotografen“. Aus Interviews mit Monica und Walter Heilig im Mai 1996 kann man entnehmen, dass Eugen Heilig die Fotografien für diese Reportage erstellt hat.<sup>510</sup> Bei 1252 Fotoreportagen (insgesamt 1380 Fotoreportagen, im Zeitraum von 1925 bis 1935) fehlten die Namen der Fotografen. Nur vereinzelt wurden sie aufgeführt, deshalb ist auch eine inhaltsanalytische Auswertung nicht aussagekräftig. Oft wird in der Fotoreportage darauf hingewiesen, dass sie von einem Arbeiterfotografen oder von einem

---

<sup>507</sup> Becher 1974, S. 10

<sup>508</sup> Willmann 1974, S. 28

<sup>509</sup> Büthe 1978, S. 18

<sup>510</sup> Fikentscher, Neumann 1996

Sonderberichterstatter erstellt wurde. Von 1925 bis 1935 erschienen in den Fotoreportagen der *AIZ* lediglich wenige, namentlich bekannte Fotografen bzw. Agenturen, die mehr als fünf Fotoreportagen erstellt hatten: Egon Erwin Kisch (8), Alfons Goldschmidt (10), F. Bach (7) und Sojus-Foto (13).

Die Diskussion beschränkt sich daher bei allen vier untersuchten illustrierten Wochenzeitungen auf die Fotografen, deren Namen bekannt sind und die nach der Anzahl der erstellten Fotoreportagen den 1., 2. oder 3. Platz belegten (siehe Kapitel 6.1.2). Eine Erörterung und Diskussion erfolgt auch bei den Fotografen, die in den zwanziger und dreißiger Jahren in der illustrierten Bildpresse beeindruckende Reportagen gestalteten, auch wenn sie nicht durch besonders viele Veröffentlichungen von Fotoreportagen hervortraten.

#### 7.1.2.1 Walter Bosshard – Der Fotograf des Fernen Ostens

Walter Bosshard kam nicht aus dem Lager der Berufsfotografen. Er konnte eine Lehrerausbildung und ein Studium der Kunstgeschichte in Zürich nachweisen. Großes Interesse hatte er an der Kultur der Länder des Fernen Ostens, dies zeigte sich auch in den späteren Fotoreportagen. Seine fotografischen Fertigkeiten erlernte Walter Bosshard in einem Fotoatelier in der Schweiz, das ihn in die Technik der Fotografie einwies. Die herkömmliche handwerkliche fotografische Ausbildung fehlte bei ihm.<sup>511</sup>

Wie aus dem Diagramm Nr. 78 zu ersehen ist, erstellte Bosshard 1930 in der *MIP* acht Fotoreportagen, das Bildmaterial brachte er von einer Fernostreise durch Indien mit. Thematisch handelte es sich bei den Reportagen um die Unruhen in Indien, das auf seine Unabhängigkeit pochte. Wesentlich mehr Fotoreportagen veröffentlichte Walter Bosshard in der *Berliner Illustrierten Zeitung*. Ab 1928 publizierte er dort 28 Fotoreportagen über Ereignisse und Erlebnisse im Fernen Osten und von seiner Reise mit dem Luftschiff *Graf Zeppelin*, das man zu einem „fliegenden Forschungsinstitut“ umgestaltet hatte.<sup>512</sup>

---

<sup>511</sup> von Dewitz, Lebeck 2001, S. 297

<sup>512</sup> von Dewitz, Lebeck 2001, S. 158



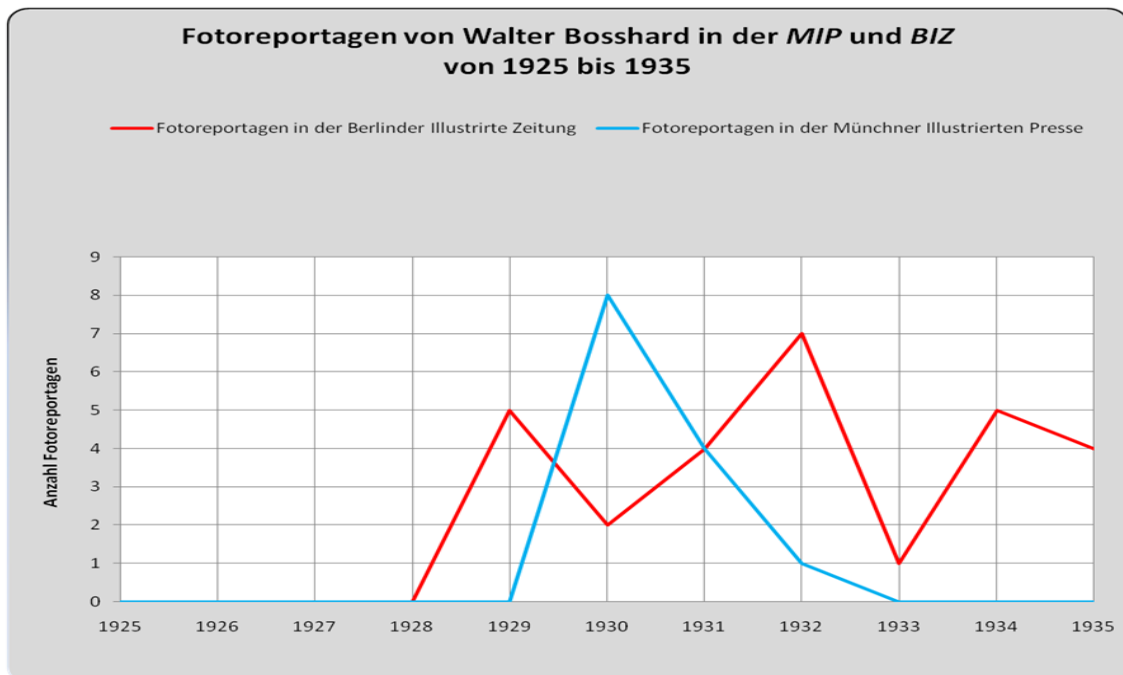


Diagramm 78: Die Fotoreportagen von Walter Bosshard in der *BIZ* und *MIP*

### 7.1.2.2 Wolfgang Weber – „Ein Nashorn greift mein Auto an“

Mitte der zwanziger Jahre begann Wolfgang Weber für illustrierte Zeitschriften Fotoreportagen zu erstellen.<sup>513</sup> Die Ergebnisse der Inhaltsanalyse bestätigten die Aussagen von Kristina Danzer. Bereits 1925 publizierte Wolfgang Weber in der *BIZ* und *MIP* je eine Fotoreportage: *Der Kampf mit der Wüste* (*BIZ* 1925, Kalenderwoche 39, S. 1238) und *Syrien, das Land der Straße* (*MIP* 1925, Kalenderwoche 37, S. 834-835). Die beiden Reisereportagen Webers stellten einen der Themenschwerpunkte in seinen Fotoreportagen der folgenden Jahre dar. Viele der untersuchten Fotoreportagen und deren Auswertungen in der vorliegenden Arbeit bestätigten dies. Die Reisen führten den Fotografen nach Europa, Amerika, Afrika und bis in den Fernen Osten.<sup>514</sup> Auf einer Reise durch Afrika wurde sein Auto von einem Nashorn angegriffen, dies war für ihn ein Anlass, eine Reportage darüber anzufertigen. Die Titelüberschrift in dieser Fotoreportage „*Ein Nashorn greift mein Auto an*“ und die Bilder machten deutlich, dass Weber seine Erlebnisse den Lesern vermitteln konnte. Durch eindringliche Fotos erlebten die Rezipienten die Gefahren hautnah mit. Wolfgang

<sup>513</sup> Danzer 2004a, S. 9

<sup>514</sup> Danzer 2004a, S. 14–15

Weber widmete sich in mehreren Reportagen auch sozialkritischen Themen. Dass er in vielen seiner Berichte weitgehend den Blick eines Touristen widerspiegelte<sup>515</sup>, kann nicht bestätigt werden. Betrachten wir die Fotoreportage *Aichach – Bilder aus dem einzigen bayrischen Frauenzuchthaus* von 1931 in der Kalenderwoche 40 in der *Berliner Illustrierten Zeitung*, so zeigt sich ein Fotograf, der es verstanden hat, mit ungewöhnlichen Perspektiven, Hell-Dunkelkontrasten und eindrucksvollen Fotoausschnitten, dem Leser die Trostlosigkeit und Hoffnungslosigkeit der eingesperrten Frauen vor Augen zu führen.

Wie Walter Bosshard konnte Wolfgang Weber nicht auf eine fotografische Berufsausbildung zurückgreifen, er begann als Autodidakt. Nach dem Studium der Ethnologie, Philosophie und Musikwissenschaften, startete er mit einer Contessa Deckrullo-Nettel Kamera seine fotografische Laufbahn. Ab 1929 fotografierte er mit einer Leica.<sup>516</sup> Wolfgang Weber schrieb die Texte zu den Bilderzählungen selbst. Er ließ sich in seinen persönlichen Vorstellungen von den verantwortlichen Chefredakteuren nicht beeinflussen. Nach Tim N. Gidal gab Stefan Lorant, der gerade die Stellvertreter-Position innehatte, Weber den Auftrag, im Bayerischen Wald das Thema „Bürger in Not“, in einer Fotoreportage darzustellen. Nach der Vorlage des Bildmaterials gab es Meinungsverschiedenheiten zwischen Stefan Lorant und Weber. Dies war der Anlass für die Trennung von der *Münchener Illustrierten Presse*.<sup>517</sup> Weber ging zur *Berliner Illustrierten Zeitung*, wo die von Lorant abgelehnten Fotografien 1931 in einer Fotoreportage in der Kalenderwoche 36 unter dem Titel *Das Dorf ohne Arbeit ...* veröffentlicht wurden. Im Gegensatz zu Felix H. Man war Wolfgang Weber an keine Agentur gebunden. Er hatte daher sehr viel Freiraum bei der Themenwahl und der Bildgestaltung.

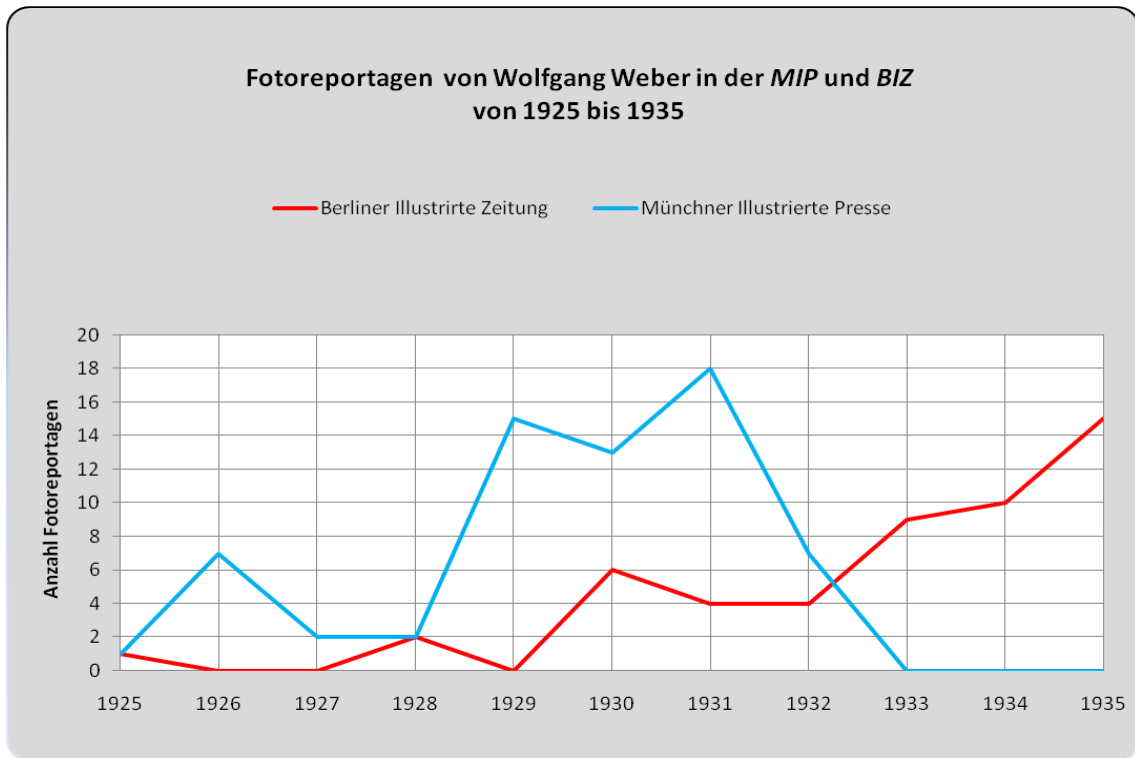
Trotz der fehlenden Berufsausbildung besaß Wolfgang Weber ein Gespür für besondere Aufnahmepositionen. Er wählte für seine Fotografien ungewohnte Perspektiven, abwechselnde Bildausschnitte und besaß einen besonderen Blick für die Auswahl seiner Motive.

---

<sup>515</sup> Otterbeck 2004, S. 25

<sup>516</sup> Zitiert nach: Danzer 2004a, S. 15

<sup>517</sup> Gidal 1993, S. 44



**Diagramm 79: Die Fotoreportagen von Wolfgang Weber in der BIZ und MIP**

Auch nach der Machtergreifung Hitlers war Wolfgang Weber als Bildjournalist mit besonderen Privilegien tätig.<sup>518</sup> Die Zeitung *Deutsche Nachrichten* führte Wolfgang Weber 1933 in der Kalenderwoche 32 (2. Augustheft) in einer Liste über die deutschen Pressefotografen, auf den Seiten sieben bis acht, als Bildberichterstatter auf.<sup>519</sup> In seinen Fotoreportagen blieb Wolfgang Weber ohne dezidierte propagandistische Tendenzen. Im Jahr 1935 veröffentlichte er hauptsächlich Reportagen aus Deutschland über allgemeine Themen.

### 7.1.2.3 Dr. Erich Salomon – „Belauschte Staatsgeheimnisse ...“

Dr. Erich Salomon hat zwar weniger Fotoreportagen erstellt als Wolfgang Weber, Felix H. Man, Martin Munkácsi u. a. Es gelang dem promovierten Juristen aber, Fotoserien in der Rolle eines unbeachteten Beobachters aufzunehmen, die für die Rezipienten äußerst interessant waren. Tim N. Gidal bemerkt hierzu, dass Erich Salomon den Blick für den „richtigen“ Augenblick besaß. So verstand dieser es, stets unauffällig im Hintergrund zu bleiben, die Szene ruhig zu beobachten und im passenden

<sup>518</sup> Sachsse 2003, S. 197–200

<sup>519</sup> Zitiert nach: Kerbs 1983a, S. 65

Moment auf den Knopf des Auslöser Kabels seiner Ermanox zu drücken. Salomon war Meister für Fotografien im Innenraum, bei den verschiedensten politischen Treffen, bei Veranstaltungen der Musik und Kunst.<sup>520</sup> Den Zugang zu den politischen Größen bekam Salomon durch Empfehlungsschreiben von hochrangigen Politikern oder Diplomaten. Das bedeutete, dass er sich bei den Personen, die er fotografieren wollte, durch Freunde und Bekannte einführen ließ. Er machte es sich zur Gewohnheit, den Persönlichkeiten, die er mit seiner Kamera abgebildet hatte, später ein Foto zu schenken.<sup>521</sup>



Abbildung 35: *Hotel Splendid Lugano 15.12.1928, Berliner Illustrierte Zeitung 1928 Nr. 53, Originalfoto Dr. Erich Salomon*

Salomon lichtete in seinem Foto die Baumeister der deutsch-französischen Verständigung ab, Aristide Briand und Gustav Stresemann, die sich mit Sir Austin Chamberlain getroffen hatten. Fotografien, die geheime politische Besprechungen in

---

<sup>520</sup> Gidal 1993, S. 34

<sup>521</sup> Barents 1981, S. 21

einem Foto präsentierten, waren rar. Der Leser konnte zwar als Beobachter dem politischen Treffen beiwohnen, erfuhr aber nichts über die Gesprächsthemen.

Auf der Rückseite obiger Fotografie erkennt man die Arbeitsweise Salomons: Er notierte auf der Rückseite stets Informationen zum Bild. So hielt er im Gespräch mit Sir Austen Chamberlain nach der Aufnahme folgendes fest: „'It must have been something very difficult, but I do not remember what it was' said Sir Austen to Salomon when asked what he has been saying when this pic was taken.“<sup>522</sup>

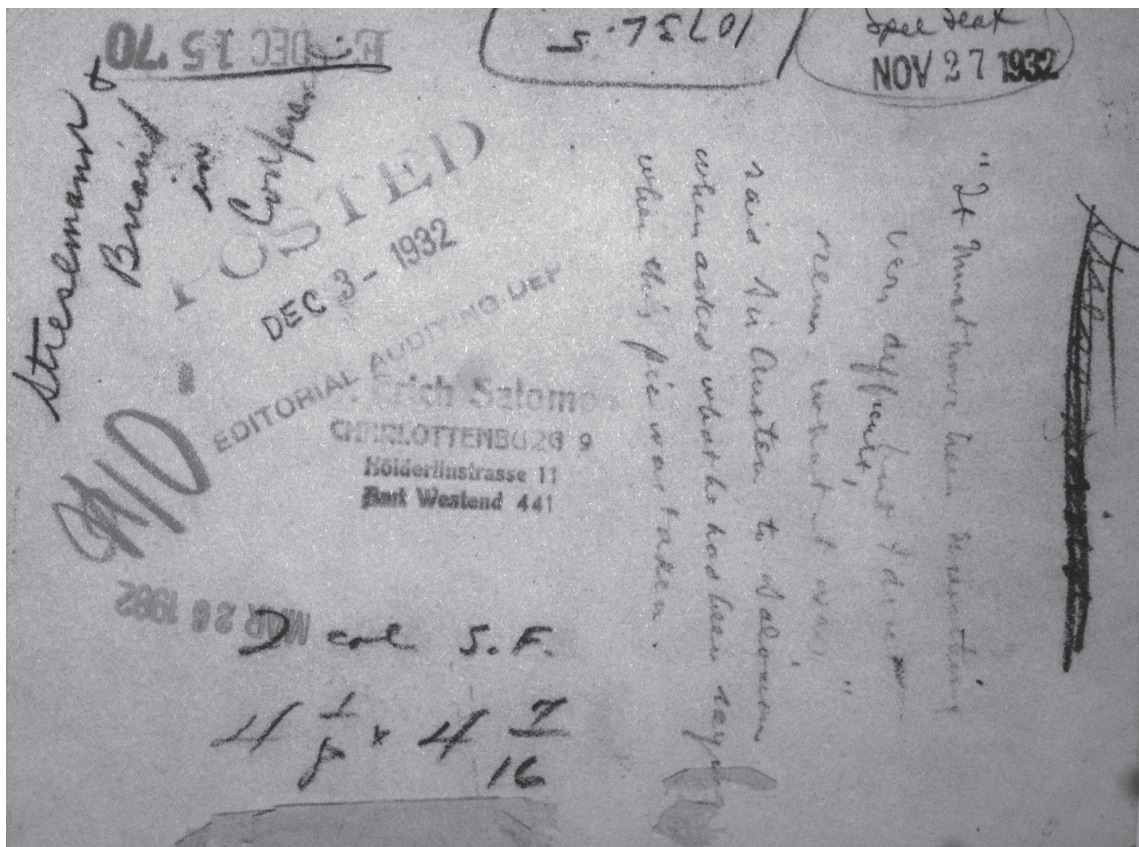


Abbildung 36: Hotel Splendid Lugano 15.12.1928, Rückseite Foto, *Berliner Illustrierte Zeitung* 1928 Nr. 53, Originalfoto Dr. Erich Salomon

Auch in der Abbildung 30 zeigt uns Salomon eine Momentaufnahme. Er konnte die fünf französischen Minister aus nächster Nähe unbeobachtet fotografieren. Nur Briand hatte ihn entdeckt und deutete amüsiert auf Erich Salomon. Das Foto sprach aber auch den Leser an, indem die überraschte Person, der französische Außenminister Aristide Briand, mit dem Finger aus dem Bild heraus auf den Betrachter deutet. So wird auch der Rezipient zum Voyeur dieses intimen Gesprächs.

<sup>522</sup> von Dewitz, Lebeck 2001, S. 8



Abbildung 37: Französisches Außenministerium, Quai d'Orsay im August 1931 (Paul Reynaud, Aristide Briand, Champetier de Ribes, Edouard Herriot und Léon Bérard), Originalfoto Dr. Erich Salomon

Von 1925 bis 1935 veröffentlichte Dr. Erich Salomon in der *Berliner Illustrierten Zeitung* 29 und in der *Münchener Illustrierten Presse* 22 Fotoreportagen.

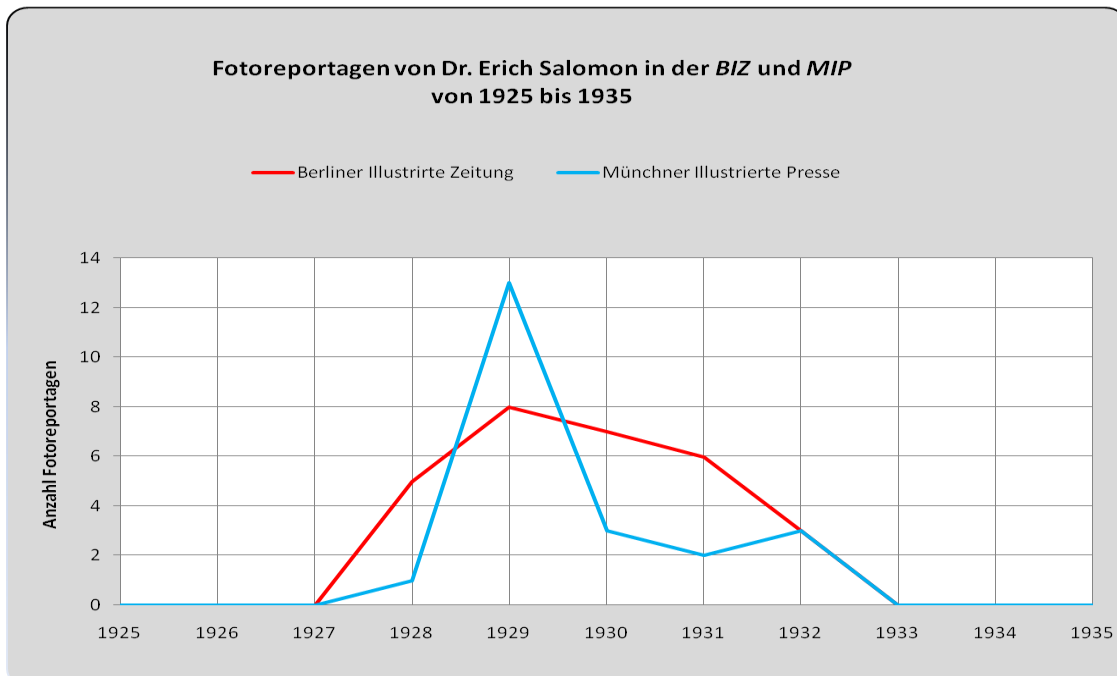


Diagramm 80: Die Fotoreportagen von Dr. Erich Salomon in der *BIZ* und *MIP* von 1925 bis 1935

Im Jahre 1933 musste Salomon in die Niederlande emigrieren, wo ihn die Nationalsozialisten 1943 aufspürten und ihn 1944 im KZ Auschwitz ermordeten.

#### 7.1.2.4 Martin Munkácsi

Im Jahre 1927 kam Martin Munkácsi (der wirkliche Name war Márton Mermelstein<sup>523</sup>) aus Budapest nach Berlin. Zuvor schrieb er in Budapest für verschiedene Zeitschriften Gedichte und kleine Features und fotografierte gelegentlich. Die technischen Kenntnisse der Fotografie hatte sich der sportlich interessierte Munkácsi im Selbststudium angeeignet.<sup>524</sup> In Berlin ließ er sich vom Ullstein-Verlag unter Vertrag nehmen<sup>525</sup>, und bereits 1928 erschien seine erste Fotoreportage in der *Berliner Illustrierten Zeitung*. Von 1928 bis 1934 veröffentlichte Munkácsi 40 Fotoreportagen. 1934 emigrierte er in die USA, wo er bei *Harper's Bazaar* eine Karriere als Modefotograf begann.<sup>526</sup> Nach Eno Kaufhold erreichte Martin Munkácsi während seiner Berliner Zeit sehr schnell das professionelle Niveau anderer Fotografen wie Wolfgang Weber, Walter Bosshard, Felix H. Man, Hoppé, André Kertész, Dr. Erich Salomon, Umbo und Alfred Eisenstaedt, die in den Jahren von 1928 bis 1932 den Fotojournalismus prägten, ohne ausgebildete Berufsfotografen zu sein.<sup>527</sup>

#### 7.1.2.5 Felix H. Man

Der wirkliche Name von Felix H. Man war Hans Felix Sigismund Baumann. Er hatte im Ullstein-Verlag, bei dessen Zeitung, *Berlin am Mittag*, die Stelle eines Zeichners inne und fotografierte für ein anderes Blatt des Hauses Ullstein (*Tempo*). Durch diese Arbeiten entwickelte sich in der Folgezeit die Fotografie zu seinem beruflichen Schwerpunkt. Bereits 1929 trat er der Agentur *Dephot* bei und veröffentlichte unter dem Pseudonym „Man“ für die *Berliner Illustrierte Zeitung* und die *Münchener Illustrierte Presse* viele Fotoreportagen.<sup>528</sup> Eine der bekanntesten ist die Reportage über den Diktator Mussolini. Der Vorschlag, eine Reportage über Mussolini zu erstellen, kam von Felix H. Man. Der Berliner Redakteur der *MIP*, Stefan Lorant, war von dieser Idee nicht sonderlich überzeugt. „[...] das würde sich kaum lohnen, denn von Mussolini würden Tausende von Photos existieren.“, gab Stefan Lorant zur Antwort. Felix H. Man wollte aber das „wahre Gesicht des Diktators“ präsentieren.

---

<sup>523</sup> Honnef 2005, S. 35

<sup>524</sup> Gundlach 2005, S. 7

<sup>525</sup> Gundlach 2005, S. 7

<sup>526</sup> Gundlach 2005, S. 8

<sup>527</sup> Zitiert nach: Kaufhold 2005, S. 188

<sup>528</sup> Man 1983, S. 18-19

Trotz der Bedenken der Redaktion reiste Felix H. Man im Dezember 1930 nach Rom. Die guten Kontakte des Knorr & Hirth Verlags zum Pressebüro Mussolinis, im Palazzo Chigi, halfen ihm, ein Treffen mit Mussolini zu erreichen und die Erlaubnis zu bekommen, eine Reportage über Mussolini erstellen zu dürfen.<sup>529</sup>

In Felix H. Mans Schilderungen über das Treffen mit Mussolini schwang die Faszination für die „Macht“ mit, die er bei dem Treffen mit dem Diktator empfand: „Ein Herr im Frack, der Haushofmeister des Duce, begleitet uns durch weitere Prachträume bis in das Vorzimmer Mussolinis. Die Tür geht auf, ich stehe am Eingang einer gewaltigen Halle, hoch, weit und tief: das Arbeitszimmer Mussolinis. Die Halle ist leer; mit Ausnahme eines übergroßen flachen Schreibtisches mit Stuhl, eines Kartenständers, einer drei Meter hohen elektrischen Kerze und einer schmalen kleinen Bank, auf der ein faschistischer Dolch liegt. Der Abstand von der Tür bis zum anderen Ende, wo der Schreibtisch steht, beträgt beinahe fünfundzwanzig Meter.“<sup>530</sup>

Thomas Willimowski würdigt Stefan Lorants „hervorragendes“ Layout für diese Reportage.<sup>531</sup> Nach den Untersuchungen in der vorliegenden Arbeit gestaltete Stefan Lorant zwar ein ansprechendes Layout, die Fotografien erstellte jedoch Felix H. Man. Dessen professionelle Arbeit bei der vorliegenden Fotoreportage hebt auch Tim N. Gidal hervor. Felix H. Man gelang es, den Diktator als faszinierenden Volksredner und schöpferischen Menschen darzustellen.<sup>532</sup> Felix H. Man wählte, in Abstimmung mit Mussolinis Pressebüro, die Aufnahmeorte und die fotografischen Gestaltungselemente (Format, Perspektive, wichtige Details u. a.) aus. Die Aufnahmen über den „Duce“ waren aber nicht inszeniert, sondern entstanden bei der alltäglichen Arbeit des Diktators.<sup>533</sup> Gerade die Gestaltungsarbeit Mans war es, die den Bildern eine derart suggestive Kraft verlieh.

Die überwiegende Anzahl an Fotoreportagen publizierte Felix H. Man von 1929 bis 1932 in der *Münchener Illustrierten Presse* (insgesamt 63). Von 1930 bis 1934 erstellte er für die *Berliner Illustrierte Zeitung* insgesamt 13 Reportagen. Im Jahre 1934

---

<sup>529</sup> Man 1983, S. 64

<sup>530</sup> Man 1983, S. 64

<sup>531</sup> Willimowski 2005, S. 143

<sup>532</sup> Gidal 1993, S. 41

<sup>533</sup> Willimowski 2005, S. 143



emigrierte Felix H. Man nach Großbritannien und arbeitete als Cheffotograf bei der von Lorant gegründeten illustrierten Zeitung *Picture Post*.<sup>534</sup>

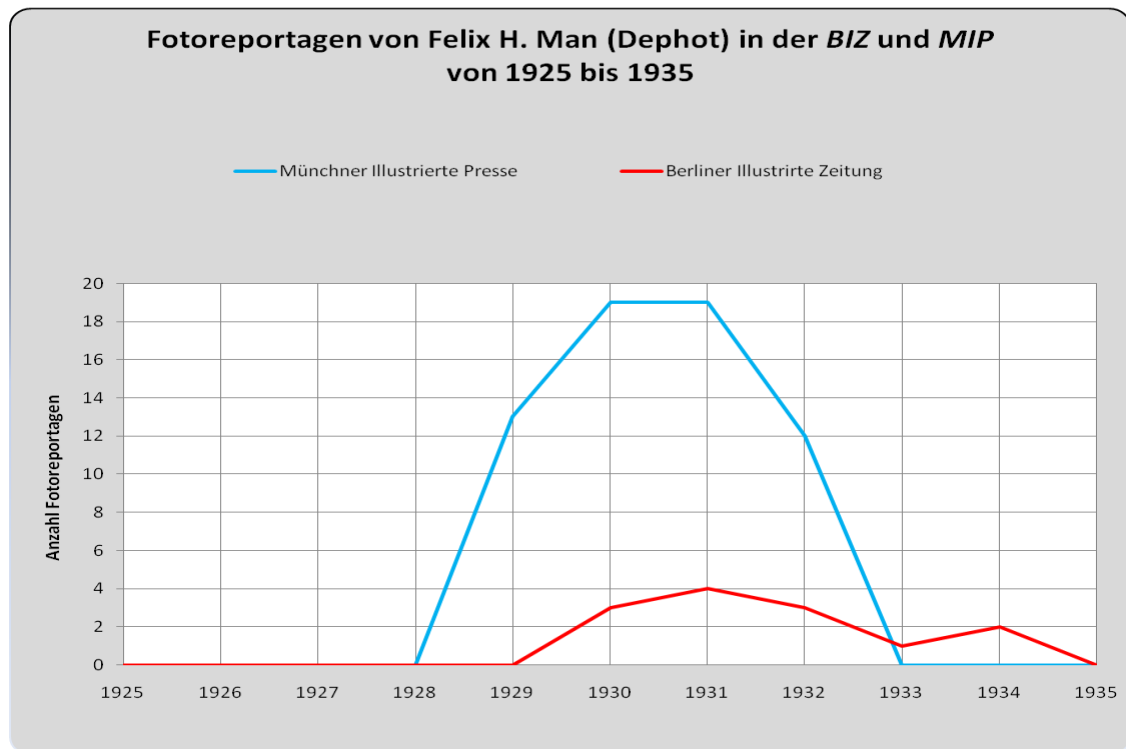


Diagramm 81: Die Fotoreportagen von Felix H. Man (Dephot) in der BIZ und MIP

### 7.1.2.6 Heinrich Hoffmann

Als Heinrich Hoffmann 1922 sein erstes Hitler-Porträt fotografieren wollte, wurde er von Hitlers Begleitern daran gehindert. Erst 1923 erhielt er durch seinen Freund Hermann Esser die Möglichkeit, ein Foto von Hitler aufzunehmen. Hitler kritisierte dieses unbemerkt aufgenommene Foto: „Es ist etwas unterbelichtet“ meinte er. Trotzdem machte er ihm ganz überraschend eine Zusicherung: „Ich weiß noch nicht, Herr Hoffmann, wann ich mich fotografieren lassen werde, aber eines verspreche ich Ihnen: Sie sollen die ersten Bilder von mir machen!“<sup>535</sup>

Sicherlich muss man die Erinnerungen Heinrich Hoffmanns, die auf Interviews Joe J. Heydeckers mit Heinrich Hoffmann basieren, kritisch betrachten. Hoffmann hatte sich in den Nürnberger Prozessen zu verantworten und wurde 1947 zu einer hohen Haftstrafe verurteilt. Er versuchte seine Propagandarbeit für den Nationalsozialismus

<sup>534</sup> von Dewitz, Lebeck 2001, S. 308

<sup>535</sup> Heydecker 2008, S. 33-34

herunterzuspielen und stand unter einem großen Rechtfertigungsdruck. Außerdem wollte er den Anschein eines unpolitischen Chronisten erwecken.<sup>536</sup> Im Zuge weiterer Verfahren erreichte Hoffman schließlich eine erhebliche Verkürzung der Haft, die Aufhebung seines Berufsverbots und die Rückgabe eines Teils seines Vermögens.<sup>537</sup>

Heinrich Hoffmann wurde am 12. September 1885 in Fürth (Bayern) geboren. Er war das einzige Kind des Darmstädter Fotografen Robert Hoffmann und seiner Frau Maria Hoffmann. Im elterlichen Betrieb in Regensburg, den sein Onkel und sein Vater führten, absolvierte Heinrich Hoffmann eine fotografische Lehre. Im Jahre 1901 ging er auf eine „fotografische“ Wanderschaft und ließ sich 1907 in London nieder. Dort nahm er bei dem bekannten Kunst- und Gesellschaftsfotografen E. O. Hoppé eine Stellung an. Heinrich Hoffmann bekam in England Einblick in die Arbeit der illustrierten Presse. Im Jahre 1909 kehrte er nach Deutschland zurück und gründete in München sein eigenes Fotoatelier in der Schellingstraße 50.<sup>538</sup> Heinrich Hoffmann war kein Autodidakt, sondern hatte grundlegende Berufskennntnisse über die Technik und Gestaltung der Fotografie.

Nach seinem ersten misslungenen Versuch, ein Hitlerbild zu erstellen, konnte niemand ahnen, dass Heinrich Hoffmann einmal zum wichtigsten Fotografen der nationalsozialistischen Bildpropaganda aufsteigen würde. Sein Verlag vertrieb tausende von Hitler-Porträts, sonstiges nationalsozialistisches Bildmaterial (Wandschmuckblätter mit Porträts von Parteigrößen, Postkarten, Schulbücher) und Fotobände (Hitlerbücher). Er selbst erstellte Fotoreportagen im *IB*, in der *MIP* und in der *BIZ*.<sup>539</sup> Mit Heinrich Hoffmann gewann die nationalsozialistische Partei ihren erfolgreichsten und beflissensten Fotografen, der sich nach der Machtergreifung, bereits im Jahr 1935, als „Führer“ der nationalsozialistischen Bildpropaganda in Deutschland positioniert hatte.

Rudolf Herz berichtet in seinem Buch *Hoffmann & Hitler*, dass Heinrich Hoffmann nicht der feinsinnige künstlerische Fotograf war, sondern eher dem Typ des „Gebrauchsfotografen“ entsprach, der sich weder stilistisch oder thematisch festlegte. Heinrich Hoffmann richtete sich nach den Wünschen seiner Kunden und setzte bei

---

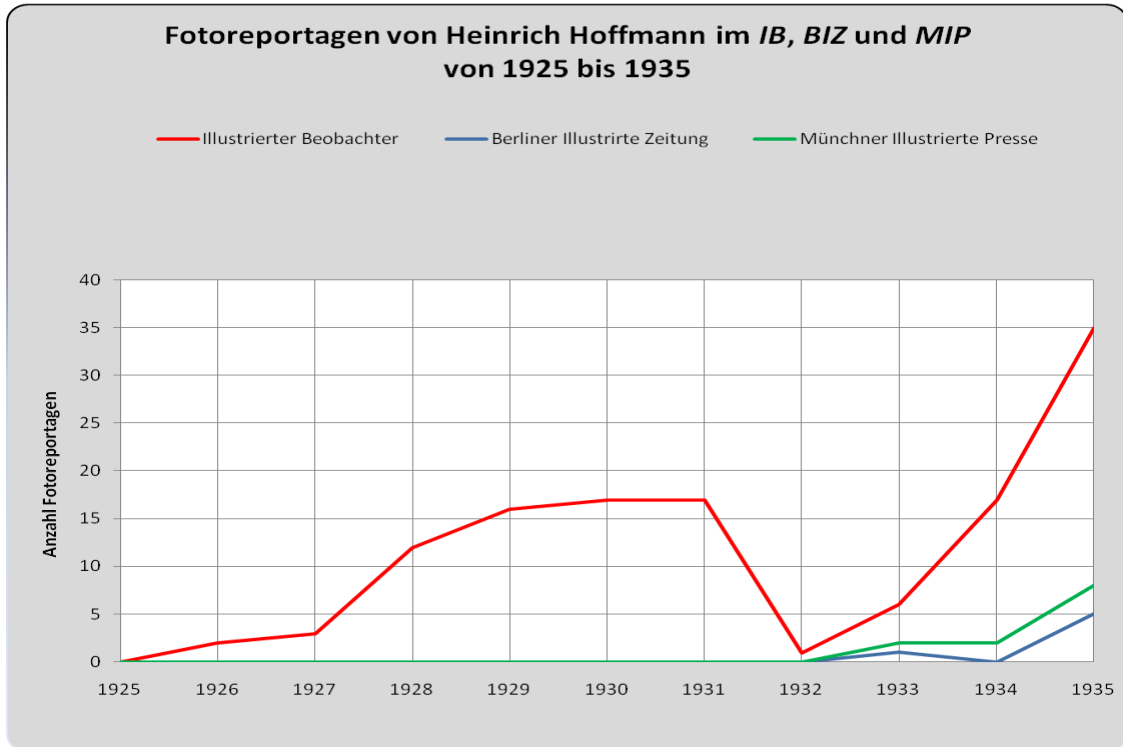
<sup>536</sup> Herz 1994, S. 19

<sup>537</sup> Herz 1994, S. 64-69

<sup>538</sup> Herz 1994, S. 26-27

<sup>539</sup> Herz 1994, S. 52-59

seinen Aufnahmen einen hohen technischen und gestalterischen Sachverstand ein. Trotzdem blieb ihm in München der Aufstieg in die Spitzengruppe der Fotografen versagt.<sup>540</sup>



**Diagramm 82: Die Fotoreportagen von Heinrich Hoffmann im IB, BIZ und MIP**

Die meisten Fotoreportagen veröffentlichte Heinrich Hoffmann im *Illustrierten Beobachter*. Von 1926 bis 1935 publizierte er dort 126 Fotoreportagen. Vereinzelt erstellte Heinrich Hoffmann, von 1933 bis 1935, auch Reportagen in der *Münchener Illustrierten Presse* und in der *Berliner Illustrierten Zeitung*.

### 7.1.2.7 Helmut Kurth

Obwohl Helmut Kurth von 1926 bis 1935 für die *Münchener Illustrierte Presse* siebzig Fotoreportagen erstellt hatte, waren in den Forschungsberichten über den Fotografen nur vereinzelte Angaben zu finden. Die Zeitung *Deutsche Nachrichten* von 1933 Nr. 32 (2. Augustheft, Seite 7-8) führte ihn als deutschen Pressefotografen auf. Die Anzahl seiner Fotoreportagen stieg, nach der Machtergreifung Hitlers 1933, sprunghaft an. Dies ließ einen engen Kontakt zum Nationalsozialismus vermuten.

<sup>540</sup> Herz 1994, S. 28-29

Einige der Fotoreportagen betrafen Ereignisse, die gute Verbindungen zu führenden Nationalsozialisten voraussetzten. Anders dürfte es nicht möglich gewesen sein, Fotoreportagen über Hitler oder Göring (*Hitler in den bayrischen Bergen*, *Münchner Illustrierte Presse* 1933, Nr. 14, und *Die Jagd von Bialowieza*, *Münchner Illustrierte Presse*, 1935, Nr. 6) zu erstellen. Ein persönlicher Kontakt zu Hermann Göring könnte im Ersten Weltkrieg entstanden sein. Beide gehörten im ersten Weltkrieg der Jagdstaffel 26 an, in der Helmut Kurth (geb. 1893) wie auch Hermann Göring als Flugzeugführer eingesetzt waren.<sup>541</sup>

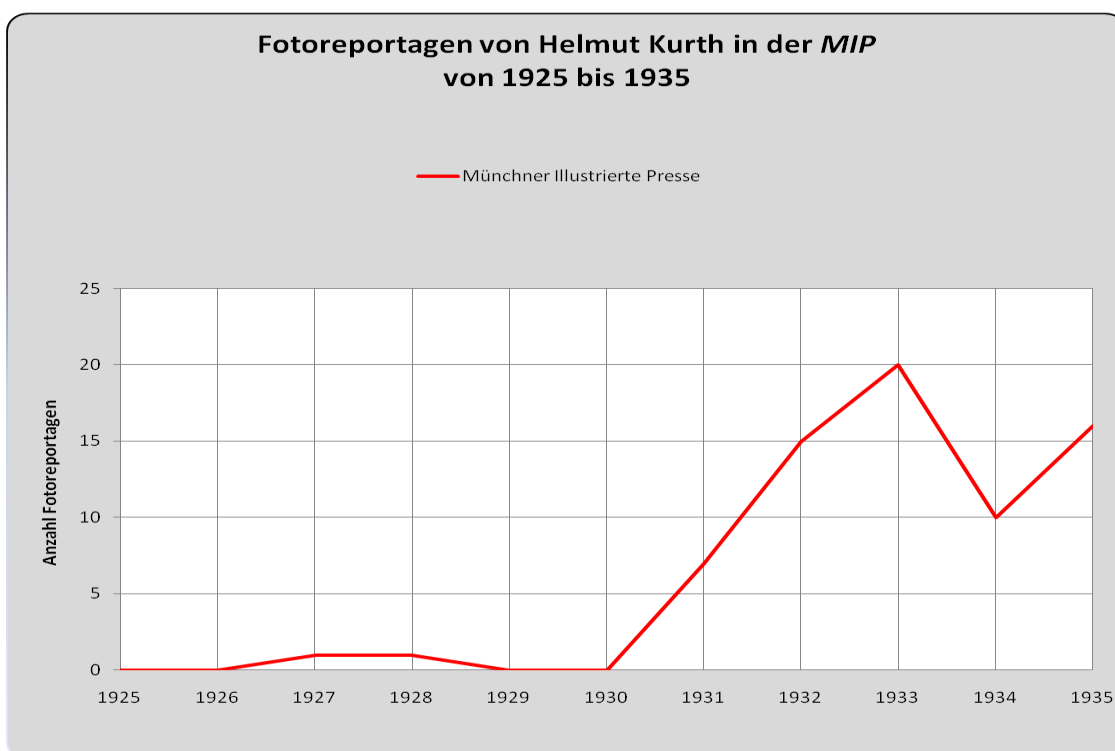


Diagramm 83: Die Fotoreportagen von Helmut Kurth in der MIP

### 7.1.2.8 Eugen Heilig – Ein Arbeiterfotograf der ersten Stunde

Eugen Heilig, 1892 in Neckargröningen (Württemberg) geboren, war von Beruf Galvanoplastiker und Mitglied im Deutschen Buchdruckerverband. Auf seiner Wanderschaft von 1911 bis 1913 entwickelte sich seine Leidenschaft für die Fotografie. Er brachte Lichtbilder mit, die von den Arbeitsbedingungen und den Streiks, aber auch

<sup>541</sup> Pietsch 21.03.2005

über das alltägliche Leben in Italien berichteten. Nach der Rückkehr in die Heimat fotografierte er seine Arbeitskollegen.<sup>542</sup>

Im Jahre 1926 organisierte der inzwischen in die Kommunistische Partei Deutschlands eingetretene Eugen Heilig, zusammen mit anderen Kollegen, die Arbeiterfotografen-Ortsgruppe in Stuttgart. Er zählte zu den Mitbegründern der Vereinigung der Arbeiterfotografen Deutschlands (1927 gegründet) und war ab 1929 verantwortlicher Redakteur der Zeitschrift *Arbeiter-Fotograf*.<sup>543</sup>

Für die *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* schuf er viele sozialkritische Fotoreportagen. Bereits 1925 veröffentlichte er die Reportage *Das Gesicht dem Dorfe zu*. Darin schilderte er das Leben im russischen Dorf und verwies auf dessen Eingliederung in das kommunistische Gesamtgefüge. Walter und Monika Heilig präsentierten in ihrem Bildband *Eugen Heilig Arbeiterfotograf 1911-1936* das Lebenswerk ihres Vaters. An manchen Stellen müssen die Angaben zu den Fotoreportagen korrigiert werden. So wurde im Buch ein Bild abgebildet, das aus der Fotoreportage *Das Gesicht dem Dorfe zu*, aus dem Jahre 1926, stammen soll. Es zeigt zwei Frauen mit schweren Lasten auf dem Rücken.<sup>544</sup> Dieses Bild erschien aber auch in der Fotoreportage *Hunger im Frankenwald* (*AIZ* 1930 Nr. 33, Seite 644-645). Ebenso stimmt die Jahresangabe zu der Reportage *Das Gesicht dem Dorfe zu* mit den Ergebnissen der vorliegenden Arbeit nicht überein. Die Reportage wurde nach den Auswertungen bereits im Juni 1925 erstellt.

Eugen Heilig interessierte sich für die Orte, an denen Menschen unter schwierigsten Bedingungen lebten und arbeiteten. Er klagte in seinen Fotoreportagen in der *AIZ* die Ausnutzung der Bevölkerung durch gewissenlose nationalsozialistische Kräfte an.

#### 7.1.2.9 Willi Ruge – „Ich fotografiere mich beim Absturz mit dem Fallschirm“

Der Flieger und Fotograf, Willi Ruge, lieferte ab 1930 das Bildmaterial für mehrere Fotoreportagen in der *Berliner Illustrierten Presse*. Darin schilderte er spektakuläre Ereignisse, die den zeitlichen Ablauf eines Geschehens bildlich sehr

---

<sup>542</sup> Heilig, Heilig 1996, S. 5–17, 125

<sup>543</sup> Heilig, Heilig 1996, S. 125

<sup>544</sup> Heilig, Heilig 1996, S. 32–33

dramatisch wiedergaben. Damit kam er den Wünschen der Leser nach außergewöhnlichen Sensationen entgegen. Die Fotoreportage von 1931 in der Nr. 21 *Ich fotografiere mich beim Absturz mit dem Fallschirm* ist ein bekanntes Beispiel. Die kritische Frage, ob eines der Bilder nicht durch eine Montage erstellt wurde, ist nicht unberechtigt. Willi Ruge trug in einem Foto bei seinem Fallschirmabsprung normale Straßenschuhe. Trotzdem stellte die Reportage eine gelungene Erzählung in Bildern dar.

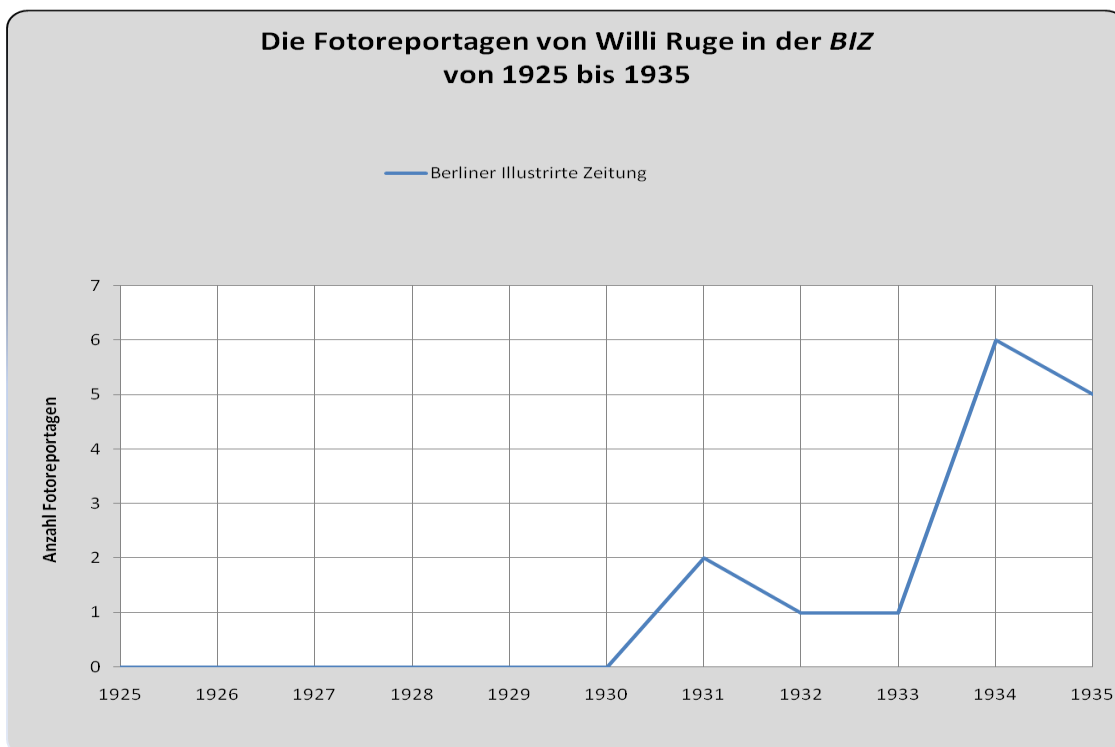


Diagramm 84: Die Fotoreportagen von Willi Ruge in der *BIZ* von 1925 bis 1935

#### 7.1.2.10 Alfred Eisenstaedt

In den untersuchten Medien fanden sich wenige Fotoreportagen von Alfred Eisenstaedt. Er wurde 1898 in Dirschau in Westpreußen geboren und kam mit seinen Eltern 1906 nach Berlin. In seiner Freizeit begann er als Autodidakt zu fotografieren, im Jahre 1927 verkaufte er seine erste Aufnahme an den *Weltspiegel*. Motiviert durch diesen Erfolg reiste er quer durch Europa, um Fotoreportagen über gesellschaftliche, kulturelle und politische Ereignisse zu erstellen.<sup>545</sup> Im Armenviertel von London, in *Whitechapel*, fotografierte er die trostlosen Straßenzüge und erbärmlichen

<sup>545</sup> Eisenstaedt, Adam 1985, S. 117

Lebensumstände von Kindern und Arbeitslosen. Die Reportage darüber veröffentlichte Alfred Eisenstaedt in der *Münchener Illustrierten Presse* im Jahre 1932.<sup>546</sup>

Nach 1935 emigrierte Alfred Eisenstaedt in die USA, wo er bei der 1936 gegründeten Zeitschrift *Life* bis zu deren letzten Ausgabe im Jahre 1972 beschäftigt war. Dort publizierte er über 90 Reportagen und erhielt rund 2500 Fotoaufträge. 1958 wurde er bei einer Befragung durch das Magazin *Popular Photography* zu einem der zehn wichtigsten Fotografen der Welt gewählt.<sup>547</sup> Den Beruf des Fotojournalisten erläuterte Eisenstaedt einmal mit einfachen Worten: „Alles, was er zu tun hätte, sagte er, wäre, ‚den Moment einzufangen, der die ganze Story enthält‘.“<sup>548</sup>

### 7.1.3 Die quantitative Entwicklung der Fotoreportagen

Folgt man der Meinung Tim N. Gidals, so begann die „moderne“ Fotoreportage erst im Jahre 1928.<sup>549</sup> „Korff von der Berliner war immer auf der Suche nach neuen Talenten, [...] In den zwanziger Jahren suchte er nach Fotoreportern, die fähig wären, ein Thema menschlich zu gestalten. Erst um 1928/29 fanden sie sich. [...] Der moderne Fotoreporter schuf die moderne Illustrierte und den modernen Fotojournalismus, nicht umgekehrt. Es war jedoch der Chefredakteur der Illustrierten, der den modernen Fotoreporter in seiner Wichtigkeit für den Fotojournalismus erkannte, ihn mit offenen Armen empfing und in graphisch repräsentativ in das Bild der modernen Illustrierten einbaute“, so Tim N. Gidal.<sup>550</sup>

Bodo von Dewitz und Robert Lebeck vermitteln ein ähnliches Bild über die Entstehung der Fotoreportage: „Ende der zwanziger Jahre veränderte sich die Aufmachung der Illustrierten. Im Zentrum stand nun das fotografische Bild, das zum wichtigsten Faktor der Nachrichtendienste geworden war. Die neue Form der Fotoreportage hielt Einzug: Fotografien waren nicht mehr nur illustriertes Beiwerk, sondern wurden selbst zu Nachrichten.“<sup>551</sup>

---

<sup>546</sup> Eisenstaedt 1932

<sup>547</sup> Eisenstaedt, Adam 1985

<sup>548</sup> Hermstein 1972, S. 172

<sup>549</sup> Gidal 1972, S. 15

<sup>550</sup> Gidal 1993, S. 29

<sup>551</sup> von Dewitz, Lebeck 2001, S. 112

Die Ergebnisse der Auswertungen im Kapitel 6.1.3 beantworten die wichtige Forschungsfrage *F1* und ermöglichen eine erste Stellungnahme zu den Forschungsberichten von Tim N. Gidal (*Chronisten des Lebens*), und Bodo von Dewitz sowie Robert Lebeck (*Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage*).

### F1 Wie entwickelte sich die Anzahl der Fotoreportagen in den ausgewählten Medien im Zeitraum von 1925 bis 1935?

Das Diagramm 85 zeigt die Anzahl der Fotoreportagen in den vier Medien und präsentiert die gravierenden Unterschiede zwischen den illustrierten Wochenzeitungen.

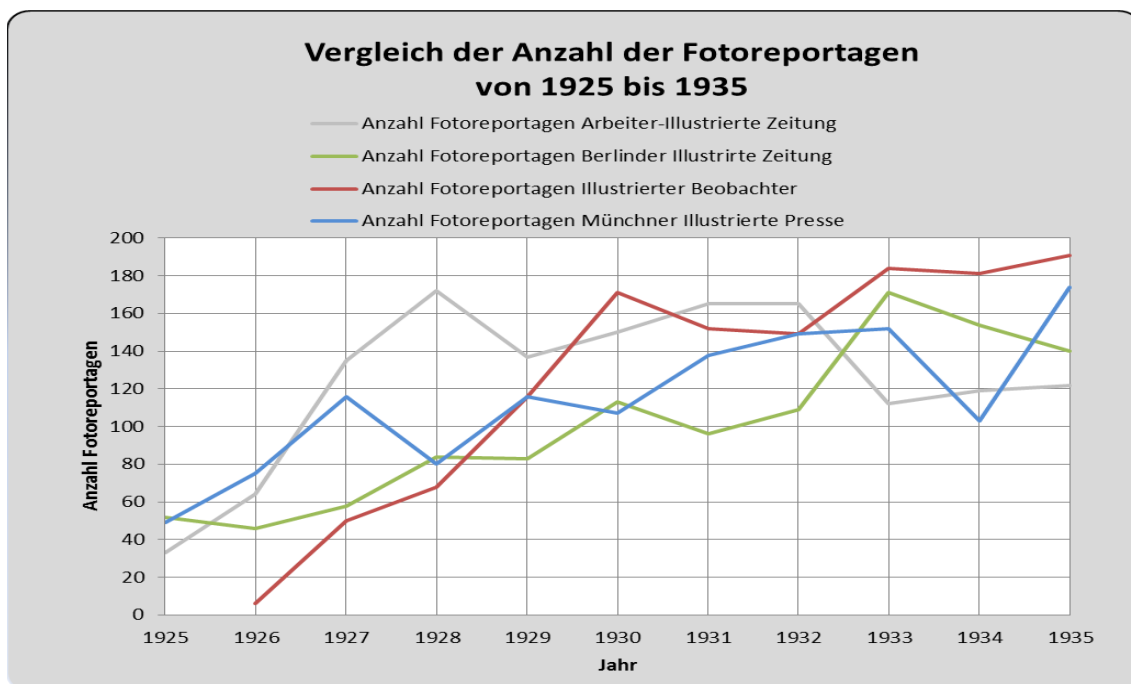


Diagramm 85: Vergleich der Anzahl der Fotoreportagen im untersuchten Korpus von 1925 bis 1935

Die Gesamtauswertung der Fotoreportagen zeigt nur die Quantität auf. Sie liefert noch keine Informationen über die ästhetische Gestaltung der Reportagen oder die Inszenierung der Geschichten. Die Untersuchung präsentiert ein anderes Bild von der Entwicklung des neuen Genres *Fotoreportage*, als es Tim N. Gidal, Bodo von Dewitz und Robert Lebeck u. a. vermitteln wollen. Zu sehr stand Tim N. Gidal auf seinem Standpunkt, dass die moderne Fotoreportage erst ab 1928/29 entstanden ist. „Die Illustrierten waren, was den Bildteil betrifft, in diesen Jahren, größtenteils statisch ge-



blieben“, so Gidal.<sup>552</sup> Er meinte damit sicherlich die Jahre vor 1928. Dieses Problem hatte nach Gidal zwei Gründe. Erst ab 1924 gab es mit der Leica die notwendige Technik und lichtstärkere Kameralinsen. Zudem waren die neuen Kameragenerationen wesentlich handlicher und erreichten eine bessere Bildqualität.<sup>553</sup> Auch Robert Lebeck und Bodo von Dewitz sehen den Beginn der modernen Fotoreportage erst am Ende der zwanziger Jahre.<sup>554</sup>

Betrachtet man nun die Auswertung der Anzahl der Fotoreportagen ab 1925 in den untersuchten Medien, so ergibt sich ein anderes Bild. Schon in den Jahren 1925, 1926 und 1927 publizierten die *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* und die *Münchener Illustrierte Presse* bis zu 135 bzw. 116 sehr gelungene Fotoreportagen, die keinesfalls als „statisch“ zu bezeichnen waren. Die *Berliner Illustrierte Zeitung* und der *Illustrierte Beobachter* veröffentlichten zu diesem Zeitpunkt noch weit weniger Reportagen. Auch in den Jahren 1928 bis 1931, in denen sich nach Gidal die moderne Fotoreportage vor allem in der *MIP* entwickelte<sup>555</sup>, erreichte im Jahre 1930 diese bürgerliche illustrierte Wochenzeitung nur 107 Fotoreportagen. Die *Arbeiter-Illustrierte Zeitung (AIZ)* und der *Illustrierte Beobachter (IB)* veröffentlichten in diesem Jahr bereits 150 bzw. 171 Reportagen.

In den Jahren 1928 und 1929 konnte die *AIZ* ihre Dominanz in der Anzahl der Fotoreportagen halten, erst 1930 wurde sie vom *Illustrierten Beobachter* überholt, dessen Anzahl nach einem kurzen Einbruch weiter anstieg. Im Jahre 1935 präsentierte der *IB* 191 Reportagen, dies war auch der höchste Jahreswert von allen vier untersuchten Medien, im Zeitraum von 1925 bis 1935. Die hohe Anzahl war auch auf die Unterstützung durch die Nationalsozialisten zurückzuführen. Der führende Pressefotograf des *Illustrierten Beobachters*, Heinrich Hoffman, hatte bevorzugt zu allen wichtigen Veranstaltungen und Ereignissen in der Politik Zugang und konnte deshalb mehr Fotoreportagen veröffentlichen. Bei der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* reduzierte sich dagegen die Anzahl der Reportagen nach der Machtergreifung bis auf 122 im Jahre 1935. Die Verlagerung der Druckanlagen und Redaktion nach Prag sowie der fehlende Zugang zu Fotomaterial aus Deutschland wirkten sich negativ aus. Auch

---

<sup>552</sup> Gidal 1993, S. 29

<sup>553</sup> Gidal 1993, S. 29

<sup>554</sup> von Dewitz, Lebeck 2001, S. 112

<sup>555</sup> Gidal 1972, D. 17

die *Münchener Illustrierten Presse* veröffentlichte 1934 nur 103 Fotoreportagen, die Anzahl erhöhte sich 1935 wieder auf über 160. Unter den neuen Hauptschriftleitern der *Berliner Illustrierten Zeitung* reduzierte sich die Anzahl der Fotoreportagen 1935 auf 140. Der mehrmalige Wechsel der Chefredakteure könnte dies verursacht haben.

Mit durchschnittlich 5,9 Fotografien pro Reportage lag die *Berliner Illustrierte Zeitung* im Vergleich mit den anderen Medien im unteren Level. Die durchschnittliche Bildanzahl pro Fotoreportage lag bei der *AIZ* bei 7,2, beim *IB* bei 7,7 und bei der *MIP* bei 7,2 Fotografien. Für die Struktur der Erzählung sind die Anzahl und die Anordnung der Bilder, ähnlich wie beim Comic, wichtig. Mehr Fotografien pro Reportage bedeuteten einen geringeren Zeitabstand zwischen den einzelnen dargestellten Handlungen und erleichterten es dem Rezipienten der bildlich erzählten Handlung besser folgen zu können. Robert Lebeck beschrieb dies sehr eindrucksvoll: „Übrigens hat Lorant immer versucht, Ordnung in die Geschichten hineinzubringen, die Numerierung der Bilder einer Reportage von 1 bis 10 usw. war typisch für ihn. Der Leser sollte keinen Fehler machen, der brauchte nur den großen gedruckten Zahlen zu folgen, und dann bekam er eine Geschichte von Anfang bis Ende erzählt.“<sup>556</sup>

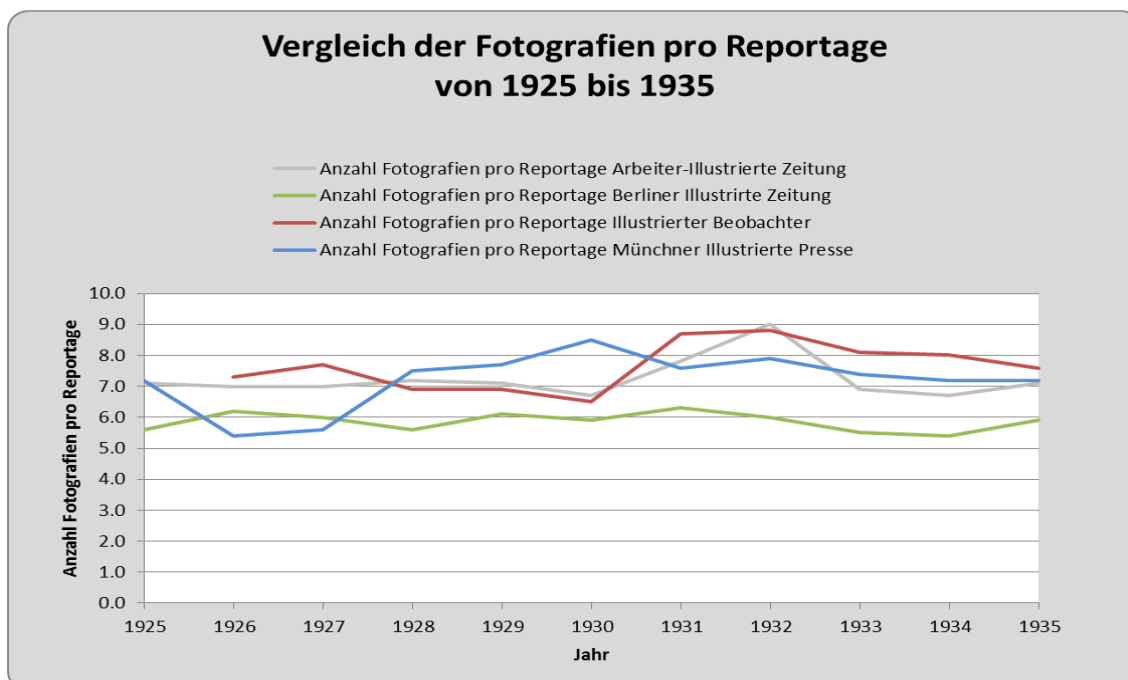


Diagramm 86: Vergleich der Fotografien pro Fotoreportage von 1925 bis 1935 in den untersuchten Medien

<sup>556</sup> von Dewitz, Lebeck 2001, S. 14

Der Durchschnittswert der Fotografien pro Fotoreportage von 1925 bis 1935 betrug:

- *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* 7,2 Fotografien/Fotoreportage
- *Berliner Illustrierte Zeitung* 5,9 Fotografien/Fotoreportage
- *Illustrierter Beobachter* 7,7 Fotografien/Fotoreportage
- *Münchner Illustrierte Presse* 7,2 Fotografien/Fotoreportage

#### 7.1.4 Die Berichtsorte der Fotoreportagen

Es wurden nur die Schwerpunkte der Berichtsorte – *Deutschland*, *Europa* und *Welt* – verglichen. Hier zeigten sich im Vergleich der vier Medien erhebliche Unterschiede bei der Auswertung des Gesamtkorpus bzw. der Fotoreportagen. Im *Illustrierten Beobachter* stellte *Deutschland* bezogen auf den Gesamtkorpus (alle Foto-Text-Artikel) mit 49,2 % den wichtigsten Berichtsort dar. Aber auch für die *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* mit 43,5 %, und die bürgerlich konservativen Illustrierten, *BIZ* mit 35,6 % und *MIP* mit 31,1 %, war Deutschland wichtig.

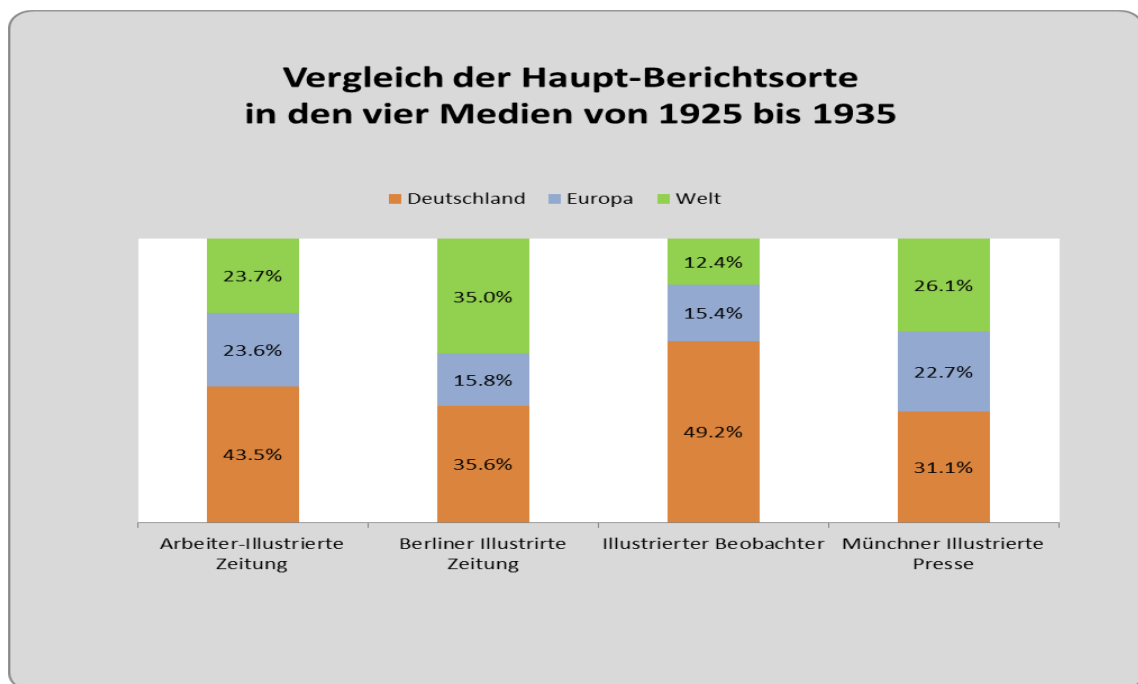


Diagramm 87: Vergleich der Haupt-Berichtsorte in den vier Medien von 1925 bis 1935

Bei den Fotoreportagen in den vier Medien ergibt sich ein anderes Bild. Die Reportagen aus Deutschland verringerten sich in allen vier illustrierten Wochenzeitungen um einige Prozentwerte. Dafür verzeichneten andere Berichtsorte (Berlin, München, sonstige deutsche Städte) eine prozentuale Erhöhung. Die Auswertungen bestätigten das große Interesse der Leser an Bildberichten oder Fotoreportagen, die über fremde Länder informierten.

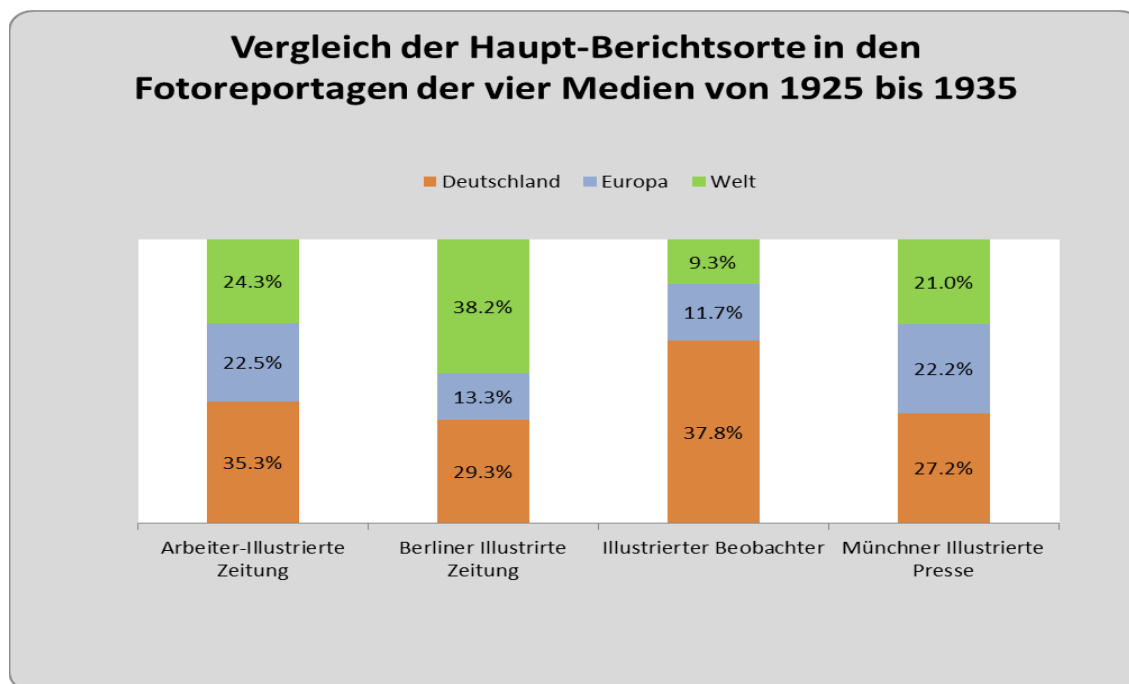


Diagramm 88: Vergleich der Haupt-Berichtsorte in den Fotoreportagen der vier Medien von 1925 bis 1935

### 7.1.5 Die Schwerpunktthemen in den illustrierten Wochenzeitungen von 1925 bis 1935

Eine detaillierte Darstellung der Ergebnisse über die Berichtsthemen in den untersuchten Medien (differenziert nach Gesamtkorpus und Fotoreportagen) erfolgte bereits im Kapitel 6.1.5. Daher werden nachfolgend nur die Schwerpunktthemen der Fotoreportagen in den vier untersuchten Zeitschriften dargestellt und diskutiert.

In der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* dominierten in den Fotoreportagen, von 1925 bis 1935, die Berichte über politische Ereignisse mit einem durchschnittlichen Anteil von 31,5 %. Von 1925 bis 1927 stiegen die absoluten Werte pro Jahr über 30 %, sie fielen aber ab 1928 auf unter 30 % und erreichten nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten einen Wert von mehr als 40 %. Die politische Berichterstattung

in den Fotoreportagen beinhaltete Propaganda für die Arbeiterschaft und den Kommunismus. Ebenso war der generelle Kampf gegen den Faschismus und den Rassismus in der illustrierten Wochenzeitung nicht zu übersehen. Dies bestätigten auch Willi Münzenbergs Aussagen Mitte der zwanziger Jahre: „Zur Agitation und zur Propagierung der kommunistischen Ideen stehen den kommunistischen Parteien und Organisationen zahlreiche Werbemittel zur Verfügung: das gesprochene Wort in Versammlungen, [...]. Das geschriebene Wort durch Flugblätter, Zeitungen, Aufrufe, Zeitschriften, Broschüren und Bücher. [...] Neben diesen, seit Jahrzehnten in ausgiebigem Maße angewandten Mitteln gelangt mehr und mehr, wenn auch nur langsam und mit Widerstreben, in den letzten Jahren das Bild zur Verwendung in der kommunistischen Agitation und Propaganda. [...] Es muß möglich werden, der Verdummung durch die bürgerlichen illustrierten Zeitschriften, die heute in Deutschland Millionen-Auflagen haben, durch eine illustrierte Arbeiter-Zeitung erfolgreich entgegenzuwirken.“<sup>557</sup>

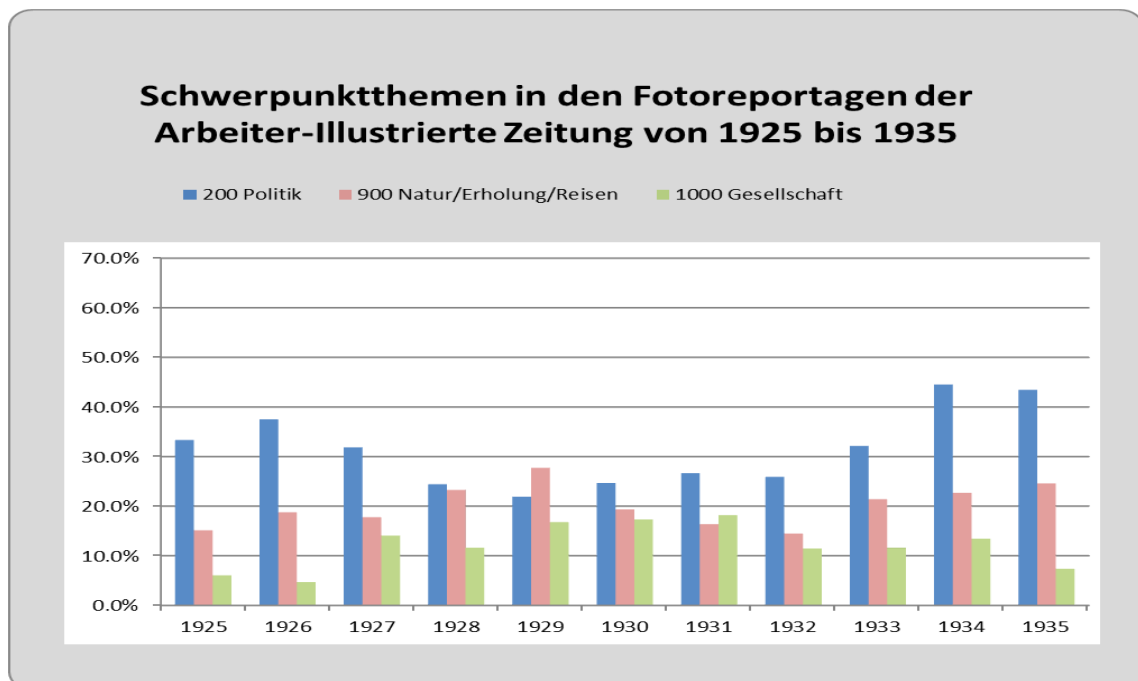


Diagramm 89: Schwerpunkthemen in den Fotoreportagen der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* von 1925 bis 1935

<sup>557</sup> Münzenberg 1972, S. 50–51

Ein Beispiel der politischen Berichterstattung in der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* ist die Reportage *Der Heimarbeiter hungert, friert – der Nazihändler profitiert* aus dem Jahre 1932. Thema der Reportage war die Ausbeutung der Heimarbeiter, die für ihre handwerklich hergestellten Produkte nur wenige Pfennige erhielten, wogegen die nationalsozialistischen Händler mit diesen Kunstgegenständen 900 Prozent Profit einfuhren. Die Reportage richtete sich einerseits gegen die Ausbeutung der Arbeiterschaft, andererseits agitierte sie gegen den Kapitalismus und unterstellte dies im gleichen Atemzug auch den nationalsozialistischen Händlern.



Abbildung 38: Fotoreportage *Der Heimarbeiter hungert, friert – der Nazihändler profitiert*, AIZ 1932 Nr. 52, S. 1220-1221, Fotograf unbekannt

Die beiden anderen Schwerpunktthemen – *Natur/Erholung/Reisen* und *Gesellschaft* - dokumentierten durch ihre prozentualen Anteile, dass die *AIZ* sehr wohl die Interessen der Rezipienten in den zwanziger und dreißiger Jahre kannte und auch in ihren Fotoreportagen über ferne Länder, von Reiseerlebnissen und gesellschaftlichen Ereignissen berichtete.

In der bürgerlich konservativen *Berliner Illustrierten Zeitung* überwogen die Fotoreportagen über Reise- und Naturerlebnisse, die durchschnittlich 31,8 Prozent der Themen betrafen. Gesellschaftliche Themen (Durchschnitt 19 %) lagen in der Beliebtheitsskala noch vor dem Themenfeld *Politik*. Dessen Anteil reduzierte sich in

den Jahren 1926 bis 1933 von 60 auf 20 Prozent. Nach der Machtergreifung Hitlers gab es einen geringfügigen Anstieg der Fotoreportagen über politische Themen. Kurt Korff hat den Schwerpunkt der Themen in der *BIZ* treffend umrissen: „Die Ergebnisse und Schilderungen vieler bedeutender Forschungsreisenden der Neuzeit, der Everest-Expedition, der Deutschen Atlantischen Expedition, Amundsens Nordpolflug usw., erschienen zuerst in der B.I.Z. – Selbstverständlich konnte sich die B.I.Z. nicht auf Deutschland beschränken, sie holte das Interessante aus Amerika und Japan, aus den Wundern der Südsee und Alaska heraus, vermied das Banale und Alltägliche und gab ihren Lesern immer etwas, was sie als Gewinn nach Hause trugen.“<sup>558</sup>

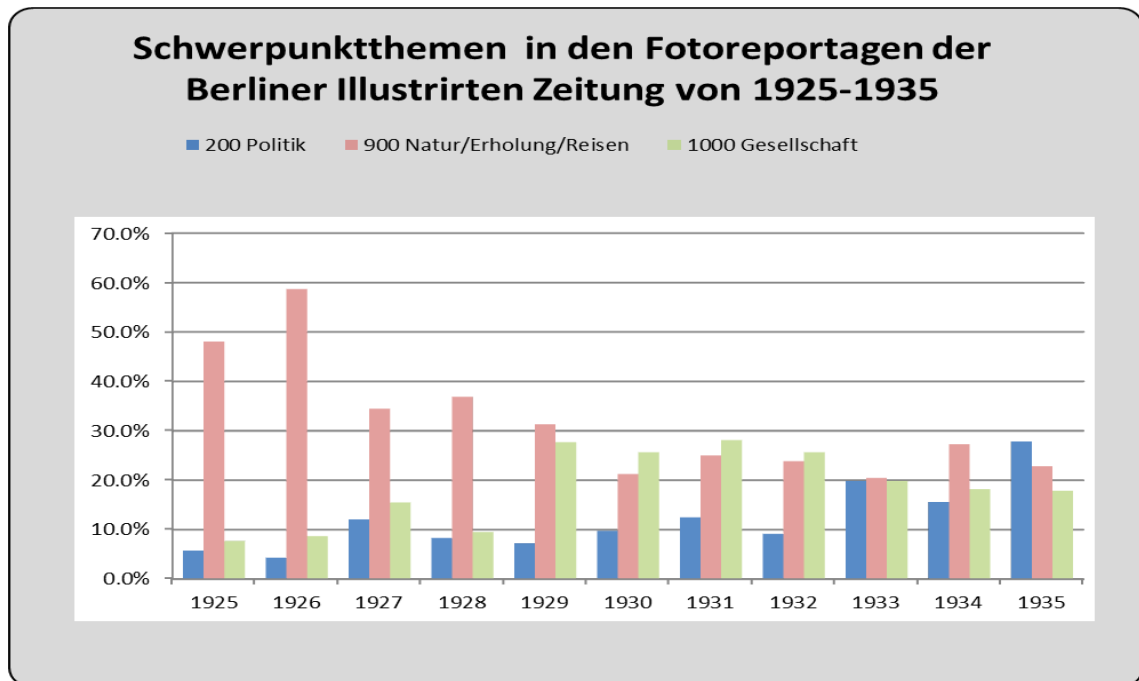


Diagramm 90: Schwerpunkthemen in den Fotoreportagen der *Berliner Illustrierten Zeitung* von 1925 bis 1935

<sup>558</sup> Korff 1927, S. 294



Abbildung 39: Fotoreportage *Erster Klasse auf dem Ozeanriesen*, BIZ 1929, Dr. Erich Salomon

Die Fotoreportage *Erster Klasse auf dem Ozeanriesen* von Dr. Erich Salomon vermittelte den Lesern nicht das „Alltägliche“ wie es Kurt Korff bezeichnete. Die Bilder der Reportage präsentierten das Luxusleben auf einem Ozeandampfer „Erster Klasse“ von Amerika nach Europa.

Die fotografische Berichterstattung durch die NS-Presse begann im Sommer 1926 mit der Gründung des *Illustrierten Beobachters*. Er sollte die Themen der zeitgenössischen Bildpresse aufgreifen und den *Illustrierten* aus dem bürgerlichen und linken Lager Konkurrenz machen. Die Illustrationen mit Fotografien berücksichtigten zwei Zielsetzungen: Zum einen berichteten sie über die nationalsozialistische Bewegung und dienten der politischen Propaganda, zum anderen präsentierten sie die zeitgenössischen Unterhaltungsangebote entsprechend den kulturpolitischen Bestrebungen der Partei.<sup>559</sup> Wie weit der Einsatz von Fotografien in den Fotoreportagen des *Illustrierten Beobachters* am Ende der Weimarer Republik bildästhetisch schon entwickelt war, zeigten die Reportagen über die „Deutschlandrundflüge“ Hitlers. Der Schwerpunkt der Berichterstattung lag aufgrund der Vorgaben der NS-Presse auf der politischen Propaganda. Politische Themen in den Fotoreportagen nahmen im Durchschnitt 44,9 Prozent ein. Die Untersuchung zeigt auch,

<sup>559</sup> Herz 1994, S. 71



dass Reportagen über gesellschaftliche Themen, Berichte über Reisen und Urlaub nicht abgeschlossen waren.

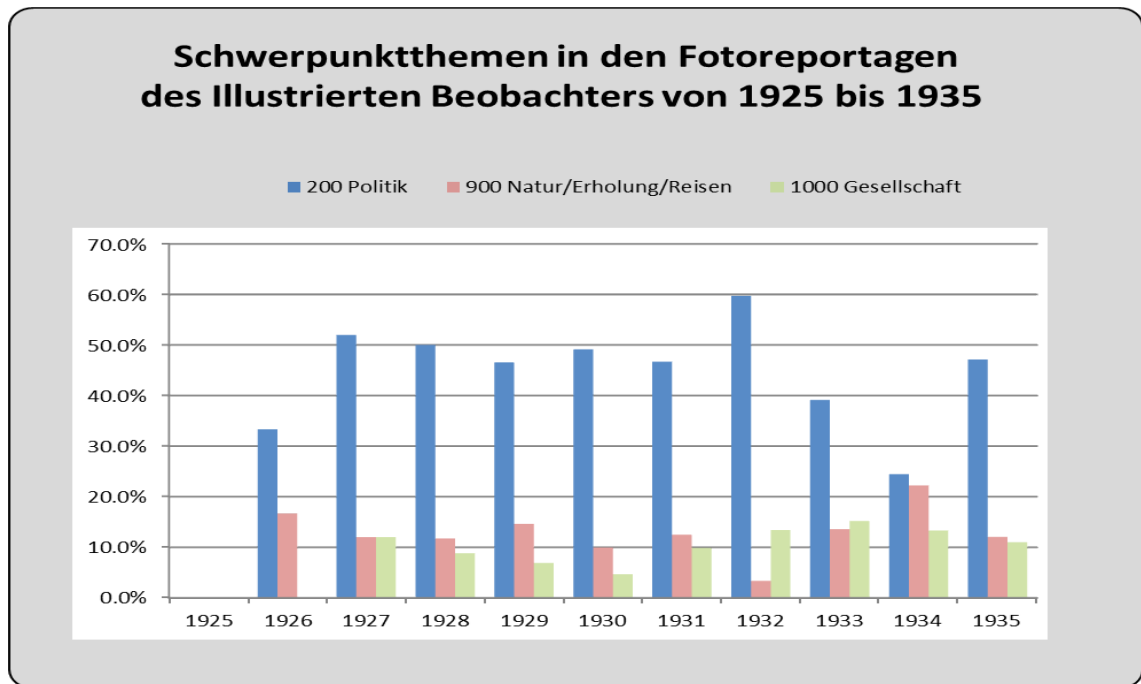


Diagramm 91: Schwerpunkthemen in den Fotoreportagen des *Illustrierten Beobachters* von 1925 bis 1935



Abbildung 40: Fotoreportage *In Berlin flattern die Hitlerfahnen*, IB 1928 Nr. 21, S. 258-259, Heinrich Hoffmann

Die in der Abbildung 33 dargestellte frühe Propaganda-Fotoreportage im *Illustrierten Beobachter* aus dem Jahre 1928 präsentierte bereits die „visuellen Standards des nationalsozialistischen Führertums“<sup>560</sup> der dreißiger Jahre. Hitler selbst stand aber 1928 noch nicht im Zentrum der Bilderwelt des *Illustrierten Beobachters*. Die visuellen Standards entwickelten sich nach Rudolf Herz im *IB* und schufen die Führerpropaganda der dreißiger Jahre: Fotografien von Aufmärschen, Massenveranstaltungen und symbolische Elemente. Eine Neuformierung des Führerbildes, mit moderner fotojournalistischer Gestaltung und Bildpräsentationen durch Heinrich Hoffmann stand noch bevor.<sup>561</sup>

Fotoreportagen über Reisen, Urlaub und Natur prägten schon von 1925 bis 1927 das Erscheinungsbild der *Münchener Illustrierten Presse*. Die Redaktion der *MIP* schickte 1927/28 eine junge Frau – Friedel Spada – nach Asien. Von dort brachte sie Bildmaterial für mehr als 20 Fotoreportagen mit, die in der *MIP* veröffentlicht wurden. In der Fotoreportage *Das Land der 320 Millionen* schilderte sie Eindrücke, Erlebnisse und Probleme in Indien. Sie fotografierte nicht nur die interessantesten Begebenheiten, sondern verfasste auch selbst den Text der Reportage.



Abbildung 41: Fotoreportage *Das Land der 350 Millionen*, *MIP* 1928 Nr. 11, Friedel Spada

<sup>560</sup> Herz 1994, S. 170

<sup>561</sup> Herz 1994, S. 170–171

Politische Reportagen waren eher selten in der *MIP*, sie erhöhten sich erst ab 1932. Es zeigten sich hier Ähnlichkeiten zur *Berliner Illustrierten Zeitung*. Ab 1930 erreichten die gesellschaftlichen Themen in den Fotoreportagen der *MIP* die höchsten Prozentwerte der drei Berichtskategorien. Der Durchschnitt lag bei 24,7 Prozent.

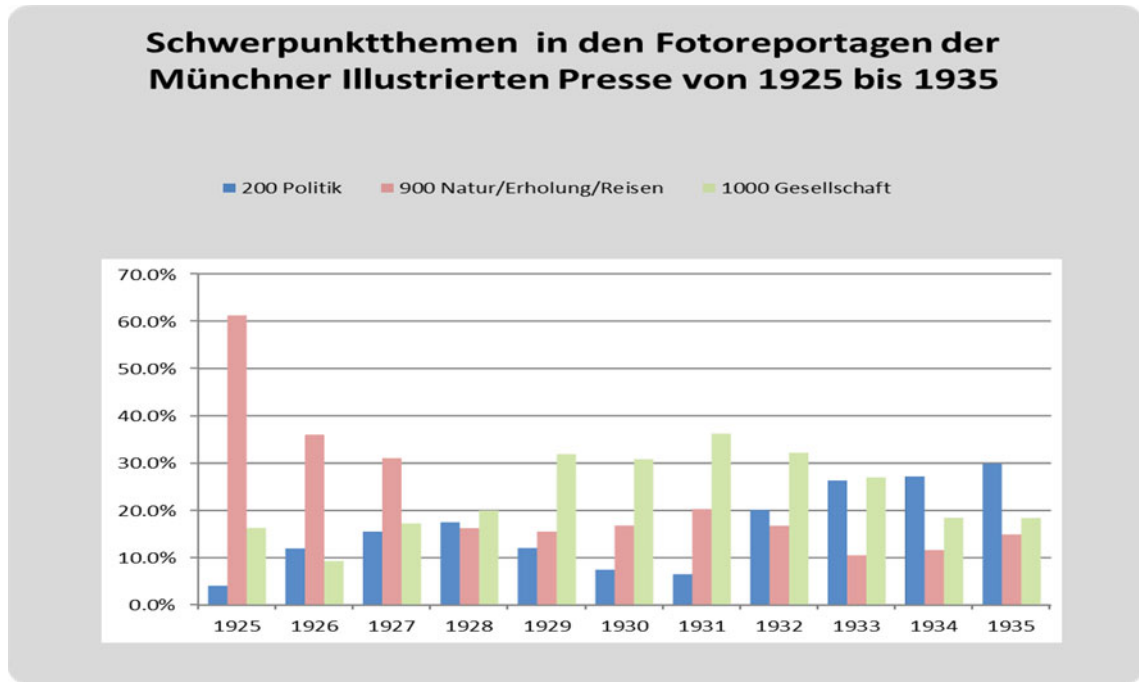


Diagramm 92: Schwerpunktthemen in den Fotoreportagen der *Münchner Illustrierten Presse* von 1925 bis 1935

## 7.2 Stefan Lorant – Verantwortlicher Redakteur und Fotograf

Im Kapitel 2 wurden die Forschungsaussagen zu Stefan Lorant ausführlich behandelt. Die Berichte über seine Tätigkeiten und Funktionen in der Redaktion der *Münchner Illustrierten Presse* sind oft widersprüchlich und unklar. Lorant selbst hat in seinen Schriften und Interviews dazu beigetragen. Hat der „Mythos“, der um seine Person als „Erfinder der modernen“ Fotoreportage“ aufgebaut wurde noch eine Berechtigung? Damit befasst sich die Forschungsfrage 5, die nachfolgend nochmals aufgeführt wurde.

**F 5 Welche verantwortlichen Chefredakteure weist das Korpus der Studie von 1925 bis 1935 für die ausgewählten Medien aus?**

Bei dieser Frage interessierte besonders der Zeitraum, in dem Stefan Lorant als Chefredakteur der *Münchener Illustrierten Presse* fungierte. Es erfolgte daher eine separate Auswertung für diesen Zeitabschnitt, der nur seinen Werdegang beleuchtete.

Die Einflüsse Lorants bei der Entwicklung der modernen Fotoreportage in Deutschland sind in der Hypothese 2 formuliert. Sie beinhaltet die Aussagen mehrerer Forschungsarbeiten.

**H 2: Die Fotoreportage wurde vor allem in der *Münchener Illustrierten Presse* durch Stefan Lorant zur Höchstform getrieben. Stefan Lorant war der Erste, dem es gelang, Geschichten mit Hilfe von Fotografien zu erzählen.**

Wenn diese Hypothese zutrifft, müsste Stefan Lorant auch die eigenen Fotoreportagen, die er als Redakteur der *Münchener Illustrierten Presse* selbst fotografierte und veröffentlichte, nach dem „modernen“ Layout erstellt haben. Um darüber Gewissheit zu erlangen, wurden alle Fotoreportagen von Stefan Lorant analysiert, die er in der *MIP* veröffentlichte.

### 7.2.1 Der Chefredakteur *Stefan Lorant*

In seinen späteren Jahren erzählte Stefan Lorant ungern von seinem langen Weg an die Spitze der *Münchener Illustrierten Presse*. Zeitlebens behauptete er ja, schon viel früher Chefredakteur gewesen zu sein, als er es wirklich war. Stefan Lorant war ungern Zweiter, sowohl am Arbeitsplatz als auch in der Außendarstellung.<sup>562</sup>

Einige Male leitete Lorant als Stellvertreter die Redaktion der *MIP*, als deren Hauptschriftleiter bzw. Chefredakteur fungierte er nur rund 9 Monate. Das Impressum der Wochenausgaben belegt dies eindeutig.

---

<sup>562</sup> Willimowski 2005, S. 152

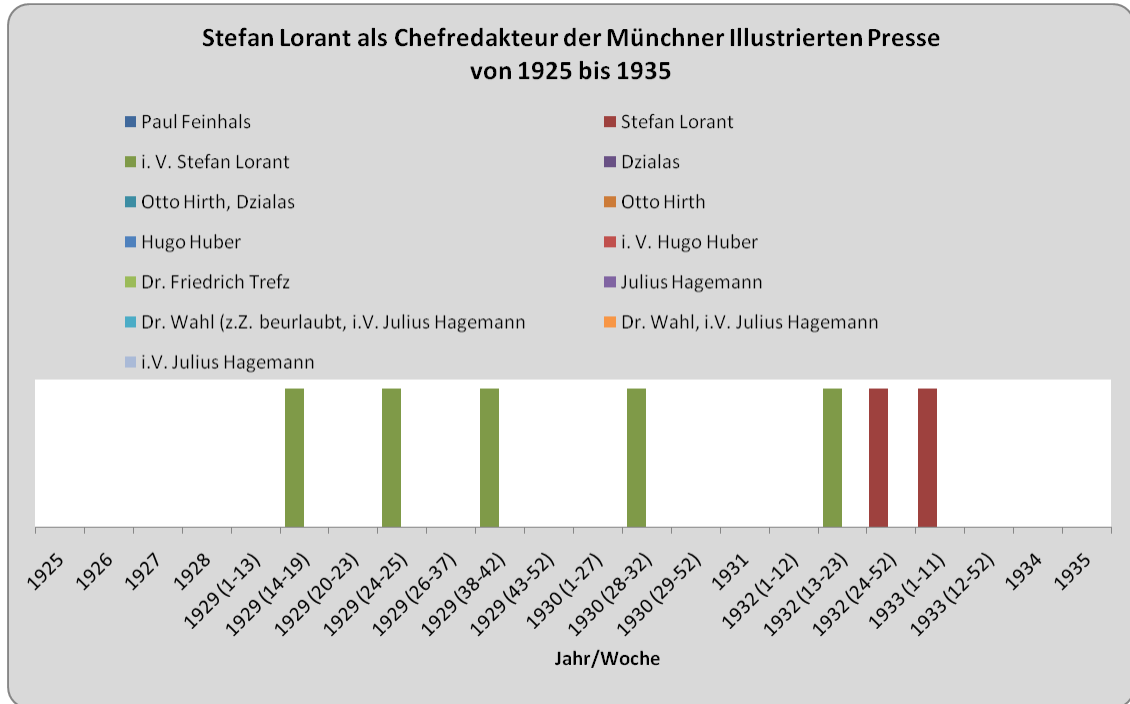


Diagramm 93: Stefan Lorant als Chefredakteur der *Münchner Illustrierten Presse* von 1925 bis 1935

## 7.2.2 Stefan Lorant als Fotograf – Eigene Fotoreportagen

Lorant hat im betrachteten Zeitraum selbst nur sechs Fotoreportagen erstellt. Bei ihnen war er als Fotograf und Textersteller aufgeführt. Eine weitere Fotoreportage *Paris bei Nacht* in der *Weekly Illustrated* (Fotografien stammten vom Fotografen Brassai), veröffentlichte Lorant im Jahre 1934, als er bereits im Exil in Großbritannien arbeitete.

Als Paul Feinhals 1931 zur *Kölnischen Illustrierten Zeitung* wechselte, wurde Stefan Lorant nicht zum Chefredakteur der *MIP* ernannt. Stattdessen betraute man den ehemaligen Layout-Ersteller Hugo Huber mit der Leitung. Noch bevor dieser im März 1932 aus der Redaktion ausschied, hatte Lorant, Mitte 1931 und im Januar 1932, selbst mehrere Fotoreportagen erstellt. Wollte er allen zeigen, wie Fotografien und Layout für eine moderne Bildgeschichte zu gestalten und in der illustrierten Zeitung zu präsentieren waren? Mit seinen Reportagen *Reise nach Chequers*, *Alle Gentleman waren dabei* und den vier Fotoreportagen *Ostpreussische Reise I*, *Ostpreussische Reise II*, *Ostpreussische Reise III* und *Das stille Königsberg* versuchte er wohl seine Fähigkeiten aufzuzeigen.

### 7.2.2.1 *Die Fahrt nach Chequers, Fotoreportage in der MIP*<sup>563</sup>

Stefan Lorant entschied sich für eine kurze zweiseitige Reportage und wählte ein Thema, das politisch hoch brisant war. Der Anlass für die Fotoreportage war die Reise des Reichskanzlers, Heinrich Brüning und seines Außenministers, Julius Curtius im Juni 1931 nach Großbritannien. Diese folgten einer Einladung des britischen Premierministers, Ramsey Mac Donald. Wegen der deutschen Bankenkrise, der schwierigen Wirtschaftslage und der dadurch verursachten großen Not im Lande versuchte die deutsche Delegation Erleichterungen für Deutschland bei den Reparationszahlungen zu erreichen.<sup>564</sup> Die Verhandlungen zwischen Heinrich Brüning, Julius Curtius und Mac Donald fanden auf dessen Landsitz in Chequers statt. Lorant berichtete nicht über die politischen Gespräche selbst, sondern schilderte nur eine nebensächliche Sache, seine Fahrt mit dem Auto nach Chequers. Ob er selbst kein politisches Interesse hatte oder ob er sich seiner Leserschaft verpflichtet fühlte, Unterhaltung statt Politik zu präsentieren, konnte nicht geklärt werden.

Unterhalb des Titels der Fotoreportage *Die Fahrt nach Chequers* las man, dass sich die deutschen Minister mit dem Premierminister Mac Donald auf dessen Landsitz unter Ausschluss der Presse trafen. Weiter konnte man dem Bericht entnehmen: „Unser Mitarbeiter Stefan Lorant war der einzige, dem es gelang nach Chequers zu kommen – auf welche Weise, erzählt er im folgenden Bericht.“<sup>565</sup> Lorant gab im Einführungstext nicht die Namen der Politiker bekannt, geschweige denn den Grund der Unterredung oder etwaige Ergebnisse.

Die Fotoreportage wurde am 21. Juni 1931, einige Wochen nach dem Treffen in Chequers, in der *MIP* abgedruckt. Für den interessierten Leser, der keine Informationen über das Treffen aus anderen Quellen hatte, war es schwierig, die Reportage zu verstehen. Sie hatte nur Unterhaltungswert und erweckte wegen der geheimnisvollen Beschreibung höchstens Neugier. Lorant gab genauestens preis, wie er es geschafft hatte, die „verbotenen Fotos“ anzufertigen. Die Schilderung wies rätselhafte Züge auf. Vergeblich versuchte Lorant über Mister Stuart vom *Foreign*

---

<sup>563</sup> Lorant 1931b

<sup>564</sup> Hömig 2000, S. 319 ff.

<sup>565</sup> Lorant 1931b

*Office* irgendetwas über Chequers und das Treffen zu erfahren. Die Antwort lautete: „Der ganze Landsitz ist polizeilich überwacht. Es ist unmöglich, hereinzukommen.“.

Das Layout der Fotoreportage wurde mit drei Fotografien auf der Seite 795 aufgebaut. Erst auf der Seite 806 konnte man den restlichen Text der Reportage lesen. Die Komposition zeigte ein großformatiges Eingangsfoto. Auf einer Landstraße erblickte man die Rückseite eines Autos. Ganz knapp dahinter fuhr ein weiteres Fahrzeug, von dem man nur den Kühlergrill und das Markenemblem – einen Mercedesstern – erkennen konnte. Die Bildunterschrift lautete: „Auf der Landstraße nach Chequers.“ Im Kleingedruckten darunter war zu lesen: „In einem Abstand von 5 Meter verfolgte unser Mitarbeiter das deutsche Ministerauto. Die Torwache von Chequers, in der Annahme, es handle sich um ein Begleitauto der Minister, ließ unseren Berichterstatter passieren. So gelang es ihm als einzigen Journalisten der Begrüßung beizuwohnen.“<sup>566</sup>

Unterhalb des Eingangsfotos der Reportage platzierte Lorant ein kleines Bild, das einen Blick durch die Seitenscheiben eines Autos in dessen Inneres freigab. Zwei ältere Männer saßen auf der Rücksitzbank eines offenen Cabrios und schienen sich zu unterhalten. Die Bildunterschrift verriet, dass es sich um den Reichskanzler Brüning und den Außenminister Curtius handelte, die auf der Fahrt nach Chequers waren. Im Schlussfoto – ein geheimnisvoller runder Bildausschnitt – erblickte der Betrachter (wie durch ein Schlüsselloch) das „Resultat“ der Reportage: Die Begrüßung auf dem Landsitz Mac Donalds. Die Aufnahme war unscharf, dies wurde in der Bildunterschrift erläutert: „In dem Augenblick als unser Mitarbeiter vor dem Schlossportal diese Aufnahme machte, legten sich zwei Hände auf seine Schulter – und die einzige Aufnahme von der Zusammenkunft in Chequers ist verwackelt (B. l. n. r: Brüning, Mac Donald, Curtius)“.<sup>567</sup>

Der Betrachter des Fotos wurde sozusagen in die Geschichte mit hineingezogen, er wählte sich im Auto des Verfolgers und blickte als Komplize mit ihm gemeinsam durch die Windschutzscheibe auf das vorausfahrende Fahrzeug. Die

---

<sup>566</sup> Lorant 1931b

<sup>567</sup> Lorant 1931b

Unschärfe der Straße, der Bäume und des sich bewegenden Fahrzeugs verstärkten das Gefühl einer geheimnisvollen Verfolgungsjagd.<sup>568</sup>



Abbildung 42: Fotoreportage *Die Fahrt nach Chequers*, MIP 1931 Nr. 25, S. 795, Stefan Lorant

Wären nicht die Bildunterschriften und der begleitende Text vorhanden, dann hätte die Reportage gar einen kriminalistischen Charakter, indem sie dem Betrachter etwas Geheimnisvolles offenlegt, so Thomas Willimowski. Die ganze Geschichte löste sich jedoch in „Wohlgefallen“ auf. Die MIP und Stefan Lorant besaßen keine Hintergrundinformationen, sie konnten die Leser nur unterhalten.<sup>569</sup>

<sup>568</sup> Willimowski 2005, S. 146

<sup>569</sup> Willimowski 2005, S. 147



Die Erzählung in dieser Fotoreportage wurde durch die Titelüberschrift und die ansprechende Titeltypografie angestoßen. *Die Fahrt nach Chequers* deutete an, dass es sich um eine zeitliche Dimension handelte. Die Personen des nachfolgenden Autos fotografierten die zwei Personen im vorausfahrenden Auto beim Überholvorgang. Ein kreisförmiges Schlussbild zeigte die Ankunft an einem für den Leser nicht erkennbaren Ort. Damit war die Geschichte mit Bildern erzählt. Lorant wählte ein großes Eingangsbild, ein kleines rechteckiges Foto als Bindeglied und zeigte das Ende der Reise mit einem kreisförmigen Foto, als ob man durch ein Schlüsselloch blicken würde. Die Anordnung der drei Fotografien – nach der abendländischen Leserichtung, von links nach rechts und von oben nach unten, wie sie auch Lucas Cranach in seinem Gemälde *Jungbrunnen* von 1546 festgelegt hatte – entsprach auch der wirklichen Erzählfolge in der Geschichte. Wegen der sehr weiten Bildfolge musste der Leser die Leerstellen durch die eigene Rezeptionsleistung füllen, den Text und die Bildunterschriften zu Hilfe nehmen. Nicht zu verstehen war zudem, dass Lorant die zwei Seiten seiner Reportage trennte, den restlichen Text fand man erst einige Seiten danach.

#### 7.2.2.2 *Alle Gentlemen waren dabei, Fotoreportage in der MIP*<sup>570</sup>

*Alle Gentlemen waren dabei* stand in der Titelüberschrift der Fotoreportage von Stefan Lorant aus dem Jahr 1931 im Heft Nr. 25. Darunter konnte man in kleiner Schrift lesen: „von unserem nach London entsandten Mitarbeiter Stefan Lorant“. Ob es für den selbstbewussten und ehrgeizigen Redakteur im Jahr 1931 einfach war, als „gewöhnlicher Redakteur“ nach England zu reisen und selbst eine Reportage zu erstellen, ist schwer zu beantworten. Er wurde Ende 1930, bei der Besetzung der Leitung der Redaktion nicht berücksichtigt, stattdessen ernannte der Verlag, im letzten Quartal 1930, Hugo Huber zum Hauptschriftleiter.

In einem knappen Textteil informiert Lorant die Leserschaft über das ehrwürdige Ereignis, das Derby in Epsom. Wie der Text der Reportage berichtet, versetzt dieses Pferderennen seit 147 Jahren immer wieder ganz London in Aufregung. Schon Wochen zuvor herrsche eine sonderbare Erregung, jeder hat einen sicheren Tipp über den Ausgang des Rennens. Ein englischer Rennplatz gleiche mehr einem Volks-

---

<sup>570</sup> Lorant 1931a

fest, informierte Lorant: Schaubuden, Rutschbahnen und Vorträge der Heilsarmee unterhielten die Besucher. Dieser kurze Bericht ist der einzige zentrale Text der Reportage.



Abbildung 43: Fotoreportage *Alle Gentlemen waren dabei*, MIP 1931 Nr. 25 S. 820-821, Stefan Lorant

Ein großformatiges Übersichtsfoto zeigt dem Leser den Derbyplatz und die Rennstrecke. Im Zentrum des Bildes wird die Rennbahn präsentiert, auf der gerade ein Wettrennen stattfindet. Hinter einem kleinen Holzgeländer entlang der Rennbahn sind die Besuchermassen zu erblicken. Oben im Foto breiten sich die Zelte und Buden der Schausteller und Unterhalter aus. Die Überschrift *ALLE GENTLEMEN WAREN DABEI* lag teilweise über dem Übersichtsfoto. Sie wird so abgeschnitten, dass im Bereich des Übersichtsfotos zu lesen ist „MEN WAREN DABEI“. Ob dies bewusst so gestaltet wurde oder Zufall ist, kann nicht beantwortet werden. Vergleichbar mit einer Perlenkette, hat Stefan Lorant verschieden große runde Fotoausschnitte im zweiseitigen Layout aneinander gereiht, die einzelne Besucher des Rennens präsentieren und die Ereignisse beim Derby wiedergeben. Die Einzelfotos zeigen Schausteller, Stammgäste, das Fahrzeug des Königs von England und den Propagandaaufmarsch der Heilsarmee. Die Bildunterschriften informieren, dass man für eine Kleinigkeit einen hundertprozen-

tigen Tip für die Rennen bekäme und ein Musiker mit Klavier ein bisschen Geld verdienen könne. Für einen „Tribünenplatz“ auf dem Autodach wären dreißig Schillinge zu bezahlen, das Mittagessen schon inbegriffen. Auch ein Besucher aus Whitechapel, dem dunklen Viertel Londons, sei beim Rennen dabei.

Lorant bietet im Bild auf der rechten Seite des zweiseitigen Layouts (zwei Seiten gegenüber) eine Übersicht von dem Geschehen auf dem Rennplatz. Die runden Fotoausschnitte waren wahllos angeordnet und stellen nicht, wie der Leser vielleicht vermuten könnte, einen Handlungsablauf auf dem Rennplatz dar. Im Gegenteil, die Anordnung verwirrt den Betrachter, er sieht nur aneinandergereihte Fotoausschnitte, die keine erkennbare Sequenz aufweisen. Die Bilder zeigen statische Momentaufnahmen von Einzelereignissen. Einzig die Tatsache, dass Lorant die Bilder bei seinem Rundgang festgehalten hat, lassen noch einen zeitlichen Kontext erkennen. Einzelereignisse vom Rennen und dessen Sieger hielt Lorant in keinem Foto fest.

### 7.2.2.3 *Ostpreussische Reise I. Den Korridor entlang*<sup>571</sup>

Anfangs 1932 veröffentlichte die *Münchener Illustrierte Presse* eine Reihe von Fotoreportagen über den *Polnischen Korridor*<sup>572</sup> im Osten Deutschlands. Die Fotografien dafür hatte Stefan Lorant selbst aufgenommen. Der polnische Korridor wurde in Deutschland als ungerechte und unhaltbare politische Festlegung im Versailler Friedenvertrag von 1919 empfunden.<sup>573</sup> Stefan Lorant musste seine Reise schon 1931

---

<sup>571</sup> Lorant 1932a

<sup>572</sup> Carl Budding befasst sich in seiner Abhandlung über den Polnischen Korridor folgendermaßen: „Was ist der ‚polnische Korridor‘? Der Begriff ist klar. Er ist als solcher längst in den internationalen Sprachgebrauch übergegangen, weil er treffend und, wie man gesagt hat, sehr ‚bequem‘ ist. Der Ausdruck ‚Korridor‘ deutet auf ein künstliches Gebilde, das nur als Durchgang dienen soll, nicht um seiner selbst willen da ist. Auch der polnische Ministerialerlaß, der den Gebrauch dieses Ausdrucks in Polen verbietet, wird diese internationale Kennzeichnung nicht aus der Welt schaffen. Welches Gebiet umfaßt der polnische Korridor? Er umfaßt geographisch sinngemäß das an Polen abgetretene Gebiet der früheren Provinz Westpreußen, das sogenannte Pommerellen, und den südlich anschließenden, früher zur Provinz Posen gehörenden, Netzegau mit dem Mittelpunkt Bromberg. Vor dem Versailler Vertrag bestanden hier die preußischen Provinzen Posen und Westpreußen. Westpreußen ist gevierteilt worden. Rund 3/5 davon, etwa 16000 qkm mit 950000 Einwohnern, verlor Deutschland an Polen, 1900 qkm mit 320000 Einwohnern an den neugebildeten Freistaat Danzig. Nur zwei schmale Randbezirke östlich und westlich des Korridors blieben reichsdeutsch. Gegeneinander sind diese Teile durch Zoll- und Paßschranken fast hermetisch abgeschlossen. Durch die neuen Grenzen ist ein geopolitisch bedingter, einheitlicher organischer Körper zerrissen worden. (...)“, siehe: Budding 1932, S. 9–10

<sup>573</sup> Budding 1932, S. 1–14

angetreten haben, da bereits 1932, im Heft 1, die erste von vier Reportagen über das ehemals deutsche Gebiet in der *Münchener Illustrierten Presse* erschien.



Abbildung 44: Fotoreportage *Ostpreussische Reise I. Den Korridor entlang*, MIP 1932 Nr. 1, S. 3, Stefan Lorant

Die ostpreußische Reise führte Stefan Lorant den polnischen Korridor entlang. In der Fotoreportage mit dem Titel *Ostpreussische Reise I. Den Korridor entlang* schrieb die *Münchener Illustrierte Presse*: „Wir beginnen mit der Veröffentlichung der Reiseberichte unseres nach Ostpreußen entsandten Mitarbeiters. Die erste und größte Frage im östlichen Deutschland ist: der polnische Korridor. Solange diese widernatürliche Grenzziehung Deutschland auseinanderreißt, wird es im Osten keine Beruhigung geben.“<sup>574</sup>

Stefan Lorant wählte für das Layout eine vierseitige Fotoreportage, wobei die letzte Seite nur Text enthielt und erst auf Seite 16 zu finden war. Mit zwei winzigen Fotografien leitet Stefan Lorant die Bilderzählung auf der ersten Seite ein: Ein Bild

<sup>574</sup> Lorant 1932a

zeigt die ehemalige Münsterwalder Weichselbrücke, das rechts danebenstehende Foto präsentiert dieselbe Landschaft ohne Brücke. Die Bildunterschriften unter den Fotografien weisen auf die politische Brisanz hin: „Polen bricht die Brücken zu Deutschland ab“.

Das großformatige Foto darunter sollte das Interesse des Lesers wecken. Es zeigte eine Person, die auf der Straße etwas suchte. „Die Grenze wird freigelegt“ war in der Bildunterschrift zu lesen. Lorant schilderte die Begebenheit auf seinem Spaziergang mit dem zuständigen Landrat in einem einleitenden Absatz: „‘Wenn jetzt ein Grenzpolizist käme, so könnten Sie verhaftet werden!’ sagt lächelnd Landrat Dr. Ulmer zu mir. ‚Warum denn, was habe ich denn angestellt?’ frage ich erstaunt. ‚Sie haben die polnische Grenze ohne Grenzausweis übertreten!’ ‚Die Grenze übertreten? Ich wich doch nicht von Ihrer Seite? Ich stehe doch die ganze Zeit neben Ihnen, Herr Landrat?’ ‚Ja das stimmt schon. Aber Sie stehen etwas rechts von mir. Sehen Sie diesen Stein da, der kaum aus der Erde ragt? Das ist hier die Grenze zwischen Deutschland und Polen.“<sup>575</sup>

Auf der folgenden Doppelseite links sieht man in sechs aneinandergereihten kleinformatischen Fotografien Landschaftsausschnitte an der Weichsel. Stefan Lorant fotografierte die Bilder bei seinem Spaziergang mit dem Landrat Dr. Ulmer.

Die propagandistischen Bildunterschriften verurteilten die Grenzregelungen durch die Regierung von Polen. Unterhalb der sechs kleinen Fotos positionierte Lorant ein großes Foto von der Weichsel und deren Ufer. Es war die Stelle, an der einst Napoleon mit seinen Truppen die Weichsel überquerte. Heute verlaufe dort die Grenze Deutschlands, so Lorant.

---

<sup>575</sup> Lorant 1932a



Abbildung 45: Fotoreportage *Ostpreussische Reise I. Den Korridor entlang*, MIP 1932 Nr. 1, S. 4-5, Stefan Lorant

Auf der rechten oberen Hälfte der folgenden Doppelseite ist eine Fotografie angeordnet, die vor einem dramatischen dunklen Wolkenband das Westpreußenkreuz und die Silhouette eines Mannes präsentiert. Die Symbolik des Kreuzes wird hier für die Propaganda genutzt. Die Bildunterschriften „Das Kreuz blickt nach Polen“ und „Das Westpreußenkreuz, nahe an der Grenze Deutschlands ist weit in den Korridor hinein sichtbar. Es mahnt unsere Brüder, die Vergangenheit nicht zu vergessen“, weisen propagandistische Züge auf. Der Text sollte an die Schmach und das Leiden erinnern, die Deutschland durch die verhassten Versailler Verträge erfahren hatte. Bei der zum Kreuz aufblickenden Gestalt vor der dunklen Wolkenwand ist anzunehmen, dass es sich um den Landrat Dr. Ulmer handelt. Der Landschaftseindruck mit den tief dahinziehenden dunklen Wolken spiegelt die Seelenlage des zum Kreuz aufblickenden Menschen wieder, ähnlich wie es sich in Caspar David Friedrichs Gemälde *Der Wanderer über dem Nebelmeer* zeigt. Die letzte Fotografie auf der rechten Seite des Layouts weist auf den „Schandstein“ am Dreiländereck hin. Die Bildunterschrift berichtet uns, dass die Einwohner den Stein an der Grenze zwischen Deutschland, Polen und dem Freistaat Danzig so benannten. Eine kleine geografische Skizze, die einen Aus-

schnitt aus einer Landkarte Englands zeigt, war mit der Unterschrift versehen „Was würden Sie sagen, wenn man England so zerstückeln würde? Eine Propagandakarte Deutschlands“. Der weitere Text auf der vierten Seite der Fotoreportage weist auf die nicht hinnehmbaren Verluste hin. Die propagandistische Rhetorik ist überall im Text ersichtlich, wie es ein kleines Beispiel zeigt: „Die Weichsel war unsere Mutter!“, sagt ein Bauer, „man hat uns unsere Mutter genommen. Wir lebten von dem Fluß, von der Schifffahrt, von den Deicharbeiten, wir fristeten unser Dasein, indem wir unsere Produkte drüben, in dem jetzigen Korridor, verkauften. Heute dürfen wir überhaupt nicht zum Fluß“.<sup>576</sup>

#### 7.2.2.4 *Ostpreussische Reise II. Obdachlosenasyll in der Turnhalle*<sup>577</sup>

Die ostpreußische Reise führte Lorant auch nach Königsberg. Von dort berichtete er in seiner Fotoreportage *Ostpreussische Reise II. Obdachlosenasyll in der Turnhalle* über die katastrophale Wohnungsnot in der Stadt. Im Heft 2 der *MIP* von 1932 ist unter der Titelüberschrift folgendes zu lesen: „Unser nach Ostpreußen entsandter Mitarbeiter berichtet hier über das Wohnungselend in Königsberg. Trotzdem die Stadtverwaltung alles versucht, dieses zu lindern, haben heute mehr als 10 000 Familien keine Wohnungen. Allein in den städtischen Obdachlosenasylls waren im Oktober v. J. 2053 Familien untergebracht. Als Festungsstadt hatte Königsberg früher keine Ausdehnungsmöglichkeit. Die Wohnungsnot ist nach der Schaffung des polnischen Korridors noch verschärft worden. Tausende Familien zogen von den abgetretenen Gebieten nach der Stadt.“<sup>578</sup>

Diese Zusammenfassung unterhalb des Titels umreißt das Thema der Fotoreportage in kurzen Worten. Stefan Lorant ordnete die Reportage auf zwei gegenüberliegenden Seiten an. Sie bestand aus sieben rechteckigen Fotos mit unterschiedlichen Formaten. Die grafische Gestaltung war einfach, ohne besondere Fotoausschnitte (Kreise, Ovale, u.a.), Freistellungen, ohne Reihungen bzw. Überlappungen. Ein winziges Foto präsentiert den Ort der Reportage, eine ehemalige Königsberger Turnhalle, die 150 Menschen als Obdachlosen-Asyll dient. Im Vorder-

---

<sup>576</sup> Lorant 1932a, S. 16

<sup>577</sup> Lorant 1932b

<sup>578</sup> Lorant 1932b

grund dieses Bildes hängt Wäsche zum Trocknen, im Hintergrund erblickt man die verfallenen Gebäude der Turnhalle.



Abbildung 46: Fotoreportage *Ostpreussische Reise II. Obdachlosenasyll in der Turnhalle*, MIP 1932 Nr. 2, S. 28.29, Stefan Lorant

Das großformatige Foto auf der rechten Seite des Layouts gibt den Blick auf das Innere der Turnhalle und die zeltartigen Behausungen in der Halle frei. Sie sind notdürftig aus Latten, alten Vorhängen und Pappdeckeln erstellt. Im kleineren darunterliegenden Bild fotografierte Lorant eine Einzelunterkunft. Dieses Foto führt die Erzählung weiter. „Wenn man den Vorhang hebt! ...“ ist in der Bildunterschrift zu lesen, die den Betrachter einlädt einzutreten. Eine Frau mit vier Kindern muss sich mit einem winzigen Raum von vielleicht zehn Quadratmetern begnügen. Auf der linken Seite des Layouts stellen vier Fotografien die Bewohner der erbärmlichen Behausungen in der Turnhalle vor. Kartenspielende Männer, die keine Hoffnung auf Arbeit haben;



Frauen, die gemeinsam ein karges Mahl vorbereiten; Kinder, die in der düstersten Ecke spielen und einen Mann, der versucht seine Behausung sauber zu halten. Die Fotos und der Text vermitteln die Situation des schwierigen Zusammenlebens und zeigen die sozialen Probleme an den Grenzen Deutschlands auf. Im Text schildert Lorant den Tagesablauf in dem Obdachlosenasyll von sechs Uhr in der Früh bis neun Uhr am Abend. Bilder und Texte ergänzen sich somit zu einem zeitlichen Handlungsablauf.

Es ist zu fragen, warum Lorant dieses Thema wählte. Der polnische Korridor war innenpolitisch in Deutschland ein ständiges Thema und wurde als ungerecht empfunden. Die Propaganda gegen die vom Ausland auferlegten Reparationen war in der Fotoreportage unübersehbar.

Stefan Lorant gelang es, durch die einfache grafische Gestaltung, die gewählten Bildausschnitte und die Lichtführung (Hell- und Dunkelkontraste) dem Betrachter die erbärmlichen Zustände sehr dramatisch vor Augen zu führen. Die Reportage weist ein zweiseitiges Layout auf (zwei Seiten gegenüber), enthält aber ansonsten keine besonderen erzählerische Gestaltungselemente.

#### 7.2.2.5 *Ostpreussische Reise III Der kleine Grenzverkehr*<sup>579</sup>

Durch den polnischen Korridor war Ostpreußen auf dem Landweg vom Deutschen Reich abgeschnitten. Den polnischen Korridor erreichte man nur per Schiff oder mit dem Zug. Stefan Lorant nahm in der Fotoreportage *Ostpreussische Reise III. Der kleine Grenzverkehr* von 1932 im Heft Nr. 3 die Probleme im äußersten Osten auf, der an Litauen angrenzte. Die Grenze zum abgetrennten Memelland verlief in der Stadt Tilsit, genau in der Mitte des Memelflusses.

In der Einleitung gab Stefan Lorant einen historischen Rückblick, indem er wichtige geschichtliche Ereignisse in dieser Stadt wie beispielsweise den Tilsiter-Frieden von 1807 zwischen Napoleon und Zar Alexander I. ansprach. Besonders die willkürliche Spaltung eines bisher zusammenhängenden Wirtschaftsgebietes durch den Versailler Friedensvertrag sei schuld an der Not und Arbeitslosigkeit der Menschen in diesem Gebiet gewesen, so Stefan Lorant.

---

<sup>579</sup> Lorant 1932c

Die Reportage beleuchtete nur einen kleinen Ausschnitt aus dem problematischen Alltagsleben der Bevölkerung in Tilsit. Allein durch den „kleinen Grenzverkehr“, der es erlaubte, jeden Tag bis zu sechs Pfund Lebensmittel aus dem abgetrennten Memelland zollfrei und vor allem billiger nach Deutschland einzuführen, konnte die deutsche Bevölkerung in Tilsit überleben.



Abbildung 47: Fotoreportage *Ostpreussische Reise III. Der kleine Grenzverkehr*, MIP 1932 Nr. 3, S. 52-53, Stefan Lorant

In drei Fotografien unterhalb der Titelüberschrift stellt Lorant den Ort des Geschehens vor. Ein kleines Foto links unterhalb des Titels gibt den Blick auf die Memel frei, in deren Mitte die Grenze verläuft. Das große Foto in der Mitte zeigt den Ort der Handlung, die Luisenbrücke. Dort preisen auf litauischem Gebiet bereits unzählige Händler den deutschen Kunden ihre Waren an. In der Fotografie rechts daneben ist ein Mann abgebildet, der nach der Information in der Bildunterschrift mit seinem Obst monatlich bis zu „1000 Mark“ Umsatz macht. Unter diesen drei Fotografien ordnete Lorant ein über die ganze Seite reichendes Foto an, das eine riesige Menschenschlange vor einem Gebäude präsentiert. Die Menschen streben vollbepackt dem Eingang zu. „Nicht 1918 – sondern 1932“, lautet die Bildunterschrift und mit

wesentlich kleinerer Schrift wird darauf hingewiesen, dass es sich um die vom Einkauf zurückkommenden Tilsiter handelt. Die Fotografie ist direkt mit einer Fotografie auf der rechten Layout-Seite oben überlappt. Dieses großformatige Bild erlaubt einen Blick auf das Geschehen im Innern des Gebäudes. Es handelt sich um die Zollstation, wie es in der Unterschrift zu lesen ist. Akribisch überprüft der Zöllner die Einkäufe einer alten Frau und fragt sie: „Haben Sie mehr als 6 Pfund Lebensmittel?“, während einige der wartenden Menschen im Foto den Betrachter der Reportage fragend anzublicken scheinen. In einem kleinen Foto darunter ist eine weitere Repräsentation im Grenzverkehr dargestellt, die „Hausstandskarte“. Nur mit ihr konnten die Waren nach Deutschland eingeführt werden. Rechts unten im Layout präsentiert ein Mann in einem Foto eine Werbung für das Casino von Übermeyer. Es gab also auch Personen, die nicht nur ums tägliche Brot kämpfen mussten.



Abbildung 48: Fotoreportage *Ostpreussische Reise III. Der kleine Grenzverkehr*, MIP 1932 Nr. 3, S. 61, Stefan Lorant

Lorant gestaltete die Bilderzählung mit sieben Fotografien. Ohne erklärende Bildunterschriften hätte die Geschichte aber Lücken aufgewiesen. Gut gelang ihm der Bildwechsel zwischen der *Totalansicht* der wartenden Menschenmassen und dem *Fotoausschnitt* über das Geschehen im Zollamt. Durch die unterschiedliche fotografische Aufnahmeeinstellung und durch die Überlappung der Fotografien wurde

der Blick des Lesers im Sinne der Erzählung weitergeführt. Sehr störend wirkt dagegen, dass der Text der Reportage erst einige Seiten weiter endet, die Reportage ist auseinandergerissen. Das moderne zweiseitige Layout, das Tim N. Gidal Stefan Lorant zuschrieb, kam hier nicht zum Einsatz.

### 7.2.2.6 Fotoreportage *Das stille Königsberg*, MIP 1932 Nr. 7, Seite 148-149

Seine ostpreußische Reise beendete Stefan Lorant mit einem Rundgang in Königsberg. *Das stille Königsberg*, verkündete die Titelüberschrift auf seiner letzten Fotoreportage über den polnischen Korridor. In der Erzählung war die massive Propaganda gegen Polen, und unterschwellig auch gegen die internationalen Repressalien nach dem verlorenen Krieg, nicht zu übersehen. „Königsberg ist in der Welt bekannt durch Fleck, Klops, Marzipan und Kant.“, steht stolz über dem Text auf der linken Layout-Seite. „Es ist aber in der Welt heute nicht bekannt, dass von 300000 Einwohnern Königsbergs 60000 von öffentlicher Unterstützung leben“, so Lorant. Die polnischen Kampfstarife würden die deutsche Wirtschaft ruinieren.<sup>580</sup>



Abbildung 49: Fotoreportage, *Das stille Königsberg*, MIP 1932 Nr. 7, S. 148-149, Stefan Lorant

Ein halbseitiges Eingangsfoto auf der linken Seite läßt den Blick des Lesers über das Hafengebiet Königsbergs schweifen. Es liegen nur wenige Schiffe vor Anker.

<sup>580</sup> Lorant 1932d

Die perspektivische Ansicht verstärkt den Eindruck der „Leere“ und Trostlosigkeit der Situation des Hafens. Die Bildunterschrift informiert, dass der Einbruch beim Güterumschlag des Hafens durch die „Kampftarife“ der polnischen Häfen Danzig und Gdingen verursacht wurde. Lorant schildert in den folgenden Bildern die Eindrücke auf seinem Rundgang. Ein großformatiges Foto auf der rechten Layout-Seite oben präsentiert eine riesige menschenleere Fabrikhalle. Ausgemusterte Kessel, Maschinen- und Anlagenteile, Stahlkonstruktionen und wahllos umherliegende Anlagenkomponenten vermitteln ein Bild des Niedergangs der einst blühenden Industrie. Die Bildunterschrift weist darauf hin: „Einst waren hier zweitausend Arbeiter beschäftigt ...“<sup>581</sup>

### 7.2.3 Zusammenfassung – Ende eines „Mythos“

„Stefan Lorant. Godfather of Photojournalism“ ist der Titel von Michael Halletts Buch über Stefan Lorant.<sup>582</sup> In der Zusammenfassung wird aus Halletts Abhandlung ein längerer Textauszug im Original wiedergegeben, da dieser dokumentiert, mit welcher Überzeugung der Mythos Stefan Lorants bis in die heutige Zeit weiter vorangetrieben wurde. Michael Hallett äußert sich über Stefan Lorants Arbeit und seine Fähigkeiten: „One of Lorant’s greatest skills was his ability to take a potentially successful idea or concept, improve and repackage it, then offer it as something unique to the waiting world. He had broken down the elements of the silent screen: the moving image, the storytelling, the passage of time, the progression of the story, the use of frames of narrative. These elements were then transposed onto paper using a sequence of still images, enhanced by captions to tell the story. [...] For Lorant, there were three elements to a layout on a page. First, there was the sequence of still photographs, frequently introduced on the first double-page spread by a large photograph on the right, which spread left across the center gutter of the page. Smaller, similarly sized images would present the details of the story as it continued. Second, the captions expanded on the original information given by the photograph. While caption lengths would commonly be three or four lines, at times they could expand to twenty lines, if it appeared appropriate. On occasions, Lorant would want to tell different parts of the

---

<sup>581</sup> Lorant 1932d

<sup>582</sup> Hallett 2006

visual narrative on two single pages or on a double-page spread. The use of circles to tell one sequence and of squares or oblongs to tell the other is a simple visual device. Third, the written story extended the narrative and, on a visual level, added a mid-gray tone to the layout, so it was for Lorant the last element to be considered.”<sup>583</sup>

Auch für andere Forscher wie Tim N. Gidal und Susan Sontag ist Stefan Lorant der Erfinder der modernen Fotoreportage. Die Auswertung und Analyse der vorliegenden Forschungsarbeit haben jedoch ergeben, dass Lorant in seinen eigenen Fotoreportagen in der Zeit zwischen 1925 und 1935 (deren Bilder er selbst fotografiert hatte) die Grundsätze der modernen Fotoreportage nicht immer umgesetzt hat. Somit wurde Lorants Pionierleistung für die Entwicklung der modernen Fotoreportage in seinen eigenen Fotoreportagen nicht bestätigt. Das von Gidal so gepriesene zweiseitige Layout verwendete Stefan Lorant nur bei drei seiner Fotoreportagen. Die anderen wirken „zerrissen“, da bei ihnen der restliche Text der Reportage erst einige Seiten weiter hinten im Heft folgt. Lorant schafft es zwar, durch die gewählten Bildausschnitte und die Hell- und Dunkelkontraste Stimmungen gut darzustellen. Freistellungen von Fotografien, Reihungen bzw. Überlappungen von Bildern zur Strukturierung der Erzählung oder eine besonders auffallende Typografie vermisst man jedoch. So ist zu fragen, wie der „Mythos Stefan Lorant“ und der Begriff „moderne Fotoreportage“ eigentlich entstanden sind. In der Korpusanalyse der vorliegenden Arbeit gibt es keine Belege, die darlegen, dass Stefan Lorant als Erfinder der modernen Fotoreportage zu sehen ist. Der Mythos wurde von ihm selbst und seinen Weggefährten geschaffen und immer wieder neu entfacht. Zudem führen einige Forschungsarbeiten, die Aussagen zu Stefan Lorant und der modernen Fotoreportage unkritisch übernahmen, diesen Mythos weiter.

### **7.3 Die narrativen Strukturen in den Fotoreportagen von 1925 bis 1935**

Nachdem die wesentlichen Gestaltungselemente zur Inszenierung der Erzählung in der Fotoreportage im Kapitel 5 vorgestellt wurden, werden die Ergebnisse an Beispielen (Fotoreportagen) aus dem Korpus der Detailanalyse diskutiert. Von

---

<sup>583</sup> Hallett 2006, S. 27

besonderem Interesse sind die Veränderungen in der narrativen Struktur der Fotoreportagen von 1925 bis 1935. Der Untersuchungszeitraum von 1925 bis 1935 wurde in drei Abschnitte unterteilt, um spezielle Entwicklungen bei den Fotoreportagen mit den Forschungsfragen und Hypothesen abgleichen zu können:

- 1925 bis 1928: Die Anfänge der Fotoreportage nach dem bisherigen Forschungsstand
- 1929 bis 1932: Der Zeitraum in dem sich nach dem vorliegenden Forschungsstand die „moderne“ Fotoreportage entwickelte
- 1933 bis 1935: Der Zeitraum nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten, in dem es nach dem vorliegenden Forschungsstand zu einem Niedergang des Fotojournalismus kam.

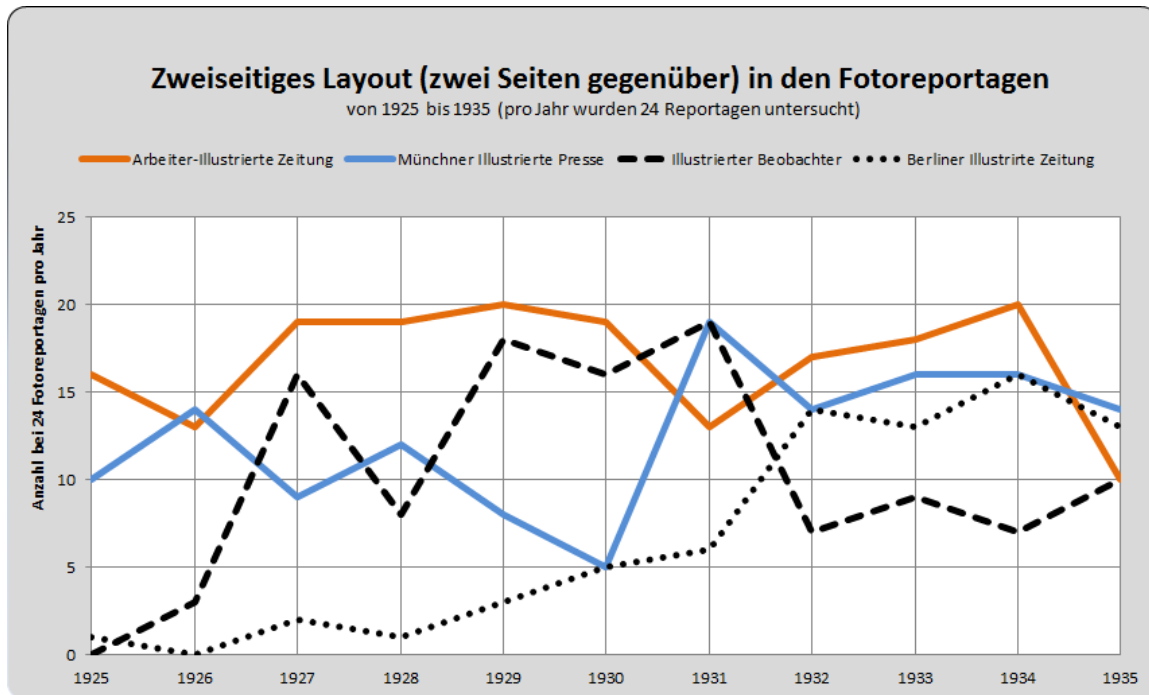
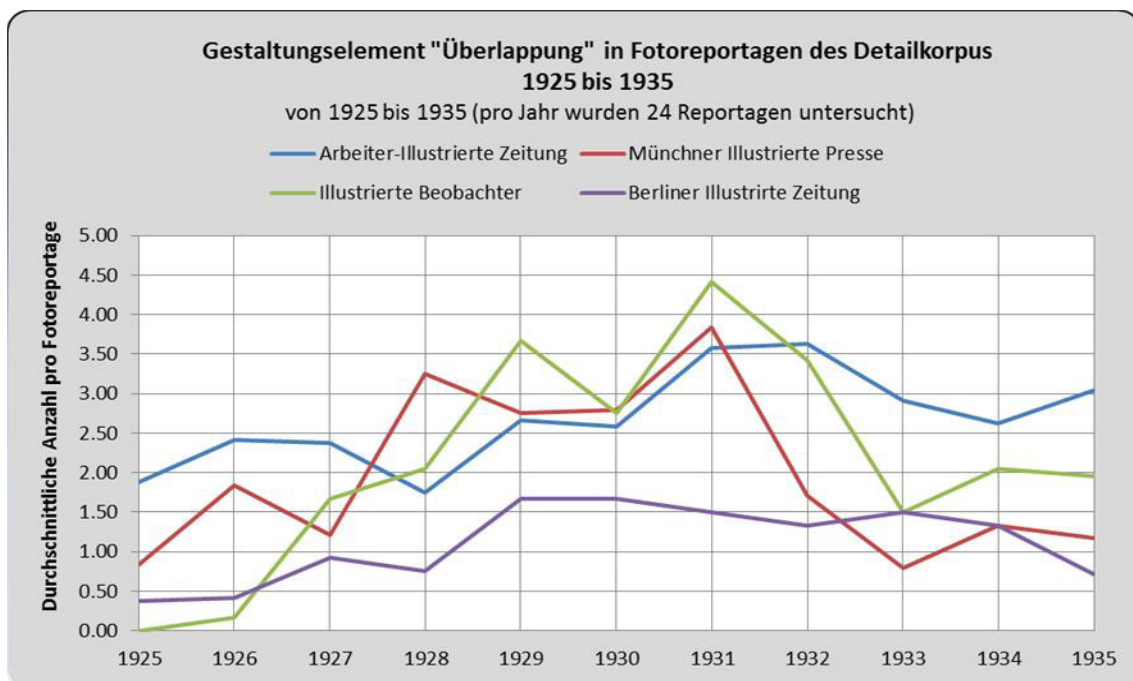
Das Korpus der Detailanalyse beinhaltet für jede illustrierte Wochenzeitung (*AIZ*, *BIZ*, *IB*, *MIP*) 264 Fotoreportagen (Beim *IB* nur 222, da er erst 1926 gegründet wurde). Aus diesem Pool erfolgte eine Auswahl von je zwei bis vier Fotoreportagen pro Medium und Zeitabschnitt. Die ausgewählten Reportagen repräsentieren in besonderer Weise die narrativen Strukturen und die narrativen Elemente in den Reportagen.

### 7.3.1 Die Fotoreportagen von 1925 bis 1928

Mitte der zwanziger Jahre begann in vielen Redaktionen der illustrierten Wochenzeitungen eine Phase der Gestaltungsfindung für ein optimales Layout und für aussagekräftige Fotografien in den Fotoreportagen.<sup>584</sup> Auch in den untersuchten Medien zeigten sich anhand der Auswertungen diese Bemühungen. Es wurden beispielhaft nur einige herausgegriffen, um die Unterschiede der Gestaltung von Fotoreportagen in den vier Medien darzulegen. Schon bei der Festlegung des Layouts sind unterschiedliche Strategien zu erkennen. Das zweiseitige Layout, von Tim N. Gidal als Kennzeichen der modernen Fotoreportage gelobt, kam in einigen der untersuchten Medien schon ab 1925 zum Einsatz. Dagegen entschied sich die *Berliner Illustrierte Zeitung* erst nach 1930 verstärkt für das zweiseitige Layout (zwei Seiten gegenüber).

---

<sup>584</sup> Vgl. Becher 1974, S. 9; Korff 1927, S. 290–291

Diagramm 94: Vergleich des *zweiseitigen Layouts* (zwei Seiten gegenüber) in den Fotoreportagen des KorpusDiagramm 95: Vergleich des Gestaltungselements *Überlappung* in den Fotoreportagen des Korpus

Auch bei der Überlappung bzw. Reihung von Bildern, zur Darstellung des zeitlichen Ablaufs der Erzählung, sind unterschiedliche Entwicklungen erkennbar, die sich in den Fotoreportagen widerspiegeln.



Im Zeitraum 1925 bis 1928 wurden folgende Fotoreportagen für die Interpretation und Diskussion ausgewählt:

### **Fotoreportagen ID.-Nr. (Datenbanknummern) 1-96**

- Auswahl *Arbeiter-Illustrierte Zeitung*
  - ID-Nr. 61: Fotoreportage *Wie eine Zeitung entsteht*, 1927 Nr. 31, Seiten 8-9
  - ID-Nr. 37: Fotoreportage *Arm und Reich im Bade*, 1926 Nr. 13, Seiten 8-9
- Auswahl *Berliner Illustrierte Zeitung*
  - ID-Nr. 54: Fotoreportage *Kamelrennen in Luksor*, 1927 Nr. 14, Seiten 563-565
  - ID-Nr. 88: Fotoreportage *Eine alpinistische Großtat*, 1928 Nr. 35 Seiten 1491-1493
- Auswahl *Illustrierter Beobachter*
  - ID-Nr. 92: Fotoreportage *In Berlin flattern die Hitlerfahnen!*, 1928 Nr. 21, Seiten 258-259
  - ID-Nr. 96: Fotoreportage *Der rote Mord an Kütemeyer*, 1928 Nr. 29, Seiten 358-359
- Auswahl *Münchener Illustrierte Presse*
  - ID-Nr. 37: Fotoreportage *Wie reist man heute in Zentralafrika?*, 1926 Nr. 28, Seite 676-677
  - ID-Nr. 88: Fotoreportage *Wie entsteht eine amerikanische Zeitung?*, 1928 Nr. 33, Seite 10521053

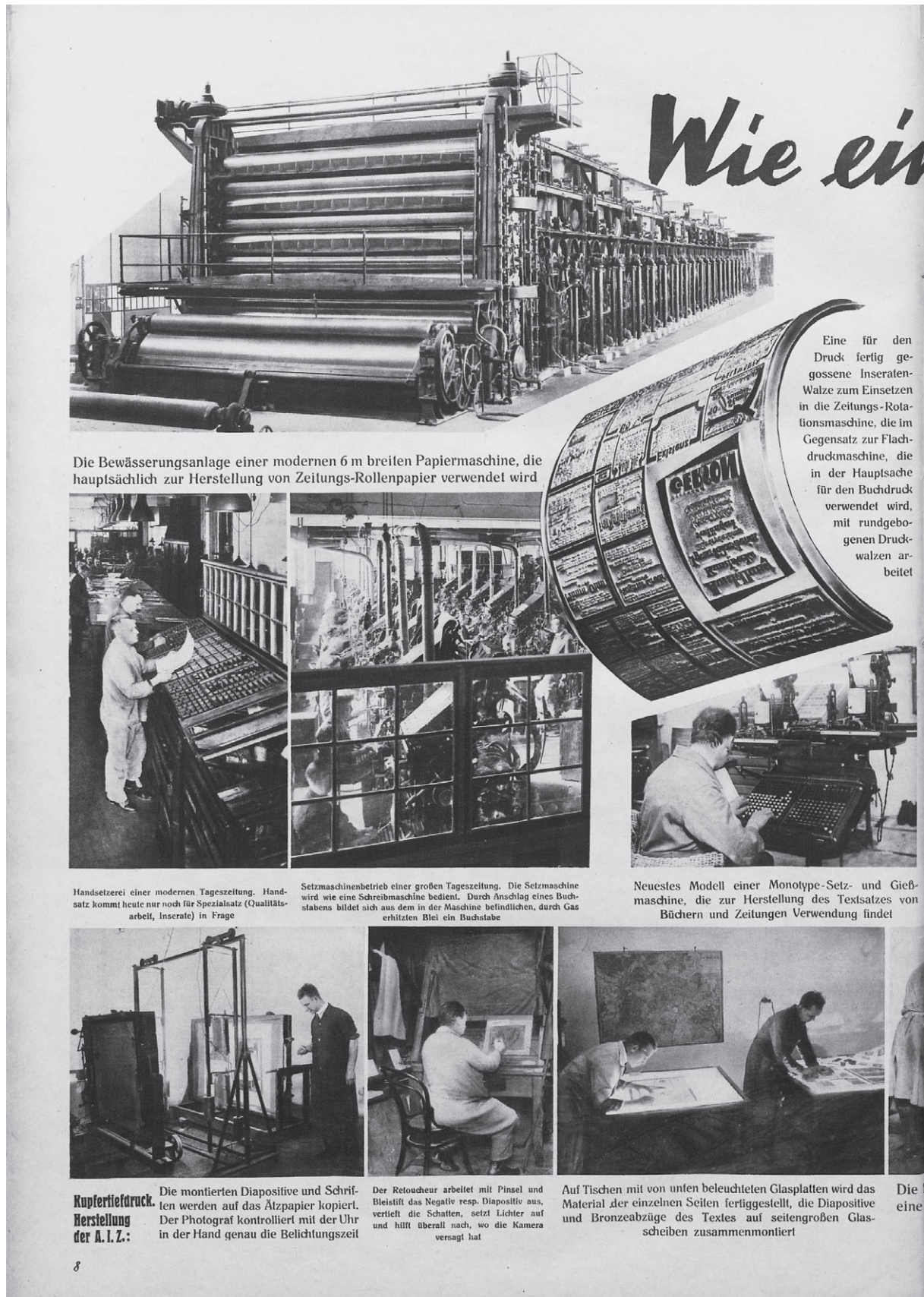
#### **7.3.1.1 Fotoreportage *Wie eine Zeitung entsteht***

Schlägt man in der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* der Ausgabe Nr. 31, von 1927, die Seiten acht und neun auf, so erblickt man oben im zweiseitigen Layout sofort den handgeschriebenen Titel *Wie eine Zeitung entsteht*. Dieser ragt teilweise in ein freigestelltes Foto, bei dem der übliche Formatrahmen fehlt. Die perspektivische Darstellung der Anlage und deren Freistellung im Foto bewirken einen plastischen Eindruck, ein Gefühl, als könnte man die riesige Maschine zur Herstellung von Papier umrunden. Ein weiteres freigestelltes Foto präsentiert ein ausgeschnittenes Segment einer Druckwalze, wobei die Bildunterschrift in die Rundung der Druckwalze eingebettet ist. Die Bildunterschrift erklärt die besonderen Vorteile des Rotationsdruckverfahrens gegenüber dem Flachdruckverfahren, wie es beim Buchdruck

zum Einsatz kommt. Die „visuelle Haptik“, die die Oberfläche des Segmentausschnitts der Rotationswalze vermittelt, lässt den Druckprozess bildlich vor unseren Augen ablaufen. Das freigestellte Walzensegment überlagert zwei weitere Fotografien, auf denen verschiedene Setzmaschinen und die dazugehörige Technik abgebildet sind. Auf der rechten Layout-Seite wird der Blick des Lesers von einem großformatigen Foto gefesselt, das die größte Illustrations-Rotationsmaschine in Europa zeigt. Die Redaktion der *AIZ* nutzte hierbei eine Fotografie der Konkurrenz. Exakt dieses Bild veröffentlichte die *BIZ* in der Ausgabe Nr. 24 von 1927 auf der Seite 980. In der Bildunterschrift ist in der *AIZ* zu lesen, dass die neue Maschine täglich mehrere hunderttausend Exemplare einer Zeitung mit 40 Seiten drucken kann.

Im Layout sind mehrere Fotografien von links nach rechts nebeneinander aufgereiht. Sie erklären den Kupfertiefdruck bei der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung*. Dies ist der eigentliche Handlungsablauf in der Fotoreportage mit einer narrativen Struktur. Der Fertigungsprozess wird in sieben Bildern dargestellt und anhand der Bildunterschriften näher erläutert. Nachdem die montierten Diapositive und Schriften montiert sind, werden sie auf das Ätzpapier kopiert, wobei die Belichtungszeit exakt kontrolliert wird (Foto 1). Danach erfolgen die Retusche, das Setzen von Lichtern und Schatten und sonstige Verbesserungen (Foto 2). Auf Tischen, mit von unten beleuchteten großen Glasplatten, erfolgt die Montage der Diapositive auf den Seiten (Foto 3). Anschließend werden die fertiggestellten Seiten auf eine Kupferwalze geätzt, jede Walze fasst acht Seiten (Foto 4). Das fünfte Foto präsentiert den Druckvorgang mit den vorbereiteten Druckwalzen. Die benutzten Druckwalzen werden nach dem Druck aus der Maschine ausgebaut, abgeschliffen und poliert, so dass sie für einen weiteren Druckauftrag zum Einsatz kommen können (Foto 6). Ohne die Bildunterschriften, die die visuellen Informationen ergänzen, wäre der Vorgang schwer zu verstehen.

In der Fotoreportage von 1927 finden sich bereits viele narrative Elemente: Das harmonische zweiseitige Layout, Blickfangfotos und eine narrative Struktur, die mittels einer Reihung von Fotografien und Bildunterschriften den Fertigungsablauf beim Kupfertiefdruck erklärt. Ein weiterer Text ist zum Verständnis der Reportage nicht erforderlich.



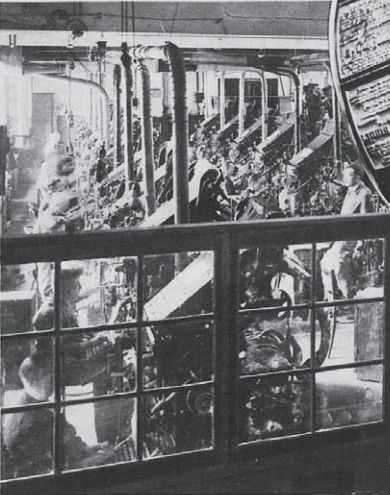
# Wie ein

Die Bewässerungsanlage einer modernen 6 m breiten Papiermaschine, die hauptsächlich zur Herstellung von Zeitungs-Rollenpapier verwendet wird

Eine für den Druck fertig gegossene Insetten-Walze zum Einsetzen in die Zeitungs-Rotationsmaschine, die im Gegensatz zur Flachdruckmaschine, die in der Hauptsache für den Buchdruck verwendet wird, mit rundgebogenen Druckwalzen arbeitet



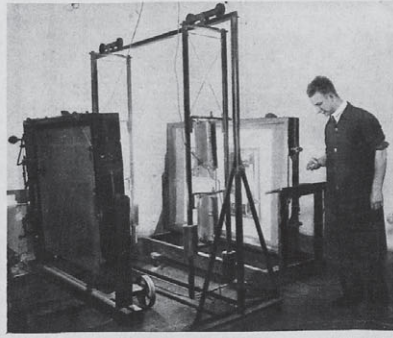
Handsetzerei einer modernen Tageszeitung. Handsatz kommt heute nur noch für Spezialsatz (Qualitätsarbeit, Inserate) in Frage



Setzmaschinenbetrieb einer großen Tageszeitung. Die Setzmaschine wird wie eine Schreibmaschine bedient. Durch Anschlag eines Buchstabens bildet sich aus dem in der Maschine befindlichen, durch Gas erhitzten Blei ein Buchstabe



Neuestes Modell einer Monotype-Setz- und Gießmaschine, die zur Herstellung des Textsatzes von Büchern und Zeitungen Verwendung findet



**Kupfertiefdruck.** Die montierten Diapositive und Schriften werden auf das Ätzpapier kopiert. Der Fotograf kontrolliert mit der Uhr in der Hand genau die Belichtungszeit



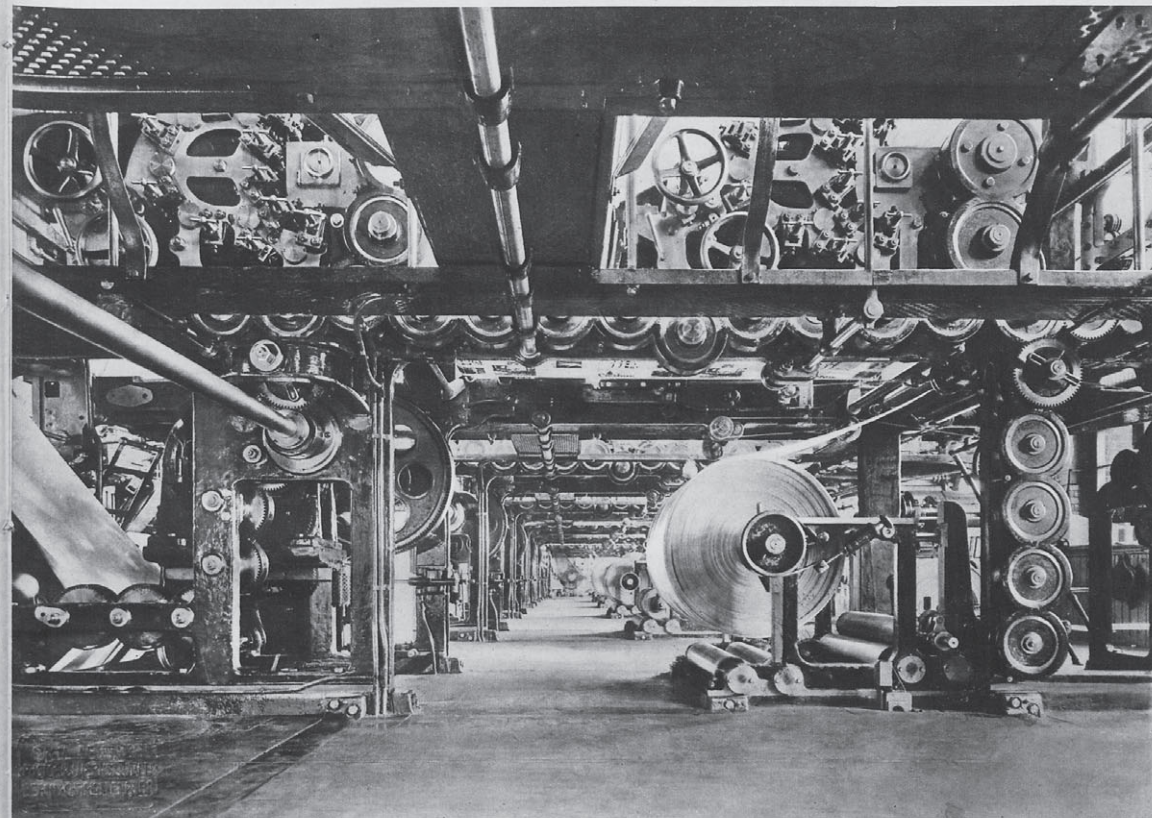
Der Retoucheur arbeitet mit Pinsel und Bleistift das Negative resp. Diapositiv aus, vertieft die Schatten, setzt Lichter auf und hilft überall nach, wo die Kamera versagt hat



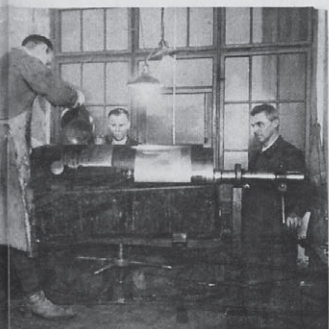
Auf Tischen mit von unten beleuchteten Glasplatten wird das Material der einzelnen Seiten fertiggestellt, die Diapositive und Bronzeabzüge des Textes auf seitengroßen Glas-scheiben zusammenmontiert

Abbildung 50: Fotoreportage *Wie eine Zeitung entsteht*, AIZ 1927 Nr. 31, S. 8-9, Fotograf unbekannt

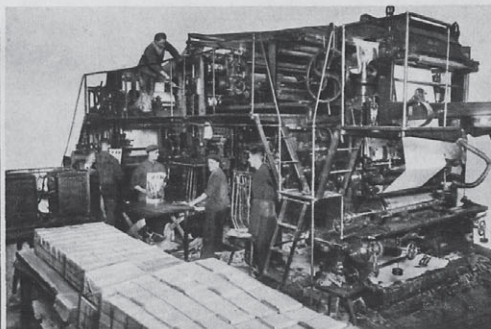
# Die Zeitung entsteht



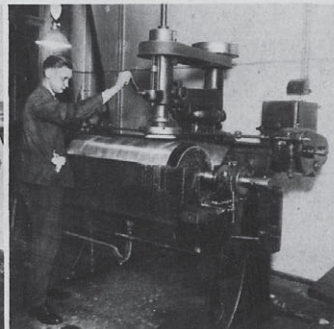
Die größte Illustrations-Rotationsmaschine, die heute in Europa arbeitet. (Ullstein, Tempelhof-Berlin). Diese Maschine liefert täglich mehrere hunderttausend Exemplare einer Zeitung im Umfang von 40 Druckseiten



Die fertig übertragenen Seiten werden auf Kupferwalze geätzt. Je 8 Seiten auf eine Walze



Die Kupferwalzen (links oben und rechts unten) befinden sich in der Maschine. Die Papierbahn beträgt 30 m und wickelt sich automatisch in der Rolle ab. In der Mitte der Maschine fällt die fertig gedruckte und gefaltete Zeitung heraus, stündlich 5000 Exemplare



Nach dem Ausdrucken der Auflage werden die Walzen aus der Maschine genommen und derart abgeschliffen und poliert, daß sie weiter verwendet werden können

### 7.3.1.2 Fotoreportage *Arm und Reich im Bade*

Das Layout der zweiseitigen Fotoreportage *Arm und Reich im Bade* in der *AIZ* aus dem Jahre 1926, Nr. 13, auf den Seiten 8 und 9, zeigt eine eigenartige Grobstruktur. Der Layouter ordnete drei Dreiecke auf der Doppelseite an: Zwei rechtwinkelige Dreiecke links und rechts auf der Doppelseite und ein gleichseitiges Dreieck, das auf der Spitze steht. Dieses wird von den beiden Hypotenusen der rechtwinkligen Dreiecke gestützt. Es wäre aber auch so zu deuten, dass es wie ein Keil die beiden Dreiecke auseinandertreibt. Das auf der labilen Spitze stehende Dreieck signalisiert Gefahr und gilt als besonders aktives Zeichen. Oberhalb des Dreiecks ist die Titelüberschrift angeordnet: *Arm und Reich im Bade* und in wesentlich kleinerer Schrift darunter, *Das organisierte Proletariat schafft sich seine eigene Bade-Freiluft-Kultur*.

Der Untertitel *Die im Gold baden* im linken Dreieck soll andeuten, dass hier Bilder der Reichen dargestellt wurden: Die Luxusrestaurants am Strande, die Dame von Welt im Faltenröckchen, das Luxushündchen der Reichen, die Modedame in einer Moorpackung, das Glücksspiel am Strande, die wilde Party mit Whisky am Strand. Während tausende Proletarier arbeitslos darben, leisten sich die Reichen auf Kosten der Armen ein Leben im Überfluss.

Im Dreieck auf der rechten Doppelseite sind in mehreren Fotografien die Menschen abgebildet, die auf der Schattenseite des Lebens zu finden sind. *Die im Dunkeln vergehen*, lautet der Titel. Sie verbringen ihr Leben mit den Kindern in düsteren Hinterhöfen ohne eine grüne Wiese. Wieder andere genießen das „Freibad“ im Hinterhof, ohne Wellen und Strand, nach erfolgloser Arbeitssuche. Die nächsten Bilder zeigen uns die trostlosen Mietshäuser ohne wehende Palmen, den Arbeiter der hinter Gefängnismauern sein Leben fristet und den alten arbeitslosen Menschen, der jahrelang ausgebeutet wurde.

Dagegen verschafft sich das organisierte Proletariat seine eigene Bade-Freiluft-Kultur. Dies ist das Thema der Fotografien im größten Dreieck in der Mitte des Layouts. Tausende Werktätige verbringen nach ihrer Arbeit die Zeit zur Erholung und Erfrischung im Freibad, um dem Häusermeer der Großstadt New York zu entfliehen, wie es das Foto im Dreieckformat abgebildet hat. Die Kinder haben Spaß auf der

Planschwiese und genießen das gemeinsame Mahl auf einer Wanderung. Um die zerfallenen Hütten, in die sie die kapitalistische Wohnungspolitik hineindrängt, schaffen sich die Arbeiter noch ein grünes Fleckchen zum Ausruhen oder genießen in den Erholungsheimen der Russischen Sozialversicherung am Schwarzen Meer etwas Ruhe.

Für die Strukturierung der Erzählung in der Fotoreportage werden Elemente zur Darstellung von Gegensätzen und zur Wiederholung von gleichen Bildinhalten benutzt. Das verstärkt die propagandistische Wirkung auf den Betrachter. Dabei werden die Gegensätze nicht nur in den Fotografien visuell dargestellt, auch die besondere Gestaltung des Layouts, mit den sich gegenüberliegenden Dreiecken verstärkt den Unterschied zwischen Arm und Reich.

Gerade zur Darstellung der ideologischen Unterschiede zwischen Kommunismus und Kapitalismus oder Faschismus benutzte die *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* sehr oft narrative Elemente, die Gegensätze darstellten. Dies ergab auch die Auswertung des Korpus.

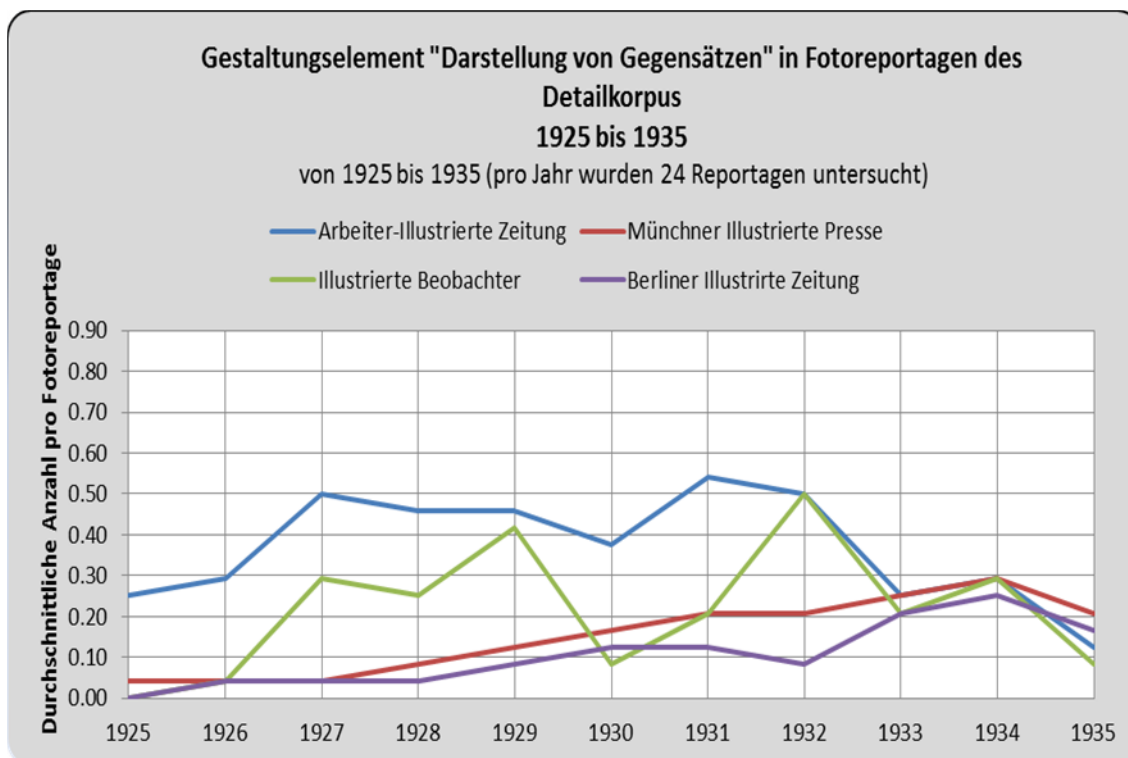


Diagramm 96: Gestaltungselement *Darstellung von Gegensätzen* in Fotoreportagen des Detailkorpus

# A R M U N D R E I C H

## Das organisierte Proletariat schafft




**Im Meer und in freier Luft**  
stählen tausende von Proletariern ihren von der Arbeit angegriffenen Körper.



**Das Paradies der Arbeiter.**  
Gruppe badender russischer Arbeiter am Strand des Schwarzen Meeres in dem Erholungsheim der Russischen Sozialverwaltung.



**Die Dame von Welt im seidenen Faltenröckchen.**  
Der Aufenthalt im Bade dient nicht ihrer Gesundheit, sondern lediglich zum Anlaß, ihre neuesten Toiletten zur Schau zu tragen.



**»Photoküres.**  
Das Luxusbündchen wird im Hunde-Prisier- und Badesalon photokürt, während tausende von Proletariern arbeitslos darben.



**Nach des Tages Last**  
schaffen die Arbeiter sich in mühsamen Kampf mit dem unfruchtbaren Sandboden noch ein grünes Fleckchen um die zerfallene Hütte, in die die kapitalistische Wohnungspolitik sie hineinträgt.



**Mit Moor be-**  
schmiert sich die Modedame, damit ihre Hautpflaich zart wird, während tausende vor Proletariern ihre Körper vom Ruß u. Staub der Fabriken zerfressen lassen.



**Glücksspiel am Strande.**  
Nur die Natur ist für diese Klasse das Wichtige, sondern nur die Otter nach Sensation und Geld treibt sie auch hier zum Spielplatz.



**Luxusrestaurant am Strande.**  
Hunderte von Saaten drängen sich in den mit allem Raffinement ausgestatteten Luxushotels in den Badeorten.



**Wenn man vor Verblödung**  
nicht mehr aus noch ein weiß, setzt man sich Badekappen in Perückenform auf und säuft gemeinsam Whisky

8

# D I E I N G O L D B A D E N

Abbildung 51: Fotoreportage Arm und Reich im Bade, AIZ 1926 Nr. 13, S. 8-9, Fotograf unbekannt

# IM CHIMBADE

...ft sich seine eigene Bade-Freiluft-Kultur



blühenden.  
sunthotel ist für die wandernden  
Unter blühenden Bäumen braut  
das gemeinsame Mahl.



**Rufflands Arbeiterkurort.**  
Der unter dem zaristischen Regime berühmteste Kurort Livadia am Schwarzen Meer, dessen Villen und Paläste jetzt in Arbeiter-Erholungsheime umgewandelt werden.

**Auf der Wander-  
fahrt.**  
Der Arbeiter-  
Ruderer weitet seine  
Lungen auf  
seiner sonntäglichen  
Buderfahrt auf  
den milder-  
kischen Ge-  
wässern.



**Das letzte Stück Brot.**  
Der arbeitslose alte Arbeiter, der Jahrzehntlang  
durch das skrupellose Kapital ausgebeutet wurde,  
hat als Luxus-Seebad nur den Straßengraben.



**Die Plantzswiese.**  
Des Proletariats Sommerreise ist der Volkpark mit den Plantzswiesen  
die den Seestrand ersetzen sollen



**Während der Ferienzeit hinter Eisengütern.**  
In der Zeit, wo tausende von amerikanischen Millionen in Luxusbädern alle Raffinements aus-  
kosten, müssen ebensoviele tausende von Arbeitern, die für Freiheit und Brot kämpften, hinter  
Gefängnismauern schmachten.



...sede  
...nigste Erholung das Freibad  
...stören sie aus den heißen  
...der Häusermauern nach  
...unüberschaubare Menschen-  
...Strand und sucht Er-  
...m kühlen Naß des  
...leers.

**Ihre Sorgen**  
sind nicht die als Perücken geformten Badekappen, nicht der neueste Schnitt des seidenen  
Badeanzuges. Auf dem Schutthaufen sucht die Proletariermutter etwas Edlbares für ihre  
hungrigen Kinder.



**Das Freibad im Hinterhof.**  
Nicht im Spiel der Wellen, nicht auf grünen Wiesen, sondern in  
den Winkeln der Vorstädte ruhen sich die Arbeitslosen nach ver-  
geblicher Jagd auf Arbeit aus.



**Das Blumenbrett.**  
Zerfallene graue Hinterhäuser mit Aussicht auf die Backsteine der  
Hausmauer, sind des Proletariats Heim. Spinnen und mehr in einem  
Zimmer. Keine blühenden Bäume und rauschenden Palmen winken  
hier, mühselig quält sich ein Goldladstropf auf dem Blumenbrett.



**Auf Mauersteinen**  
ist ihr Spielplatz. In düstern Höfen, in denen kein Blatt grünt, mit Pfennigen wären sie selig das Grün einer  
Wiese zu erhaschen, während Zehntausende stündlich in sinnlosem Luxus der Weltbäder vergeudet werden.

## DIE IM DUNKEL VERGEHEN



### 7.3.1.3 Fotoreportage *Kamelrennen in Luksor*

Themen aus fernen und unbekanntem Welten waren in der *Berliner Illustrierten Zeitung* (*BIZ*) sehr beliebt. Dies wurde auch in der Auswertung der Themenschwerpunkte in Fotoreportagen bestätigt (siehe Kapitel 6 Ergebnisse). Die Fotografen Alfred Frankl und Eduard Frankl firmierten als A. & E. Frankl in Berlin.<sup>585</sup> Die Firma erstellte von 1925 bis 1928 mehrere Fotoreportagen für die *BIZ*. Im Jahre 1927 veröffentlichte A. & E. Frankl die Fotoreportage *Kamelrennen in Luksor*. In dieser Reportage zeigen sich die Probleme der Fotografen und Redaktion bei der Gestaltung von Fotogeschichten. Schon die Titelüberschrift trifft nicht ganz das, was anschließend auf der ersten Seite in den Bildern dargestellt wird. Die drei Fotografien der ersten Seite präsentieren drei unterschiedliche Rennereignisse: Einmal einen Ausschnitt des Kamelrennens in Luksor (Ägypten), dann den Sieger im Eselrennen und eine Aufnahme vom „Rennen der Eingeborenen“ auf dem Rennplatz in Luksor. Die fotografischen Effekte zur Darstellung von Bewegung einer zeitlichen Handlung sind gut gewählt. Dem Rezipienten der Reportage werden in den Bildern aber nur unterschiedliche Momente gezeigt, aus denen sich keine Geschichte aufbauen lässt.

Auch die Fotografien auf den folgenden zwei Seiten der Fotoreportage stellen keine Erzählung über das Kamelrennen in Luxor dar. Es fehlt eine sequenzielle Anordnung von Fotografien zu einer Handlung. Außerdem vermisst der Leser ein Einführungsbild oder ein Resultatfoto in der Reportage. Manche Fotografien sind zwar überlappend im Layout angeordnet, dies geschieht aber ohne erzählerischen Zusammenhang. Um die Geschichte einigermaßen zu verstehen, ist es erforderlich, den Text der Reportage mit einzubeziehen. Hierin erfährt der Leser vom „Aegyptenfahrer“, der nach seinem anstrengenden Besuch von Museen, Altertümern, Pyramiden und Besichtigungen von Mumien, von denen jede aussieht wie die andere, nilaufwärts bis Luksor kommt und nun genug von der Kunst hat. Sie suchen ein bisschen Zerstreuung auf dem Rennplatz in Luksor. Dort werden aber auf dem Rennplatz nicht nur Kamelrennen ausgetragen, sondern, eher wie auf einem Volksfest verschiedene Rennen zum Vergnügen der Zuschauer veranstaltet: Das Eselrennen, das „Rennen der

---

<sup>585</sup> von Dewitz, Lebeck 2001, S. 302

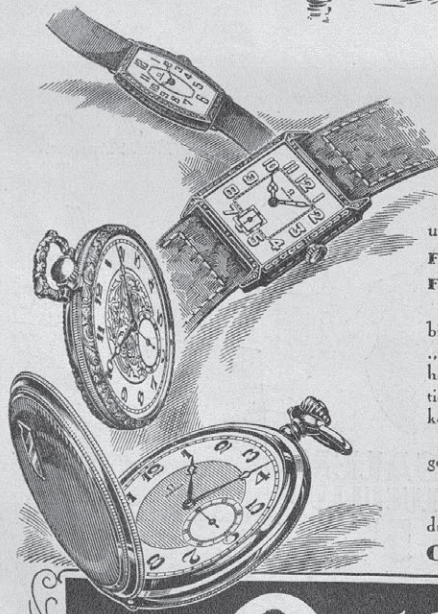
Eingeborenen“, das Rennen der „Einheimischen Wasserträger“ und das Rennen der Touristen auf dem Esel.<sup>586</sup>

Die frühe Fotoreportage der *BIZ* stellt die Probleme der Redaktion bei der Gestaltung von Fotoreportagen sehr gut heraus. Es gab noch nicht die richtigen Fotografen und Layouter, die eine gelungene Bilderzählung gestalten konnten. Für die Reportage trifft Gidals Aussage zu, dass die *Berliner Illustrierte Zeitung* unter Korff und Szafranski erst 1929 umfangreiche Projekte auf den Weg brachte, um den journalistischen Vorsprung der *Münchener Illustrierten Presse* wettzumachen.<sup>587</sup>

---

<sup>586</sup> Frankl 1927, S. 563-565

<sup>587</sup> Gidal 1993, S. 40



## Sogar nach 25 Jahren stets eine zuverlässige Gefährtin

Die Marke „OMEGA“, die auf dem Zifferblatt und auf dem Werke unserer Uhren steht, bedeutet:

**Für Sie: eine Garantie**

**Für uns: eine Verantwortung.**

Es handelt sich hier nicht nur um eine Handelsmarke, die auf x-beliebigen Zeitmessern angebracht wird. Alle Teile der Uhren, die die Marke „OMEGA“ tragen, werden vollständig in unseren Fabriken in Biel und Genf hergestellt. Nur deswegen können wir für ihre hervorragende Qualität garantieren, ganz gleich, ob Sie die bekannte Nickeluhr für 37.— Mark oder die kostbarste Platinuhr wählen.

Die Omega-Uhren sind durch ihre Präzision und Solidität weltberühmt geworden.

Jedes gute Fachgeschäft kann Ihnen Omega-Uhren liefern.

Illustrierte Broschüre und Angabe der nächstgelegenen Verkaufsstellen durch die

**OMEGA-ZENTRALE in KÖLN a/Rhein, Postfach 6.**

# OMEGA

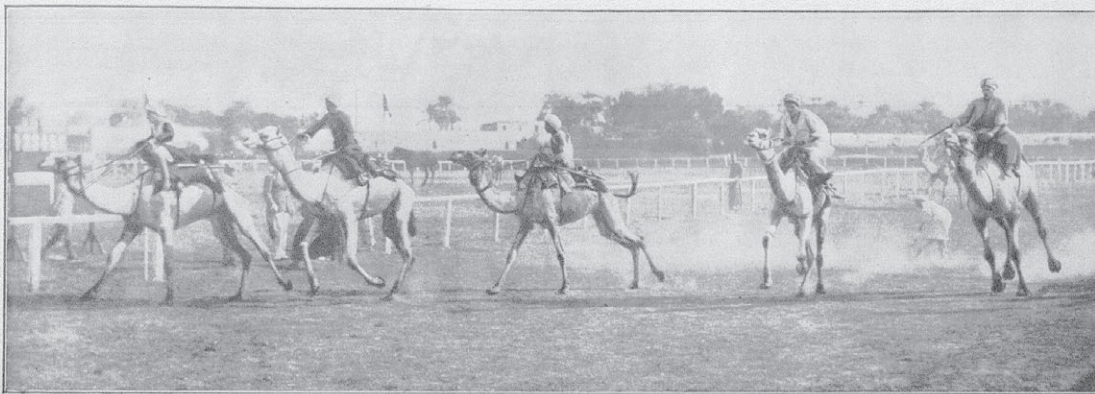
Die Uhr für's Leben

Abbildung 52: Fotoreportage *Kamelrennen in Luksor*, BIZ 1927 Nr. 14, S. 563, A. & E. Frankl

1917. 14

Berliner Illustrierte Zeitung

563



Kamelrennen in Luxor (Ägypten): Eine gut gelungene Augenblicksaufnahme aus einem der Rennen.



Der Sieger im Eselrennen: Ein Araberjunge.

## KAMELRENNEN in Luxor

„Vorwärts, Bismarck!“ — „Go on, Chicago!“



Eine interessante Aufnahme aus dem „Rennen der Eingeborenen“ auf dem Rennplatz in Luxor.  
Aufnahmen für die „Berliner Illustrierte“ von Frankl.

**W**enn der Ägyptenfahrer nilaufwärts bis Luxor gekommen ist, dann pflegt sein Bedarf an Altertümern gedeckt zu sein. Er hat schon im Museum zu Kairo festgestellt, daß eine Mumie so aussieht wie die andere, er hat die Pyramiden erklettert und ist in die Gräber von Sakkara gestiegen. Zwischen durch hat er ein paar Dutzend Tempelruinen durchstöbert und einen Haufen Hieroglyphen bestaunt. Brav und pflichtgetreu ist er so auf Seite 242 seines Baedeker und im „Winter Palace-Hotel“ von Luxor angekommen. Worauf er mit ein wenig ängstlicher Ueberraschung feststellt, daß die wahren und besonderen Altertümer Ägyptens erst in Luxor und auf Seite 243 des Baedekers beginnen. Sein Kopf ist voll nützlicher Erinnerungen an die mittlere Dynastie und er träumt von Papyrus-Bündel-Säulen. Mühsam macht er noch ein Gäßchen seines Gehirns für die Königsgräber frei, für den Tempel von Karnak und die Memnon-Kolosse. Aber die rechte Freude ist nicht mehr dabei, und wenn er durch eine sandverwehte Sphinx-Allee stapft, mag in ihm ein beträchtlicher Widerwillen gegen das Jahr 1927 vor Christi Geburt aufsteigen. Er tauscht gern die größte Ruine für die kleinste Diele ein und die schweigendste Wüste für die lärmendste Großstadt-Straße. Ein bißchen Spaß nur! Ein wenig Munterkeit!

In dieser Stimmung läuft er seinem Eseltreiber das Tadel zum nächsten Rennen ab. Rennen in Luxor! Heimatsbilder von Turf und Toto, von schönen Frauen und schnellen Pferden! Endlich 1927 nach Christi Geburt! Ganz so munter freilich sind die Luxorer Rennen nicht. Aber wer wochenlang historischen Staub geatmet hat, freut sich auch an ihnen.

Die lieben Pferdchen! Keine ganz echten Araber; ein bißchen spießbäutig und klein oder so struppig, daß man ihnen die Siebe ansieht, die sie als Karrenhäule bekommen. Immerhin, man kann auf sie



Ein Sportfest auf dem Rennplatz in Luksor: Das Rennen der einheimischen „Wasserträger“.

Kamel aus dem Sand-Dual der kleinen Rennbahn unter die brillenden Brauen, dann knüppeln die mit ihren Latten auf das Tier los. Das Kamel, nicht faul, beißt und tritt nach allen Seiten, und wenn es nur halbwegs geschickt ist, hat es eine gute Chance. Worauf gewöhnlich das lahmste Kamel allein durch das Ziel schreitet und die Zuschauer in der Sprache des Propheten „Schiebung“ brüllen. Denn man darf sich die Araber nicht als stoische Wüstenjöhne à la Starl May vorstellen. Sie sind ein lärmendes, lebendiges, geschäftiges Volk, dem das Schachern mehr Herzensbedürfnis ist als das Reiten. Die Wüste schläfert

wetten. Da zwanzig oder dreißig laufen, gibt es gute Quoten. Und dann rennen die Kamele. Die sind noch lustiger. Denn es gibt wenige Dinge, die schwieriger sind, als ein Kamel zum Laufen zu bringen. Es bockt und schlägt und beißt und grunzt, es wirft sich auf den Boden und strampelt mit den Beinen, und wenn es sich gar keinen Rat mehr weiß, so springt es zwischen die Zuschauer. Die Europäer auf dem ersten Platz haben es noch gut, sie schlägt ein starker Baum vor den Fußtritt der widerpenfigen Kamele. Aber wo die Araber stehen und die Neger, hat das Kamel freie Bahn. Darum nehmen die Besucher der billigen Plätze starke Holzknüppel mit. Springt das



Der Sieger im „Eselrennen mit verkehrtem Sitz“.



Am Totalisator.  
Aufnahmen für die „Berliner Illustrierte“ von Frankl.

sie ein; richtig. Aber wie wenige Araber leben noch zwischen den gelben Sanddünen der Sahara oder dem grauen Fels der arabischen Steinwüste! Und wie viele sind solche an die Touristen-Hotels herangezogen, in der richtigen Erkenntnis, daß der Handel mit falschen Starabäen oder indezenten Photos gewinnbringender ist als die Zucht edler Pferde! Wer den typischen Araber unserer Zeit beobachten will, tut gut daran, ihn beim Luksorer Rennen zu suchen und nicht in einer entlegenen Dase. Nach den Kamelen starten die Esel. Zehn oder fünfzehn. Aber die kleinen schwarzen Bengel, die auf ihnen sitzen, machen einen Spektakel, als wären es mindestens fünfshundert. — „Vorwärts, Bismard!“ — „Go on, Chicago!“ — „Hallo, Nelson!“ Und die hochtrabenden struppigen Eselchen mit ihren nicht minder hochtrabenden Namen saufen wie toll um die Bahn, verfallen sich zu einem Anäuel, lösen sich wieder und bringen genau das Ergebnis, das die Wettenden am wenigsten erwartet hatten. Nach den „Jockeis“ der Esel sitzen die „Horrenreiter“ auf (auch Damenreiter): die Touristen. Und das ist das lustigste Rennen. Nun brüllen nicht mehr die Eingeborenen, nun brüllen die Weißen, und obwohl sie viel geringer an Zahl sind, bringen sie doch einen ganz anständigen Kravall zuwege. Da fliegt eine Miß aus dem Sattel und dort ein bejahrter Wüster. Man ahnt es kaum, wie leicht man aus dem Sattel eines Esels fallen

Abbildung 53: Fotoreportage Kamelrennen in Luksor, BIZ 1927 Nr. 14, S. 564-565, A. & E. Frankl



Blick auf die Rennbahn in Luxor: Am Startplatz.  
Phot. A. & E. Frankl.



Aus dem Geleirrennen  
der Fremden.

kann. Aber man fällt nicht tief, und der Sand ist weich.  
Um 6 geht die Sonne unter, um 7 wird abgelassen, denn die Dämmerung ist hier kurz und geschäftsmäßig.  
Der Ägyptensfahrer atmet auf: Endlich ein bißchen Spaß! Nun hält er es wieder eine Weile zwischen Gräbern und Ruinen aus.  
Rik.



Kamel in schnellster Gangart im Rennen.

#### 7.3.1.4 Fotoreportage *Eine alpinistische Großtat*

Die Fotoreportage *Eine alpinistische Großtat – Durchquerung der Alpen vom Wiener Schneeberg bis zum Montblanc* in der *Berliner Illustrierten Zeitung* von 1928, Nr. 35, von der Fotografin Milana Jank wies ein Layout mit drei Seiten auf, präsentierte aber eine ausgezeichnete erzählerische Struktur, die in der Fotoreportage *Kamelrennen in Luksor* von 1927 noch vermisst wurde.

Oberhalb der Titelüberschrift führt ein halbseitiges Foto in die Reportage ein. Das Blickfangfoto zeigt eine sehr schöne Aufnahme von der Durchquerung der Alpen, nämlich das Matterhorn im Abendlicht. Unterhalb des Titels, flankiert von zwei kleinen Textblöcken, präsentiert ein kleines Foto das in der Ferne liegende Ziel der Etappe, den Gipfel des Montblanc. Die Fotografin Milana Jank hat den Gipfel vom Petit Plateau aus fotografiert. Auf dem Weg zum Montblanc durchqueren die Alpinisten das riesige Gletschergebiet der Jungfrau-Gruppe. Auf der zweiten Seite in der dritten Fotografie zieht einer der Alpinisten eine Schneespur durch den riesigen Gletscher. Eine weitere Fotografie überlappt das vorhergehende Bild und führt die Erzählung weiter. Im Folgenden wird auf die Gefahren dieser Gletscherüberquerung hingewiesen, die auf dem Weg zu meistern sind. Viele tückische Eisspalten erschweren das Weiterkommen. Im kleinen, hochformatigen Foto links daneben blickt die Alpinistin und Fotografin, Milana Jank, von der Terrasse einer Hütte auf das ferne Ziel, das Matterhorn. Diagonal gegenüber vermittelt ein weiteres Foto den schwierigen Aufstieg zum Lyskamm im Monte-Rosa-Gebiet. Auf der dritten Seite der Reportage ist der Gipfel des Montblanc abgebildet, der das Ziel der Reise darstellt. Stolz präsentiert sich die Seilschaft auf dem Schlussbild vor einem weißglitzernden Berggipfel und dunkler drohender Sturmfront, die laut Textinformation den baldigen Abstieg vom Gipfel erfordert.

Nur mit den Fotografien und Bildunterschriften und ohne zusätzlichen Text ist die Erzählung der Alpendurchquerung von Ost nach West für den Leser verständlich. Natürlich liefert der knappe Text noch zusätzliche Informationen. So erfährt man, dass die drei Münchner Alpinisten mit Skiern die Strecke in 148 Tagen meisterten. Der Weg führte von den Gipfeln des Schneeberges über die Rar, Hohe Beitsch, Hochschwab, Gesäuse, Rottenmanner- und Wölzer Tauern, Niedere Tauern, Ankogel, Glockner, Venediger, Zillertaler, Stubai Alpen, Oetztaler Alpen, Silvretta, Bernina, Errgruppe, Tödi, Furka, Berner Oberland, Wallis, Montblanc. Die Fotografin brachte einige

hundert Aufnahmen mit nach Hause, nur sechs davon fanden sich in der Fotoreportage wieder und vermittelten den Lesern einen lebendigen Eindruck von diesem grandiosen Unternehmen. Die Rezipienten konnten unmittelbar an dem Abenteuer teilhaben.



1490 Berliner Illustrierte Zeitung

# Pfefferminz-Erfrischung durch Chlorodont



Ein Stück Deutschland im Auslande!  
Unsere Pfefferminz-Kulturen und Destillations-Anlagen in Siebenbürgen.

## Warum verwenden heute Millionen Menschen nur Chlorodont zur täglichen Mund- und Zahnpflege?

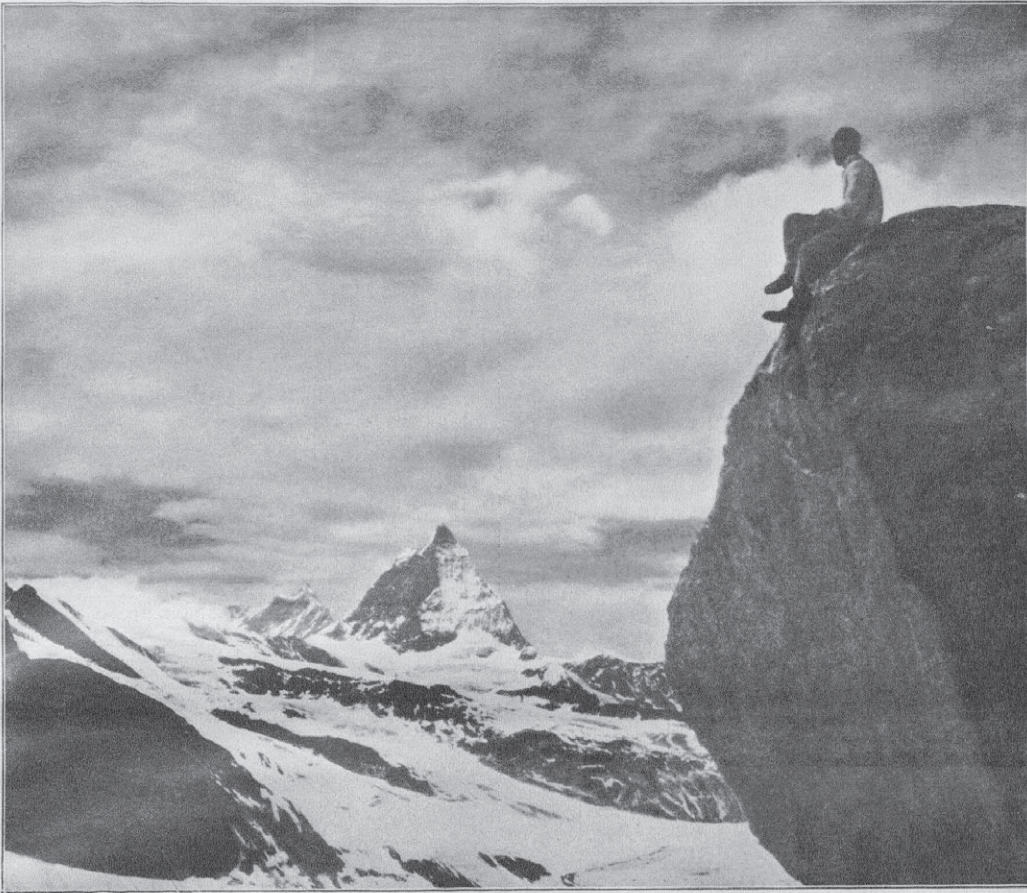
Das ist sicher keine zufällige Erscheinung! Der Verbraucher probiert vieles, bleibt aber beim Besten. — Unser vornehmster Grundsatz war und wird es immer bleiben, das Beste vom Besten zu bieten. Insbesondere legen wir größten Wert auf ein vollkommen naturreines Pfefferminzöl. Wir sind die größten Konsumenten des Kontinents von diesem herrlich erfrischenden Naturprodukt und so lag es nahe, unseren Bedarf aus eigenen Pfefferminz-Kulturen selbst zu decken. Das obenstehende Bild zeigt unsere Pfefferminzöl-Destillations-Anlage im Burzenlande in Siebenbürgen. In diesem Jahre stehen ca. 1000 Morgen unter Kultur, die uns zunächst eine Ausbeute von ca. 10 000 Kilogramm feinsten Pfefferminzöls aus ca. 4 Millionen Kilogramm frischen Pfefferminzkraut sichern. Die Pflanzen entstammen den berühmten Mitcham-Kulturen, die das qualitativ beste Öl liefern. Auf diese Weise sind wir sicher, ein reines unverfälschtes Öl zu erhalten, denn mit dem Pfefferminzöl ist es wie mit dem Wein, es gibt gute und schlechte Gewächse. Wir verwenden z. B. unter Garantie kein japanisches Öl, das zwar billig ist, aber einen unangenehmen Beigeschmack hat.

## Darum prüfet und behaltet das Beste!

<b>Chlorodont-Zahnpaste</b>	<b>Chlorodont-Zahnbürsten</b>	<b>Chlorodont-Mundwasser</b>
Tube 60 Pf. und 1 Mk.	1.25 Mk., für Kinder 70 Pf.	Flasche 1.25 Mk.

Man verlange **nur echt** Chlorodont und weise jeden Ersatz dafür zurück.

Abbildung 54: Fotoreportage *Eine alpinistische Großtat*, BIZ 1928 Nr. 35, S. 1491, Milana Jank



Einige der schönsten Aufnahmen von der Durchquerung der Alpen durch drei Münchner Alpinisten: Das Matterhorn im Abendlicht.

## Eine alpinistische Großtat

*Durchquerung der Alpen vom Wiener Schneeberg bis zum Montblanc*

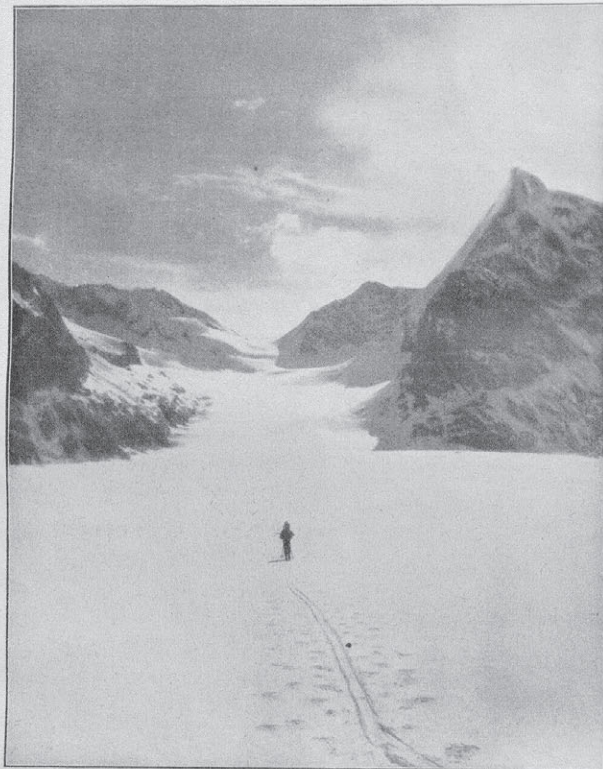
Eine in der alpinen Geschichte einzig dastehende Tat, die erste vollständige Durchquerung der gesamten Alpen in der Richtung Ost-West, wurde vom 28. Januar bis 23. Juni von den Münchner Alpinisten Arwad Möhn, Franz Schmid und der Alpinistin Milana Jank ausgeführt.

Mit der ersten vollständigen Durchquerung der gesamten Alpen von Osten nach Westen durch drei Münchner Alpinisten ist der Erststiegs Geschichte der Alpen der vollendende Abschluß gegeben. Der unter Benützung von Skiern begangene Weg führte von den Gipfeln des Schneeberges über die Kar, Hohe Veitsch, Hochschwab, Gefäuse, Nottenmanner- und Wölzger Tauern, Niedere Tauern, Antogel, Glockner, Benediger, Zillertaler, Stubai, Oetztaler Alpen, Silvretta, Bernina, Erggruppe, Tödi, Furka, Berner Oberland, Wallis, Mont-



Auf dem Wege zum Montblanc-Gipfel: Das Petit Plateau. Aufnahmen von Milana Jank, die an der Alpen-Überquerung teilnahm.

blanc. Besonders der Bewunderung wert ist die Tatsache, daß unter den drei kühnen Bergsteigern eine Frau, Milana Jank, war, der ausgezeichnete Aufnahmen der Bergwelt gelungen sind, von denen wir einige der schönsten hier zeigen. Diese kühne Expedition, die in der Bergsteiger-Geschichte keinen Vorgänger hat, begann bei herrlichem Winterwetter am 28. Januar am Wiener Schneeberg und endete, mitten im Sommer, in den französischen Alpen im Massiv des größten der Riesen, des Montblanc. 21 Wochen, genau 148 Tage lebten die drei in einlamen



Aufnahmen von der Durchquerung der Alpen: Quer über den tiefen Konkordiaplatz im Gletschergebiet der Jungfrau-Gruppe.

hundert Aufnahmen glückten der mutigen Photographin Milana Janč.

Ueber den Schluß ihrer Reise schreibt sie: „Arwad Mähm stuft den ersten eifigen Steilgrat der Vofses du Dromadaire empor. Stellenweise wird der Grat scharf. Die letzte Eisfläche, die vom Gipfelgrat herabsieht, führt Franz Schmid. Auch er geht heute in ganz mäßigem Tempo. Trotzdem stehen wir um 11 Uhr auf dem Gipfel. Wir reichen uns die Hände, ganz plötzlich am Ziel, sind wir traurig geworden. Ich wende mich ab zum Kriipfen, da-

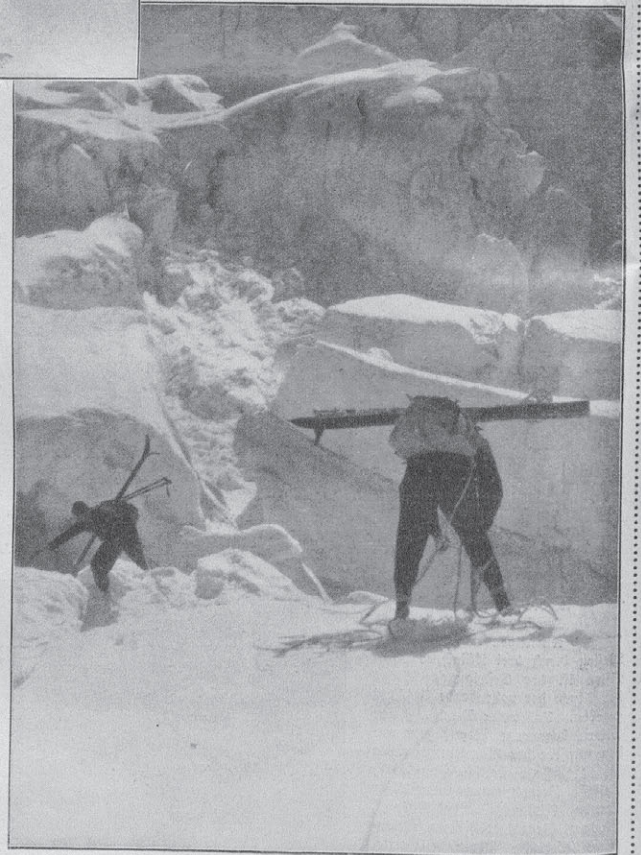


Aufstieg an steiler Eiswand zum Eyskamm im Monte-Rosa-Gebiet (Ranton Ballis).



Die Alpinistin Milana Janč am Abend in der Hütte. (Im Hintergrund das Matterhorn.)

Hütten und winzigen Alpendörfern, stiegen am Seil oder auf Eiern durch Sonnenschein und Schneestürme gipfelauf oder abwärts. Oft erlaubte ihnen nur ihr Aneroid, ein Barometer eigener Konstruktion mit federnder, luftleerer Metalldose, aber ohne Quecksilber, die gangbaren Wege aufzuspüren. Dazu trugen sie schweres Gepäck, Ausrüstung, von denen jeder gut siebzig Pfund wog, aber oft durch den Lebensmittelvorrat für Tage erheblich schwerer wurde, und außer den meteorologischen Instrumenten auch das ganze Werkzeug des Photographen enthielten. Einige



Lüdtisch ist das zerriffene Eismeer.

Abbildung 55: Fotoreportage *Eine alpinistische Großtat*, BIZ 1928 Nr. 35, S. 1992-1993, Milana Rank



Der bezungene Gipfel.

Die kühnen Alpinisten auf dem Uysstamm (4538 Meter) im Schweizer Kanton Wallis.

Aufnahmen von Milana Jank.

mit sie die purzelnden Tränen nicht sehen. Wie kleine Vögel blicken wir vom Gipfelplateau hinaus ins Land, aus dem der Hochige, alles überragende Berggoloß des Montblanc wie ein Titan

wächst. Der heftig einsetzende Sturm zwingt uns zu schnellem Abschied. Reiches Erleben haben uns die Berge ins Herz gegeben. Im Morgenlicht, im Abenddämmer, im goldenen Meer der Sonne, im

Glanz der Sterne, im Schneesturm und Nebel, beim Rauschen der Lawinen, beim Donner des Steinschlages und Krachen des Eises haben sie uns ihre Kräfte gezeigt!"

### 7.3.1.5 Fotoreportage *In Berlin flattern die Hitlerfahnen!*

Am Anfang fanden sich in der illustrierten Presse nur vereinzelt fotografische Aufnahmen von Amateuren über die nationalsozialistische Bewegung. Erst als sich 1923 die Nationalsozialisten massiv in die innenpolitischen Auseinandersetzungen einmischten, rückte die fotografische Dokumentation über die Partei mehr in den Mittelpunkt der Presseinformation. Zu dieser Zeit begann Heinrich Hoffmanns fotografische Berichterstattung über die nationalsozialistische Bewegung.<sup>588</sup> Mit der Gründung einer eigenen illustrierten Wochenzeitung hielten Fotografien und Fotoreportagen sehr schnell Einzug in die nationalsozialistische Presse. Der 1926 gegründete *Illustrierte Beobachter* entwickelte sich zum herausragenden Kampfblatt der nationalsozialistischen Partei. Mit markigen Titelüberschriften wie „Der Nationalsozialismus marschiert“, wurde auf die nationalsozialistische Bewegung aufmerksam gemacht.<sup>589</sup> Dies zeigte die Fotoreportage Heinrich Hoffmanns von 1928 (Nr. 18, Seite 258-259) mit dem Titel *In Berlin flattern die Hitlerfahnen!*

Die elf Fotografien der Reportage sind in ein zweiseitiges Layout eingebettet. Im oberen Drittel der Doppelseite zeigen vier Fotografien die Ankunft und den Abmarsch der Teilnehmer. Im Bild links oben erkennt man die angekommenen Musikkapellen und Spielzüge, die sich auf dem Teltower Flugplatz schon am frühen Morgen formiert haben. Der Reichsmusikmeister Hillebrandt dirigiert. Dabei ist die Figur des Musikmeisters freigestellt, sprengt den punktierten Rahmen des Layouts und hebt dadurch seine Wichtigkeit hervor. Ein weiteres Foto, das genau in der Mitte des Layouts oben am Rand platziert ist, präsentiert den Abmarsch der Kolonnen vom Flugplatz Teltow in Richtung Berlin. Die in der späteren Zeit noch stärker dominierende Symbolik des nationalsozialistischen Regimes tritt hier mit SA-Standarten, Hakenkreuzen und Adler deutlich hervor. Die Standarte im oberen mittleren Bild durchbricht den Bildrahmen, als wolle man kundtun: Jetzt kommen wir! Im vierten Foto schreitet der Parteigenosse Pfeffer, der die Formationen auch kommandiert, die Reihen der Teilnehmer ab. Eine Fotografie links in der Mitte des Layouts vermittelt einen Eindruck von der Kontrolle durch die von den Nationalsozialisten verhasste Berliner Polizei. Bei der Ankunft der Teilnehmer des Märkertreffens werden alle Personen

---

<sup>588</sup> Herz 1994, S. 140

<sup>589</sup> Wehlau 1939, S. 63

akribisch nach Waffen durchsucht. Dies ist in der Bildunterschrift zu lesen. In der Fotografie darunter wird die freudige Begrüßung einer bayrischen Teilnehmergruppe aus Nürnberg dargestellt. Im Bild selbst ist die „freudige Begrüßung“ nicht festzustellen, dies sagt nur die Bildunterschrift. Rechts im Layout dominiert eine freigestellte Figur. In der Bildunterschrift ist zu lesen: „Unser Berliner Führer und Vorkämpfer Reichstagsabg. Dr. Jos. Goebbels“.<sup>590</sup> Direkt links daneben informiert ein kleiner Text, dass die Grenadiere des kommenden Deutschlands trotz der massiven Behinderungen durch die Polizeivorsteher, Zörgibel und Berhard Weiß, in Berlin einmarschiert sind. Auch der marxistische Terror kann die Formationen nicht aufhalten. Zwei weitere Fotografien darunter stellen die laut Bilderunterschrift bewunderungswürdige Ordnung dar, die die Braunhemden bei dem stundenlangen Marsch einhalten. Im Bild rechts unten wird der Rassismus des Regimes deutlich. Die Bildunterschrift lautet: „Der Durchmarsch durch die Wohnviertel der reichen Berliner Juden war besonders reizvoll und konnte nicht schaden“.<sup>591</sup>

Im Zentrum des Layouts der Fotoreportage stehen die in Groteskschrift ausgeführte Titelüberschrift *In Berlin flattern die Hitlerfahnen* und zwei großformatige Fotografien. Oberhalb des Titels zeigt eine Panoramaaufnahme die Abschlusskundgebung im Berliner Sportpalast mit 15000 Nationalsozialisten. Heinrich Hoffmann setzte Panoramafotografien in der Folgezeit verstärkt ein. Die Redaktion des *Illustrierten Beobachters* und Hoffmann selbst experimentierten mit neuartigen Fotoformaten, die wie im vorliegenden Fall quer über die Doppelseite oder in anderen Reportagen auch diagonal angeordnet wurden. Durch diese neuen Präsentationsformen sollte der massenhafte Zulauf der Menschen und die Begeisterung für Hitler vor Augen geführt und bestätigt werden. Unterhalb der Titelüberschrift ist in einer großen Fotografie der Einmarsch der Teilnehmer in den Sportpalast abgebildet. In der Bildunterschrift kann man lesen, dass die Berliner aller Parteien an dem Aufmarsch Interesse zeigten und den Gegnern „der kleine Anschauungsunterricht genützt hat“.<sup>592</sup> Die nationalsozialistische Presse benutzte in ihren Fotoreportagen in den folgenden Jahren immer wieder die imposante Darstellung von Menschenmassen.

---

<sup>590</sup> Hoffmann 1928b

<sup>591</sup> Hoffmann 1928b

<sup>592</sup> Hoffmann 1928b



Seite 258

Schon in den frühen Morgenstunden standen sämtliche zum Märkertag nach Berlin gekommenen Spielfüge und Musikkapellen auf dem Teltower Flugplatz in der Schulum des Reichsmusikmeisters Hillebrandt

Abmarsch der Kolonnen vom Teltower Flugplatz

Der Märkertag in Berlin war nicht nur ein Sieg des nationalsozialistischen Gedankens, sondern der beste Beweis für die Richtigkeit des Kampfes des Führers der Berliner Nationalsozialisten, Dr. Goebbels. Der Unterlegene war Bernhard Weiß trotz aller ihm zur Verfügung stehenden staatlichen Machtmittel. Gefeßt hat die zähe Ausdauer und der Kampfwille des Führers und der Opfermut seiner Leute.

Das nationalsozialistische Glaubensbekenntnis der Zehntausende in Berlin war ein Markstein unserer Bewegung, wie Nürnberg 1927, und für uns und alle, die den Tag erlebten, die Gewißheit, daß Rot und Sklaverei ein Ende nimmt. Denn der Nationalsozialismus liegt!

Der grandiose Abschluß des Berliner Märkertages, die Niefenkundgebung

# In Berlin flatter

Wer nach Berlin kam, zu Fuß oder per Achse, wurde nach Waffen durchsucht

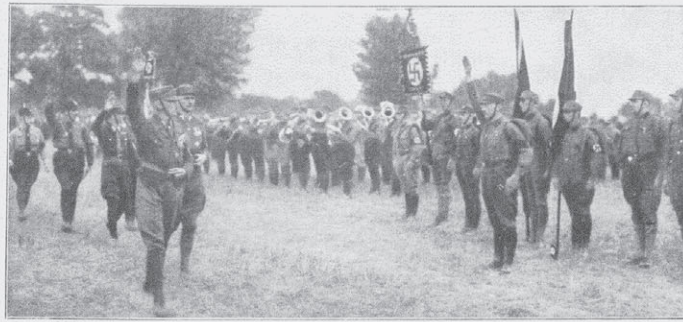
Auch eine kleine bayerische Vertretung aus Nürnberg machte den Einmarsch mit und wurde überall herzlich begrüßt

Die Berliner aller Parteien nahmen an dem Aufmarsch der Kolonnen der SA teil. Die Berliner aller Parteien nahmen an dem Aufmarsch der Kolonnen der SA teil.

Abbildung 56: Fotoreportage *In Berlin flattern die Hitlerfahnen!*, IB 1928 Nr. 18, S. 258-259, Heinrich Hoffmann



Geobachter

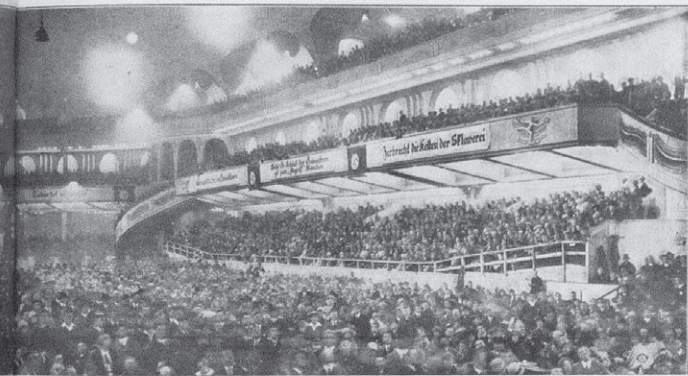


Der oberste S.-A.-Führer der N. S. D. A. P., Hg. Pfeffer, der den Marsch nach Berlin selbst kommandierte, schritt vorher die Reihen der Braunhemden ab

Demonstrationsmarsch in die Reichshauptstadt

Sportpalast, vereinigte rund 15 000 Nationalsozialisten

(Phot. Hoffmann)



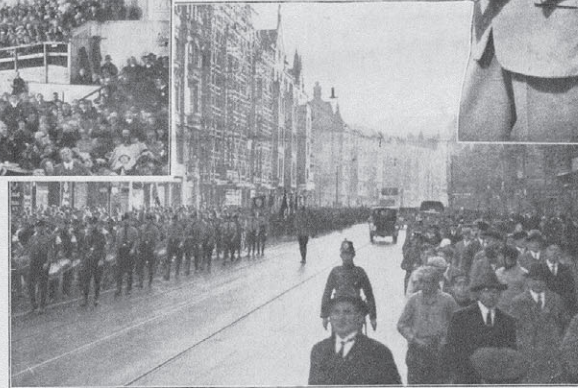
Nun zogen dennoch die Grenadiere des kommenden Deutschlands durch die Straßen der Reichshauptstadt. Trotz Bernhard Weiß, des Synagogenvorstehers Sohn, trotz Jörgiebels Polizei, einjähriger Parteiverbot und marxistischen Blut-terrors.

Und Hunderttausende jubelten den verschmähten Braunhemden zu.

Unser Berliner Führer und Vorkämpfer Reichstagsabg. Dr. Josef Goebbels



# Die Hitlerfahnen!



Bewunderungswürdig war die Ordnung, die die Braunhemden unter ständiger Freigabe der Verkehrsbahn in dem stundenlangen Marsch einhielten



Der Durchmarsch durch die Wohnviertel der reichen Berliner Juden war besonders reizvoll und konnte nicht schaden

Wie schon lange an keiner politischen Kundgebung mehr. Den Mannern, denen der kleine Anschauungsunterricht sicher genügt hat



### 7.3.1.6 Fotoreportage *Der rote Mord an Kütemeyer*

„*Der rote Mord an Kütemeyer*“ steht provokativ in der Titelüberschrift. Sie ist in der alten deutschen Schreibschrift *Sütterlin* ausgeführt. Die Fotoreportage des *Illustrierten Beobachters* von 1928 präsentiert in der Folge 29 auf der Doppelseite 358 und 359 bereits eine Bildgeschichte mit nationalsozialistischer Propaganda, wie sie auch nach der Machtergreifung in den *Illustrierten* zu finden war.<sup>593</sup> Ebenso wird zur Verstärkung des nationalsozialistischen Gedankenguts die ganze Bandbreite der Inszenierung von Gegensätzen und Wiederholungen eingesetzt.

Vor der weiteren Betrachtung der Reportage sollen einige Hintergrundinformationen zu dem „angeblichen Verbrechen“ an dem SA-Mann Kütemeyer wiedergegeben werden. Am 16. November 1928 fand im Sportpalast in Berlin eine Großveranstaltung statt, auf der Adolf Hitler vor einer riesigen Menschenmasse sprach. Dieser Aufmarsch von Hitler-Sympathisanten hatte am darauffolgenden Tag ein Nachspiel. Der SA-Mann Hans-Georg Kütemeyer vom SA-Sturm 15, der bei der Veranstaltung die Kasse betreut hatte, wurde am nächsten Morgen tot aus dem Landwehrkanal in Berlin geborgen. Nach Meinung des damaligen Berliner Gauleiters Joseph Goebbels ermordeten Kommunisten den jungen SA-Mann. Die Kampagne in der Berliner nationalsozialistischen Gauzeitung *Angriff* stellte Kütemeyer als einen Mann dar, der aus Liebe zu Deutschland und treuer Pflichterfüllung zum „Führer“ den Tod erlitten hat. Die bei den Nazis verhasste Berliner Polizei – besonders ihr jüdischer Vizepräsident Dr. Bernhard Weiß – vertrat die Selbstmordthese, die von der Gauleitung der NSDAP jedoch strikt abgelehnt wurde. Diese forschte weiterhin nach den kommunistischen Bauarbeitern, die Kütemeyer misshandelt und anschließend in den Landwehrkanal geworfen haben sollen.<sup>594</sup>

Ein kleines „freigestelltes“ Porträt rechts neben der Titelüberschrift zeigt einen korrekt mit Hemd und Krawatte gekleideten jungen Mann, bei dem es sich nach der Bildunterschrift um den Feldzugteilnehmer und Nationalsozialisten Georg Kütemeyer handelt. Sein Konterfei tritt aus dem Rahmen der Fotoreportage heraus. Links von der Titelüberschrift verkündet ein Plakat „Zum ersten Male in Berlin! Adolf Hitler spricht“ und weist auf die Versammlung am 16. November hin. Das runde Foto unterhalb des

---

<sup>593</sup> o. V. 1928a

<sup>594</sup> Sauer 2006, S. 120

Titels zeigt einen Ausschnitt von dem Großereignis. In der Bildunterschrift ist zu lesen: „Blick in die Riesenkundgebung im Sportpalast; ganz hinten, an der Wand der untersten Galerie lauschte Küttemeyer seinem Führer.“ Im Text erfolgt ein Rückblick auf den eingeschworenen Nationalsozialisten Küttemeyer. Eine rechteckige Fotografie zeigt den Lesern eine Bauarbeitertruppe in der Bülowstraße. Diese Kommunisten sollen der Bildunterschrift nach Küttemeyer ermordet haben. Das Bild wird von dem runden Foto, das die Großveranstaltung abbildet überlagert. Unterhalb der abgebildeten Bauarbeitertruppe markiert ein Pfeil in einem rechteckigen Foto die Stelle, an der der SA-Mann aus dem Wasser gezogen wurde. Rechts daneben erblickt man den Leichenzug mit dem Sarg von Küttemeyer. Die Erzählung über Küttemeyer ist logisch und in der richtigen Reihenfolge aufgebaut und durch sinnvolle Überlappungen dargestellt. Sie beginnt mit der kurzen Vorstellung des SA-Mannes und endet mit einem Bild über dessen Begräbnis. Auf der rechten Seite der Reportage ragen mehrere Bildinhalte, wie Fahnen und Standarte, aus dem Rahmen des großformatigen Fotos und dem Layout-Rahmen heraus. Im Bild ist der „nationalsozialistische Leichenzug“ zum Begräbnis von Georg Küttemeyer festgehalten. Obwohl dieser vom Polizeipräsidenten Karl Zörgiebel und dessen Vizepräsident Dr. Bernhard Weiß verboten worden war, fand der Trauerzug statt. Ein Plakat überlagert das Bild des Leichenzugs. Es führt die Erzählung weiter. Darin wird zu einer Versammlung mit Goebbels aufgerufen, bei der er die Frage stellt: „Marxisten! Warum habt ihr den Arbeiter Küttemeyer ermordet?“. Zwei weitere Fotografien präsentieren das Treffen mit Goebbels und den von der Polizei überwachten Aufmarsch beim Begräbnis. Beide Bilder werden von einem Ausschnitt der Titelseite der Zeitschrift *Tempo* des Ullstein-Verlages überlagert. Im Titel ist zu lesen „Zusammenstöße beim Hakenkreuz-Begräbnis. Lastautos voll Nationalsozialisten gegen die Schupo“. In der Bildunterschrift wird erklärt, dass die „jüdischen Journaillen“ nur Unwahrheiten über die Trauerfeier verbreiten.<sup>595</sup>

Die einzelnen Bilder wurden genau dem Ablauf des Geschehens entsprechend im Layout angeordnet, so dass ein zusätzlicher Text zum Verständnis der Reportage nicht notwendig ist. Schlüsselbilder, beispielsweise das Wahlplakat und der Leichenzug mit den freigestellten Fahnen, sollten den Leser auf die „neue“ Bewegung der Nationalsozialisten aufmerksam machen und Anhänger mobilisieren.

---

<sup>595</sup> o. V. 1928a



Abbildung 57: Fotoreportage *Der rote Mord an Küttemeyer*, IB 1928 Nr. 29, S. 358-359, Fotograf unbekannt (Scherl-Verlag)

1928 / Folge 29

Illustrierter Beobachter

Seite 359



Sogar gegenüber dem toten Hakenkreuz lernt die Berliner Polizeidirektion unter der Leitung des Sozialdemokraten Jörnischel und des Dr. (Bernhard) Weich, Sohn eines Sozialdemokratischen Arbeiters, kein Verbot. Ein nationalsozialistischer Versuch wird verboten. Trotzdem geben die Fahnen der Berliner Kolonnen dem toten Kameraden die letzte Ehre. (Phot. Scherl)



**Goebbels spricht**

am Freitag, den 23. November 1928  
 - Prachtsälen am Märchenbrunnen, im Friedrichshagen 23-25  
 Thema:  
**Marxisten! Warum habt ihr den Arbeiter Küttemeyer ermordet?**

Sein Blatt heißt  
**der Angriff**  
 jeden Montagneu



In zwei Reihen der Hauptstadt versammelten sich die Berliner Nationalsozialisten und gedenken des geliebten Marxisten Dr. Goebbels, der Berliner Führer, ruft die Wachen an und sorgt dafür, daß das Opfer Küttemeyer nicht unruhmig getötet ist. — Die Berliner Polizei hielt an den Hauptgassen zum Verbot in Zeugniss und gibt acht, daß nicht allzuviel Menschen dem toten Weiden die letzte Ehre erweisen können.



Unteroffen liegen die jüdischen Journalisten was aus Jeng hält. Sie legen über den Tod des Hakenkreuzes, und sie legen über die Trauerfeier, die trotz der ungeheuren polizeilichen Sicherheitsvorkehrungen in vollster Ordnung verließ

### 7.3.1.7 Fotoreportage *Wie reist man heute in Zentralafrika?*<sup>596</sup>

Wolfgang Weber hatte bereits 1925 begonnen in der *Münchener Illustrierten Presse* (MIP) Fotoreportagen zu veröffentlichen. In der Folgezeit wurde Wolfgang Weber, neben Felix H. Man und Helmut Kurth, zu einem der wichtigsten Bildlieferanten der MIP. In manchen Jahren fertigte er über zwanzig Reportagen an. Weber war an keine Bildagentur gebunden. Fast immer erstellte er die Fotografien und den begleitenden Text samt der Bildunterschrift selbst. Weber stammte aus einer hochkultivierten Familie, wurde mehrsprachig erzogen und beherrschte neben seiner Muttersprache noch englisch und französisch. Nach dem Abitur begann er ein Studium der Ethnologie, Philosophie und Musikwissenschaft. Bei einer Studienreise nach Afrika entdeckte er seine Liebe zur Fotografie. Es stellte sich bald heraus, dass er es meisterhaft verstand die ferne Welt in Bildern zu beschreiben. Dabei wählte er ausgefallene Aufnahmestandpunkte, fotografierte aber Menschengruppen immer aus einer gewissen Distanz.<sup>597</sup>

Oft beziehen sich die Aufnahmen auf einen bestimmten Vorgang, z. B. zeigt er in seiner Fotoreportage *Aichach – Bilder aus dem einzigen bayrischen Frauenzuchthaus* den Gefängnishof, auf dem im Abstand von sechs Metern die Frauen ihre Runden drehen. Der Betrachter schaut durch ein vergittertes Fenster auf die labyrinthähnlichen Wege des Gefängnishofes, die nur ein stures Gehen im Kreise ermöglichen. Der Fotograf wählte einen Bildausschnitt, der die trostlose, enge und ausweglose Welt des Zuchthauses wiedergibt.

Wolfgang Webers Vorgehensweise bei der Erstellung einer Fotoreportage wich von der des normalen Pressefotografen ab. Er entwickelte sehr schnell ein Gespür dafür, welche Bildgestaltungen ein großes Leserpotential ansprechen, und wie mit Fotografien Geschichten erzählt werden können.<sup>598</sup>

Eine der ersten Fotoreportagen trägt den Titel *Wie reist man heute in Zentralafrika?* Die Erlebnisse auf seiner Reise stellt er mit acht Fotografien dar und berichtet im Text über die Beförderungsmethoden in der unwegsamen Gegend im Herzen Afrikas. Oberhalb der Titelüberschrift platziert Wolfgang Weber ein großes

---

<sup>596</sup> Weber 1926, S. 676-677

<sup>597</sup> Danzer 2004b, S. 14-17

<sup>598</sup> Danzer 2004b, S. 17

Foto, das ein Spezialautomobil mit sechs Rädern, einen „Wüstenwagen der ‚Auto Circuits Nordafricains‘“, in schwieriger Lage zeigt. Auto und Mannschaft sind dabei, den Wagen aus einer Sanddüne freizubekommen. Als Aufnahmestandpunkt hat Weber die *Untersicht* gewählt, indem er beim Fotografieren von schräg vorne, tief in die Hocke ging. Dadurch erscheint das sowieso schon riesige Fahrzeug noch größer und die Lage, in der sich das Auto befindet, sehr dramatisch. Die drei Reisenden zeigt er nicht in Großaufnahme, sondern aus sicherer Distanz, wie es bei seinen Reportagen oft zu sehen ist. Er „bettet“ die Personen in die Landschaft mit ein. Knapp unterhalb des Einführungsfotos platzierte der Fotograf ein ovales Bild, indem das gleiche Auto mitten im Urwald zu sehen ist. Das kleine Bild links unterhalb der Titelüberschrift bestätigt, dass die Reisenden ihr Auto aus dem Wüstensand freibekommen haben und nun ihre Reise fortsetzen. Auf dem letzten Bild auf der linken Seite stehen die afrikanischen Einwohner in voller Kriegsausrüstung für eine Aufnahme in Positur. Auf der zweiten Seite führt Weber mit einem Foto, das zwei Wasserflugzeuge zeigt, die Erzählung fort. Mit ihnen sind die gewaltigen Entfernungen und oft auch die unpassierbaren Wege leichter zu bewältigen. Zwei Bilder auf der unteren Seitenhälfte klären den Betrachter auf: Manchmal geht es in Afrika nur noch zu Fuß voran, wenn z. B. Flüsse überquert werden müssen. Dabei darf man die Gefahren des Urwalds nicht außer Acht lassen, wie es ein Foto oberhalb zeigt: Ein junger Gepard kommt am hellen Tage zu Besuch. Die Bildunterschriften sind fast unwichtig, sie erklären höchstens die genauen Details, dass es sich um eine Begegnung Wolfgang Webers mit den Zulus in der Zulu-Steppe handelt oder um zwei englische Wasserflugzeuge, die die Strecke Kap-Kairo bewältigten. Der Text schildert interessante Reiseprobleme im Innern Afrikas, wovon die geführten Reisegesellschaften vom Kap nach Kairo keine Vorstellungen haben. Die Reisen werden übrigens für 120 £ angeboten.<sup>599</sup> Die frühe Fotoreportage zeigt, dass Wolfgang Weber das Handwerkszeug eines Fotojournalisten voll beherrschte. Er bereiste viele Länder der Welt, vergaß aber dabei nicht die Heimat. Seine Fotoreportage aus dem Jahre 1930 *500 Jahre auf einem Hof* ist ein Beispiel für seine Liebe zur Heimat.

---

<sup>599</sup> Weber 1926

Seite 676 Münchener Illustrierte Presse 1926 / Nr. 28



Ein Wüstenwagen der „Auto-Circuits Nord Africain“ in schwieriger Lage: Der Dünenamm gibt nach

## Wie reist man heute in Zentralafrika?

von Wolfgang Weber



Das 6rädriqe Wüstenauto quert eine Düne

Im Auto quer durch Afrika — im Flugzeug vom Kap nach Kairo — geben Sie nicht allzuviel auf solch schon klingende Hilfsmittel! Zugegeben, die letzten Jahre haben ungeheure Umwälzungen gebracht. Die Grenzen eines Afrika, durch das man sich zu Fuß und mit dem Beil in der Hand jeden Schritt erkämpfen muß, weichen weiter und weiter ins Innere zurück. Vor zwei Jahren war die Durchquerung der Sahara mit den Tankautos Citroëns ein sportliches Ereignis; heute gehört der Fordwagen zum Bild der Steppe und die straßenlosen Wüsten des Nordens sind dem Postauto erschlossen... Aber überschätzen wir das alles nicht. Das Auto ist



Überwachsene Urwaldstraße im Kongo:  
Mit Baumseilern muß dem Ford die nahezu  
üblich übermuderte Straße freigemacht  
werden

auf die Ebenen und baumarmen Gebiete beschränkt, das Flugzeug darf sich nicht von den schmalen, gewundenen Flußläufen entfernen; und selbst diese schwache Notlandungsmöglichkeit kann einer der häufigen Bodennebel aufheben — der Mangel an Betriebssicherheit schaltet jede weite Verbreitung



Begegnung in der Zulusteppe:  
Das Auto dringt in den südafrikanischen Ländern rasch vor

Abbildung 58: Fotoreportage *Wie reist man heute in Zentralafrika?*, MIP 1926 Nr. 28, S. 676-677, Wolfgang Weber

1926 / Nr. 28

Seite 677

aus. Mit Feuereifer ist man seit Jahrzehnten beschäftigt, die Verbindung „Kap-Kairo“ als „projektiert“ auf den Karten einzutragen. Man vergißt, daß nur eine kleine Voraussetzung fehlt: der Verkehr. Man denkt nicht an das uralte Wirtschaftsgeheim, daß es für die einzelnen Kolonien nur das Bedürfnis einer Verbindung vom Inneren an die Küste gibt, aber nie eines Durchgangsverkehrs untereinander. Man macht sich nicht die Mühe eines Rechenexempels, das für die Fahrtdauer dieser Strecke mindestens 20 Tage ergeben würde, während der englische Postdampfer von London nach dem Kap nur 17 braucht. — Die Romantik des Trägerlebens wird schon deshalb nicht so bald

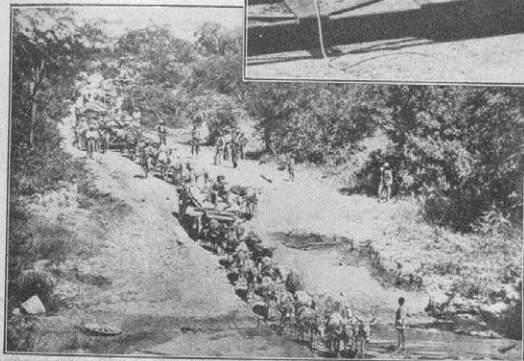


Der Flug Kap-Kairo

der beiden englischen Wasserflugzeuge, die insgesamt 14000 Meilen zurücklegten, bedeutet voreerst nur eine sportliche Leistung

aussterben, weil es der Tiefe wegen meistens keine Reittiere gibt.

Wer Glück hat, kann allerdings auch in Zentralafrika einer der amerikanischen Reisegeellschaften begegnen. Für 120 £ werden sie von Coot alljährlich in einer Verbindung von Eisenbahn, Auto, Flußdampfer und — how lovely! — Trägern von Kap nach Kairo verfrachtet. Aber ein paar Schritte von ihrer „Route“ entfernt breitet sich auf tausend Meilen im Umkreis ein Afrika aus, dessen Boden dieser Art von „Eroberungen“ trohen wird.



Der „Tred“

In den steilesten Gegenden ist noch immer das „Treden“ mit Ochsen oder Maulseeln üblich

Rechts: Angenehme Überraschung: Ein Gepard belauert am hellen Morgen das Lager



Die Trägerkarawane

Die uralte traditionelle Beförderungs- und Reiseart, die allein für alle unwegamen Märche ins Innere Afrikas in Frage kommt

Aufnahmen: W. Weber



### 7.3.1.8 Fotoreportage *Wie entsteht eine amerikanische Zeitung?*<sup>600</sup>

Die Fotoreportage von Dr. Kurt L. Heymann in der *Münchener Illustrierten Presse*, aus dem Jahre 1928, berichtete in der Kalenderwoche 33 auf den Seiten 1052-1053 und 1069 aus „Neuyork“. Man „macht“ eine amerikanische Zeitung! „The making of an american Newspaper“ ist das getreue „Wortbild“ des technischen Vorgangs, schrieb Heymann im Text. Weiter erklärte er, dass die amerikanische Zeitung ein Handelsobjekt sei und die Nachricht, die sie liefert, müsse man als Marktware sehen. Je sensationeller die Nachrichten einer Zeitung seien, desto höher sei der Marktwert des Journals. „Der amerikanische Reporter, der mit allen Hunden gehetzt ist, ist die Seele des ganzen Zeitungswesens.“<sup>601</sup>

Nach dem Schema eines Flussdiagramms, das bei technischen Anwendungen verwendet wird, präsentieren vierzehn Fotografien den Entstehungsprozess einer amerikanischen Zeitung, von den Informationseingängen bis zum Vertrieb. In der Mitte des zweiseitigen Layouts erscheint oben der Titel in einer ansprechenden Typografie, wie sie in der Dessauer Periode des Bauhauses, von 1925 bis 1931, beispielsweise von Joost Schmidt gelehrt wurde.<sup>602</sup> Die Wörter „Wie“ und „Zeitung?“ sind durch eine andere Schriftgröße besonders hervorgehoben. Der Bildtitel steuert auch die Bildinterpretation: Unser Auge sucht das Layout bzw. das Bild nach Punkten ab, die logisch-semantic mit den Implikationen des Titels kompatibel sind und mit ihm korrelieren. Fehlen solche Anhaltspunkte, so versuchen wir, sie selbst zu ergänzen.

Auf der linken Seite des Layouts zeigen fünf rechteckige kleine Fotos die Orte der Entstehung und die Beschaffung des Nachrichtenmaterials für eine Zeitung. Die Quellen sind ganz unterschiedlich: Gerichtssäle, Sportplätze, Telefon- und Auslandsnachrichten, die über ein Spezialkabel gesendet werden. Hiermit ist der „Input“ beim Zeitungsverlag dargestellt. Alle eingehenden Informationen werden in der Redaktion gebündelt und verarbeitet. Dies geschieht im Citydepartment, News-Room und Advertising-Department, die in der Mitte des Layouts mit drei Fotografien vorgestellt werden. Einen besonderen Platz in den Zeitungsverlagen nimmt der Managing-Editor, der „Zar“ der Zeitung, ein. Aus den knappen Textinformationen ist zu

---

<sup>600</sup> Heymann 1928

<sup>601</sup> Heymann 1928, S. 1052-1053

<sup>602</sup> Wick 2000, S. 286-301

entnehmen, dass er sichtet, wertet und vielleicht mit dem Chefredakteur in Deutschland zu vergleichen ist. Ein ovales Foto – teilweise die drei anderen Bilder abdeckend – vermittelt einen Eindruck vom Chefzimmer.

Die Darstellung des Produktionsprozesses einer Zeitung – von der Informationssuche über Redaktion und Fertigung – wird mit dreizehn Fotografien realisiert. Sie sind diagonal von links oben nach rechts unten angeordnet. Der Produktionsprozess auf der rechten Seite der Reportage – mit Setzmaschinen, Umbruch der Nachrichten und Rotationspressen – vermittelt einen Einblick in die aufwändige technische Herstellung der Zeitung, deren Papierverbrauch gigantische Höhen erreicht. Mit der diagonalen Anordnung des Fertigungsablaufes schneidet Heymann das zweiseitige Layout auseinander. Ganz links platziert er die Quellen der Informationen, und ganz rechts präsentiert er die Auslieferung der Zeitung. Wer schon einmal einen modernen Zeitungsbetrieb besichtigt hat, vergisst sicher nicht, wie im Sekundentakt die fertigen Zeitungen aus der Presse auf das Rollenband befördert werden. Auch bei der Betrachtung dieser Fotoreportage hat man das Gefühl, vor einem laufenden Produktionsprozess zu stehen. Die Reporter eilen herbei, in der Redaktion herrscht Hochbetrieb, Setzmaschinen klappern, die Rotationspressen verbreiten einen Höllenlärm und spucken am Ende des Prozesses die fertigen Zeitungen aufs Rollenband. Der Junge in der Fotografie rechts oben ist ein wichtiges Glied in der Prozesskette, die Zeitungen sollen ja schließlich verkauft werden. Er schreit seinen Werbespruch hinaus: „Neuyork Times, Neuyork Times“, und erinnert damit den Leser an die eigene Zeitung, die er am Kiosk kauft. Es wird ihm klar, dass eine Zeitung keine Selbstverständlichkeit ist, sondern viel Aufwand und Kosten erfordert.

Der junge Zeitungsverkäufer tritt durch die Freistellung aus dem imaginären Bildrahmen (Fotoformat) heraus und ist in einem neuen Rahmen im zweiseitigen Bild-Layout zu sehen. Durch die Freistellung erhalten Figuren und Gegenstände eine räumliche Plastizität. Zudem wird die Wichtigkeit der freigestellten Bildelemente hervorgehoben und damit verstärkt. Dr. Kurt L. Heymann erstellte die Struktur seiner Bildgeschichte über die Herstellung einer Zeitung so, dass der Rezipient keine Probleme hatte, der Erzählung zu folgen. Mit unterschiedlichen Fotoformaten, dem Gestaltungselement *Freistellung* und der logischen Anordnung der Fotos erregte er sicher Interesse beim Leser.

### NACHRICHTEN-MATERIAL



Gerichtsfälle und Skandale, das dankbarste Thema der amerikanischen Reportage

# WIE ENTSTEHEN EINE

VON DR. KURT L. HEYMAN NEUYORK

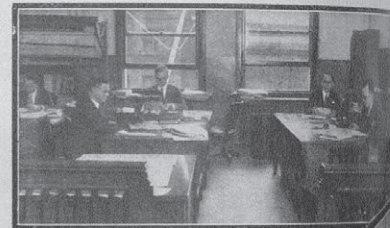
Man „macht“ eine amerikanische Zeitung! The making of an american newspaper ist das getreue Wortbild des technischen Vorgangs. Die Zeitung Amerika ist ein Handelsobjekt und die Nachricht, die sie bringt, ist die Marktware. Je sensationeller die Nachrichten eines Blattes sind um so höher steigt sein Wert, so größer wird seine Auflage. Im selben Umfang vervielfacht sich sein Absatz. Der amerikanische Reporter, der mit allen Hunden gebett ist, ist die Seele des ganzen Zeitungswesens. Der Zeitungsläser dieses Erzteils will Nachrichten und Skandale haben — Facts and News! Man kann das nicht scharf genug betonen: die Tatsachen, interessante Tatsachen, neue Tatsachen und glänzend geschriebene Vankee. Es ist ihm

Special-Drähte bringen die Nachrichten des Auslands, woyu im amerikanischen Zeitungswesen alles außerhalb des Entscheidungsorts rechnet



### STADT REPORT

Der Reporter, auf dessen Tätigkeit der ganze „Inland“-dienst der Zeitung aufgebaut ist



Das City-Departement einer New Yorker Tageszeitung, in dem 50 % der Zeitung, das „Inland“, entsteht



### BILD



Der News-Room, die vielköpfige Abteilung, die der außenpolitischen, der Handels- und der Sport-Redaktion europäischer Blätter entspricht

Das aktuelle Bild für U. S. A. Blätter ist der unbedeutendste, ist ein Anlaß interessant genug aufgenommen zu werden

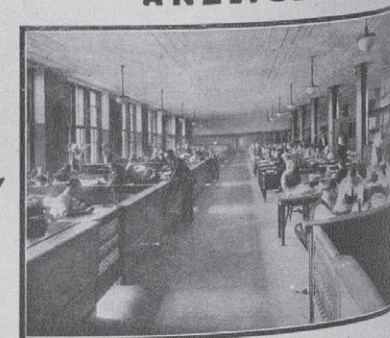


Presselogen mit Koffern geographisch — eine Selbstverständlichkeit — auf allen größeren Sportplätzen des Landes

### SPORT

ganz gleichgültig, welche Partei eine Zeitung vertritt und welches politische Dogma sie predigt. Er nimmt das „Stimmungsmachen“ mit in den Kauf. Denn natürlich will keine große amerikanische Zeitung — und erst recht keine kleine — so farblos sein, daß sie vorbehaltlos Allem und Jedem zustimmt. Aber die persönliche Einstellung der Presse kommt erst an zweiter Stelle. Der Leitartikel, der bei uns Alpha und Omega einer Zeitung ist, der mit seiner Tendenz eine ganz bestimmte Richtung zeichnet, mit einer kritischen Beurteilung ganze Interessengruppen und Parteien vertritt, spielt im Rahmen der amerikanischen Presse eine durchaus sekundäre Rolle. Dabei hat eine amerikanische Zeitung täglich fünf bis

### INSERATE



Das Advertising-Departement, wo der umfangreiche Inseratendienst zusammengestellt wird

### REDAKTION

### ANZEIGEN

Abbildung 59: Fotoreportage *Wie entsteht eine amerikanische Zeitung?*, MIP 1928 Nr. 33, S. 1052-1053, Kurt L. Heymann

# AMERIKANISCHE ZEITUNG?

schon Leitartikel! Sie befassen sich nicht nur mit inländischer und ausländischer Politik. Ihre Sphäre reicht vom Sport bis zur Finanz, vom täglichen Allerlei bis zu irgendeinem Ereignis, das dem Leitartikelschreiber wert scheint kritisch beurteilt zu werden. Aber die Verfasser dieser Editorials sind nicht das, was beim Etage einer deutschen Zeitung die Chefredakteure sind. Sie arbeiten gesondert und für sich, und sind nur mit der Verpflichtung angeheftet, ihre Leitartikel zu schreiben. Mit der übrigen Gestaltung der Zeitung haben sie nichts zu tun und an dem, was die Essenz des Blattes ausmacht, nehmen sie keinen aktiven Anteil. Denn — wie ich bereits sagte — die Essenz der amerikanischen Zeitung, der eigen-

Schreibmaschinen. Dieser Saal ist das Schlachtfeld, auf dem der tägliche (oder nächtliche) Kampf ausgetragen wird. Vergleicht man seine Intensität mit der Isoliertheit europäischer Redaktionsstuben — dann kann man schon Cum Crano Salis den typischen Unterschied zwischen dem Zeitungswesen diesseits und jenseits des Atlantiks erkennen. Dieser Arbeitsaal hat die Bewegtheit eines Taubenschwarms. Das Arbeitstempo dieses menschlichen Bienenschwarms summt dazu die Begleitmusik. Es ist ein Kommen und Gehen, ein Laufen und Hasten, ein schier endloses Hin und Her. In das Durcheinander rufen Stimmen, klingen Telephone, rufen und klappern die Maschinenschreiber der Nachrichtenzentralen. Über dem Ganzen, an der Decke, läuft ein System von kleinen Wagen. Sie scheinen von unsichtbarer Hand gezogen, kommen aus dem Boden heraus, verschwinden durch die Decke. Diese mechanischen Boten sind die Bindeglieder zwischen den einzelnen Instanzen im Bereich des Zeitungsbetriebes, zwischen den Redakteuren, den Reportern, den

Der Umbruch  
Amerikanische Blätter erscheinen oft in mehreren, jeweils nach dem neuesten Stand der Wiedergaben veränderten („neu umbrochen“) Auflagen

Die letzte Instanz: Der Setzungsjunge

Der „Headliner“, der Mann, der die Überschriften macht, ist stets ein hochbezahlter Redakteur, desgleichen die Verfasser der „Editorials“, der Leitartikel, von denen oft mehrere in einer Zeitung stehen

„HEADLINER“  
(Überschriften-Redaktion)

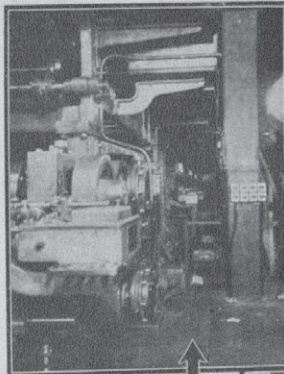
„EDITORIALS“  
(Leitartikel)



Die geistige Zentrale des Blattes  
Der Platz des „Managing Editor“, der das einlaufende Material des „In- und Auslandes“ sichtet und wertet



Schreibmaschine u. Notations-Presse vollenden die technische Ausführung der Arbeit



nächst ist das eintreffende Material in zwei Gruppen geteilt. Die eine Hälfte des Tisches bearbeitet das „Ausland“, die andere das „Inland“. Da wir am Nachrichtenquell einer New Yorker Zeitung sitzen, deren Interessensphäre sich zu

## TECHNISCHE HERSTELLUNG

ische Geopart, ist einzig und allein die Zeitungsmeldung. In dem Räume, in dem alle Nachrichten aus aller Welt zusammenströmen, regiert der Managing Editor, der im Verbands eines amerikanischen Zeitungsorgans viel eher als der „Chefredakteur“ anzusprechen ist, als der Journalist, der Schreiben kann und zu eigener Urteilsbildung befähigt ist. Er ist der „Bar“ des Betriebes, die oberste Instanz, von dessen Ja und Amen das jeweilige Gesicht des Blattes abhängt. Man stelle sich unter diesem ungetränkten König in seinem Reich aber keinen Abgott vor! Er sitzt mit dem Stab seiner vierzig bis fünfzig Mitarbeiter in einem riesengroßen Arbeitsraum beim Klingeln der Telephone und beim Geflapper von unzählbaren

trum, die Zentralstelle, die ihre hypnotische Kraft im ganzen Raum radial ausstrahlt. Hier sitzt der „Chefredakteur“ mit seinen Mitarbeitern — in Hemdsärmeln. Auf diesen Tisch ergießt sich das ganze Nachrichtenmaterial. Hier wird die Spreu vom Weizen gelondert. Man bewertet jede Nachricht und verarbeitet sie ihrem Werte nach. Man gibt ihr eine Nummer, wie man die Schulleistung eines Gymnasialisten beurteilt. Das Durcheinander ist nur scheinbar unorganisch. Es hat System wie das ganze Getriebe. Nur der bürokratische Anstrich fehlt. Zu-

Der Papierverbrauch dieser Zeitungen mit 120 seitigen Ausgaben und Riesenaufgaben steht in phantastische Größen



### 7.3.2 Die Fotoreportagen in der Zeit der Wirtschaftskrise und der Zerstörung der Demokratie

Die Weltwirtschaftskrise Ende 1929 und die langsame Zerstörung der Demokratie prägten die Epoche von 1930 bis Anfang 1933.<sup>603</sup> Die Jahre 1929 bis 1932 gelten auch – folgt man den Forschungsberichten – als der Zeitabschnitt, in der die moderne Fotoreportage entstand und ihre volle Blüte entfaltete.<sup>604</sup> Für diesen Zeitraum wurden pro Medium, wenn es zur Erläuterung und Analyse der Ergebnisse erforderlich war, mehr als zwei Fotoreportagen analysiert.

#### 1929 bis 1932: Fotoreportagen ID.-Nr. (Datenbanknummer) 97-192

- Auswahl *Arbeiter-Illustrierte Zeitung*
  - ID-Nr. 118: Fotoreportage *Vierjährige Verdiener*, 1929 Nr. 45, Seite 10-11
  - ID-Nr. 142: Fotoreportage *Frische Fische! Gute Fische! Fischauktion in einem spanischen Dorf*, 1930 Nr. 48, Seiten 950-951
  - ID-Nr. 167: Fotoreportage *Die Träneninsel von U.S.A.*, 1931 Nr. 50, Seiten 1013-1015
- Auswahl *Berliner Illustrierte Zeitung*
  - ID-Nr. 149: Fotoreportage *Dienerinnen der Nächstenliebe*, 1931 Nr. 11, Seiten 406-407
  - ID-Nr. 187: Fotoreportage *Eine Frau springt aus 7000 Meter Höhe ab*, 1932 Nr. 40, Seiten 1300-1301
  - ID-Nr. 103: Fotoreportage *Das Haus des Schweigens*, 1929 Nr. 1, Seiten 35-37
- Auswahl *Illustrierter Beobachter*
  - ID-Nr. 109: Fotoreportage *Whitechapel das Judenviertel von London*, 1929 Nr. 28, Seiten 54-55
  - ID-Nr. 148: Fotoreportage *250 Millionen Frischfleischportionen!*, 1931 Nr. 09, Seiten 308-309
  - ID-Nr. 189: Fotoreportage *Die große Deutschlandfahrt des Führers*, 1932 Nr. 45, Seiten 1058-1061
- Auswahl *Münchner Illustrierte Presse*
  - ID-Nr. 137: Fotoreportage *Die letzten Weber*, 1930 Nr. 37, Seiten 1270-1271

<sup>603</sup> Sturm 2003b, S. 48 ff.

<sup>604</sup> Kerbs, Uka 2004b, S. 7

- ID-Nr.149: Fotoreportage *Mussolini*, 1931 Nr. 9, Seite 260-263
- ID-Nr. 148: Fotoreportage *Atelierfest in Schwabing*, MIP 1931 Nr. 7, Seiten 222-224

Die *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* und der *Illustrierte Beobachter* benutzten von 1927 bis 1930 sehr oft das Gestaltungselement „Freistellung“ in der Fotoreportage. Die Freistellung lässt die dargestellte Person dynamischer erscheinen und schafft eine räumliche Plastizität, ähnlich wie bei einer Skulptur.

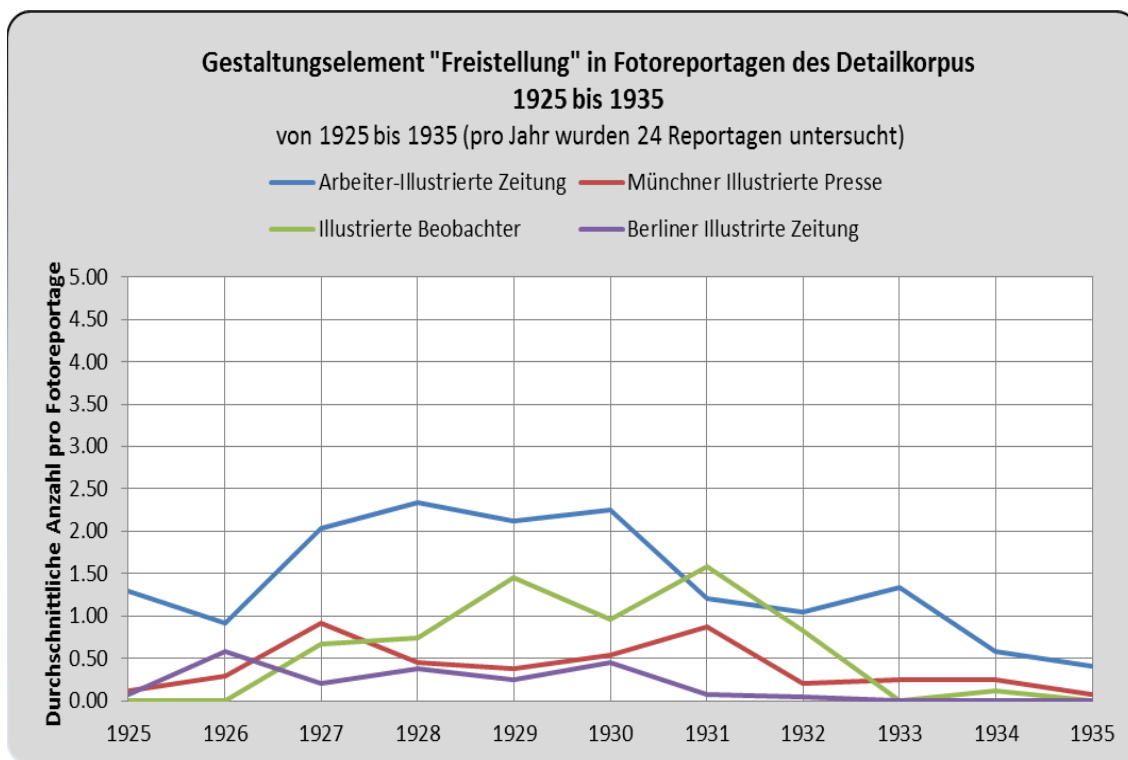


Diagramm 97: Vergleich des Gestaltungselements *Freistellung* in Fotoreportagen des Detailkorpus 1925 bis 1935

### 7.3.2.1 Fotoreportage *Vierjährige Verdienner*

In der Fotoreportage *Vierjährige Verdienner* in der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* von 1929 im Heft Nr. 4 auf den Seiten 10 und 11 begegnet uns eines der vielen Beispiele sozialdokumentarischer Fotografie, die sich den Problemen der unterprivilegierten und benachteiligten Menschen widmen. Wenngleich mit diesen Reportagen immer auch Propaganda für den Sozialismus und Kommunismus betrieben und die Ausbeutung durch den Kapitalismus verteufelt wurde, sind diese Bildberichte doch eine wichtige Dokumentation der damaligen sozialen Probleme. Der Fotograf, der die Reportage erstellte, hat seinen Namen nicht preisgegeben.

Fast könnte man die kleine Titelüberschrift, die auf dem zweiseitigen Layout links oben angeordnet ist, übersehen. Sie ist in Sütterlin ausgeführt. In dem kappen Text der Reportage erfährt man, dass die Fotoreportage geografisch aus Thüringen berichtet. Dort wurden in den Dörfern Lauscha, Ernstthal, Steinheid, Haselbach und in dem Städtchen Sonneberg Puppen angefertigt und Faschingsmasken produziert. An sich wäre an einer derartigen Produktion nichts auszusetzen, wenn die Arbeit nicht Kinder ausgeführt hätten. Sie mussten mitverdienen, um den kärglichen Verdienst einer achtköpfigen Familie aufzubessern. Bei 80 Wochenstunden erhielt diese insgesamt zwischen 25 und 40 Mark.

Eine Übersichtsfotografie präsentiert den Wohnraum einer Familie, der gleichzeitig als Arbeitsraum für die Heimarbeit dient. Die Mutter und das kleine Kind bemalen Silberglocken und befestigen Kappen und Ösen. Die freigestellte Fotografie eines dreijährigen Kindes zeigt es beim Formen einer Maske. Fast plastisch hebt sich das Bild des Kindes vom Hintergrund im Layout ab. Es ist ein Blickfang für das Auge des Lesers und unterstreicht den Missstand der Kinderarbeit. Weitere Arbeitsplätze, mit sehr gesundheitsschädlichen Arbeitsbedingungen, werden in drei nebeneinanderliegenden Bildern am unteren Rand des Layouts dargestellt. Auf der rechten Layout-Seite wird das Motiv „Arbeitende Kinder“ wiederholt. Die freigestellte Fotografie zeigt ein Schulkind, das laut Bildunterschrift schon vor Schulbeginn, während der zweistündigen Mittagspause und bis in die späte Nacht mitarbeiten muss, um das Überleben der Familie sicherzustellen, da die gezahlten Hungerlöhne, die sie für die Heimarbeit bekommt nicht ausreichen. Sind die Waren endlich fertiggestellt, müssen die Heimarbeiter zwei Stunden Weg zurücklegen, um ihre Waren zu den Abnehmern in

Sonneberg zu bringen. Natürlich wird für die Anlieferung von den Händlern nichts bezahlt. Die letzte Fotografie zeigt eine Mutter, die einen Korb mit Waren auf dem Rücken trägt und zwei ihrer Kinder mit auf den beschwerlichen Weg mitnehmen muss.

Dem Fotografen und der Redaktion ist eine gut strukturierte Erzählung über die Not einer Arbeiterfamilie gelungen. Ein Übersichtsfoto vom Ort der Handlung und ein Schlussfoto von der Ablieferung der Waren runden die gelungene Fotoreportage ab. Mit den restlichen fünf Bildern werden Details des Arbeitsprozesses präsentiert. Einige dieser Fotos sind freigestellt, sind so genannte Blickfangfotos, die den Leser fesseln sollen und die unwürdige Kinderarbeit auch besonders hervorheben.

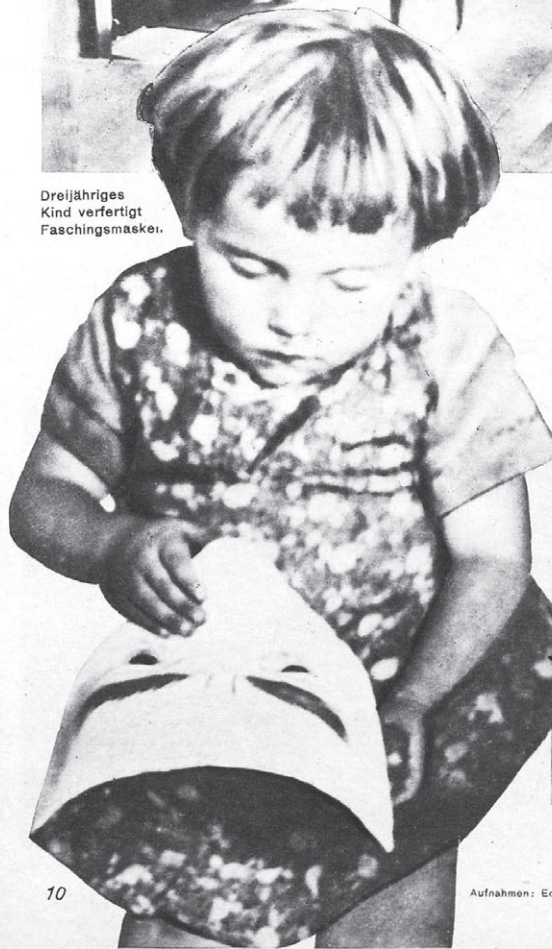


# Vierjährige Verdienner



Dreijähriges Kind verfertigt Faschingsmaske.

Die kleinen Silberglocken werden von Frauen und Kindern fertiggemacht. Bemalen, Spieße abschneiden, Kappen und Oesen befestigen ist Kinderarbeit. Vor Weihnachten verdient eine fünfköpfige Familie bei zehnstündiger täglicher Arbeit wöchentlich 40 Mark; von Dezember bis April ist sie völlig arbeitslos



10



Die Glaskugeln werden von Frauen getrocknet und bemalt. Sie arbeiten in einer Luft, die von Gasdunst und Lackgeruch erfüllt und sehr gesundheitsschädlich ist



Faschingsnasen aus Papier gedrücktsten unter den H

Aufnahmen: Ecco-Foto

Abbildung 60: Fotoreportage *Vierjährige Verdienner*, AIZ 1929 Nr. 45, S. 10-11, Fotograf unbekannt



Die Wintersaison hat begonnen. Bald locken in den Schaufenstern der Warenhäuser wieder die bunten glitzernden Glaskugeln, die den Weihnachtsbaum schmücken sollen und daneben werden die komischen Pappnasen und grotesken Masken aufgebaut, die für die Kurzweil am Neujahrsfest bestimmt sind. Alles leuchtet in den schönsten Farben und verrät nichts davon, daß diese Weihnachtsfreuden aus höchster Ausbeutung, Entbehrung und Not geboren sind. Sie kommen aus Thüringen, den Dörfern der Christbaumschmuckmacher Lauscha, Ernstthal, Steinheid und Haselbach und dem Städtchen Sonneberg. Dort werden Arme, Beine, Köpfe und Körper von Puppen, Atrappen, Faschingsmasken aus Papiermaché gemacht. Ein dicker Brei aus Pappe, Holz- und Roggenmehl wird mit kochendem Wasser übergossen, mit geschleimter Erde zu einer Masse vermenget, geknetet und in Formen gegossen. Diese Arbeit nennt man „Drücken“ — vielleicht deshalb, weil die Drucker die gedrücktesten unter den Heimarbeitern sind. Sie werken in einer von entsetzlich schlechtem Geruch und Staub erfüllten Luft. Und nicht nur die Großen, alle Familienmitglieder — vom Dreijährigen angefangen — müssen mitverdienen! 16 Prozent aller Thüringer Heimarbeiterkinder sind schwer tuberkulös und rachitisch, 60 Prozent aller Schulkinder arbeiten vier bis acht Stunden täglich, die Eltern 14—15 Stunden. Wenn eine Familie von acht Köpfen in der Woche 80 Stunden als Drucker oder Glaskugelbläser arbeitet, erreicht sie einen Gesamterdienst von durchschnittlich 25—40 Mark! Der Arbeitsraum ist fast ausnahmslos gleichzeitig Küche, Schlaf- und Wohnstube, für vier Personen gibt es höchstens zwei Betten, in denen Gesunde und Kranke nebeneinander schlafen. Dabei sind die Mieten hoch, denn das Gesetz gestattet den Hausbesitzern bei den Heimarbeiterwohnungen Sonderaufschläge für erhöhte Abnutzung zu fordern, was überall geschieht. Aber die silbernen und goldenen Glaskugeln, die den Weihnachtsbaum glücklicher Kinder schmücken, verraten nichts von der unbeschreiblichen Not der Thüringer Heimarbeiterkinder und die vergnügten Papiermasken erzählen nichts von den müden Druckern, die kein Gott, kein Kaiser, kein Tribun aus ihrem Elendsdasein erlöst. . . . k.



Die Heimarbeiter haben zwei Stunden Weg für das Abliefern der Ware nach Sonneberg zurückzulegen. Mit dem Aufenthalt für Ablieferung, Abrechnung, Entgegennahme neuer Aufträge und Rückweg werden noch 6 Arbeitsstunden verbraucht. Für die Lieferkosten wird nichts bezahlt

Viele Kinder müssen schon vor Schulbeginn, von fünf bis acht Uhr früh, arbeiten, oft auch während der zweistündigen Mittagspause und bis in die späte Nacht. Die furchtbaren Hungerlöhne führen zu diesem Raubbau an der Gesundheit der Kinder



Papiermaché werden von den „Drückern“ hergestellt, die auch die Glaskugeln herstellen. Ihre Wochenarbeitszeit (ohne Arbeitszeit für die Lieferung) beträgt 80 Stunden!



Mit fincken Händen wird ein Glasrohr über der Flamme gedreht. Unter dem Druck eines mit den Füßen betriebenen Blasebalgs wird sie zur Stichflamme, die das Ausziehen des Glasrohrs ermöglicht

### 7.3.2.2 Fotoreportage *Frische Fische! Gute Fische! Fischauktion in einem spanischen Dorf*<sup>605</sup>

Die *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* war bemüht, auch Themen ohne jegliche Propaganda aus fremden Ländern für ihre Fotoreportagen auszuwählen. Ein schönes Beispiel einer zweiseitigen Bilderzählung ist die Schilderung über eine spanische Fischauktion, die in der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung*, im Jahre 1930, erschien.

*Frische Fische! Gute Fische! Fischauktion in einem spanischen Dorf* verkündet der handgeschriebene Titel rechts oben im Layout. In dem runden halbseitigen Übersichtsfoto bilden Neugierige und Händler einen Kreis um den Fang des Fischers, der in der Mitte des Kreises steht. Auf der linken Seite werden in einer rechteckigen Nahaufnahme die gefangenen Fische in flachen Körben gezeigt. Die Versteigerung geht, wie der Text informiert, ganz anders als gewohnt vor sich: „Der Verkäufer zählt, mit einem hohen Preis beginnend, von oben nach unten gleichmäßig und ziemlich rasch: 30, 29, 28, 27, 26, usw. bis einer ‚Jo‘ ruft, kurz und bündig. Das ist der Käufer des Postens. Rufen zwei gleichzeitig, so beginnt ein Streit und jeder behauptet, er hätte zuerst gerufen. Einigt man sich nicht, so entscheidet eine hochgeworfene Münze: Kopf oder Wappen. Diese Auktionsmethode führt viel rascher zum Ziel, als die allgemein gebräuchliche des Steigerns, weil der Käufer nicht zögern kann und sehr scharf aufpassen muß. Sonst riskiert er, daß ein anderer ihm die Ware wegschnappt.“<sup>606</sup>

Der große kreisförmige Fotoausschnitt überlagert teilweise das rechteckige Foto mit den Fischkörben und vermittelt bildlich den geschilderten Ablauf der Versteigerung. Die Fotografie stellt auch den zentralen Punkt der im Titel genannten Handlung dar, sie ist ein „Eye-Catcher“ (Blickfang), der die Aufmerksamkeit der Leser auf die Aktion lenken soll.

Auf der linken Seite des Layouts sind drei kleine Bilder von oben nach unten aneinandergereiht. Sie stellen zeitlich unterschiedliche Handlungsausschnitte der Versteigerung dar. Ein Foto zeigt die erworbenen Fische eines Händlers, die er, wie die Bildunterschrift verkündet morgen auf dem Markt verkaufen wird.

<sup>605</sup> o. V. 1930b

<sup>606</sup> o. V. 1930b

Zwei freigestellte Fotografien links und rechts überlagern das kreisförmige Blickfangfoto. Sie stellen Teilnehmer der Versteigerung dar, die das Geschehen am Rande diskutieren und kommentieren. Die Überlagerung bekräftigt, dass dieses „Randgeschehen“ auch zur Versteigerung gehört und für viele Menschen interessant ist.

Die Fotoreportage der *AIZ* aus dem Jahre 1930 in der Ausgabe Nr. 48 ist ein gutes Beispiel einer Bilderzählung, deren Gestalter neue Wege einschlugen. Hervorzuheben ist die gelungene Layout-Gestaltung: Das zweiseitige Layout, ein Übersichtsbild, Detailausschnitte der Handlung, und ein knapper Text. Einen Vergleich mit der „modernen Fotoreportage“ in der *Münchener Illustrierten Presse* brauchte die *AIZ* hier nicht zu scheuen.



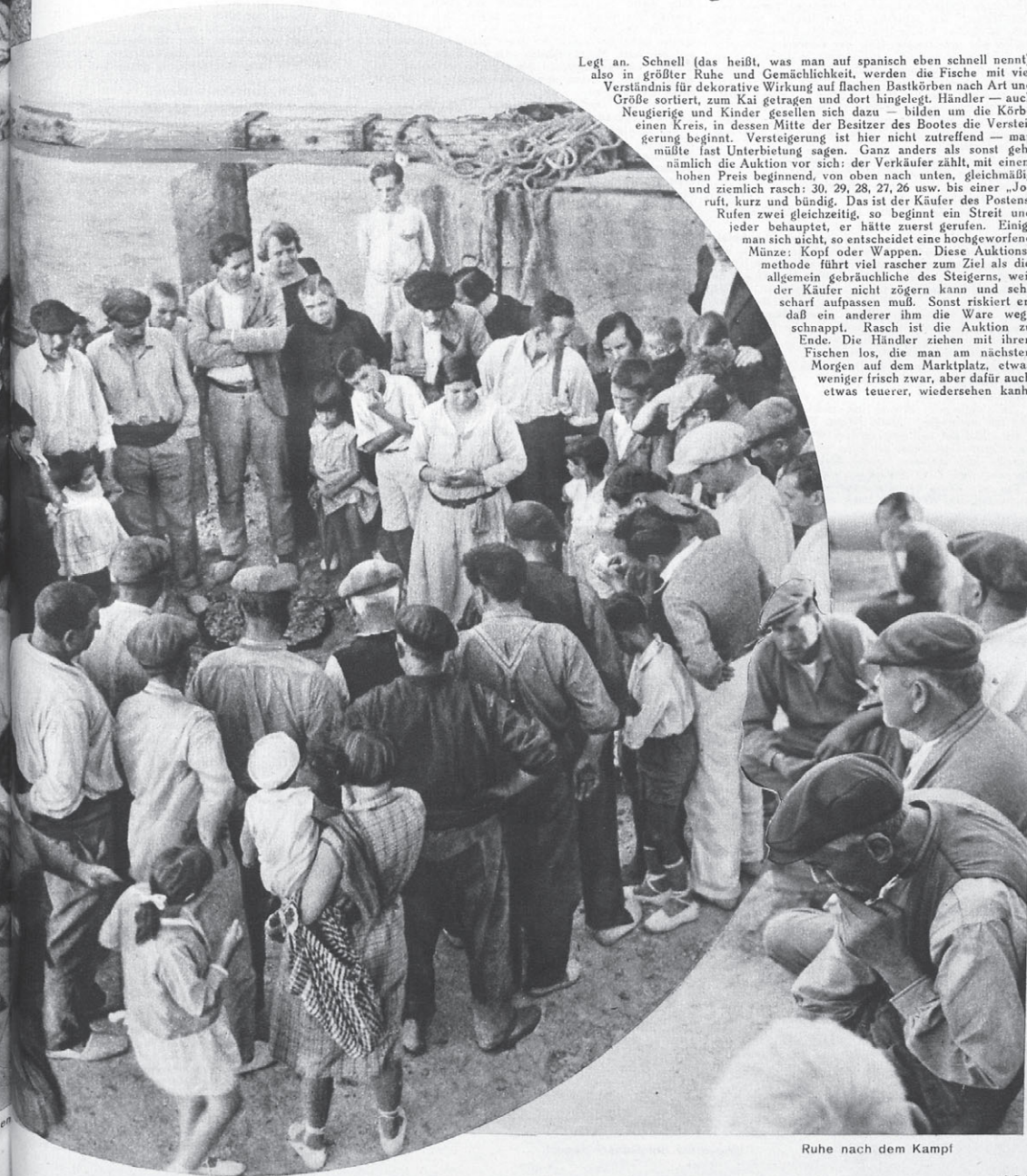
950

Abbildung 61: Fotoreportage *Frische Fische! Gute Fische! Fischauktion in einem spanischen Dorf*, AIZ 1930, Nr. 48, S. 950-951, Fotograf unbekannt

# Frische Fische! Güte Fische!

## Fischauktion in einem spanischen Dorf

Legt an. Schnell (das heißt, was man auf spanisch eben schnell nennt), also in größter Ruhe und Gemächlichkeit, werden die Fische mit viel Verständnis für dekorative Wirkung auf flachen Bastkörben nach Art und Größe sortiert, zum Kai getragen und dort hingelegt. Händler — auch Neugierige und Kinder gesellen sich dazu — bilden um die Körbe einen Kreis, in dessen Mitte der Besitzer des Bootes die Versteigerung beginnt. Versteigerung ist hier nicht zutreffend — man müßte fast Unterbietung sagen. Ganz anders als sonst geht nämlich die Auktion vor sich: der Verkäufer zählt, mit einem hohen Preis beginnend, von oben nach unten, gleichmäßig und ziemlich rasch: 30, 29, 28, 27, 26 usw. bis einer „Jo“ ruft, kurz und bündig. Das ist der Käufer des Postens. Rufen zwei gleichzeitig, so beginnt ein Streit und jeder behauptet, er hätte zuerst gerufen. Einigt man sich nicht, so entscheidet eine hochgeworfene Münze: Kopf oder Wappen. Diese Auktionsmethode führt viel rascher zum Ziel als die allgemein gebräuchliche des Steigerns, weil der Käufer nicht zögern kann und sehr scharf aufpassen muß. Sonst riskiert er, daß ein anderer ihm die Ware wegschnappt. Rasch ist die Auktion zu Ende. Die Händler ziehen mit ihren Fischen los, die man am nächsten Morgen auf dem Marktplatz, etwas weniger frisch zwar, aber dafür auch etwas teurer, wiederssehen kann.



Ruhe nach dem Kampf

### 7.3.2.3 Fotoreportage *Die Träneninsel von U.S.A.*

Eine weitere sozialdokumentarische Fotoreportage der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* befasste sich mit der amerikanischen Einwanderer-Situation in den dreißiger Jahren. Bereits aus Illustrationen und Fotoberichten des 19. Jahrhundert kennen wir die Probleme der Menschen, die in ferne Länder aufgebrochen waren. In *Sull'Oceano* schilderten Edmondo de Amici und sein Illustrator und Fotograf Arnaldo Ferraguti die Probleme der italienischen Auswanderer in Argentinien.

*Die Träneninsel von U.S.A.* verkündet die Titelüberschrift auf der ersten Seite der Reportage. Insgesamt ist die Erzählung mit dreizehn Fotografien dargestellt. Über dem Titel ist im Layout ein fast halbseitiges Bild von *Ellis Island* eingefügt.<sup>607</sup> Es gibt den Blick auf die verschiedenen Gebäude und Hafenanlagen frei. Rechts neben der Titelüberschrift erhebt sich im Bild die freigestellte Freiheitsstatue von New York und überlagert teilweise das große Übersichtsbild von *Ellis Island*. Dies ist irreführend, da das Wahrzeichen New Yorks ja auf *Liberty Island*, im Hafen von New York steht. Sie soll Freiheit symbolisieren. In Zusammenhang mit der Fotoreportage wird diese Freiheit aber stark angezweifelt. „Nicht die Freiheitsstatue ist das wirkliche Symbol des amerikanischen Kapitalismus, sondern die Träneninsel Ellis Island“, ist in der Bildunterschrift zu lesen. In einem Foto auf der linken Seite blickt eine junge Frau auf einem Schiff hoffnungsvoll in die Ferne – wahrscheinlich auf *Ellis Island*. Die Bildunterschrift verrät, dass sie bei der Ankunft im „Lande der unbegrenzten Möglichkeiten“ enttäuscht werden wird. Das kleine Foto unterhalb der Freiheitsstatue setzt die Erzählung fort. Nachdem das Schiff im Hafen angelegt hat, klettern zwei Männer, der Bildunterschrift nach sind es die Beamten der Einwanderungsbehörde, an Bord, wo sie mit peinlichen Fragen ihre Verhöre beginnen.

Im Layout der folgenden Doppelseite der Reportage stellen auf der linken Seite vier übereinander gereihte Fotografien die Prozeduren bei der Ankunft dar. Die Einwanderer müssen verschiedene Kontrollen und Überprüfungen durch die Einwanderungsbehörden über sich ergehen lassen. Rechts im Bild daneben sitzt ein

---

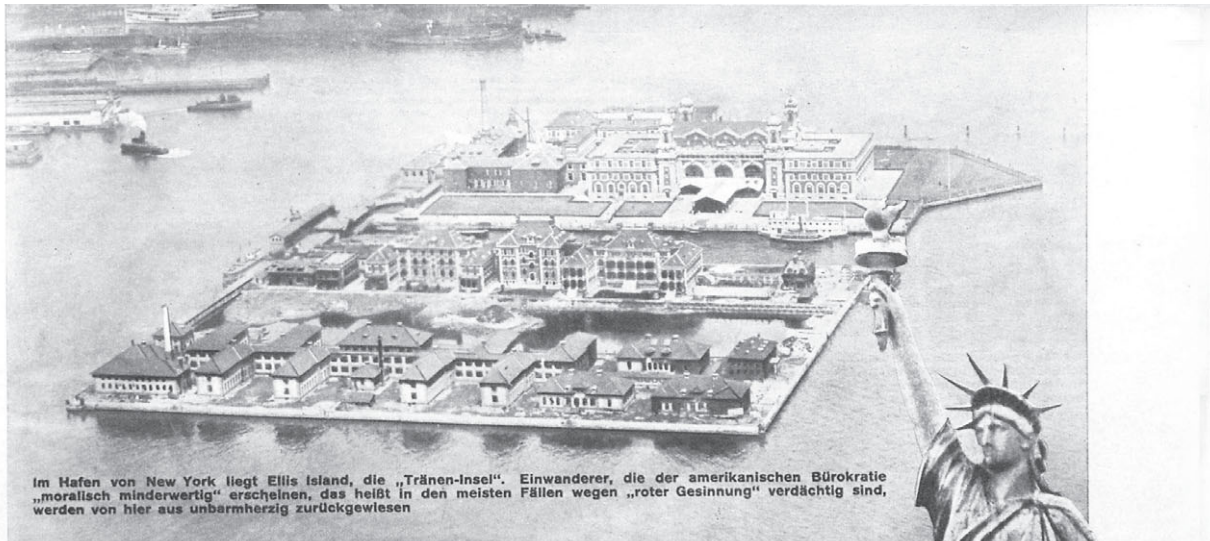
<sup>607</sup> Vor 1890 regelten alle amerikanischen Staaten die Immigration nach ihren eigenen Gesetzen. Erst danach ging die Zuständigkeit auf das *Federal Government of the United States* über. Die erste Immigration-Station entstand auf Ellis Island 1892, zuvor diente die Insel als vorgelagerter Schutz des Hafens von New York in Kriegsfällen. Ihren Namen erhielt die Insel durch ihren Käufer – Samuel Ellis – der die Insel im 18. Jahrhundert erstanden hatte, siehe: o. V. 2013

kleines Mädchen verlassen auf einem Granitpfosten. In der Bildüberschrift steht: „Für sie ist Amerika mit seinen Wolkenkratzern noch ein richtiges Wunderland. Aber bald durchschaut auch das Kind die Verlogenheit dieses ‚Wunders‘, wenn es erst sieht, wie sich die Eltern um ein Stück Brot quälen müssen“. Ein kreisförmiger Bildausschnitt überlagert das Foto mit dem kleinen Mädchen und präsentiert eine italienische Einwanderin mit ihrem Kind. Sie sind aus dem faschistischen Italien geflohen. Das nächste Bild zeigt eine junge Frau in ihrer heimischen Tracht. Sie blickt hoffnungsvoll auf die Stadt New York. Rechts daneben im Foto wird das Gepäck der Einwanderer in den Untersuchungsraum von Ellis Island gefahren. Eine große halbseitige Fotografie auf der rechten Seite gibt den Blick auf New York frei, das Ziel der Reise. Doch vorerst trennt noch das Wasser die wartenden Neuankömmlinge von der Stadt New York. Propagandistisch verkündet die Bildunterschrift: „Neue Soldaten für die industrielle Reservearmee des amerikanischen Kapitalismus“.

Mit dreizehn Fotografien ist die Bilderzählung über die Ankunft von Immigranten in Ellis Island gut strukturiert. Nur ein knapper Text auf der ersten Seite unterstützt die Bildgeschichte. Ein Einführungsfoto vermittelt einen Überblick über den Ort des Geschehens. Viele Detailbilder, die teils zu einer Sequenz zusammengestellt oder überlappend angeordnet wurden, führen den Leser bei der Rezeption der Geschichte. Das Schlussbild zeigt die Ankömmlinge, die am Kai auf die Übersetzung nach New York warten. Die Freistellung einiger Fotografien bringt Abwechslung in die Erzählung, lässt die Figuren lebendig, fast dreidimensional im Layout hervortreten und steigert somit die Dramaturgie.







Im Hafen von New York liegt Ellis Island, die „Tränen-Insel“. Einwanderer, die der amerikanischen Bürokratie „moralisch minderwertig“ erscheinen, das heißt in den meisten Fällen wegen „roter Gesinnung“ verdächtig sind, werden von hier aus unbarmherzig zurückgewiesen

# Die Träneninsel von U.S.A.



Sie hoffen, der heimatlichen Not entfliehen zu können und sie finden im „Land der unbegrenzten Möglichkeiten“ nur neue, unbegrenzte Möglichkeiten — zu verhungern

In der Auswandererstation erlebte ich meine erste Überraschung. Ich sah, wie die Zwischendeckpassagiere von den Beamten wie das Vieh behandelt wurden. Nicht ein freundliches Wort der Ermutigung, um die beklemmende Furcht zu erleichtern, die schwer auf den Herzen der neuen Einwanderer an Amerikas Küsten lagert. Die Hoffnung, die diese Immigranten in das neue Land gelockt, schwindet schnell unter dem harten Griff der barschen Beamten. Das ist der „freundliche Geist“, der in den Immigrantenbaracken herrscht.“

Diese Worte schrieb Vanzetti, als er schon im Schatten des elektrischen Stuhles stand. Noch lebten in seinem Herzen die ersten bitteren Gefühle, die jeden Einwanderer erfüllen, der sofort nach der Ankunft auf der „Tränen-Insel“ Ellis Island zu spüren bekommt, daß er hier nichts anderes als ein „Dago“ oder „Guinea“ ist, zu den namenlosen Millionen der „Waps, Hunkies, Polaks, Vierkantköpfe und Oeljungen“ gehört. Das ist eine Blütenlese der Spottnamen, mit welchen die hundertprozentigen Amerikaner die „verfluchten Ausländer“ bezeichnen, von denen sie ihre Straßen und Kanäle bauen, ihre Kohle und Eisen graben, ihre Brücken und Wolkenkratzer schaffen lassen. Es genügt der USA-Bürokratie nicht, von den Einwanderern Kopfsteuern, Kautionen und alle möglichen Ausweise und Auskünfte zu fordern. Neben den bürokratisch-kapitalistischen Daumenschrauben, neben raffinierten Gesetzen, die die Einwanderung nicht nur wirtschaftlich schwächer, sondern auch „moralisch minderwertiger“ Personen verhindern sollen, hängt das Damoklesschwert der drohenden Wiederausweisung von dem Augenblick an über ihrem Haupt, in dem sie die Quarantäne von Ellis Island passiert haben. Denn unter der moralischen Minderwertigkeit versteht man in erster Linie „politische Unzuverlässigkeit“, das heißt eine „rote Gesinnung“. Darauf aber stehen alle möglichen Strafen, von der Dauerarbeitslosigkeit angefangen bis zum elektrischen Stuhl. Die Massendeportationen von 1919 sind unvergessen, bei denen viele ausländische Arbeiter monatelang in Ellis Island und Deer Island oder den Gefängnissen des Justizministeriums festgehalten wurden. Heute, nachdem der trügerische Glaube an die Prosperity erloschen ist und mit der 20-Millionen-Arbeitslosigkeit die Radikalisierung der alteingesessenen wie der neu zugewanderten Arbeiter sich ständig verschärft, lebt der Deportationsfeldzug der Regierung wieder auf und Ellis Island erringt neuen traurigen Ruhm.



Nicht die Freiheitsstatue, die Träneninsel Ellis Island ist das wirkliche Symbol des amerikanischen Kapitalismus



Kaum hält das Schiff im Hafen, so klettern schon die Beamten der Einwanderungsbehörden an Bord - die hochnotpeinlichen Untersuchungen und Fragen beginnen



Abbildung 63: Fotoreportage *Die Träneninsel von U.S.A.*, AIZ 1931 Nr. 50, S. 1014-1015, Fotograf unbekannt



Neue Soldaten für die industrielle Reservearmee des amerikanischen Kapitalismus



Das Gepäck der Einwanderer wird in den Untersuchungsraum der Ellis-Island-Inspektion gefahren

Bei ihrer Ankunft trägt sie noch die bunte Bauernkleidung des heimischen Dorfes und ihr Herz ist voll Hoffnung. Wenige Wochen später ist sie in ein billiges amerikanisches Konfektionskleidchen gehüllt und froh, wenn sie sich wenigstens als Küchenmädchen abrackern kann

Ein Italien entfliehen Jedes Jahr viele  
in Amerika Brot und Arbeit suchen.  
Arbeitskräfte waren während der „Pro-  
duktion“

#### 7.3.2.4 Fotoreportage *Diener der Nächstenliebe*

Wie die Auswertungen im Kapitel 6 belegen, waren gesellschaftspolitische und soziale Themen ein Schwerpunkt in der *Berliner Illustrierten Zeitung*. Felix H. Man erstellte 1931 eine zweiseitige Fotoreportage, die in der Kalenderwoche Nr. 11, in der *BIZ* veröffentlicht wurde. Thema der Fotoreportage war die Arbeit der wohlthätigen Gemeindeschwestern in den evangelischen Pfarrsprengeln der Städte und Dörfer. Die Gemeindeschwestern wurden in den Mutterhäusern der Diakonissenheime ausgebildet und kehrten dorthin zurück, wenn sie – nach langer Arbeitszeit – alt und arbeitsunfähig geworden waren. Ihre Dienste in den Gemeinden führten die Schwestern unentgeltlich aus. Ihr Lohn sind der Glaube und die Befriedigung Gutes zu tun. Die unermüdlichen Helferinnen traten nicht als Wohltäterinnen auf, sie wirkten als Schwestern der Bedürftigen.<sup>608</sup>

*Diener der Nächstenliebe. Die Gemeindeschwester* steht in der Titelüberschrift auf der linken Seite neben einem ovalen Bild, das das Porträt einer Schwester zeigt. Es ist Maria, die Oberschwester einer größeren evangelischen Gemeinde. Viele Gesuche, Rechnungen und Behördenschriftstücke gehen durch ihre Hände. Das Bild korrespondiert mit der Titelüberschrift und ist als Einführungsfoto zu verstehen. Felix H. Man nimmt den Leser mit auf seinem Weg, den er mit der Gemeindeschwester beschreitet. In dem halbseitigen Foto auf der linken Seite des Layouts sieht man die Gemeindeschwester bei der Aushilfe in einer Familie. Die Bildunterschrift verrät, dass die Mutter im Krankenhaus weilt. Mit drei kleinen Bildern, rechts auf der Doppelseite, führt uns Felix H. Man zu den nächsten Stationen. Im ersten Bild links oben ist ein Morgenbesuch am Krankenbett angesagt, rechts daneben empfängt die Schwester ein Gemeindemitglied, das wahrscheinlich Hilfe benötigt. Im kleinen ovalen Foto darunter präsentiert eine Gemeindeschwester ein Baby, das seine Mutter verloren hat. Die Reportage endet mit einem großen rechteckigen Bild. Aufmerksam lauschen die Kleinen im Kindergarten der Gemeindeschwester, die wahrscheinlich ein schönes Märchen erzählt.

Die *Berliner Illustrierte Zeitung* hat erst im Jahre 1931 das zweiseitige Layout (zwei Seiten gegenüber), indem keine fremden Texte und Bilder (die nicht zur Reportage gehörten) eingebettet waren, in ihre Redaktion eingeführt.

---

<sup>608</sup> Man 1931a

Die Erzählung ist nicht eindeutig strukturiert, es handelt sich um einzelne Detailbilder, die weder eine Reihung noch Überlappungen aufweisen. Der Rezipient muss selbst den roten Faden der Erzählung finden. In der *BIZ* sind auch Freistellungen von Fotografien im Jahre 1931 äußerst selten.

406

Berliner Illustrierte Zeitung



Aus der Arbeit der Gemeindefschwester: Während eine Mutter im Krankenhaus ihr zehntes Kind bekommt, sorgt die Gemeindefschwester für die Kinder und den Haushalt.



Schwester Maria.  
Die Oberschwester  
größerer evangelischer  
Gemeinden hat viel  
mit der Verwaltung  
ihres Sprengels zu  
tun. Hunderte von  
Gesuchen, Rechnungen,  
Rezepten und Schrift-  
stücken der Behörden  
gehen durch ihre Hände.

## Diener der Nächstenliebe

Die Gemeindefschwester

Aufnahmen: Man-Dephot

Es ist vielleicht die stillste Form des Wohlthuns, die in die Hände der Gemeindefschwester gelegt ist. Jeder evangelische Pfarrsprengel der Städte, aber auch jedes Dorf hat solch eine Schwester, die immer dann helfend eingreift, wenn die Not groß ist. Ein Teil der praktischen Seelsorge liegt in ihren Händen, sie muß raten bei wirtschaftlichen Schwierigkeiten, sie hat abgelegte Kleider, Wäsche, Möbel, auch Medizin zu verteilen. Sie pflegt Kranke, die ohne Hilfe sind, sie besorgt die Alten, die kinderlos und einsam zurückgelassen, sie springt ein, wenn eine Familie die Mutter verliert; sie spezialisiert ihre Tätigkeit nicht, sondern ist zu jedem Dienst bereit, der nötig ist, und sie kann alles: Kinderpflege, Krankenpflege, Wirtschaften, Kochen, Nähen — und nicht zuletzt: Trösten. Die Gemeindefschwester werden in den Mutterhäusern der Diakonissenheime ausgebildet und kehren dorthin zurück, wenn sie — sehr spät — zu alt und arbeitsunfähig geworden sind. Soweit

Abbildung 64: Fotoreportage *Diener der Nächstenliebe*, BIZ 1931 Nr. 11, S. 406-407, Man (Dephot)

die Gemeindefschwester in Diakonissenheimen oder Gemeindehäusern leben, tun sie ihr Werk ohne Bezahlung. Dort, wo sie — wie in kleineren Ortschaften — selbst für sich zu sorgen haben, beziehen sie das bescheidenste Gehalt. Ihr Leben gehört dem Dienst am Nächsten, ohne andern Lohn als den des Glaubens und der Befriedigung, Gutes zu tun. Die Arbeit, die die Gemeindefschwester zu leisten hat, schenkt ihr Erfahrung und Vertrautheit mit allen Arten von Unglück und Leiden. Das gibt ihr die Sicherheit des Zugreifens in schweren Augenblicken und macht es, daß die hilfsbedürftigen Mitglieder der Gemeinde sich ihrer Gemeindefschwester leicht anschließen und anvertrauen. Es ist eine so geräuschlose, persön-



In der Sprechstunde.

Die geistige Sockelforge-Tätigkeit des Pastors hat ihre praktische Ergänzung durch die Gemeindefschwester; in ihrer Sprechstunde finden sich alle ein, die tätige Hilfe brauchen. Das Bild rechts: Die ersten Schritte. So Kinder die Mutter verloren haben und keine weibliche Hilfe zur Hand ist, dort springt zuerst die Gemeindefschwester ein, bringt die größeren zur Schule und pflegt die Kleinen.



Morgenbesuch am Krankenbett:

Die Gemeindefschwester beginnt ihre Tagesarbeit mit einem Rundgang bei den Kranken, die ihrer Pflege anvertraut sind und die sie oft mehrmals am Tag in ihren Wohnungen aufsucht und besorgt.



liche und verständliche Form der Nächstenliebe, daß sie nicht als „Wohltat“ empfunden wird, und daß die Gemeindefschwester den Gliedern der Gemeinde wirklich eine Schwester ist.



Im Kindergarten: Schwester Selma erzählt Märchen . . .



### 7.3.2.5 Fotoreportage *Eine Frau springt aus 7000 Meter Höhe ab*<sup>609</sup>

Dieses Ereignis war vermutlich in der damaligen Zeit ein sensationelles Vorhaben. Die *Berliner Illustrierte Zeitung* kündigte es auf ihrer Titelblattseite groß an. Ein ganzseitiges Foto von Willi Ruge zeigte Lola Schröter, im Flugzeug sitzend, kurz vor dem Absprung aus 7000 Meter Höhe. Das Porträt der Fallschirmspringerin – eine Nahaufnahme des Gesichts – war so wichtig, dass es sogar den Titel der Zeitschrift überlagern durfte. Angst vor dem Absprung schien die junge Frau mit Fliegermütze und Fliegerbrille nicht zu haben, sie strahlte den Leser an. Die Vorgehensweise, dass interessante Fotoreportagen oder Berichte auf der Titelblatt-Seite angekündigt wurden, war in den Illustrierten der zwanziger und dreißiger Jahre sehr beliebt. Die Reportage über den Fallschirmsprung veröffentlichte die *BIZ* im Jahre 1932, im Oktoberheft Nr. 40, auf einer Doppelseite (Seite 1300 und 1301). Willi Ruge, selbst ein bekannter Flieger, aber auch ein hervorragender Fotograf<sup>610</sup>, erstellte das Bildmaterial für die Reportage. Er war mit Lola Schröter im Flugzeug aufgestiegen und verfolgte den Absprung der jungen Frau.

Der Titel auf der linken Seite im Layout *Eine Frau springt aus 7000 Meter Höhe ab* ist nicht zu übersehen. Der kleinere Untertitel informiert, dass es ein „Weltrekord-Fallschirm-Absprung“ von Lola Schröter ist. Die Fotoreportage startet mit einem großen hochformatigen Bild auf der ersten Seite links. Die deutsche Pilotin Lola Schröter bereitet sich auf dem Flughafen für ihren Aufstieg mit dem Flugzeug vor. Im kleinen Bild unterhalb des Titels nimmt Lola Schröter wenige Minuten vor dem Absprung noch einen kleinen „Schluck“ aus der Sauerstoffflasche. Das Foto darunter präsentiert die Springerin eine Sekunde nach dem Absprung. Aufgrund der Geschwindigkeit erscheint die Springerin als unscharfe schwarze Masse vor einer grauen Wolkendecke. Auf der rechten Seite im Layout zeigt ein großformatiges Foto die Springerin mit geöffnetem Fallschirm oberhalb einer dichten schnell dahinziehenden Wolkendecke. Die Bildunterschrift verstärkt diese bildliche Information noch: „Der Sprung aus 7350 Meter: Der Fallschirm, an dem Lola Schröter hängt, ist in eine Sturmbö gekommen und wird seitlich eingedrückt. Es dauerte 28 Minuten bis der Fall-

---

<sup>609</sup> Ruge 1932

<sup>610</sup> Gidal 1993, S. 96

schirm am Selenter See (bei Kiel) den Erdboden erreichte.“<sup>611</sup> Rechts unten im Layout zeigt ein kleines Foto, wie ein Mann Lola Schröter zum Wasserflugzeug trägt. Die Fallschirmspringerin war in der Nähe des Selenter Sees sicher gelandet. Dies verrät die Bildunterschrift.

Durch die logisch angeordneten Fotografien ist eine leicht lesbare Bilderzählung über das Ereignis entstanden. Mit dem Einführungsbild, das die Springerin zeigt und einem Resultatbild, in dem die Springerin nach geglückter Landung zum Flugzeug gebracht wird, sind der Anfang und das Ende der Geschichte dokumentiert. Die restlichen drei Bilder vermitteln die wichtigsten zeitlichen Fixpunkte des Abenteuers. Besondere Gestaltungselemente (Überlappung, Freistellung, unterschiedliche Bildformen beispielsweise Kreis und Oval) sind nicht vorhanden. Die gelungene Fotoreportage ist sicherlich auch dem Flieger Willi Ruge zu verdanken, der von sich selbst mehrere Fotoreportagen beim Fliegen und Fallschirmabsprung erstellt hat. In diesen hat er gezeigt, wie mit wenigen Bildern eine faszinierende Bilderzählung entsteht. Voraussetzung ist, dass die wichtigen Momente festgehalten und die Fotos in einer logischen Reihenfolge angeordnet werden. Die Fotoreportage *Ich fotografiere mich beim Absturz mit dem Fallschirm* ist ein bekanntes Beispiel hierfür und bestätigt, dass eine Fotoreportage nicht nur von den redaktionellen Fähigkeiten abhängt, sondern immer eine Gemeinschaftsarbeit von Fotograf und Layouter darstellt.



Abbildung 65: Ausschnitt aus der Fotoreportage *Ich fotografiere mich beim Absturz mit dem Fallschirm*, BIZ 1931 Nr. 21, S. 844-845, Willi Ruge

<sup>611</sup> Ruge 1932

1300 Berliner Illustrierte Zeitung

# Eine Frau springt aus 7000 Meter Höhe ab

*Der Weltrekord-Fallschirm-Absprung von Lola Schröter*



Die deutsche Pilotin Lola Schröter, die aus 7350 Meter Höhe mit dem Fallschirm absprang und damit einen neuen Weltrekord schuf. Vor dem Aufstieg.



Wenige Minuten vor dem Absprung: Ein großer Schlauch aus dem Sauerstoffbehälter.

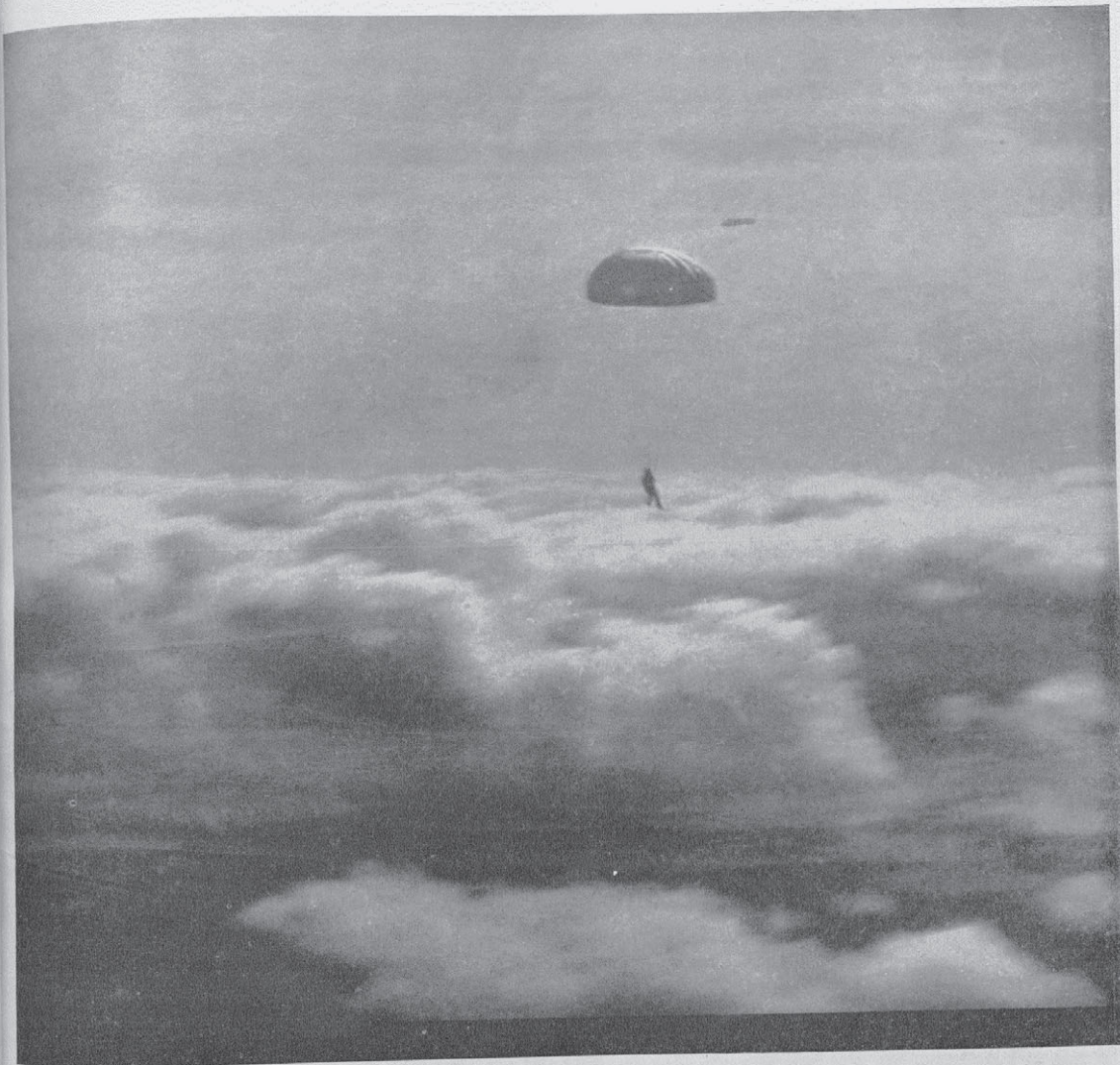


Eine Sekunde nach dem Absprung. Tief unten sieht man Kumuluswolken, die etwa 3000 Meter über dem Erdboden dahingehen.  
Copyright 1932 by Pressebericht G. m. b. H., Berlin.

Abbildung 66: Fotoreportage *Eine Frau springt aus 7000 Meter Höhe ab!*, BIZ 1932 Nr. 40, S. 1300-1301, Willi Ruge

Berliner Illustrierte Zeitung

1301



## Der Sprung aus 7350 Meter Höhe:

Der Fallschirm, an dem Lola Schröter hängt, ist in eine Sturmbö geraten und wird seitlich eingedrückt. Es dauerte 28 Minuten, bis der Fallschirm am Seleniter See (bei Kiel) den Erdboden erreichte. Aufnahmen unseres Mitarbeiters Willi Ruge, der mit Lola Schröter im Flugzeug aufstieg.



Nach der Landung wurde Lola Schröter von dem Bordmonteur des Wasserflugzeugs, in dem sie aufgestiegen war, abgeholt. Fräulein Schröter war in der Nähe des Seleniter Sees gelandet, wohin ihr das Flugzeug folgte.

Die Fallschirmspringerin Lola Schröter startete mit dem Piloten Hubrich und unserem Mitarbeiter Willi Ruge in Golltenau bei Kiel zu ihrem Weltrekord-Ab sprung. Sie war mit einem Spezial-Dragger-Höhengerät ausgestattet, das ihr die Atmung in der dünnen Höhenluft ermöglichte und hatte um das linke Bein griffbereit eine Schwimmweste gebunden, die sie über Wasser halten sollte, falls der Ab sprung im Meer endete. In einer Höhe von 7350 Metern und bei einer Maschinen geschwindigkeit von 200 Kilometern in der Stunde riß sie die Luke des Flug-

zeugs auf und sprang ins Leere. Der Fallschirm öffnete sich ordnungsmäßig, fiel erst sehr schnell, dann langsamer, etwa 5 Meter in der Sekunde. So schwebte Fräulein Schröter 28 Minuten in der Luft und legte dabei etwa 45 Kilometer zurück. Am Ufer des Seleniter Sees erreichte sie den festen Erdboden. Gleich darauf war ihr Flugzeug, das ihr nach geflogen war, zur Stelle. Der von der Versuchsanstalt für Luftfahrt plombierte Höhenmesser zeigte an, daß Lola Schröter den bisherigen Weltrekord der Rumänin Brascu von 6000 Metern um mehr als 1000 Meter überboten hatte.

### 7.3.2.6 Fotoreportage *Haus des Schweigens. Das Mutterhaus des Trappistenordens „Notre Dame de la Grande Trappe“ in Soligny*

Die Fotoreportage wurde in der *Berliner Illustrierten Zeitung* Anfang 1929 veröffentlicht. André Kertész, der als freier Fotograf für verschiedene Illustrierte wie *VU*, *Frankfurter Illustrierte*, *Berliner Illustrierte Zeitung* und *London Times* arbeitete, hat sie fotografiert. Im fünfseitigen Layout sind die sechs Fotografien der Reportage auf den ersten drei Seiten angeordnet, der Text der Reportage läuft aber auf den Seiten 38 und 39 weiter, auf denen auch andere Ereignisse bildlich dargestellt sind. Bei der *Berliner Illustrierten Zeitung* hatte sich die Fotoreportage ohne Störungen durch fremde Text- oder Bildteile noch nicht voll durchgesetzt. Trotzdem sprach Tim N. Gidal von einer außergewöhnlichen Fotoreportage.<sup>612</sup> Er unterschlug aber in seinen Ausführungen, dass die Bildgeschichte über fünf Seiten läuft. „Das Jahr 1929 setzte mit einem fotojournalistischen Paukenschlag ein. In der Nummer 1 der *Berliner Illustrierten* erschien über drei Seiten eine Bildserie mit dem Titel ‚Das Haus des Schweigens‘, das Mutterhaus des Trappistenordens *Notre-Dame de la Grande Trappe* in Soligny. Waren damals drei Seiten für einen einzigen Bildbericht ungewöhnlich, hier waren sie am Platz. Er zeigte ungestellte Aufnahmen des Fotografen André Kertész, bisher nie an die Öffentlichkeit gelangte Szenen aus dem Leben der Trappistenmönche in ihrem abgeschlossenen Kloster der Schweigenden.“<sup>613</sup> Henry Guttman (Hill Gilland) habe die Reportage angeregt und seinen Freund André Kertész bei der Erstellung unterstützt, so Gidal.<sup>614</sup>

Auf der ersten Seite oben erblickt man in Frakturschrift den dominanten Titel „Das Haus des Schweigens“. Aus dem Text der ersten Seite ist zu erfahren, dass es nur wenige Klöster auf der Welt gibt, in denen Mönche und Nonnen sich das schwerste Gelübde auferlegt haben, nämlich auf die Sprache zu verzichten. In der einzigen halbseitigen Fotografie der ersten Seite sind mehrere Mönche, die in ihren Gebetsbänken sitzen, abgebildet. Die Mönche, deren Hände unter ihren Kutten verborgen sind, befinden sich bei der Messe, wie es die Bildunterschrift berichtet. An der Körperhaltung, Gestik und Mimik der Mönche kann der Leser sich ein Bild von

---

<sup>612</sup> Gidal 1993, S. 38

<sup>613</sup> Gidal 1993, S. 38

<sup>614</sup> Gidal 1993, S. 39

dem Ort machen, der eine Atmosphäre der inneren Ruhe und Abgeschlossenheit von der Welt ausstrahlt.

Auf der zweiten Seite sind zwei Szenen aus dem alltäglichen Leben der Mönche dargestellt. Das erste Foto links oben führt uns in die Schlafräume der Mönche, einfache Kabinen mit Stoffvorhängen. Jede Schlafstelle ist mit den Initialen des jeweiligen Bruders gekennzeichnet. Im Bild unten sehen wir die Mönche in entsprechendem Abstand voneinander bei ihrer Mahlzeit im Speiseraum.

Vollkommen unter ihren Kutten und Kapuzen verhüllt geht die Prozession der Mönche am frühen Morgen zur Messe. Das über zwei Seiten reichende große Bild zeigt dieses Ereignis, das um zwei Uhr früh beginnt. Seit Jahrhunderten ist dieses Ritual – siebzehn Stunden des Wachseins, von zwei Uhr früh bis sieben Uhr abends – auf die Minute genau gleich eingeteilt.<sup>615</sup> Das kleine Bild darunter zeigt den Abt des Klosters von Soligny. Mit dem Bild rechts unten auf der dritten Seite endet die Bilderzählung, das Foto führt das Ende eines Klosterbruders vor Augen: Wenn ein Klosterbruder stirbt, wird eine dreitägige Totenwache vor dem geöffneten Sarg abgehalten.

Die Struktur der Erzählung ist in der Reportage weniger gut gelungen. Sie besitzt zwar ein Einführungs- und ein Schlussbild, die weiteren Detailbilder sind aber keinesfalls in einer erzählerisch logischen Reihe angeordnet oder überlappt. Eine moderne Bildgestaltung durch Freistellungen, unterschiedliche Perspektiven, Nahaufnahmen u. a. fehlt. Der restliche Text der Reportage ist auf den nachfolgenden Seiten zwischen anderen, nicht zur Reportage gehörenden Fotografien angeordnet. Eine derartige Layout-Gestaltung entspricht nicht den Vorstellungen von einer modernen Bildreportage.

---

<sup>615</sup> Draco 1929

34 Berliner Illustrierte Zeitung Nr. 1



*Die kommende  
Linie*

verlangt für den anmutigen Faltenwurf seidig fließende Stoffe  
**Agfa-Travis-Seide**  
 ist das vollendete Material für die Abendkleider der letzten Mode, die weichen Fluß des Stoffes, wundervollen Glanz und kultivierte Farben verlangt

**Agfa**  
*Travisseide*

**I.G. Farbenindustrie Aktiengesellschaft**  
 ABTEILUNG KUNSTSEIDE • BERLIN SO 36

Abbildung 67: Fotoreportage *Haus des Schweigens*, BIZ 1929 Nr. 1, S. 35, André Kertész

# Das Haus des Schweigens

Das Mutterhaus des Trappistenordens „Notre Dame de la grande Trappe“ in Soligny

Genau hundert Klöster gibt es auf der Welt, in denen auch heute noch Mönche und Nonnen leben, die das schwerste Gelübde abgelegt haben, dessen ein Mensch fähig ist. Verzicht auf die Sprache. Unsichtbar unserem mechanisierten Dasein bestehen in allen europäischen Ländern Trappistenklöster (in Deutschland gibt es deren vier). Aber auch in Amerika, Japan,

Kalifornien, Syrien, China und am Kongo haben diese Äbte aus freiem Entschluß Niederlassungen geschaffen, die alle von dem Mutterhaus in Soligny-la-Trappe, in der Normandie zwischen Mencon und der Kathedralenstadt Chartres, ausgegangen sind. Hier hat der Abt de Rancé im Jahre 1664 die Regeln des strengsten aller Mönchsorden wieder aufleben lassen. Er war ein Schüler des größten Leichenredners seiner

Zeit, Bossuet, dessen Metrologe auf die Fürsten und Fürstinnen der Epoche Richelieus ihn so erschütterten, daß er beschloß, sein Leben mit Gleichdenkenden nur noch im Angesicht des offenen Grabes zu Ende zu leben. Als Rancé im Jahre 1700 starb, hatte er sein Werk durchgeführt und die in Vergessenheit geratenen Regeln der Zisterzienser zu neuer Geltung gebracht. Die



Im Kloster der Trappisten, die ewiges Schweigen gelobt haben: Laienbrüder bei der Messe. Aufnahmen in Trappistenklöstern sind sehr selten erlaubt worden.

Photos André Kertész.





Abbildung 68: Fotoreportage *Haus des Schweigens*, BIZ 1929 Nr. 1, S. 36-37, André Kertész



Der Gang zur Morgenmesse.

Aufnahmen: André Kertész.

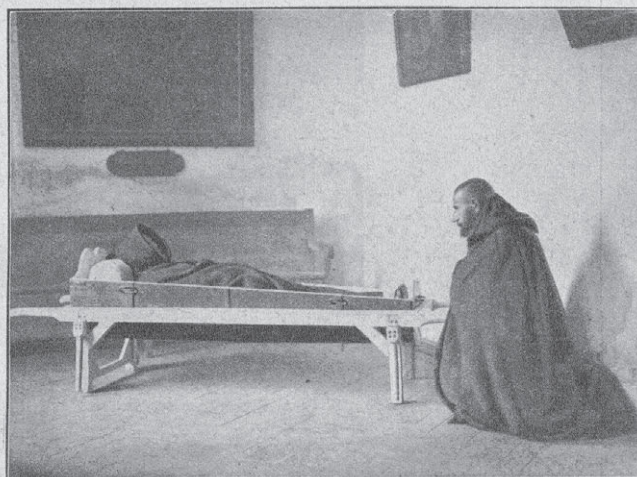
Cidre, eines Apfelmotes, der nicht nur im Leben, sondern auch noch im Sterben der sechzig Patres und Fratres des Klosters eine Rolle spielt. Stirbt nämlich ein Mönch, so wird seine tägliche Ration von drei Eiern drei Monate lang auf dem mit einem schwarzen Holzkreuz bezeichneten Eckplatz des Toten im

Nesektorium bereitgestellt, ebenso wie fein vorzügliches, aber rein vegetarisches Essen, in dem selbst Eier und Fisch verpönt sind. Diese Totenmahlzeiten, die an chinesische Ahnenopfer gemahnen, gehören den Klosterarmen.

Alles in dem Riesengebäude ist mit den Einrichtungen unserer Zeit ausgestattet, Telephone verbinden, wo es nötig ist,



Der Abt des Trappistenklosters Solignoy.



Wenn ein Klosterbruder stirbt: Dreitägige Totenwache vor dem deckellosen Carré.

### 7.3.2.7 Fotoreportage *Whitechapel das Judenviertel von London*

In dieser Fotoreportage, die Heinrich Hoffmann als „Hoffotograf“ des *Illustrierten Beobachters* 1929 erstellte, war zwar bereits die menschenverachtende Propaganda des Naziregimes anzutreffen, sie wies aber noch nicht die Züge der nationalsozialistischen Staatspropaganda nach 1933 auf. Es zeigten sich noch verspielte erzählerische Bildelemente, wie Freistellungen, kreisförmige Bildausschnitte, Überlappungen, die in späteren Jahren in seinen Bildberichten zur Seltenheit wurden. Hoffmann benutzte auch noch viele kleinformatige Fotografien, im Gegensatz zu seinen Reportagen nach 1933, in denen meist Panoramafotografien über zwei Seiten dominierten.

Die Fotoreportage berichtet aus Whitechapel, einem Stadtteil im Osten Londons.<sup>616</sup> Eine kleine Information auf der Seite rechts oben lautet: „Spezialaufnahmen für den ‚Illustrierten Beobachter‘ von unserem nach England entsandten Mitarbeiter Heinrich Hoffmann.“ Zehn der zwölf Fotos der Bildgeschichte, die Hoffmann auf seinem Spaziergang durch Whitechapel aufgenommen hat, zeigen Momentaufnahmen aus dem Leben jüdischer Bewohner des Stadtviertels. Bereits beim Lesen der ersten zwei Absätze im Text begegnet uns eine antisemitische Einstellung: „Wenn man Whitechapel, das Londoner Judenviertel, den Schauplatz vieler Kriminalromane besucht, dann findet man es begreiflich, daß der Schrei nach Gründung eines zionistischen Staates von Englands führenden Juden ausging, um diese lästigen und ärmeren Rassegenossen auf eine vornehme Art zur Abwanderung zu bringen. Aber die kleinen Jüden, die wie Polypen an einem wirtschaftlich so fruchtbaren Lande wie England hängen, denken gar nicht daran, sich auf eine solche ‚Verschiebung‘ einzulassen. [...] Dort in Whitechapel kann man den Juden noch in seinem Naturzustand finden, und wenn wir heut im Bilde Typen aus diesem Londoner Judenviertel bringen, so tun wir dies deshalb, um zu zeigen, wie es bei uns aussehen würde, wenn nicht der starke antisemitische Widerstand in einem großen Teil des deutschen Volkes diesem Ansiedlungstrieb einen Riegel vorgeschoben hätte. [...] Verläßt man dieses Ghetto, um wieder in die Zivilisation zurückzukehren, dann atmet

---

<sup>616</sup> Sahla 2011, S. 48, Whitechapel war das Viertel der Einwanderer, zuerst aus Kontinentaleuropa, dann aus Asien, Pakistan, Bangladesch und Indien. Die ersten Juden kamen mit den Römern bereits hierher, sie mussten aber 1290 das Land wieder verlassen und konnten erst 1656 zurückkommen. Im 17. Jahrhundert kamen die ersten Afrikaner und im 18. Jahrhundert die Chinesen nach Whitechapel.

man erleichtert auf, und nur, wenn man auf dem Wege zur City die Bank von England und die Börse passiert, kommt uns wieder zum Bewußtsein, daß dieses scheinbar harmlose Judenviertel Finanztribunen mit hervorgebracht hat, die heute die ganze Welt beherrschen.“<sup>617</sup>

Hoffmann beginnt seine Reportage mit zwei kleinen Bildern rechts und links von der Titelüberschrift. Im linken Foto durchsucht ein Mann eine Abfalltonne nach Verwertbarem, im rechten Bild erkennt man einen Geiger in Rückenansicht. Die Bildunterschriften erklären, dass es sich nicht um Juden handelt, sondern um arme Leute, die so ihren Lebensunterhalt aufbessern. Unterhalb links und rechts des Textes auf der ersten Seite platzierte Hoffman zwei Fotografien, eines zeigt nach der Bildinformation eine jüdische „Kalle“ und das andere eine „Mischpoke“. Beide Wörter kommen aus dem Hebräischen: Eine jiddische *Kalle*<sup>618</sup> ist eine Braut, Geliebte oder Prostituierte; das Wort *Mischpoke*<sup>619</sup> benutzt man im negativen Sinne für Familie, eine üble Gesellschaft oder eine Gruppe unangenehmer Leute. Auf seinem Weg durch Whitechapel hat Hoffmann das jiddische Theater und „Zwei frisch Importierte“, wie er sie abschätzend in der Bildunterschrift nennt, fotografiert. Auf der zweiten Seite der Reportage gibt ein runder Fotoausschnitt den Blick in einen Stoffladen frei. Von den jiddischen Anreißern sollen die Stoffe den Passanten aufgedrängt werden, verkündet die Bildunterschrift. Daneben preist in einem freigestellten Foto ein jüdischer Fischverkäufer seine Waren an. Im Foto darunter ist ein typischer jüdischer Fischladen zu sehen und links davon präsentiert ein weiteres Bild den Verkauf von Strümpfen „billigster Art“. Das freigestellte Porträt eines alten Mannes, nach Hoffmann handelt es sich bei dieser Person um einen „jiddischer Schnorrer“, überlagert das vorhergehende Foto. Mit einer perspektivischen Ansicht einer vor Schmutz strotzenden Geschäftsstraße, deren Gestank nicht ins Bild gebracht werden könne, so Hoffmann, beendet er seine Schilderung über Whitechapel.

Heinrich Hoffmann hat zwar eine Fotoreportage mit vielen Bildern, erzählerischen Elementen und unterschiedlichen Fotoformaten gestaltet, eine Struktur in der Erzählung ist aber nicht zu erkennen. Wahllos ordnete er die Fotografien von

---

<sup>617</sup> Hoffmann 1929

<sup>618</sup> Müller 1972, S. 530

<sup>619</sup> Müller 1972, S. 228

seinem Rundgang in Whitechapel im Layout an. Die Bildunterschriften dazu spiegelten den nationalsozialistischen Antisemitismus wieder.

Einige Jahre später hat Alfred Eisenstaedt zum gleichen Thema eine Fotoreportage erstellt. Die in Groteskschrift ausgeführte markante Titelüberschrift verkündet: *Im Elendsviertel von London. Sonderaufnahmen aus Whitechapel für die Münchner Illustrierte Presse von A. Eisenstaedt*. Eisenstaedt hat seine Reportage anders gestaltet als Heinrich Hoffmann, dessen Ziel eine antisemitische Propaganda war. Mit nur sechs Fotografien gelang Alfred Eisenstaedt ein Sozialporträt über die Elendsviertel von Whitechapel mit hoher Aussagekraft. „Ich habe immer Wert darauf gelegt, Menschen in ihrer täglichen Umgebung zu fotografieren“, verkündete er einmal.<sup>620</sup> Es stellte für ihn auch stets eine Herausforderung dar, ein Foto zu „schießen“, ohne aufdringlich zu werden. Man brauche Geduld, um den richtigen Blickwinkel zu finden, so Eisenstaedt.<sup>621</sup>

Mit einem kleinen Foto unterhalb der Titelüberschrift beginnt die Reportage. Es lenkt den Blick des Betrachters in eine Straße mit einer trostlosen Häuserzeile. Dies ist also das Elendsviertel, von dem uns Eisenstaedt in seinen weiteren Bildern berichtet. Zwei Fotografien auf der unteren linken Seite des Layouts präsentieren Ausschnitte aus den Seitengassen: Englische Frauen, wie wir sie nicht kennen und ein junges Ehepaar von 15 und 16 Jahren, das arbeitslos ist und somit sorgenvoll in die Zukunft blickt, ist in den Bildunterschriften zu lesen. Eisenstaedt führt uns mit den Großaufnahmen nahe an die Menschen heran: Er zeigt die Hoffnungslosigkeit in deren Gesichtsausdruck. Auf der zweiten Seite ist eine halbseitige Fotografie eingefügt, in der Jugendliche und Kinder in einer Straße zu sehen sind. Die Bildunterschrift schildert das trostlose Leben der jungen Menschen. Sie kennen keine Wiesen und Bäume, ihre Spielplätze sind die Gassen von Whitechapel. Das kleine Foto darunter bietet das gleiche Motiv, spielende Kinder am Rande der Straße. Das letzte Bild der Reportage zeigt, dass Whitechapel ein Treffpunkt unterschiedlicher Rassen ist und die Menschen oft zu zwölf in einer Einzimmerwohnung Platz finden müssen.

---

<sup>620</sup> Eisenstaedt, Adam 1985, S. 86

<sup>621</sup> Eisenstaedt, Adam 1985, S. 101

Eisenstaedt schildert die sozialen Ungerechtigkeiten der Ärmsten in Whitechapel. Er betreibt keine menschenverachtende Propaganda wie Hoffmann. Der strukturelle Aufbau der Erzählung ist logisch und es gelingt ihm, durch gezielte Bildausschnitte, Zoomaufnahmen und wechselnde Fotoformate die Dramaturgie zu steigern. Insgesamt haben Fotograf und Layouter eine klare und ansprechende Fotoreportage geschaffen.



Abbildung 69: Fotoreportage *Im Elendsviertel von London*, MIP 1932 Nr. 35, S. 940-941, A. Eisenstaedt

Seite 318 Illustrierter Beobachter 1929/Folge 28



Während England Hunderttausende von Arbeitslosen hat, mißt sich der Jude (wie bei uns) ein und hinaus kann man sehen, wie in diesem reichen Lande der arme Teufel sein Dasein durch „Naturforscherei“ (das Durchsuchen der Begreiftommen nach Lebensmittelabfällen) fristet

# Whitechapel

das  
Judenviertel  
von  
London



In England ist Beteln verboten; aber jeder kann eine Kräftigung vollbringen, für die er dann eine Entschädigung annehmen darf und so nicht man Regionen von Venen (keine Juden wohlgenutzt!), die durch Musizieren, Benutzen der Wehtheige, Verkauf von Zirkeln bölgern ihr Dasein fristen



Jiddische Straße

Die Vergangenheit hat ja bewiesen, daß viele große „englische“ Kaufleute und Staatsmänner aus diesem Ghetto hervorgegangen sind, die heute an der Verflawung Deutschlands regen Anteil nehmen. Dort in Whitechapel kann man den Juden noch in seinem Naturzustand finden, und wenn wir heute im Wilde Typen aus diesem Londoner Judenviertel bringen, so tun wir dies deshalb, um zu zeigen, wie es bei uns aussehen würde, wenn nicht der harte antimilitärische Widerstand in einem großen Teil des deutschen Volkes diesem Anstößungsgründ ein Riegel vorgeschoben hätte. Berlin natürlich ausgenommen, dessen Grenadier-Viertel unter dem Protektorat eines Herrn Grzesjinsky heute schon verwandte Züge mit

Wenn man Whitechapel, das Londoner Judenviertel, den Schauplatz vieler Kriminalromane, besucht, dann findet man es begreiflich, daß der Schrei nach Gründung eines jüdischen Staates von Englands führenden Juden ausging, um diese lästigen und ärmeren Rassegenossen auf eine vornehme Art zur Abwanderung zu bringen. Aber die kleinen Juden, die wie Polypen an einem wirtschaftlich so fruchtbaren Lande wie England hängen, denken gar nicht daran, sich auf eine solche „Verschiebung“ einzulassen.

Die Vergangenheit hat ja bewiesen, daß viele große „englische“ Kaufleute und Staatsmänner aus diesem Ghetto hervorgegangen sind, die heute an der Verflawung Deutschlands regen Anteil nehmen. Dort in Whitechapel kann man den Juden noch in seinem Naturzustand finden, und wenn wir heute im Wilde Typen aus diesem Londoner Judenviertel bringen, so tun wir dies deshalb, um zu zeigen, wie es bei uns aussehen würde, wenn nicht der harte antimilitärische Widerstand in einem großen Teil des deutschen Volkes diesem Anstößungsgründ ein Riegel vorgeschoben hätte. Berlin natürlich ausgenommen, dessen Grenadier-Viertel unter dem Protektorat eines Herrn Grzesjinsky heute schon verwandte Züge mit



Auch ein jiddisches Theater befindet sich in Whitechapel; Besucher wie Darsteller sind Juden



Zwei frisch Importierte. Man kauft das Geschäft klein an. Diese beiden Kanaliere handeln mit Hemden. Zu 5-10 Jahren Hemden ein gross!

Abbildung 70: Fotoreportage Whitechapel das Judenviertel von London, IB 1929 Nr. 28, S. 54-55, Heinrich Hoffmann



Im Kreis: Stoffläden auf der Straße zwischen Metzger- und Weingehändlern! Die Stöße werden von jiddischen „Anreizern“ dem Publikum aufgebracht. „Sette Breite“ fernt man nicht.

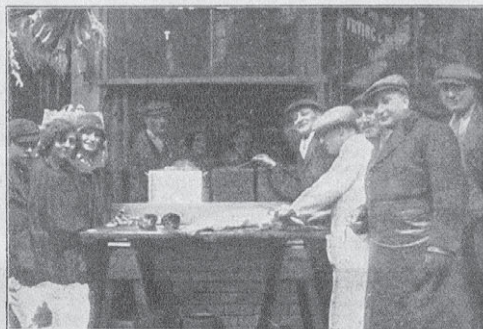
Spezialaufnahmen für den „Illustrierten Beobachter“ von unserem nach England entsandten Mitarbeiter Heinrich Hoffmann



Jiddischer Fellschneider prüft in „Jiddisch“, einem Sprachengemisch von Hebräisch, Englisch und Deutsch, seine Ware an.

hat und deshalb scharf im Auge behält. — Interessant ist ein Besuch des jiddischen Theaters. Große Plakate in Hebräisch propagieren irgend einen jiddischen Liebling, wie ja auch alle Darsteller Juden sind. Natürlich die Besucher ebenfalls. Das Theater ist groß, mit viel Gold und rotem Bodenbelag, der in der Pause mit Stullenpapier, Orangenschalen und Papiertellern, vom Straßen herrübrend, besetzt ist. Der Jude von Whitechapel nimmt regen Anteil an der Darstellung, der soweit geht, daß er durch Zwischenrufe und Lärm in die Handlung eingreift. Daber die Bezeichnung „Wie in einer Judeneshule“.

Der Intrigant fehlt in keinem Schauspiel und hat immer eine Bombenrolle. Die wiederholten Mißfallensäußerungen der Zuschauer gelten als Beifall. Den Besuchern der Märkte fällt es auf, daß der Jude den Verkauf seiner Ware auf die Straße verlegt und auf einen Laden verzichtet. Geht man der Ursache nach, dann findet man, daß es nur steuerrechtliche Gründe sind, die ihn bewegen, auf eine stabile Verkaufsgelegenheit zu verzichten, denn beim Verkauf auf der Straße ist keine Steuer zu entrichten. Aber auch das Anreizsystem, d. h. die Art,



Typischer jiddischer Fellschneider

Sie wurden als fremde Rasse betrachtet, und das war gut so. — Einige hatten allerdings den Weg zu den Heimatsposten gefunden, die Mehrheit aber nützte, nach dem Vorbild der englischen Nationaljuden, die Kriegsfonjunktur aus oder frequentierten die Kазette.

Verläßt man dieses Ghetto, um wieder in die Zivilisation zurückzukehren, dann ainet man erleichtert auf, und nur, wenn man auf dem Wege zur City die Bant von England und die Börse passiert, kommt uns wieder zum Bewußtsein, daß dieses scheinbar harmlose Judenviertel Finanztribunen mit hervorgebracht hat, die heute die ganze Welt beherrschen.



Strümpfe billigerer Qualität werden „an die Frau“ gebracht

den Kunden auf der Straße zum Kauf zu bewegen, ist besser durchzuführen.

Nirgends in der Welt gibt es so viele Edelsteher, als in Whitechapel. Sie alle warten auf eine sich bietende Gelegenheit, ein paar Pence zu ergattern. Natürlich besitzen die Juden von Whitechapel ihre in Hebräisch gedruckten Zeitungen und Zeitschriften, wie auch alle Neblamenschilder und Plakate neben Englisch auch in Hebräisch zu finden sind.

Der Jude von Whitechapel hat vom Weltkrieg nicht viel gemerkt, außer seiner Notwendigkeit als Händler. Und während der Engländer, durch die allgemeine Wehrpflicht bedingt, in den Krieg zog, wurde der Sohn Israels verschont; man hatte folgerichtig erkannt, daß die Heranziehung des Juden zum Kriegsdienst kein Vorteil für die Nation ist.



Eine von Schmutz strotzende Geschäftstraße. Der Gestank kamt im Bilde nicht getrachtet werden.



Jiddischer Schnoerer



### 7.3.2.8 Fotoreportage *250 Millionen Frischfleischportionen!*<sup>622</sup>

Von 1929 bis 1932 hatte sich der *Illustrierte Beobachter* zum umsatzstärksten und wichtigen Pressemedium der nationalsozialistischen Bildpropaganda entwickelt.<sup>623</sup> Geschickt mischte die Redaktion, unter der Leitung von Hermann Esser, zwischen die vielen propagandistischen Fotoreportagen über Aufmärsche, Massenveranstaltungen, Parteitage und Antisemitismus auch Themen aus Technik, Kultur, Wirtschaft und Gesellschaft. Sie enthielten nur im Text oft versteckte Propaganda.

Schlägt man die Bildgeschichte im *IB* von 1931 auf den Seiten 308 und 309 im Heft Nr. 9 auf so fällt der Blick sofort auf eine Fotografie, die die gesamte rechte Seite des Layouts einnimmt. Das Bild ist freigestellt, die abgebildeten Objekte sind vom störenden Hintergrund befreit und der ursprüngliche Formatrahmen fehlt. Er wird durch das zweiseitige Layout der Reportage ersetzt. Der Blick des Betrachters ist nicht von störendem Beiwerk abgelenkt. Mit kraftvollen Schritten zieht ein Mitarbeiter, wahrscheinlich ein Arbeiter eines Schlachthofes, einen bereits geschlachteten und am Haken des Förderbands befestigten Mastochsen hinter sich her. Die Freistellung, Licht- und Schatten und die perspektivische Darstellung vermitteln Bewegung und lassen die Formen der Körper plastisch hervortreten. In einem kreisförmigen Fotoausschnitt auf der rechten Layoutseite erblickt man einen Haken, an dem mehrere schon geschlachtete Schweine hängen. Ein Arbeiter ist gerade dabei ein Schwein abzunehmen.

Durch die Freistellung der großformatigen Fotografie ist für die abgebildeten Objekte nun das zweiseitige Layout die „Begrenzung“. Der Arbeiter, der die geschlachteten Tiere hinter sich herzieht, ist im Schlachthaus unterwegs. Das Layout selbst stellt das Schlachthaus dar. Alle weiteren Fotografien sind unter dieser Betrachtungsweise nur als „Bild im Bild“ integriert und vermitteln die Arbeitsvorgänge, die notwendig waren, damit die Schweine und Ochsen geschlacht werden konnten. Sie stellen erzählerisch eine Rückblende dar. Oben links und rechts von der Titelüberschrift sehen wir zwei freigestellte Fotos von einem Kalb und einem Mitarbeiter, der ein Desinfektionsgerät auf dem Rücken trägt. Der Bildunterschrift ist zu entnehmen, dass damit die Maul- und Klauenseuche bekämpft wird. Die Titelüberschrift der Reportage unterstreicht den gigantischen Frischfleischbedarf. Die beiden Fotos sollen den

---

<sup>622</sup> o. V. 1931a

<sup>623</sup> Herz 1994, S. 70–75

Betrachter daran erinnern, woher die Frischfleischportionen kommen, welche Mühen bei der Aufzucht der Kälber notwendig sind und welche Vorsorge aufgewendet werden muss, um Krankheiten zu verhindern.

Diagonal von links oben nach rechts unten sind fünf Fotografien überlappend angeordnet. Sie berichten, in der Reihenfolge von oben nach unten, vom Ablauf des Viehverkaufs in der Viehmarkthalle. Links im Bild daneben wird ein Detail davon gezeigt. Ein Mitarbeiter des Schlachthofs versucht zwei gekaufte Kälber vorwärtszutreiben, wahrscheinlich in den Schlachthof. Die Bildunterschrift erläutert: „Ein Kalb macht manchmal mehr Arbeit als zehn Ochsen“.<sup>624</sup>

Der Erzähler im Text der Reportage ist selbst keine „Figur“ in der Geschichte, er tritt als „allwissender“ Erzähler auf. Er informiert den Leser über den immensen Umsatz an Groß- und Kleinvieh im Schlachthof München und den Fleischbedarf von einer Großstadt wie München mit 750000 Einwohnern. Sie benötigt jährlich 250 Millionen Frischfleischportionen und verzeichnet hiermit den höchsten Fleischbedarf aller deutschen Großstädte. Im Text ist auch Antisemitismus verpackt, wenn der Erzähler seinen Standpunkt kundtut: „Der Leser, der weiß, was ein Pfund Ochsenfleisch oder Schweinefleisch kostet, mag sich ausrechnen, welche gewaltigen Summen von den meist jüdischen Viehkommissionären und Metzgern umgesetzt werden.“<sup>625</sup> Weiter wird der an den Viehhof angegliederte moderne Schlachthof hervorgehoben. Dort erfolgt das Schlachten auf humane Art. Vor dem Schlachten betäubt man die Tiere, so dass sie nicht leiden. Hierzu kann man lesen: „So existiert hier auch das Verbot des betäubungslosen Schlachtens, das grausame und orientalisch-blutrünstige Schächten ist streng untersagt (sehr zum Schmerz der Judenheit!).“<sup>626</sup>

Im zweiseitigen Layout ist eine gut strukturierte Erzählung aufgebaut. Ein seitenfüllendes Übersichtsbild zeigt dem Betrachter den Ort der Handlung, in dem die Frischfleischportionen hergestellt werden. Auf der linken Layoutseite sind in einer logisch angeordneten, diagonal verlaufenden Bildreihe, die vorbereitenden Arbeiten in der Viehmarkthalle abgebildet. Erzählerische Elemente, wie Freistellungen und unterschiedliche Fotoformate machen die Geschichte spannend.

---

<sup>624</sup> o. V. 1931a

<sup>625</sup> o. V. 1931a

<sup>626</sup> o. V. 1931a

1931 / Folge 1

Illustrierter Beobachter.

Seite 208

# 250 Millionen Frischfleischportionen!




Der Mann mit der Desinfektionspritze gegen die Maul- und Klauenseuche

Die Zahl zeigt den gigantischen Fleischbedarf einer Großstadt von den Ausmaßen Münchens mit rund 750 000 Einwohnern. Der brave Bürgermann, der sich mittags seinen Schweinsbraten mit Knödeln, sein saftiges Roastbeef oder, wenn wir bescheidener, sein nahrhaftes Stüd Suppenfleisch schmecken läßt, macht sich wenig Sorgen darüber, welche ungeheure Organisationen geschaffen werden mußten, um seine Bedürfnisse zu befriedigen.

Auf dem Schlacht- und Viehbof München werden im Jahre circa 160 000 Stüd Großvieh, 200 000 Kälber, 260 000 Schweine und 33 000 Stüd Kleinvieh (Schafe, Lämmer, Kitz) aufgetrieben. Hiervon verbraucht München selbst 80 000 Stüd Großvieh, 170 000 Kälber, 250 000 Schweine und 27 000 Stüd Kleinvieh.

Der Uberschuß wird an die anderen großen Anschlagsplätze Deutschlands, als deren bedeutendste Berlin, Hamburg, Dresden, Stuttgart, Frankfurt a. M. und Nürnberg erwähnt werden müssen, weitergeleitet.

Die Stadt München weist unter allen deutschen Großstädten den größten Fleischverbrauch aus. Der Bedarf an Rindern wird vollständig, an Großvieh zu 80 bis 90 Prozent aus Bayern gedeckt. Bei den Schweinen muß Norddeutschland ausheilen und 50 Prozent des Münchener Bedarfs beliefern.

Interessant ist noch, daß München mit seinem riesigen Kalbfleischkonsum (das machen die Weißwürste) mit den Kälberfleischungen bei weitem an der Spitze aller deutschen Großstädte steht. Der Leber, der weiß, was ein Pfund Ochsenfleisch oder Schweinefleisch kostet, mag sich ausrechnen, welche gewaltige Summen hier von den meist jüdischen Viehkommissionären



Ein schönes Stüd Vieh — fast geschont...



Die hochnotpeinliche Unterjuchung



Ein Kalb macht manchmal mehr Arbeit als zehn Ochsen



Die Konkurrenz braucht's nicht zu hören



Dreimal wiederholter Handschlag bindet fester als Schrift und Vertrag



Etwas, das bald geändert werden wird: Die Juden bilden das Hauptkontingent der Viehaukäufer

Abbildung 71: Fotoreportage 250 Millionen Frischfleischportionen!, IB 1931 Nr. 9, S. 208-209, Fotograf unbekannt



genügt, die ganze Bevölkerung Münchens 13 Wochen lang mit Fleisch zu versorgen.

Den Besucher dieser gigantischen Anlage berührt vor allem die große Humanität angenehm, mit der hier ein Stück Arbeit durchgeführt und überwacht wird, das, wie man meinen sollte, auf dem Prinzip der Grausamkeit beruht.

Aber jahrzehntelange, bestimmt nicht mühevolle oder angenehme Erziehungsarbeit hat zuwege gebracht, daß jede unnütze Quälerei des lieben Viehes vermieden wird, das hier seinen natürlichen

Eine stramme Traube von 12 Schweinen ist im Nu in die Kühlhalle transportiert. Früher brauchten zwei Mann einen halben Tag dazu.

und Messern umgesetzt werden. So wundert man sich auch nicht, wenn man in der Mitte des Münchner Schlachthofes ein stattliches Gebäude findet, in dessen geräumigen Schalterhallen Massenbetrieb herrscht.

Unmittelbar an den Münchner Viehhof schließt sich der 1878 erbaute Schlachthof an, eine musterghältige Anlage, dessen soeben fertiggestellte Kühlhallen das Modernste darstellen, was Ingenieure und Architekten auf diesem Gebiete erdacht und hergestellt haben.

Diese Kühlhallen sind die größten in Deutschland, sie fassen 1,8 Millionen Kilogramm Fleisch, ein Quantum, das

Tod finden muß. So existiert hier auch das Verbot betäubungslosen Schlachtens, das grausame und orientisch-blutrünstige Schächten ist streng untersagt (sehr zum Schmerz der Judenheit!).

Ein riesiger Mastochse (10 Stk.) gibt 4000 Personen ein nahrhaftes Mittagmahl; ein einzelner Mann transportiert das schwere Stück mit Leichtigkeit auf der modernen Rollbahn.

### 7.3.2.9 Fotoreportage *Die grosse Deutschlandfahrt des Führers*

Im Jahre 1930 erreichten die „Massenpanoramen“ Heinrich Hoffmanns im *Illustrierten Beobachter* mit 25 Abbildungen ihren Höhepunkt. Mit den überdimensionalen Fotografien stellte die Illustrierte den besonderen Charakter der „Bewegung“ und den Alleinvertretungsanspruch der Nationalsozialisten in den Vordergrund. Die Anzahl der Bildpanoramen sank 1931 und 1932 auf etwa die Hälfte.<sup>627</sup> Nun trat in der Propaganda der NSDAP, anstelle der vielen Fotoreportagen über die Großaufmärsche der SA, eine dezidiert nach außen gerichtete Propaganda. Sie rückte ihren obersten Parteiführer stärker in den Blickpunkt. Anlässlich zahlreicher spektakulärer Wahlkämpfe im amerikanischen Stil organisierte die NSDAP im Jahr 1932 die „Deutschlandflüge“ Adolf Hitlers. Damit verbreitete sich der Hitlerkult in vielen Volksschichten, und es gelang den Nationalsozialisten, die Begeisterung der Massen für ihre Propaganda auszunutzen und damit den Aufbau des neuen Führerbildes voranzutreiben.<sup>628</sup> Ein Beispiel davon ist die Fotoreportage über die Deutschlandfahrt Hitlers 1932, im *Illustrierten Beobachter*, in der Folge 45. *Die grosse Deutschlandfahrt des Führers* liest man in der Titelzeile auf der ersten Seite im Layout. Die mit „Energienlinien“ wie beim Comic unterlegte Titelüberschrift ist auf der linken Seite des Layouts, schräg zwischen einigen Bildern, eingebettet. Der Titel ist in Groteskschrift ausgeführt und kann sinnbildlich für das Tempo dieser Marathon-Wahlveranstaltung gedeutet werden. In kurzer Zeit erreichte Hitler mit dem Flugzeug alle Gegenden Deutschlands. Insgesamt weist die Fotoreportage neunzehn Fotografien auf, die auf zwei Doppelseiten angeordnet sind. Der Fotograf ist im Layout nicht genannt, es dürfte sich aber um Heinrich Hoffmann gehandelt haben, der Hitler auf den Deutschlandflügen begleitete. Dies dokumentiert jedenfalls eine Fotografie von Heinrich Hoffmann vom April 1932.<sup>629</sup> Vier kleine Porträts Hitlers auf der ersten Seite oberhalb des Titels zeigen ihn im Flugzeug über Deutschland beim Studieren von Karten und Schriftstücken. Rechts daneben ist die Aussage Hitlers wiedergegeben: „Ich habe nur eine Aufgabe, das deutsche Volk aus seinem Elend herauszuführen“. Unterhalb des Titels ist eine freigestellte Fotografie zu sehen, in der die Menschen auf den Dächern stehen und die

---

<sup>627</sup> Herz 1994, S. 175

<sup>628</sup> Herz 1994, S. 190-191

<sup>629</sup> Herz 1994, S. 191, das Foto auf Seite 191 zeigt Adolf Hitler und seine Begleitmannschaft während der „Deutschlandflüge“.

Ankunft des „Führers“ erwarten. Auf der zweiten Seite des Layouts erblickt man in zwei Bildern die Menschenmassen bei den Wahlveranstaltungen in Königsberg. In der Mitte der ersten Doppelseite der Reportage wird Hitler als Freund der Kinder präsentiert. Er bekommt von ihnen einen Blumenstrauß. Darunter erblickt der Leser in einer Panoramafotografie den großen Saal der Wahlkundgebung in Weimar. In den Bildern auf der folgenden Doppelseite der Reportage strecken sich immer wieder Hände von Frauen, Männern und Kindern den „Führerhänden“ entgegen. Seine Hand steht gleichsam als *pars pro toto*. Für Stanley MacClatchie macht diese Bildmetapher den „Führer“ im Bild überflüssig, seine Hände genügen.<sup>630</sup> „Hitler auf dem Weg zum Flugzeug“ ist der Bildunterschrift im ersten Foto auf der linken Seite des Layouts zu entnehmen. Es wird von einem weiteren Bild überlagert, in dem Mitglieder der S.A. und S.S. bei der Absperrung des Weges zum Flugzeug dargestellt sind. Unter der freigestellten Porträtfotografie eines kleinen Jungen ist zu lesen: „Auch er wartet auf den Führer“. Zwei kleinere Fotografien am unteren Seitenrand vermitteln einen Eindruck über die stürmischen Empfänge Hitlers im deutschen Osten. Auf der letzten Seite der Fotoreportage wird die Erzählung mit zwei Bildern fortgeführt, die Hitler nochmal als Freund der Kinder herausstellen. Darunter ist Hitlers Blickkontakt mit einem Soldaten, der unmittelbar vor ihm steht, abgebildet. Die freigestellte Figur eines Angehörigen der Hitlerjugend salutiert mit der Standarte der Partei. „Das Flugzeug ist wieder startbereit“, verkündet die Titelunterschrift unter dem letzten Foto, mit dem die Erzählung abschließt.

Die im Layout dargestellte Geschichte ist sehr gut strukturiert. Einige kleine Fotos führen in das Geschehen ein. Mit Motivwiederholungen, die den Zulauf bei den Veranstaltungen oder die Begrüßung Hitlers immer wieder vor Augen führen, wird deren Aussagekraft beim Leser verstärkt, der teilhaben will an diesen besonderen Ereignissen. Die Thematik „Hitler als Volkskanzler“ und „Hitler der Freund der Kinder und Jugend“ rückt in der Bilderzählung in den Vordergrund, wie es auch Rudolf Herz in seinem Buch *Hoffmann & Hitler* bestätigt.<sup>631</sup> Mit Freistellungen, Überlappungen, Blickfangfotos und Symbolik sind wesentliche erzählerische Elemente in der Reportage zum Einsatz gekommen.

---

<sup>630</sup> Zitiert nach: MacClatchie 1937, S. 182

<sup>631</sup> Herz 1994, S. 190-194



Abbildung 72: Fotoreportage *Die grosse Deutschlandfahrt des Führers*, IB 1932 Nr. 45, S. 1058-1059, Fotograf unbekannt

Seite 1059

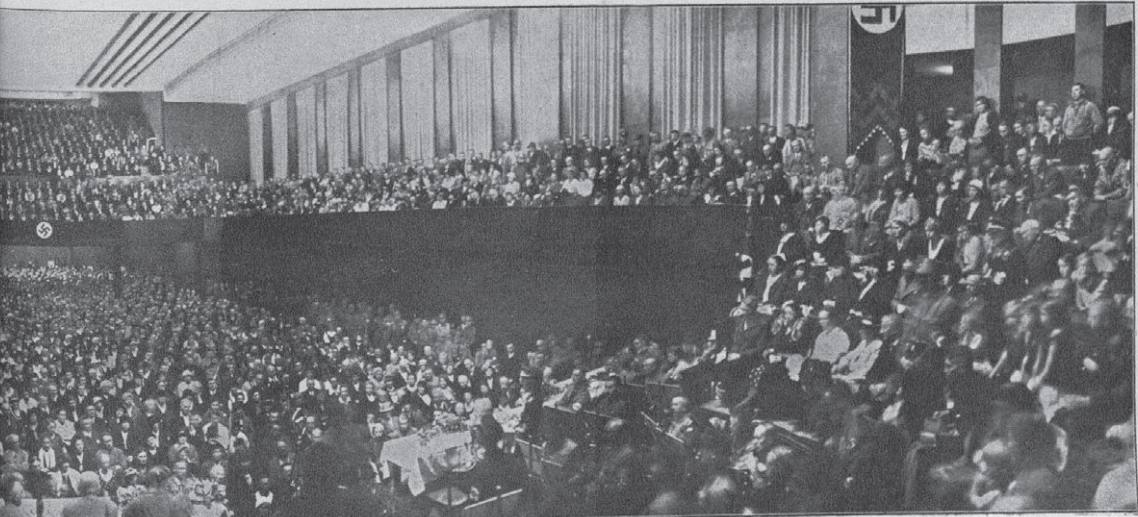


Bild oben: In Königsberg wie in ganz Ostpreußen . . .

Kopf an Kopf drängen sich die Massen



Blumen der Heide . . .



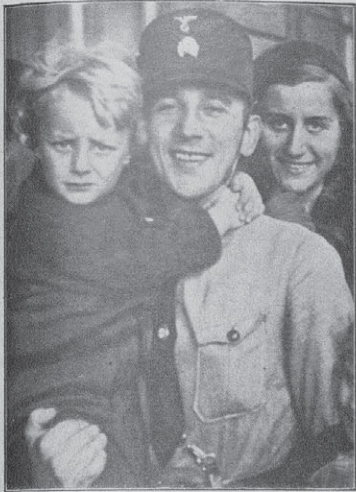
Die große Hitlerkundgebung in Weimar





Abbildung 73: Fotoreportage *Die grosse Deutschlandfahrt des Führers*, IB 1932 Folge 45, S. 1060-1061, Fotograf unbekannt

Seite 1061



Freude und hoffende Erwartung überall



Deutschlands Zukunft, die kommende Generation, steht zu Adolf Hitler



Aug in Auge . . .



Das Flugzeug ist wieder startbereit!



Die Hitlerjugend ist angetreten!

### 7.3.2.10 Fotoreportage *Die letzten Weber*

In der Ausgabe Nr. 37 von 1930 der *Münchener Illustrierten Presse* veröffentlichte Felix H. Man<sup>632</sup> (Dephot) auf den Seiten 1270 bis 1271 die Fotoreportage *Die letzten Weber*. Hierin schilderte er die Probleme der schlesischen Weber. Bereits durch die Einführung des mechanischen Webstuhls wurde die Auftragslage für sie immer schlechter und ihre Not größer. Nun wurden sie von der Wirtschaftskrise 1930 abermals hart getroffen.<sup>633</sup>

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren die Hausweber wohlhabende Handwerker, die ihre Waren in ganz Deutschland verkauften. In der Grafschaft Glatz, einer schlesischen Gebirgsgegend, lebten 1930 noch einige von den Leinwebern. „Heute gehören die Weber zu den Ärmsten der Armen“, schreibt Felix H. Man im Begleittext der Reportage.<sup>634</sup> Der Text informiert weiter, dass das Handwerk wegen der Konkurrenz der Fabriken keine Aufträge mehr erhält. Dadurch steigt die Armut, und durch die fehlende Ernährung ist die Säuglingssterblichkeit sehr hoch. Der alte Beruf stirbt langsam aus.

Für die Reportage verwendete die Redaktion ein zweiseitiges Layout. Auf der linken Seite oben ist in einer markanten Grotteskschrift die Titelüberschrift *Die letzten Weber* angeordnet. Ein kleines Bild, zwischen zwei Textspalten eingebettet, zeigt eine alte Weberin, die ihre Arbeit beim Aufkäufer abliefert. Darunter wird in einem großformatigen Foto ein Weber bei seiner Arbeit am Webstuhl dargestellt. Durch die fotografische Aufnahmegestaltung treten die einzelnen Teile der Maschine, die Fadenrolle und der verwirrende Hebelmechanismus im Bild sehr plastisch hervor. Die Bildunterschrift verrät mehr: „Gozicka ... Gozaika“ singen die hinter dem Webstuhl sitzenden Weber, während das „Schiffchen“ des Webstuhls, das den Faden führt, hin und herfliegt. In dem zweiten Foto auf der rechten Layoutseite oben ist eine Mangel in Mittelwald, aus dem 18. Jahrhundert, abgebildet. Noch heute sei sie in Betrieb, steht in der Bildunterschrift. Eine kleine Fotografie bestärkt die Aussagen über das Sterben des Weberhandwerks: Die Fenster einer kleinen Weberhütte sind mit Brettern verschlagen,

---

<sup>632</sup> Felix H. Man hieß eigentlich Hans Felix Sigismund Baumann. Er wurde am 30.11. 1893 in Freiburg/Breisgau geboren. Über Simon Gutmann kam er zum Deutschen Fotodienst (Dephot), siehe Man 1983, S. 7

<sup>633</sup> Man 1983, S. 39

<sup>634</sup> Man 1930

die Bewohner zogen in die Stadt. Die folgenden Bilder präsentieren zwei Frauen am Webstuhl. Nach der Bildunterschrift müssen die wenigen, noch gebliebenen Weber alle zusammenhelfen. Freizeit ist ein Fremdwort. Von früh bis in die Nacht hinein kennen sie nur eins: „Arbeit – Arbeit – Arbeit.“

Felix H. Man verwendete sechs Fotos um die Geschichte dieses aussterbenden Handwerks darzustellen. Die Fotos sind im Layout so angeordnet, dass ein logischer Ablauf der Erzählung zu erkennen ist. Freistellungen von Fotografien und eine besondere fotografische Gestaltung fehlen. Anhand der Bilder in der Reportage sind die katastrophale Not der Weber und ihre erbärmlichen Lebensverhältnisse jedoch nicht ausreichend wiedergegeben.

Im Jahre 1930 erstellte Felix H. Man weitere Aufnahmen über das Leben der oberschlesischen Hausweber. Die Motivauswahl und die Festlegung des Aufnahmestandpunkts waren bei diesen Bildern wesentlich besser. Er führte sein Kameraobjektiv näher an die Menschen und die vorgefundenen Objekte heran, er zeigte beispielsweise in einer Nahaufnahme die menschenunwürdige Behausung eines Handwebers. In einem anderen Foto ist ein arbeitsloser Handweber am Tisch sitzend abgebildet. Er stützt mit der linken Hand seinen Kopf, sein Minenspiel drückt die Hoffnungslosigkeit und Sorge um das Dasein aus. Mit diesen Bildern schuf der Fotograf sozialdokumentarische Belege, die keiner weiteren Texterklärung bedurften.<sup>635</sup>

---

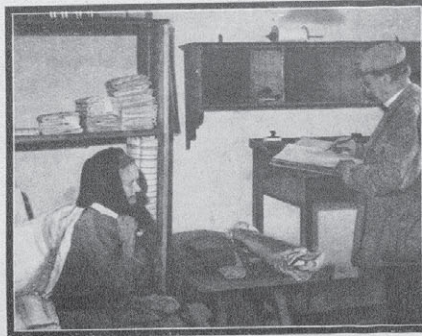
<sup>635</sup> Man 1983, S. 38-39

# DIE LETZTEN WEBER

DIE TRAGIK EINES STERBENDEN HANDWERKS

SONDERAUFNAHMEN AUS DEM SCHLESISCHEN WEBERGEBIET VON MAN (DEPHOT)

In den schlesischen Gebirgs-  
gegenden der Grafschaft  
Glatz, dicht an der tschechischen  
Grenze, leben die letzten Lein-  
weber. Einst, um das Jahr  
1800, waren die Hausweber  
wohlhabende Handwerker, die  
zweimal im Jahr mit ihrer  
handgewirkten Ware vierpännig  
durch ganz Deutschland  
bis hinauf nach Hamburg  
fuhren, um die Erzeugnisse  
ihrer Kunst und ihres Fleißes  
auf alle Märkte der Städte  
unterwegs zu bringen. Heute  
gehören die Weber zu den  
Armlisten der Armen. In bau-  
fälligen Hütten hausen sie und  
schlagen sich notdürftig durchs  
Leben. Wenige Glückliche unter  
ihnen haben noch etwas

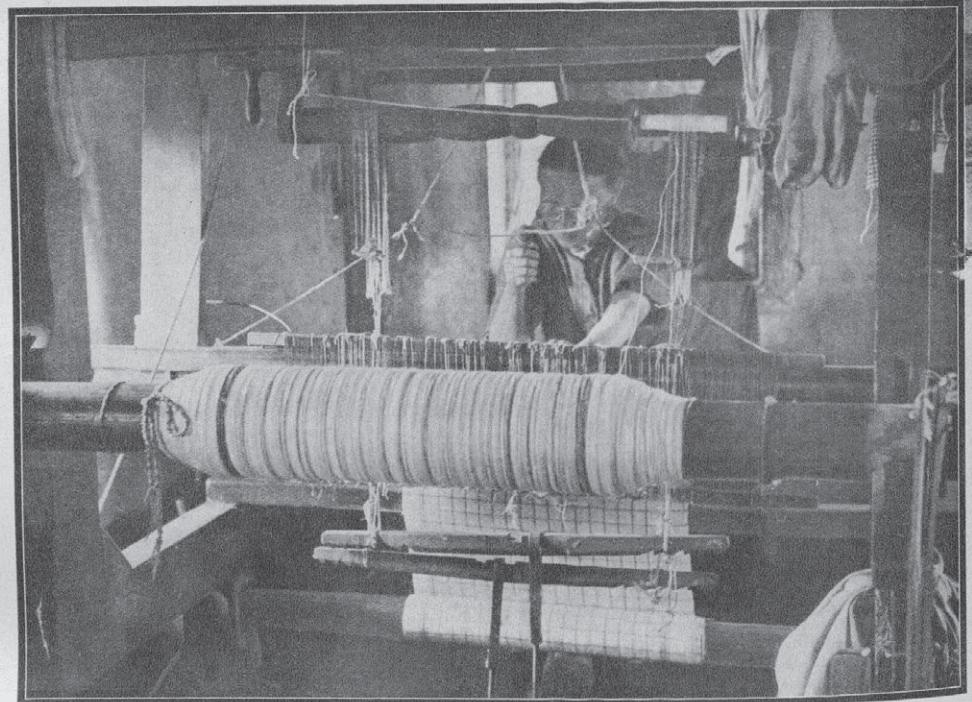


Die Arbeitswoche ist um:  
Eine alte Weberin liefert ihre Wochenarbeit beim „Berleger“ ab

Landbesitz, den sie selbst mit  
ihrer Familie bebauen.

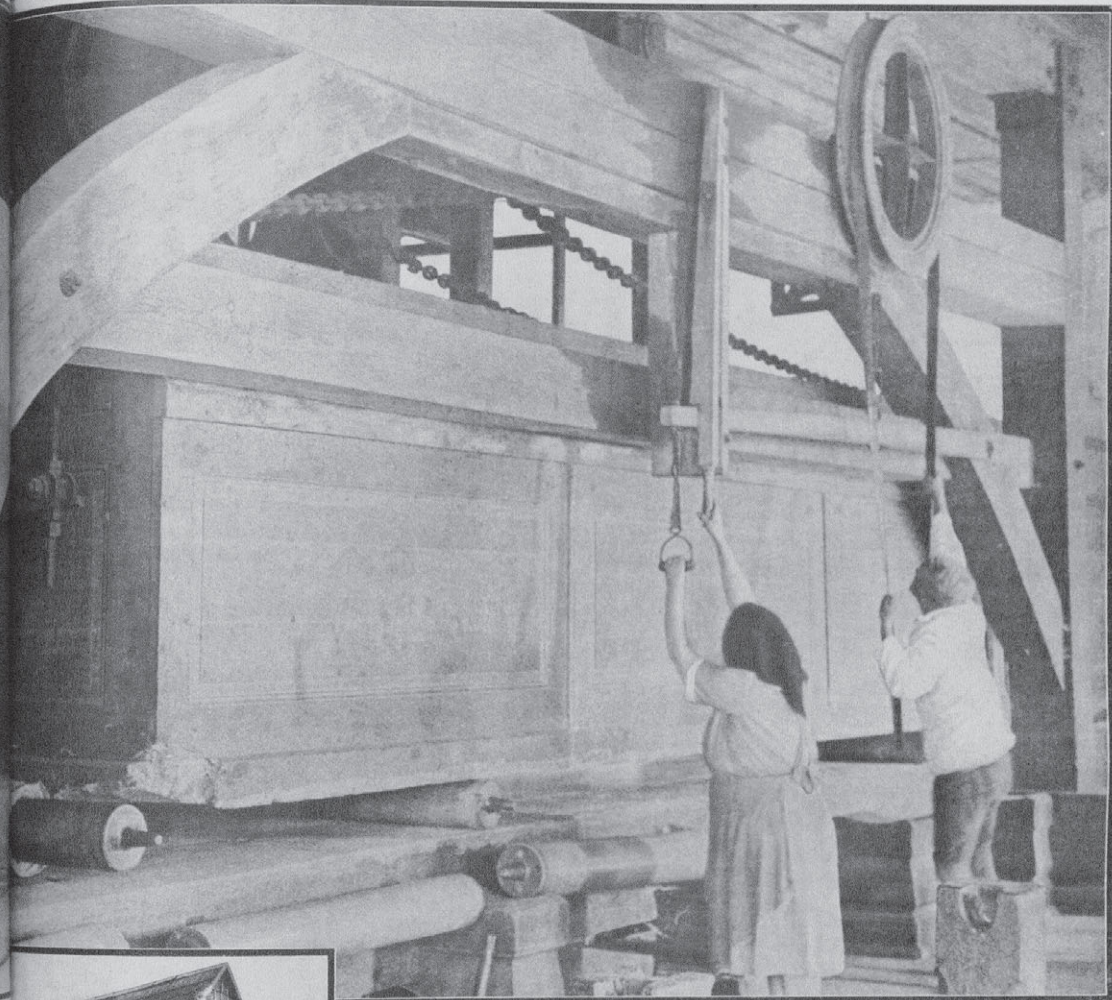
Vor zwanzig Jahren stan-  
den in der oberen Grafschaft  
Glatz fast zweitausend Web-  
stühle, heute sind es noch 120,  
und von diesen können im  
Sommer nur vierzig arbeiten.  
Der Handweber stirbt aus. Es  
lohnt nicht, handwerklichen  
Nachwuchs heranzubilden. Die  
Weber-Familien, die durch  
mangelhafte Ernährung und  
Inzucht geschwächt sind (die  
Säuglingssterblichkeit ist groß  
und der Kretinismus eine  
nicht seltene Erscheinung)  
schicken ihre heranwachsenden  
Kinder in die Fabriken der  
schlesischen Städte.

Wenn Vater, Mutter und

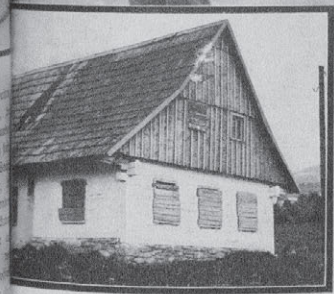


Gozicka — gozaika  
fangen die Weber, während das Schiffchen hin- und herfliegt

Abbildung 74: Fotoreportage *Die letzten Weber*, MIP 1930 Nr. 37, S. 1270-1271, Felix H. Man (Dephot)

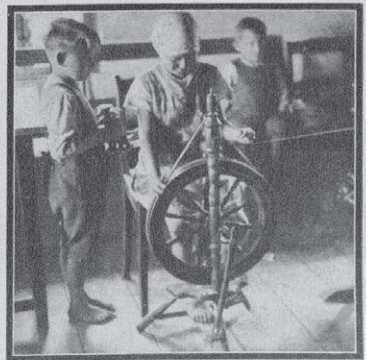


Die alte hölzerne Mangel aus dem 18. Jahrhundert in Mittelwalde:  
 Sie wird mit Wasserkraft betrieben und ist heute noch in Verwendung



Für und Tor mit Brettern vernagelt:  
 Eine verlassen Weberhütte, deren Bewohner ihr Handwerk wegen Arbeitsmangel aufgeben mußten und in die Stadt gezogen sind

woher soll unter diesen Umständen ein Käufer kommen? Arbeitsstube, Wohnstube, Kinderstube, Kochstube — es ist alles ein und derselbe Raum und nur eine Petroleumlampe im ganzen Hause brennt die langen Winterabende. Und trotz dieses elenden Lebens wären die Leute zufrieden, wenn sie Arbeit hätten. Ein Auftrag von 40—50 000 Mk., den sie sich von einem Reichsbetriebe erhoffen, könnte die Weber retten und sie über den Winter bringen. Aber die Maschine erdrückt das Handwerk. MAN



Sie kennen keine Freizeit:  
 Alle müssen helfen und mitverdienen



Am Webstuhl alt geworden:  
 Vom frühen Morgen bis spät in die Nacht gibt es für sie nichts als Arbeit — Arbeit — Arbeit

### 7.3.2.11 Fotoreportage *Mussolini*

Seine wohl bekannteste Fotoreportage gelang Felix H. Man mit einer Bilderzählung über den italienischen Diktator Mussolini. Tim N. Gidal schrieb zur modernen Fotoreportage von Felix H. Man folgendes: „Einen professionellen Höhepunkt erreichte Man-Dephot mit einer fünfseitigen Reportage *Mussolini* (*Münchener Illustrierte Presse*, 1931, Nr. 9), vor allem mit den darin gezeigten Aufnahmen bei vorhandenem Licht im Innenraum.“<sup>636</sup>

Nach Thomas Willimowski erstellte Stefan Lorant das Layout für die Fotoreportage.<sup>637</sup> Berücksichtigen sollte man die Aussagen von Felix H. Man, der bezüglich der Fotoreportage über Mussolini folgendes berichtet: „Als die Idee, den ‚Duce‘ in Rom zu fotografieren, zuerst ventiliert wurde, war der Berliner Redakteur der *Münchener Illustrierten Presse* der Ansicht, das würde sich kaum lohnen, denn von Mussolini würden Tausende von Fotos existieren.“<sup>638</sup> „‚Gewiss, in allen Posen eines Cäsars‘, erwiderte ich, ‚ich will aber das wahre Gesicht des Diktators zeigen.““<sup>639</sup> Diese Aussage Mans bestätigt, dass Lorant gar kein großes Interesse an der Reportage hatte. Vielleicht liegt dies auch daran, dass er weniger mit dieser Fotoreportage involviert war, als manche Forschungsberichte es wiedergaben. Obwohl Lorant 1931 noch nicht Chefredakteur bei der *MIP* war, ist es trotzdem möglich, dass er die Fotoreportage im Layout mitgestaltet hat. Die Aussagen der Verfasser des Time-Life-Buches *Photojournalismus*, dass auf einem Foto der Reportage Lorant selbst mit dem Rücken zur Kamera abgebildet ist, sind nicht richtig.<sup>640</sup> Lorant war auf dem Einladungsschreiben zu dem Treffen mit Mussolini nicht aufgeführt.

Felix H. Man reiste schon im Dezember 1930 nach Rom und versuchte mit Hilfe des ständigen Korrespondenten des Verlages Knorr & Hirth einen Kontakt mit dem Pressebüro Mussolinis, im Palazzo Chigi, herzustellen. Aber erst nach drei Wochen, am 13. Januar 1931, erhielt er eine positive Antwort. Der Pressechef Ferretti schrieb: „Bezugnehmend auf Ihren Antrag, den Sie wegen einer Audienz bei S.E. dem Staatsoberhaupt einreichen, freue ich mich, Ihnen mitteilen zu können, dass Seine

---

<sup>636</sup> Gidal 1993, S. 41

<sup>637</sup> Willimowski 2005, S. 143, 139

<sup>638</sup> Man 1983, S. 64

<sup>639</sup> Man 1983, S. 64

<sup>640</sup> Hermstein 1972, S. 60

Exzellenz bereit ist, Sie und Herrn Kornicker (Korrespondent Verlag Knorr & Hirth) am 14. dieses Monats um 16 Uhr zu empfangen. (...).“<sup>641</sup> Auch hieraus ist zu ersehen, dass Lorant an dem Besuch nicht beteiligt war.

Die *MIP* kündigte die Reportage über den Diktator auf der Titelseite mit einem großen Bild des „Duce“ an, das sogar bis in den Titel der Illustrierten ragte. Das teilweise freigestellte Eingangsfoto der Reportage zeigt Mussolini, der zusammen mit einem Kind auf einem Pferd sitzt. Der Blick des Mannes geht nach unten zum Kind. Er hält es liebevoll zwischen seinen beiden Armen, die die Zügel halten. Die große Titelüberschrift „Mussolini“ unterhalb des Fotos und ein paar erläuternde Textzeilen führen in die Fotoreportage ein. Ein Foto eines Briefes ist schräg neben der Titelüberschrift angeordnet. In der Bildunterschrift steht, dass es das Schreiben über die Genehmigung der Reportage sei. Auf der rechten Seite des Layouts wird in einem halbseitigen Bild ein prächtiger hoher Saal präsentiert. Es benötigt sicherlich einige Zeit, den großen Raum zu durchschreiten. Der Betrachter wird von dem riesigen Kamin an der Rückseite des Raumes, den wuchtigen Marmorsäulen und der reichen Ornamentik des Marmorfußbodens gefesselt. Der Raum demonstriert durch die Renaissancearchitektur Größe und Macht. Vor der Rückwand des Raumes erkennt man einen großen Schreibtisch, an dem sich zwei Personen unterhalten. Der Mensch wirkt im Verhältnis zu den riesigen Säulen winzig. Das kleine Bild auf derselben Seite präsentiert ein Tischchen, auf einem weiteren Foto sieht man zwei Männer vor einer Vitrine stehen, in der eine wunderbare Keramik ausgestellt ist.

Die Bildunterschriften und der kurze Text informieren, dass es sich um Fotos des italienischen Diktators Mussolini handelt, der einmal beim Ausritt mit seinem jüngsten Sohn Romano gezeigt wird und das andere Mal in seinem prachtvollen Büro im Palazzo Venezia in Rom fotografiert wurde. Der auf der linken Seite abgebildete Brief ist das Genehmigungsschreiben von Signor Ferretti, dem Pressechef von Mussolini. Bei den zwei Männern die in einem Foto rechts dargestellt sind, handelt es sich um die Leibdiener Mussolinis, die Vitrine enthält wertvolle Keramik aus Orvieto. Auf dem kleinen Tischchen, einem „Aktenbock“, im Bild knapp darüber, liegen eine Landkarte Italiens und ein „Ehrendolch“ Mussolinis.

---

<sup>641</sup> Man 1983, S. 64



Im Text erhalten wir noch einige Informationen über Mussolini. Felix H. Man schildert ihn als einen Menschen, dessen Arbeitspensum unglaublich ist, der aber ein zurückgezogenes Leben führt und seinen Tagesablauf mit großer Disziplin einhält. Im Text der Fotoreportage beginnt Felix H. Man über den Begriff *Genie* zu philosophieren: „Genie ist Fleiß. Dieses Wort gilt nicht nur für den Künstler im engeren Sinne, sondern vielleicht in noch höherem Maße für den Politiker, der die Geschicke seines Volkes modelliert und in dessen Händen sich die Massenbewegungen der modernen Zeit zu sinnvoller Einheit formen.“<sup>642</sup> Felix H. Man vergleicht Mussolini mit einem Künstler, er hebt ihn empor und lobt seine Bescheidenheit. Die Reportage ist eine der ersten politischen Propagandaberichte in der *Münchener Illustrierten Presse*.

Auf der folgenden Doppelseite der Fotoreportage platziert der Layouter der *MIP* ein Fotoessay mit kleinen Bildunterschriften: „Mussolini bei der Arbeit“. Sechs Fotografien schildern den Tagesablauf des Diktators. Die Sequenz der Bilder wird wie in einer filmischen Szene durch knappe Bildunterschriften zusammengehalten. Felix H. Man bekam von Mussolini die Erlaubnis, sein Gesicht in unterschiedlichen Situationen zu erfassen.<sup>643</sup> Er zeigt Mussolini in sechs Nahaufnahmen am Schreibtisch: Beim Lesen der Weltpresse, beim Nachdenken und Grübeln, beim Telefonieren und bei Rücksprachen mit Untergebenen. Drei kleine Fotos auf der rechten Layoutseite links stellen Mussolini im Gespräch mit verschiedenen Besuchern des öffentlichen und politischen Lebens dar. Diese Bildsequenz überlappt ein großformatiges Foto. Darauf sind drei Männer im Gespräch miteinander abgebildet, während zwei weitere im Hintergrund interessiert zuschauen. Die Bildunterschrift berichtet: „Improvisiertes Frühstück am Strande bei den Muschelhändlern von Ostia“. Der wie ein Normalbürger abgebildete Herr mit Hut ist kein anderer als Mussolini. Zwei weitere Fotos ergänzen die Darstellung der Privatsphäre des „Duce“. Auf dem einen spaziert er mit Freunden am Strand, und auf dem anderen entbieten mehrere Leute Mussolini den faschistischen Gruß.

„Noch heute wirkt Lorants hervorragendes Layout mit beängstigend suggestiver Kraft“ schrieb Thomas Willimowski und war der Meinung, dass die glorifizierende

---

<sup>642</sup> Man 1931b, S. 260

<sup>643</sup> Man 1983, S. 64–65

Darstellung Mussolinis nicht von Lorant gewollt war.<sup>644</sup> Ob der Auftrag für die Fotoreportage überhaupt von Stefan Lorant kam, ist nicht eindeutig geklärt. Jedenfalls klangen die Worte von Felix H. Man nicht so, als wäre Lorant der Auftraggeber gewesen. Stefan Lorant sah in dieser Reportage ja kein sich lohnendes Objekt.<sup>645</sup>

In der Bilderzählung wird Mussolini als Künstler, Politiker und Mann des Volkes dargestellt. Der Palazzo Venezia aus der italienischen Frührenaissance spiegelt sicherlich die kunsthistorische Tradition und Geschichte Italiens wieder. In der Fotoreportage wird durch Mussolinis Arbeitszimmer, eine gewaltige Säulenhalle, seine Macht herausgestellt. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass die Fotoserie über Mussolini für die Presse der Nationalsozialisten nach 1933 als Vorbild diente. Bei vielen Fotoreportagen des *IB* wurde eine Inszenierung gewählt, die Hitler als Mann des Volkes und der Kinder, aber auch als Kunstkenner darstellt. Zudem demonstrierten die Bilder über die gewaltigen Aufmärsche und die präzise organisierten Parteitage der NSDAP die Macht des deutschen Diktators.

Die Erzählung ist in der Reportage logisch und abwechslungsreich aufgebaut. Der Einsatz verschiedener Bildformate und narrativer Elemente wecken das Interesse der Rezipienten. Ein teilweise freigestelltes Einführungsfoto zeigt Mussolini als kinderliebenden Privatmann. Mit dem Briefausschnitt wird dem Leser die Einladung zu dem besonderen Ereignis präsentiert und die Erzählung weitergeführt. Die große Fotografie von Mussolinis Arbeitszimmer im Palazzo Venezia in Rom stellt den Höhepunkt in der Reportage dar. Der Betrachter blickt in die Machtzentrale des Diktators. Felix H. Man wählte für diese Aufnahme als Kameraeinstellung die *Totale*. Dadurch werden die Pracht und die Größe des Raumes besonders hervorgehoben. Auf der nächsten Doppelseite wird mit einer Reihung von Bildern der Tagesablauf Mussolinis dargestellt. Die Erzählung schließt mit einigen Fotos, die den Diktator in seiner Privatsphäre zeigen.

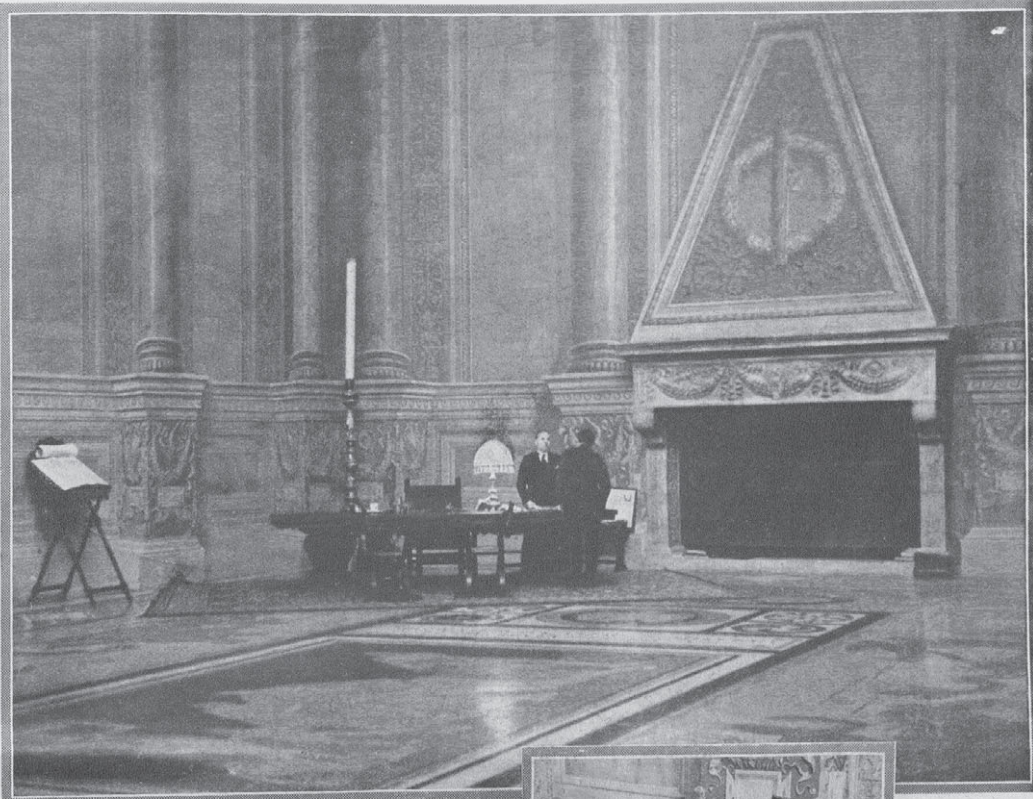
---

<sup>644</sup> Willimowski 2005, S. 143

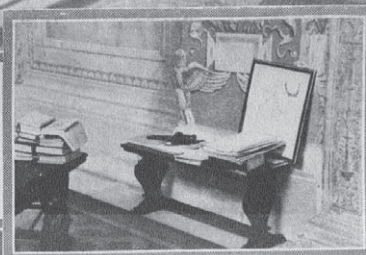
<sup>645</sup> Man 1983, S. 64



Abbildung 75: Fotoreportage Mussolini, MIP 1931 Nr. 9, S. 260-261, Felix H. Man (Dephot)



Dem Besucher scheint es eine Ewigkeit zu dauern, bis er das riesige Arbeitszimmer im Palazzo Venezia Mussolinis durchschritten hat, an dessen äußerstem Ende der Schreibtisch des Duce steht

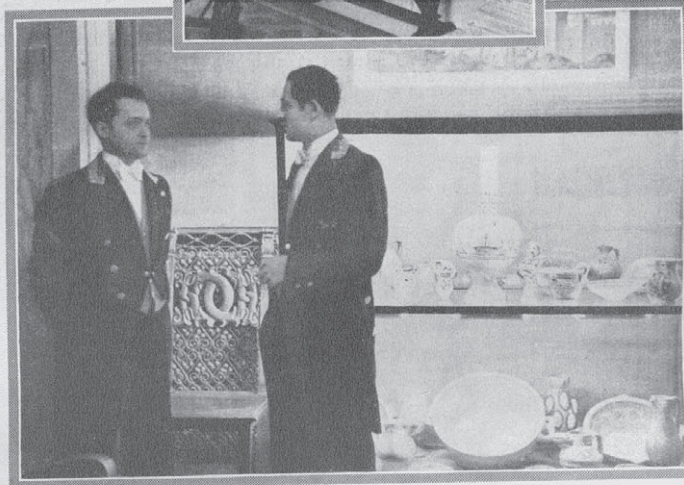


Eine Marie Stollens und ein Gold, den Mussolini als Ehrengabe der faschistischen Kampfbände erhielt, liegen auf dem Altentisch neben dem Schreibtisch

lo auf zwei Augen eines Menschen gestellt, wie das der faschistischen Diktatur. Und selbst der, der niemals Gelegenheit hatte, in die geheime Werkstatt dieses Mannes zu blicken, kann sich allein aus dieser Überlegung heraus eine Vorstellung machen von der enormen Arbeitslast, die auf diesen Schultern ruht, und von diesem sabelhaften Arbeitspensum, das dieser Mann tagtäglich bewältigt.

Bis auf die großen öffentlichen Manifestationen und die mehr oder weniger kurzen Audienzen haben wenig Außenstehende Gelegenheit gehabt, Mussolini bei der Arbeit zu beobachten. Mussolini hatte die große Liebenswürdigkeit, dem Vertreter der „Münchener Illustrierten Presse“, und einem Spezialphotographen zu gestatten, ihn einige Tage zu begleiten und den Ablauf seiner täglichen Arbeit im Bilde zu fixieren.

Mussolini führt ein sehr zurückgezogenes, mit großer Präzision eingeteiltes Leben. Wenn es das Wetter einigermaßen gestattet, pflegt er morgens im Park der Villa Torlonia auszureiten, jener prächtigen Villa draußen vor Porta Via, die ihm der Fürst Torlonia als Wohnsitz zur Verfügung gestellt hat und die eine der ausgedehntesten Villenanlagen Roms ist. Wir sahen Mussolini dort an einem schönen Januarmorgen nur in Begleitung seines Reitlehrers Rodolfi. Er empfing uns am Eingang zur Reitbahn in äußerst liebenswürdiger, ungezwungener Form und schenkte an diesem Tage glänzend aufgelegt. Er stellte uns auch seinen jüngsten Sohn, den dreijährigen Romano vor, der auf den Schultern eines alten Dieners hüdepfad angelehnt kam und den er dann zur hellen Begeisterung des Kleinen vor sich aufs Pferd nahm. Der kleine Romano



Vor der letzten Tür Mussolinis Leibdiener im Vorzimmer des Duce. In den Blättern an den Wänden kostbare Remaniken aus Drevio

Aufn. Man-Dephot

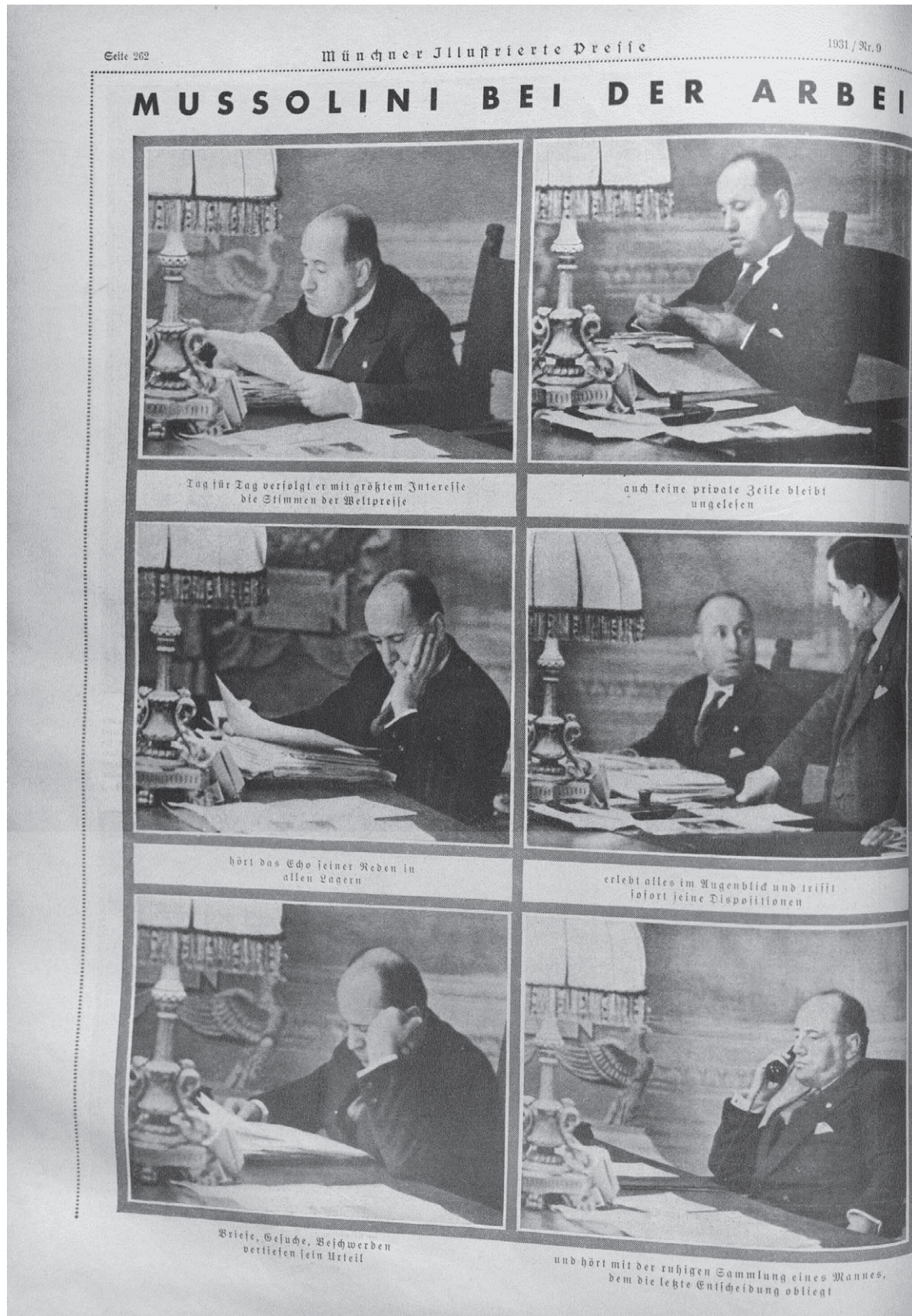


Abbildung 76: Fotoreportage *Mussolini*, *MIP* 1931 Nr. 9, S. 262-263, Felix H. Man (Dephot)

ist, wie alle Kinder Mussolinis, blond; er hat die charakteristische Mundpartie des Vaters. Mussolini hängt sehr an dem Kleinen. Als er seinen morgentlichen Spazierritt beendet hatte und schon der Wagen bereitstand, der ihn ins Amt bringen sollte, wandte er sich noch einmal nach dem Kleinen um, hob ihn hoch in die Höhe und küßte ihn un-  
 lehrhaft durch die fremden Besucher herzhaft auf beide Wangen.

Die eigentliche Arbeitsstätte Mussolinis ist der Palazzo Venezia, ein strenger Renaissance-Palast aus dem Cinquecento, den Pietro Barbo, der nachmalige Papst Paul II. erbaut, der eine reiche Geschichte hat und der nach dem Frieden von Campoformio (1797) bis unmittelbar vor dem Kriege Sitz der österreichischen Botschaft beim Heiligen Stuhl war. Der fremde Besucher, der zu Mussolini kommt, wird am Hauptportal des Palastes, das auf die Piazza Venezia hinausgeht und vor dem zwei Posten der schwarzen Leibgarde Mussolinis Wache halten, von einem Polkisten in Zivil empfangen. Dieser prüft



mit dem Presse-Chef Ferrvelli



mit dem Polizeipräsidenten von Rom



mit dem Kommandanten der faschistischen Miliz, Teruzzi

**Improvisiertes Frühstück**  
 bei den Aufseherhäusern am Strande von Ostia. So oft es ihm seine Zeit erlaubt, fährt Mussolini nach Ostia ans Meer, um die Vorbereitungen an der von ihm geplanten Uferstraße Ostia-Anzio zu beaufsichtigen

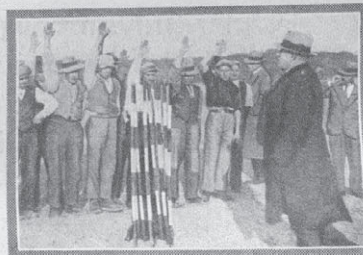


Mussolini in den Dünen von Ostia in Begleitung unseres vömlischen Vertreters Raaf Hornfelder

sorgfältig den Audienzbrief und geleitet den Gast bis in den ersten Etod, bis an ein schweres Eisengitter, hinter dem man nichts Gutes vermutet. Bis einen schließlich zwei galonierte Diener mit blaugoldenen Aufschlägen in Empfang nehmen, die einen in das eigentliche Wartezimmer geleiten.

Es sind mehrere, eine ganze Flucht von Wartezimmern, die mit Majoliken und alten Wandgemälden, mit Holstafelungen und Kerzenschmud ausgekattet sind und den Eindruck eines kleinen Museums machen. Wer hier auf den Ministerpräsidenten wartet, dem wird die Zeit nicht lang. Man sieht wunderbüßliche Vitruinen mit bunten Majoliken aus Orvieto und kann inzwischen die zum Teil recht guten Wandgemälden alter Meister aus dem Cinquecento betrachten.

Spontane Begrüßung durch die Straßenbauerbeiter in Ostia



(Fortsetzung Seite 275)

### 7.3.2.12 Fotoreportage *Atelierfest in Schwabing*<sup>646</sup>

Wolfgang Weber war im Laufe der Jahre zu einem Hauptlieferanten von Fotoreportagen für die *Münchner Illustrierte Presse* geworden. Im Jahre 1931 erstellte er achtzehn Fotoreportagen in der *MIP*. Das Bildmaterial entstand während seiner ausgedehnten Reisen und bei gesellschaftspolitischen Ereignissen. Im Jahr 1931 erhielt er von der *MIP* den Auftrag Fotoreportagen über den Münchner Fasching zu gestalten. Die Bildgeschichte *Atelierfest in Schwabing* mit dreizehn Fotografien ist eine besonders gelungene Darstellung des Münchner Faschings.

Man muss sich zunächst ein wenig orientieren im Layout der dreiseitigen Reportage, um zu erkennen, wo auf der ersten Doppelseite „oben“ und „unten“ ist. Der handgeschriebene Titel in Sütterlinschrift *Atelierfest in Schwabing* hilft dem Leser dabei. Darunter signierte Weber wie immer mit „von Wolfgang Weber“.

Drei großformatige Fotos nehmen fast die ersten zwei Seiten ein und wirken in der Aneinanderreihung wie die tapezierte Wand eines Ateliers. Auf allen drei Bildern sieht man Faschingsgirlanden, Luftballons und künstlerisch gestaltete Figuren aus Tüchern, Kartons und sonstigem Material von der Decke hängen. Im linken rechteckigen Foto ist der „originelle Eingang zur Faschingshöhle“ abgebildet, so die Bildunterschrift. Auf einem riesigen Tuch ist das Bild einer nackten Frau zu sehen. Die langen Beine der Schönheit sind weit gespreizt und markieren den Zugang zum „Atelier“. Hier muss jeder durch, wenn er mitfeiern will. Ein verliebtes Paar spaziert gerade durch den Ausschnitt in dem großen Vorhang, hinter ihnen zeigt sich bereits der Koch des Abends, wahrscheinlich wartet er auf seinen Einsatz. Im Foto in der Mitte tanzt ein Paar, und im rechten Bild scheint die Stimmung schon auf dem Höhepunkt des Festes zu sein. Riesige Luftballone hängen über diesem „Tohuwabohu“ von ausgelassenen Faschingsnarren. Die interessanten und wichtigen Details über das Atelierfest präsentiert Wolfgang Weber mit vier runden Fotoausschnitten, die den Luftballons der aufgehängten Faschingsdekoration gleichen. Folgt der Betrachter den runden Bildausschnitten, erfährt er nach und nach aus den Bildunterschriften, dass es keine Stühle, sondern nur Matratzen gibt, dass jeder Besucher mindestens eine kluge Rede hält, dass die noch Nüchternen sich um die Weißwürste kümmern und dass ganz

---

<sup>646</sup> Weber 1931a, S. 222-224

rechts ein Geheimtipp angeboten wird, ein Kunstwerk, das nur am heutigen Faschingsabend für 19,50 Mark zu haben ist. Nach dem Tode seines Besitzers würde es bereits 50 000 Mark kosten.

Auf der dritten Seite der Reportage geht die Erzählung mit sechs Fotografien weiter. In einem großen Bild ist ein weiterer Raum des Ateliers abgebildet. Die Wände sind für die Faschingsveranstaltung mit Gemälden und Zeichnungen ausgestaltet. Ein Pärchen ruht sehr intim auf einem Sofa. „Das Engelchen im siebten Himmel“, lautet die Bildunterschrift. Der Gesichtsausdruck des älteren Mannes verrät Lüsternheit und Alkoholgenuss. Allerlei Masken und Konfetti hängen von der Decke und ergeben mit den Wandzeichnungen ein fantasiereiches Bild. Weitere kleine Fotos auf der letzten Seite scheinen wie Luftballone im Layout zu schweben. Sie zeigen das bunte Treiben in den Räumen des Ateliers: Einige Besucher haben schon genug und ziehen sich in eine Ecke zurück, wieder andere frönen noch putzmunter dem Faschingstreiben. Ein Faschingsteilnehmer sitzt ermattet auf einem Stuhl, vielleicht in der Hoffnung, dass der Spuk bald vorüber ist. Aus der Bildunterschrift erfährt man, dass der Hausherr schon müde ist und vom Rummel genug hat. Links unten stellt Wolfgang Weber die Gruppe der „Ausgelassenen“ vor, diejenigen, die es bis zum Morgengrauen aushalten. Das letzte Foto ist ein Resultatbild des Faschings. Es präsentiert eine junge Frau, die alleine auf einem Sofa sitzt. Die Bildunterschrift gibt folgendes preis: „Was um 8 Uhr morgens übrigblieb“.

Wolfgang Weber bietet mit drei großformatigen Fotos einen Überblick von der Faschingslokalität, ordnet die Bilder wie bei einem Triptychon an. Mit den ballonartigen Fotoausschnitten, die teilweise die drei großen Bilder überlappen, führt er uns durch das Faschingsvergnügen. Die runden Bildausschnitte stellen die zeitlich unterschiedlichen Ereignisse dar und führen die Erzählung fort. Weber vergisst auch nicht das Ende und Ergebnis einer solchen Veranstaltung im Bilde festzuhalten. Eine Dame sitzt allein auf einem Sofa, und auf dem Boden liegen die „Reste“ der Faschingsfeier, Hüte, leere Flaschen und sonstiger Müll.



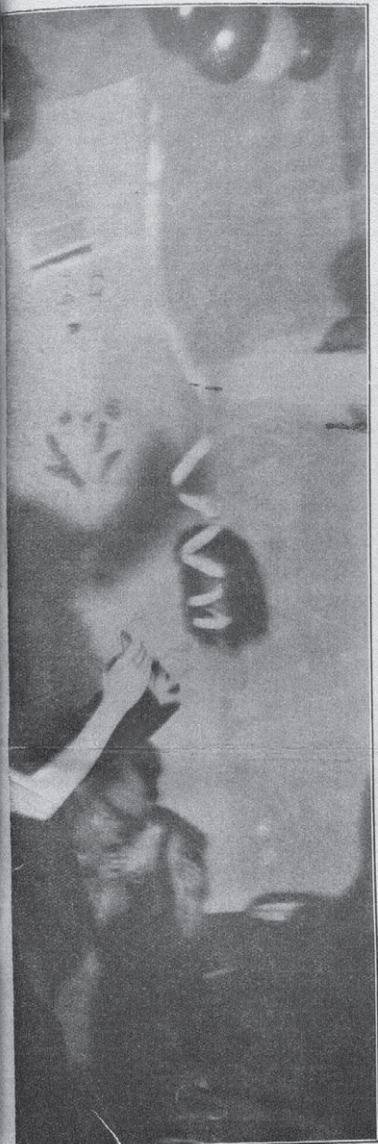


Abbildung 77: Fotoreportage Atelierfest in Schwabing, MIP 1931 Nr. 7, S. 222-223, Wolfgang Weber

1931 / Nr. 7

Münchner Illustrierte Presse

Seite 223



in seiner Wüste

Die Stimmung auf dem Höhepunkt

Falls noch noch ein Mäcen kommt:  
Seite noch M. 19.50, nach meinem Tode  
M. 50.000.—

# ins Luft in Tyroaring

von Woppgangweber

Staatsober gefächelt und Wasser in die Bowl ge-  
gossen. Zuführgelommene belamen Kohlenkautel oder  
Franchiermesser in die Hand oder wurden auf wacklige  
Reitern gejagt. Alles Ehrwürdige und Salonfähige floß

auf den Speicher — aller Firtelsanz der Rumpellammer  
kam zu Ehren. Und ehe man sich noch Kohle und Far-  
ben und Malonnanse von den Händen gewischt hat, sind  
sie alle da: die schönsten Frauen vom Theater, die

wichtigsten Dichter, die frechsten Maler — sie kommen,  
wie sie sind: von der Bühne, vom Atelier, ohne gro-  
ßes Kostüm, ein paar Fittler mit Geißt 'drapiert und  
nur den eigenen Miß ins Gesicht geschminkt — alles

Münchener Illustrierte Presse

Seite 224

Leute, die sich nicht im Glanz der großen Säle bewundern lassen wollten und unter dem Schimmerlicht der kleinen Ölfunfeln etwas suchten, was viele verloren glaubten: den Geist der Bohème. Schriftsteller, zu faul, ihre Novelle zu schreiben, bestaunten ganze Romane (und keine schlechten!). Schüchtern, eben noch im Vorzimmer des Kunsthändlers, fordern mit Sibylgeistes Eifer. Wis und gute Gedanken werden so billig abgegeben wie alte Kallappen... Es gibt keine Gefächter mehr in diesem Rauch und keine Un-bisexualität — nur ein unbedeutendes

Der Hausherr hat genug

Oben:  
Philosophische Minute um 1/2 6 Uhr morgens

Das „Engelchen“  
im siebten Himmel

Gemisch von Gefühlen —  
für fünf Stunden — für  
den Gaßling — für das  
Unsterbliche des Tages.  
W.W.

Aufnahmen:  
Wolfgang Weber

Links:  
Die Front der Ausgelassenen

Rechts:  
Was um 8 Uhr morgens  
übrigblieb

Verlag und Druck: Knorr & Hirth G. m. b. H., München, Sendlingerstraße 80 (Feraruf 9286). — Hauptschriftleiter und Verantwortlich für den bildlichen Teil: Walter Foltzick. — Berliner Schriftleitung: Stefan Lorant, Berlin W, Kanonenstraße 40 (Feraruf Merkur 6966). Für die Anzeigen: Hans Dürrenmeyer, München. — In Österreich und den Nachbarstaaten redaktionell verantwortlich: Hans Kramer, Wien VII, Neustiftgasse 16. — Auslieferung für Österreich und Nachbarstaaten, gleichzeitig für den Verlag dort verantwortlich: August Renckl, Wien I, Schulerstraße 1, Feraruf R 25712. — Unverlangte Einsendungen werden nur zurückgesandt, wenn Porto beiliegt. — Nachdruck verboten. — Anzeigenpreis nach Tarif. — Jahresabonnementspreis RM. 10.40. — Postcheck-Konto München 5920. — Erfüllungsort München. — Entered as second-class matter August 23/1928, at the Post Office at New York, under the Act of March 3/1879 (Sec. 397, P. L. and R.)  
Papier von den München Dachauer Papierfabriken

Abbildung 78: Fotoreportage Atelierfest in Schwabing, MIP 1931 Nr. 7, S. 224, Wolfgang Weber

22. Februar 1931  
8. Jahrgang / Nr. 8

Preis: 20 Pfennig  
Österreich: 35 Kreuzer / Tschechien: 2 Kronen  
Schweiz: 30 Rappen / Italien: 1,50 Lire  
Frankreich: 1,50 Frs. / Spanien: 20 Cents  
Jugoslawien: 3 Dinar

# Münchener Illustrierte Presse

Verlag Knorr & Hirth

G. m. b. H.

München



**Achtung!**  
**Geld ohne Arbeit!**  
DER NEUE  
**Possendorfroman**

Der beste Skiläufer Deutschlands

Phot. W. Brauner

Gustl Müller-Bayrischzell wurde bei den Wettkämpfen in Lauscha-Ernstthal zum drittenmal Deutscher Skimeister

### 7.3.3 Die Fotoreportagen nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten

Das Jahr 1932 war für die Nationalsozialisten von Misserfolgen geprägt. Nach drei großen Anläufen – Reichspräsidentenwahl im April, Reichstagswahlen im Juli und November – verfügte die NSDAP immer noch keinen Zugang zum Zentrum der politischen Macht und war zudem von Geldsorgen verfolgt. Die erstaunliche Entwicklung im Januar 1933 lässt sich nur durch die Unterstützung gewisser Kreise (Militär, Wirtschaft und Bürokratie) erklären.<sup>647</sup> Nach der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler, am 29. Januar 1933, dauerte es nicht lange, bis sich die Ohnmacht der Hitlergegner auch auf die Pressefreiheit auswirkte. Durch die Neuordnung der Presse und diverse Festlegungen – Erlass vom 13. März 1933, zur Schaffung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda, Einsetzung des Reichskulturkammergesetzes vom 22. September 1933 und dem Schriftleitergesetz vom 4. Oktober 1933 – waren die Weichen zu gewaltigen Veränderungen in der Presse und Pressefotografie gestellt.<sup>648</sup> Die Themenfestlegung und die Gestaltung der Fotoreportagen lagen daher nicht mehr in der freien Entscheidung von Redakteuren und Fotografen. Tim N. Gidal schrieb in seinem Buch, *Chronisten des Lebens*: „Das Jahr 1933 bedeutete den Niedergang des deutschen Fotojournalismus.“<sup>649</sup> Es ist richtig, dass viele namhafte Fotografen und Redakteure ins Exil flüchteten und die Freiheit in der Themenwahl, sowie die Gestaltung der Fotoreportagen drastisch beeinflusst wurden. Trotzdem zeigten viele Bildberichte narrative Strukturen und eine ästhetische Gestaltung, die nach wie vor sehr ansprechend waren, obwohl sie oft eine verwerfliche und rassistische Propaganda enthielten. Anhand der ausgewählten Fotoreportagen soll die Entwicklung diskutiert und verdeutlicht werden.

#### 1933 bis 1935: Fotoreportagen ID.-Nr. (Datenbanknummer) 193-264

- Auswahl *Arbeiter-Illustrierte Zeitung*
  - ID-Nr. 242: Fotoreportage *Das 9. Kind der Lisa Kurzenbaum*, 1935 Nr. 03, Seite 46-47

---

<sup>647</sup> Sturm 2003b, S. 62–63

<sup>648</sup> Weise 1983, S. 144

<sup>649</sup> Gidal 1993, S. 56

- ID-Nr. 212: Fotoreportage *Marusja bekommt ein neues Kleid*, 1933 Nr. 42, Seite 718-719
- ID-Nr. 208: Fotoreportage *Schwere Steine. Hartes Brot!*, 1933 Nr. 33, Seiten 568-569
- Auswahl *Berliner Illustrierte Zeitung*
  - ID-Nr. 192: Fotoreportage *Fräulein Elly, was machen Sie heute Abend?*, 1933 Nr. 02, Seite 40-41
  - ID-Nr. 246: Fotoreportage *Mit der Geheimkamera in der Spielbank von Baden-Baden*, 1935 Nr. 12, Seiten 390-391
  - ID-Nr. 260: Fotoreportage *Bückeberg*, 1935 Nr. 41, Seite 1483-1485
- Auswahl *Illustrierter Beobachter*
  - ID-Nr. 227: Fotoreportage *Die historische Begegnung zwischen Adolf Hitler und Mussolini in Venedig*, 1934 Nr. 26, Seite 1062-1067
  - ID-Nr. 201: Fotoreportage *Deutsche Mädchen wollen Farmerinnen werden*, 1933 Nr. 19, Seiten 516-518
  - ID-Nr. 225: Fotoreportage *Mit dem Führer unterwegs am 20. April*, 1934 Nr. 18, Seiten 740-743
  - ID-Nr. 240: Fotoreportage *Milch in der Hand*, 1934 Nr. 49, Seite 2016-2017
- Auswahl *Münchener Illustrierte Presse*
  - ID-Nr. 205: Fotoreportage *Die Wahrheit über Dachau*, 1933 Nr. 28, Seite 850-856
  - ID-Nr. 234: Fotoreportage *Nürnbergers Grosse Tage*, 1934 Nr. 37, Seite 1170-1177
  - ID-Nr. 230: Fotoreportage *Mit Mittelholzer auf Großwildjagd in Afrika*, 1934 Nr. 29, Seiten 920-921

### 7.3.3.1 Fotoreportage *Das 9. Kind der Lisa Kurzenbaum*<sup>650</sup>

Auch nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten gelang es der nach Prag ins Exil geflüchteten Redaktion der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* für ihre Fotoreportagen das erforderliche Bildmaterial zu beschaffen. Sicherlich gab es dabei enorme Probleme, die dahingehend gelöst wurden, dass die Reportagen oft Themen aus

---

<sup>650</sup> o. V. 1935a

der Sowjetunion behandelten. Dort konnte man das Bildmaterial ohne Schwierigkeiten bekommen. Damit ließ sich die gewünschte Propaganda für den Kommunismus aufbauen. Die sozialdokumentarische Fotoreportage *Das 9. Kind der Lisa Kurzenbaum* enthält viele erzählerischen Elemente und ist daher ein gutes Beispiel, dass auch nach 1933 der Fotojournalismus nicht zusammengebrochen war.

Die Reportage entstand 1935 und wurde im Heft Nr. 3 der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* auf den Seiten 46 bis 47 veröffentlicht. Der Layouter verwendete das bei der *AIZ* zwischen 1925 und 1935 sehr oft eingesetzte zweiseitige Layout (zwei Seiten gegenüber). Dieses wurde also nicht nur von der *Münchener Illustrierten Presse* entwickelt und benutzt, sondern sehr oft und schon viel früher in der *AIZ*.

Am Rande der linken Seite der Bildgeschichte erblickt man zwei Figuren. Die Frau und das Kind gehören zu einer großformatigen Fotografie, deren Rahmen und sonst noch störender Hintergrund durch eine *Freistellung* beseitigt wurden. Die plastische Hervorhebung der Personen soll den Blick auf sie lenken. Die barfüßige Frau stützt sich auf einen massiven Stock. Ihr Bauch ist stark vergrößert, sie erwartet ein weiteres Kind. Der Titel der Fotoreportage, der den Bildraum des Fotos überlagert, offenbart dies auch: *Das 9. Kind der Lisa Kurzenbaum*. Lisa Kurzenbaum stellt die Hauptfigur in der Bildgeschichte dar. Die besonders hervorgehobene plastische Darstellung der Körperrundung bestärkt die Annahme, dass die Geburt des Kindes bald erfolgt. Die Frau verwendet ihren Stock als Stütze. Die Kleidung, fehlende Schuhe und die kraftvollen Hände lassen ein arbeitsreiches und mühsames Leben der Mutter vermuten. Ein kleiner Junge, wahrscheinlich eines ihrer Kinder, schmiegt sich an deren Bauch und sucht mit seinem Fuß den Kontakt zu ihr. Es erscheint, als ob er Schutz oder Zuwendung von der Mutter möchte.

Dieses Schlüsselbild mit seinen vielen Aussagen regt die Gedanken des Betrachters an. Welche Vergangenheit hat die Frau, und wie läuft ihr Leben ab? Die am oberen Bildrand der Reportage von links nach rechts angeordneten Fotos zeigen das Familienleben der Frau, den Tagesablauf und die verschiedenen Tätigkeiten und Aufgaben. In der Frühe sitzen sechs ihrer Kinder am Frühstückstisch, wobei zwei bereits das Haus verlassen haben um in die Schule zu gehen. Das dritte Bild präsentiert Lisa, die Älteste der Lisa Kurzenbaum. Die Bildunterschrift informiert, dass das

Mädchen Ärztin werden möchte, darum besucht sie die Siebenjahrschule in Osterwick. Im nächsten Bild ist die Tageszeit weiter fortgeschritten. Frau Kurzenbaum befindet sich nun an ihrer Arbeitsstelle, in der Verwaltung der Kollektivwirtschaft. Währenddessen hütet ihr Mann Johann die Herden des Kollektivs. Er ist aber nicht nur „Knecht“, wie früher, sondern Mitbesitzer. Albert und Mitja besuchen tagsüber den Kindergarten und haben sichtlich Spaß beim Schaukeln. Aber auch nach getaner Arbeit in der Kolchose gibt es für Lisa Kurzenbaum noch zu tun, wie ein weiteres Bild rechts unten darlegt. Immer wieder sind die Kleider der vielen Kinder auszubessern. Dabei leistet ihr die Nähmaschine, die sie als Prämie für gute Arbeitsleistungen erhalten hat, sehr gute Dienste. Im letzten Foto unten wird die neue Bahnstation des Dorfes präsentiert. Die Titelüberschrift verkündet stolz: „Das Dorf Rosengart hat sich richtig herausgemacht“. Zuerst wird im Text, rückblickend, von einem Foto in der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* berichtet, welches kinderreiche italienische Mütter zeigte, die vom „Duce“ als „Mütter werdender Krieger“ mit einer kleinen Gabe belohnt wurden. Der Erzähler im Text verurteilt dieses faschistische Gesellschaftssystem, in dem Kinderreichtum für kriegerische Zwecke genutzt werden soll. Nachfolgend betrachtet der Erzähler, im Gegensatz dazu, die Lebensweise in dem deutschen Dorf Rosengart in der Sowjetunion, in dem Lisa Kurzenbaum ihre Heimat fand. Lisa Kurzenbaum schildert ihr Schicksal als Tochter eines Knechts und die jetzigen Vorteile der Kollektivwirtschaft: „Wir haben ein Haus, das zwar klein ist, aber das uns doch genügt, wir haben einen schönen Gemüsegarten, eine Kuh, zwei Schweine, Geflügel eine ganze Menge. [...] Schule und Kindergarten kosten nichts. Die Kinder bekommen dort das zweite Frühstück und das Mittagessen.“<sup>651</sup> In diesen Aussagen im Text wird die Propaganda gegen den Faschismus und für das sozialistische System der Sowjetunion sichtbar.

Die Erzählung in der Fotoreportage wird durch das Schlüsselbild auf der linken Seite, sowie durch die in Groteskschrift ausgeführte Titelüberschrift eingeleitet. Mit den in einer Sequenz angeordneten fünf Bildern am oberen Rand des Layouts wird die Geschichte weitergeführt. Zwei Fotografien im Layout auf der zweiten Seite unten schließen die Erzählung ab. Das letzte Foto, das die neue Bahnstation zeigt, ist mehr Propaganda als Teil der Geschichte.

---

<sup>651</sup> o. V. 1935a





**FRÜHSTÜCKSTEE.** Die zwei Ältesten sind schon zur Schule gegangen, die sechs anderen werden auch gleich zum Unterricht und in den Kindergarten der Kollektivwirtschaft „abtrudeln“.

**HILDE UND WILHELM IN DER SCHULE.** Hilde antwortet gerade auf eine Frage. Wilhelm sitzt daneben. Beide sind gute Schüler. Wilhelm will „Insenjör“ werden, Hilde will auch studieren.

## Das 9. Kind der Lisa Kurzenbaum

Wolodja, der Jüngste, ist der einzige von den acht, der Bauer werden will.

Unsere Leser erinnern sich wahrscheinlich noch gut eines Bildes, das wir vor kurzem veröffentlichten. Es zeigte kinderreiche italienische Mütter, die dem Duce vorgeführt werden sollten, um von ihm als „Mütter werdender Krieger“ mit einer kleinen Gabe belohnt zu werden. Entbehrung und Sorge hatten sich in die Gesichter dieser Frauen mit tiefen Griffelzügen eingezeichnet; man sah es diesen von Mussolini ausgezeichneten Müttern an, daß die Aussicht, Rekruten für die Arbeitslosenarmee, Opfer für die Schlachtfelder des sogenannten größeren Italiens zu liefern, nicht gerade verlockend sein muß. Man erkannte: da wird aus einer Not eine Tugend gemacht, diese „Mütter werdender Krieger“ sind unglückliche Opfer eines Gesellschaftssystems, in dem ein Reichtum an Kindern dem arbeitenden Menschen zur Quelle von Not, Entbehrung und Sorge wird. An dieses Bild aus der AIZ mußte ich denken, als ich mit Lisa Kurzenbaum sprach. Wer Lisa Kurzenbaum ist? Eine deutsche Bäuerin aus dem Dorf Rosengart bei Dnepropetrozsk, in der Nähe des weltbekannten uralischen Wasserwerks Dneproostroj in der Sowjetunion.

Dreißig Häuser zählt das Dorf Rosengart, und sie alle sind heute in der Kollektivwirtschaft „Chatajewitsch“ vereinigt. Lisa Kurzenbaum ist Mitglied der Kolchos-Verwaltung. Johann Kurzenbaum ist Hüter der Kollektiv-Herde.

Acht Kinder hat Lisa, das neunte ist unterwegs. „Ist das nicht ein bißchen viel, neun Kinder?“ frage ich sie. „Na ja, eigentlich dachten wir uns auch immer: acht genügen, aber wenn es nun einmal kommt...“

Worum sie denn nicht vorgebeugt habe, will ich wissen. Kennt sie am Ende keine Vorbeugungsmittel? Oh doch, aber manchmal versagt selbst ein Vorbeugungsmittel. Und abtreiben lassen wollte sie nicht. Sie hätte zwar die Abtreibung vornehmen lassen können, bis zum dritten Monat der Schwangerschaft darf ja — die Zustimmung einer ärztlichen Kommission vorausgesetzt — die Abtreibung durchgeführt werden, und es hätte auch keine Kopeke gekostet... aber der Arzt hatte von einem Eingriff abgeraten. „Er meinte, es sei für mich gesünder, das Kind auszutragen, statt abzutreiben, na und da entschlossen wir uns, daß es kommen soll. Satt machen können wir es ja, nackt bleiben muß es auch nicht, und der Mangel an Gesellschaft wird es sich auch nicht zu beklagen haben. Es soll und wird willkommen sein!“

Und dann erzählt Lisa Kurzenbaum ein wenig von ihrem Leben. Sie ist die Tochter eines Knechts. Der hatte es gar nicht gut. Von Dorf zu Dorf, von Großbauer zu Großbauer wanderte er und konnte weder sich, noch Frau und Kinder satt machen. Und auch als

**DAS DORF ROSENGART HAT SICH RICHTIG HERAUSGEMACHT.** Es gibt viele neue Häuser und auch die Bahnstation ist funkelnagelneu. Seit Dneproostroj in Betrieb ist, gibt es überall elektrisches Licht und elektrische Maschinen. — Die Bahnstation.

Abbildung 79: Fotoreportage Das 9. Kind der Lisa Kurzenbaum, AIZ 1935 Nr. 3, S. 46-47, Fotograf unbekannt



**LISA, DIE ÄLTESTE.** „Die wird Ärztin werden“, sagt die Mutter, „heut schon ist sie rein verrückt, wenn sie jemand verbinden oder pflegen kann“. Lisa geht in die Siebenjahrsschule in Osterwick.



**ES GIBT NICHT NUR IN HAUS UND HOF ZU TUN,** Lisa Kurzenbaum ist auch öffentlich tätig. Neben mancherlei „gesellschaftlicher Arbeit“ ist sie in der Verwaltung der Kollektivwirtschaft tätig.



**JOHANN KURZENBAUM** ist Hüter der Kollektivherde. Früher nannte man so etwas einfach Kuhhirt... aber nicht nur der Name änderte sich, heute ist der Hirt auch Mitbesitzer, nicht bloß Knecht.

Lisa groß geworden war, ging es ihr zunächst nicht besser. Sie diente bei deutschen Bauern, es gab viel Arbeit und wenig zu essen. Sie heiratete. Ihr Mann war aus Deutschland, kam als Kriegsgefangener nach Innerrußland. Als Knecht und Hirt diente er bei Bauern, die es sich selbst gut gehen ließen und ihre billigen Arbeitskräfte, die Kriegsgefangenen, recht knapp hielten.

„Ich hatte nichts und mein Mann hatte nichts. Nicht einmal eine Ziege. Erst seit die Großbauern vertrieben und die Kollektivwirtschaften gebildet wurden, können wir uns »rührens«. In den ersten Jahren nach der Kollektivierung war es ja manchmal hart, aber jetzt sind wir über den Berg. Wir haben ein Haus, das zwar klein ist, aber das uns doch genügt, wir haben einen schönen Gemüsegarten, eine Kuh, zwei Schweine, Geflügel eine ganze Menge. Eine Nähmaschine, einen elektrischen Ofen und einen elektrischen Teekocher bekam ich als Prämie für gute Arbeitsleistung. Als im Vorjahr Abrechnung gemacht wurde, bekam jedes Mitglied der Kollektivwirtschaft für den »Arbeitsstag« — das ist die Maßeinheit für die Arbeit — viereinhalb Kilo Weizen, ein Rubel fünfzig Kopeken in bar, Milch, Kartoffeln, Gemüse und Viehfutter mehr als genügend. Wir hatten zu zweit 600 Arbeitstage, da können Sie sich ausrechnen, was wir alles bekommen haben.“

Schule und Kindergarten kosten nichts. Die Kinder bekommen dort das zweite Frühstück und das Mittagessen. Die Kosten dafür werden aus einem Fonds bestritten, den alle Kollektivwirtschaftler gemeinsam aufbringen.

„Auf diese Weise spüren wir diese Ausgaben gar nicht. Meine Älteste, die Lisa, besucht die Siebenjahrsschule. Sie will Ärztin werden, die Jungen wieder, die wollen »Inschenjoret« werden, und nur Wolodja sagt immer: »Ach was, ich bleibe auf dem Land, ich habe die Pferde zu lieben, aber auch die Traktoren« sind nicht ohne, wie er sagt.“

Die Arbeit ist immer noch kein Zuckerlecken, namentlich das Melken ist anstrengend. „Aber wir haben schon die ersten Apparate gekauft, und im Jahre 1935 wird nur noch elektrisch gemolken werden, das ist dann ein Spaß.“

Ob die andern Bauern von Rosengart auch zufrieden sind?

„Seit der Ernte von 1933 kann man sagen: ja. Bevor sie sich an die Kollektivwirtschaft gewöhnten, gab es Unzufriedenheit und Ärger genug; es war eben etwas ganz Neues und der Bauer gewöhnt sich nicht leicht an große Umwälzungen. Aber jetzt sehen sie, daß das Leben leichter, besser und schöner geworden ist, und vor allem sehen sie: es geht ständig aufwärts. Uns hat besonders Dneprostraj geholfen. Zuerst schimpften die Bauern auf den Bau, der »nur Geld frißt und doch nie fertig wird«, aber jetzt ist in allen Dörfern elektrisches Licht eingeführt worden, jetzt fängt man an, mit elektrischer Kraft zu arbeiten... da sieht die Sache ganz anders aus. Da war zum Beispiel ein altes Weib bei uns im Dorf, eine richtige Hexe. Immerzu schimpfte sie, und besonders auf Stalin hatte sie es abgesehen. Wenn es zu viel geregnet hatte, wenn es zu wenig geregnet hatte, wenn ein Kind krank wurde oder eine Kuh keine Milch gab, immer war »er« daran schuld. Sie war jetzt in Dneprostraj und sie ist ganz verwandelt zurückgekommen. Das Werk, die neue Stadt, die Kaufhäuser, die Klubs... sie hat das alles für Bolschewistenmärchen gehalten und nun auf einmal hat sie das alles selbst gesehen. Sie sagte nach ihrer Rückkehr zu mir: »Viele, viele Kinder hat Stalin zu ernähren, aber weiß der Teufel, er schafft es. Und wie er es schafft!« Und sie kam auch, zum erstenmal, in die Frauenversammlung.“

Es ist keine Zeit mehr zum Plaudern. Lisa Kurzenbaum muß in die Kolchosverwaltung. Und dann hat sie einen Kurs zu leiten. Und dann muß sie in die Bibliothek. Und dann... acht Kinder hat Lisa Kurzenbaum und das neunte unterwegs. Aber die Kinder machen ihr keine Sorge. „Ich wollte, ich wäre selbst ein Kind, eins von unseren Sowjetkindern: denken Sie nur was für eine helle Zukunft die haben, was für eine helle, große Zukunft. Und da soll man sich nicht auf das Neunte freuen?“

Fotos: Reilmann, J. Anos



**ALBERT UND MITJA** gehen noch nicht in die Schule. Sie sind den größten Teil des Tages über im Kindergarten der Kollektivwirtschaft.

**KINDER MACHEN ARBEIT.** Immer wieder gibt es was zu flicken. Da kommt die als Prämie für gute Arbeitsleistung erhaltene Nähmaschine der Mutter sehr zustatten.



### 7.3.3.2 Fotoreportage *Marusja bekommt ein neues Kleid*<sup>652</sup>

Die *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* widmete sich im Heft Nr. 42 von 1933 auf den Seiten 718 bis 719 der Mode für die Frauen. Der unbekannte Ersteller des Bildmaterials wählte für dieses gesellschaftliche Thema das harmonisch wirkende zweiseitige Layout.

*Marusja bekommt ein neues Kleid* verkündet der Titel. Er ist in Groteskschrift ausgeführt und nimmt fast die ganze Doppelseite ein. Beim Aufschlagen der Reportage erfasst der Blick des Betrachters sofort den großen runden Fotoausschnitt auf der linken Layoutseite, obwohl dieses Foto nicht das Einführungsbild in die Bildgeschichte darstellt. In diesem „Eye-Catcher“ (Blickfangfoto) betrachten zwei junge Frauen interessiert ein Modeheft. Was ist der Grund hierfür? Sicherlich wird ein neues Kleid ausgewählt, was bereits der Titelüberschrift zu entnehmen ist, und eine der jungen Frauen ist gewiss Marusja. Der Text beginnt mit einer Unterhaltung zwischen zwei Personen. Daraus erfährt der Leser, dass Marusja eine Arbeiterin in einem Moskauer Betrieb ist. Auf einen entsprechenden Antrag erhielt sie dort eine Anweisung für den staatlichen Kleidertrust und kann sich damit ein neues Kleid nach ihren Vorstellungen anfertigen lassen. Das große Blickfangfoto wird von einer winzigen Fotografie überlagert, die eigentlich das Einführungsfoto, also das erste Bild der Erzählung, darstellt. Es zeigt die Außenansicht eines Geschäftes. Aus der Bildunterschrift kann man entnehmen, dass es sich um eine Filiale des staatlichen Kleidertrusts handelt. Dieses Geschäft ist auch der Ort, von dem die Reportage berichtet.

Die Erzählung wird unten auf der Doppelseite mit vier kleinen Bildausschnitten, die in einer Reihe angeordnet sind, weitergeführt. Das erste Foto zeigt die Arbeiterin Marusja in ihrem Moskauer Betrieb, wie sie sich gerade eine Anweisung für ein neues Kleid geben lässt. Auf der folgenden Aufnahme steht sie vor dem Schaufenster des staatlichen Kleidertrusts und lässt sich beraten. Im dritten Bild ist Marusja im Laden beim Aussuchen des Stoffs abgebildet. Nun wird Maß genommen, verkündet die Bildunterschrift im vierten Foto: „... und nachdem Maß genommen worden ist und nach einigen Anproben sieht man schon wie und wo. Noch eine letzte Probe ...“. Dies betrifft aber teilweise schon das seitenhohe Foto daneben. Die

---

<sup>652</sup> o. V. 1933c

Bildunterschrift des seitenhohen Bildes ganz rechts im Layout, das Marusja vor dem Spiegel zeigt, führt die Erzählung weiter: „... und Marusja kann ihr neues Kleid zum erstenmal im Kulturpark spazieren führen.“. Mit dieser freigestellten Fotografie von Marusja endet die Bildgeschichte. Die junge Frau schreitet in ihrem schicken neuen Kleid auf den Betrachter zu und hat ihn dabei fest im Blick. Die Figur von Marusja überlagert teilweise das linke Foto. Durch die Freistellung und die Überlappung wird Marusja im Layout in den Vordergrund gerückt, so als wenn sie das Geschäft gerade verlassen hätte.

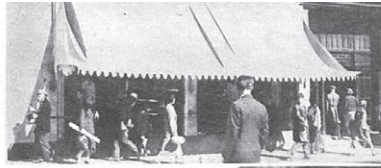
Die Bildreportage ist auch ohne Begleittext leicht lesbar, da sie eine sehr gut strukturierte Erzählung aufweist. Einführungsbild, Blickfangfoto, die anschließende kleine Fotosequenz mit wenig Leerstellen, der Wechsel zum großen Bildformat bei der Anprobe und das freigestellte Foto von Marusja im neuen Kleid schaffen einen logischen Ablauf der Geschichte.

Die Bilderzählung selbst ist objektiv dargestellt. Liest man allerdings anschließend den Text der Reportage, so wird klar, dass auch Propaganda für die Sowjetunion, den Sozialismus und gegen den Kapitalismus betrieben wird. Ein kurzer Auszug aus dem Text bestätigt dies. Frau Schulz bemerkte: „[...] Ich habe gelesen, dass in Russland alles in Lumpen herumläuft, und daß man dort nur gegen Valuta teure Kleider kaufen kann.“<sup>653</sup> Darauf antwortete Frau Müller ihrer Gesprächspartnerin: „Sie sind wohl Leserin der prager ‚Bohemia oder sonst einer freiwillig gleichgeschalteten Zeitung? Nein liebe Frau Schulz, solche Märchen über die Sowjetunion zogen früher einmal. Heute nicht mehr. – Mit unserer Marusja ist das so: sie stellt in ihrem Betrieb einen Antrag; dann erhält sie eine Anweisung für den staatlichen Kleidertrust. [...] Marusja sucht sich zusammen mit ihren Freundinnen, genau so sorgfältig wie wir, in einem Modejournal aus, was sie haben will. Und sie nimmt nur das, was ihr gefällt. [...]“<sup>654</sup>

---

<sup>653</sup> o. V 1933c

<sup>654</sup> o. V 1933c



In der Petrowka in Moskau befindet sich eine Filiale des staatlichen Kleidertrusts.

# MARUSJA BEK



„Marusja — ist das nicht eine junge Arbeiterin aus einem moskauer Betrieb? Sie haben mir doch schon gestern von ihr erzählt.“  
 „Ganz recht. Sie ist im »Elektrosawod« beschäftigt.“  
 „Und die bekommt ein neues Kleid? Ich habe gelesen, daß in Rußland alles in Lumpen herumläuft, und daß man dort nur gegen Valuta teure Kleider kaufen kann.“  
 „Sie sind wohl Leserin der prager »Bohemia« oder sonst einer freiwillig gleichgeschalteten Zeitung? Nein, liebe Frau Schulz, solche Märchen über die Sowjetunion zogen früher einmal. Heute nicht mehr. — Mit unserer Marusja ist das so: sie stellt in ihrem Betrieb einen Antrag; dann erhält sie eine Anweisung für den staatlichen Kleidertrust. Sie geht hin und —“  
 „Ich weiß schon: sie geht hin und bekommt irgendeinen häßlichen Kittel aus grobem Stoff in die Hand gedrückt. Damit muß sie dann zufrieden sein.“  
 „Schon wieder ein Märchen! Nein, im Gegenteil, Marusja sucht sich, zusammen mit ihren Freundinnen, genau so sorgfältig wie wir, in einem Modejournal aus, was sie haben will. Und sie nimmt nur das, was ihr gefällt. Dann wird der Stoff ausgesucht —“  
 „Entschuldigen Sie, wenn ich unterbreche, Frau Müller — aber ich höre da: »Modejournale«? Gibt es im heutigen Rußland denn überhaupt so, etwas wie eine Mode? Wer bestimmt denn die? Oder übernimmt man dort auch alles, was aus Paris und Wien kommt, wie bei uns?“  
 „Ich merke schon, liebe Nachbarin, daß ich Ihnen erst mal, ehe wir über die Sowjetunion sprechen, erzählen muß, was überhaupt Mode ist, wie sie entstand, und wie sie heute zum Nutzen der Textilindustrie, der Modesalons und Warenhäuser bei uns in den kapitalistischen Ländern gefördert wird.“  
 „Ach, das weiß ich schon! Wenn sich die meisten Frauen nach einer bestimmten, ziemlich willkürlichen Mode gekleidet haben — sagen wir einmal mit kurzen Röcken in einer bestimmten Farbe — dann er-

Reges Leben herrscht im Vorraum, wo die Modejournale ausliegen. Hier finden wir auch unsere Marusja, wie sie sich eifrig mit ihren Freundinnen über Farbe und Schnitt des neuen Kleides berät.



Marusja ist eine junge Arbeiterin in dem großen moskauer Werk »Elektrosawod«. Sie braucht ein neues Kleid. Deshalb läßt sie sich eine Anweisung geben ...



... mit der sie sich zu der Filiale des staatlichen Kleidertrusts — Abteilung Frauenkleidung — begibt. Eine kurze Beratung vor dem Schaufenster ...



... und dann wird drinnen der Stoff ausgesucht. Haltbar soll er sein, praktisch und vor allem — er muß Marusja gefallen! Aber sie findet ihn ...

Abbildung 80: Fotoreportage *Marusja bekommt ein neues Kleid*, AIZ 1933 Nr. 42, S. 718-719, Fotograf unbekannt

# KOMMT EIN NEUES KLEID

finden die Beauftragten der Bekleidungsindustrie schnell halbblau oder lange in einer andern Farbe, die uns dann mit geschickten Propagandamitteln als »Modifarbe aufgeschwätzt wird. Und schon ist die Beschereung da: entweder muß man sich ganz neu einpuppen, oder, wenn es dazu nicht reicht, dann muß man wenigstens den kurzen Rock durch einen längeren ersetzen."

„M u ß man das wirklich?“

„Gewiß muß man das. Das wissen Sie doch auch, daß besonders die Angestellte immer halbwegs modern gekleidet sein muß, wenn sie nicht aufs Pflaster fliegen will.“

„Und die Arbeiterin?“

„Die braucht die Mode natürlich nicht mitzumachen.“

„Ein kleiner Irrtum, Frau Schulz. Ich behaupte: sie macht sie mit.“

„Aber das brauchte sie nicht!“

„Doch. Sie muß sogar. Allerdings nicht die Mode von heute, sondern die Mode von gestern und vorgestern. Und das ist so: entweder kauft sie sich, wenn sie kann, guten Stoff, der ein paar Moden überdauern muß; oder sie kauft sich öfter ein billiges Fällchen. Daß dieses auch nicht nach der neuesten Mode — welche sich die bürgerliche Klasse vorbehält, um sich von der proletarischen abzugrenzen — gearbeitet ist, sondern aus dem vorigen Jahr stammt, wissen Sie auch. Die Arbeiterfrau im kapitalistischen Staat trägt zwangsläufig die unmodern gewordenen Mode-Erzeugnisse der bürgerlichen Klasse.“

„Hm... tja... dann müßte sie sich eben ihre eigene, proletarische Mode schaffen!“

„Nein, liebe Frau Schulz,

umgekehrt: sie muß mithelfen, die Voraussetzungen dazu zu schaffen. Denn auch die Mode ist nicht unabhängig vom gesellschaftlichen Leben und dem Kampf der Klassen einfach zu „schaffen“, sondern sie ist eine getreue Widerspiegelung eben dieser Widersprüche. Denken Sie an die reaktionär langen Kleider, die man jetzt trägt, an den militärischen Zugschnitt! Nein, erst wenn die proletarische Klasse herrscht, dann werden auch wir beide, so wie unsere Marusja, die proletarische Mode mit bestimmen helfen.“

H. Z.



... und nachdem Maß genommen worden ist und nach einigen Anproben sieht man schon wie und wo. Noch eine letzte Probe...

... und Marusja kann ihr neues Kleid zum erstenmal im Kulturpark spazieren führen.

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Paul Prokop, Prag Verwaltung Prag VII., Letohradská 32-III. Österreich: Herausgeber, verantwortlicher Redakteur und Eigentümer: Josef Kratky, Wien II, Novaragasse 21/15. Schweiz: Hans Märki, Basel, Spitalstr. 19. Holland: Agentschap Amstel, Amsterdam, Nieuwe Prinsengracht 29 hs. Saargebiet: Heinrich Klein, Saarbrücken 3., Nauwieserstr. 48 pt. USA.: A. Kertész, New-York-City, 38 Union Square, room 22. England: The Workers Bookshop Ltd. London WC 2, 16 King Street. Frankreich: Edition Bifur, Paris VIe, 169, Boulevard St. Germain. Zeitungsmarkenbezug bewilligt unter Nr. 185643-VII 1933. Der Insertionspreis beträgt Kč 4.— brutto für die 75 mm breite Inseratenzeile. Rotations-Tiefdruck M. Schulz A. G., Prag.

### 7.3.3.3 Fotoreportage *Schwere Steine. hartes Brot!*<sup>655</sup>

*Schwere Steine. hartes Brot!* lautet die Titelüberschrift der Fotoreportage im Heft Nr. 7 von 1933 auf der Doppelseite 568 bis 569. Bei der Reportage von Hannes Waterkant handelt es sich um eine sozialdokumentarische Fotoreportage, die über die schwere und schlecht bezahlte Arbeit im Steinbruch berichtet. Ob Hannes Waterkant auch die Fotografien erstellt hat, kann nicht beantwortet werden (keine Angaben in der Reportage).

Die freigestellte Fotografie am linken oberen Rand des Layouts zeigt eine dicke Steinplatte, auf der ein Schlegel, ein Hammer und ein Meißel liegen. Das Einführungsbild stellt das Handwerkszeug dar, mit dem diese wuchtigen Steine bearbeitet werden. Durch die perspektivische Aufnahme und durch das Licht- und Schattenspiel erscheinen die Objekte dreidimensional. Dies wird mit der Freistellung noch verstärkt. Obwohl haptische Empfindungen durch den Tastsinn ausgelöst werden, kann der Betrachter die Haptik der Objektoberflächen aufgrund der visuellen Eindrücke erfassen. Unterhalb der Titelüberschrift fällt das großformatige Bild auf, das den Arbeitsprozess im Steinbruch darstellt. Hier handelt es sich um ein *Blickfang-Foto*, das den Leser sofort in seinen Bann zieht. Um die gewaltigen abgespaltenen Felsblöcke weiter teilen zu können, werden entlang einer vorgezeichneten Linie Löcher geschlagen. Anschließend treiben die Arbeiter mit kräftigen Hammerschlägen Eisenkeile hinein, bis der Block in zwei Teile bricht. Die Licht- und Schatteneffekte lassen die Steine besonders plastisch hervortreten. Eine kleinere Fotografie links unten überlagert den dargestellten Arbeitsprozess. Sie zeigt eine Nahaufnahme, in der zwei Hände das scharfkantige Gestein festhalten. Rechts unten im Layout überlappt eine weitere Abbildung das großformatige Foto in der Mitte der Doppelseite. In der Unterschrift ist zu lesen, dass den Arbeitsmitteln wenig Beachtung geschenkt wird, wenn die Arbeitskräfte billig sind. Meist verwendet man im Steinbruch die seit Jahrtausenden gebräuchlichen Handwerkzeuge: Hammer, Meißel, Keil und Hebebaum. Für den Transport werden immer noch runde Holzknüppel verwendet.<sup>656</sup>

Das Schlussbild der Reportage zeigt die Folgen der anstrengenden Arbeit für die Menschen. Ihre Rücken sind im Alter gebeugt, und der Staub im Steinbruch legt

---

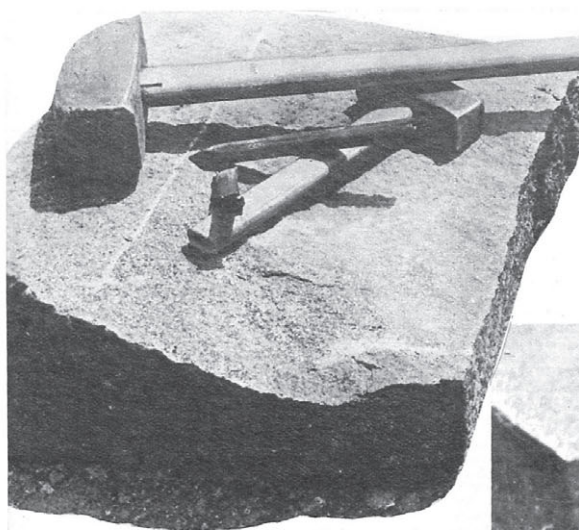
<sup>655</sup> Waterkant 1933, 568-569

<sup>656</sup> Waterkant 1933

sich schwer auf ihre Lungen. Trotzdem müssen sie weiter diese kräftezehrende Arbeit ausführen, „denn die Familie wartet auf die paar Kronen Lohn“, berichtet die Bildunterschrift.

Die Bilderzählung ist so gut strukturiert, dass der Begleittext nicht notwendig wäre. Was die Fotoreportage so lebendig und wirklichkeitsnah erscheinen lässt, sind die ästhetisch gestalteten Fotografien und die markante Grotteskschrift des Titels. Trotzdem sind einige Textspalten integriert, die zum großen Teil Propaganda gegen den Kapitalismus und Nationalsozialismus beinhalten. Nur der letzte Absatz auf der rechten Seite schildert die Mühen und schlechten Arbeitsbedingungen im Steinbruch.

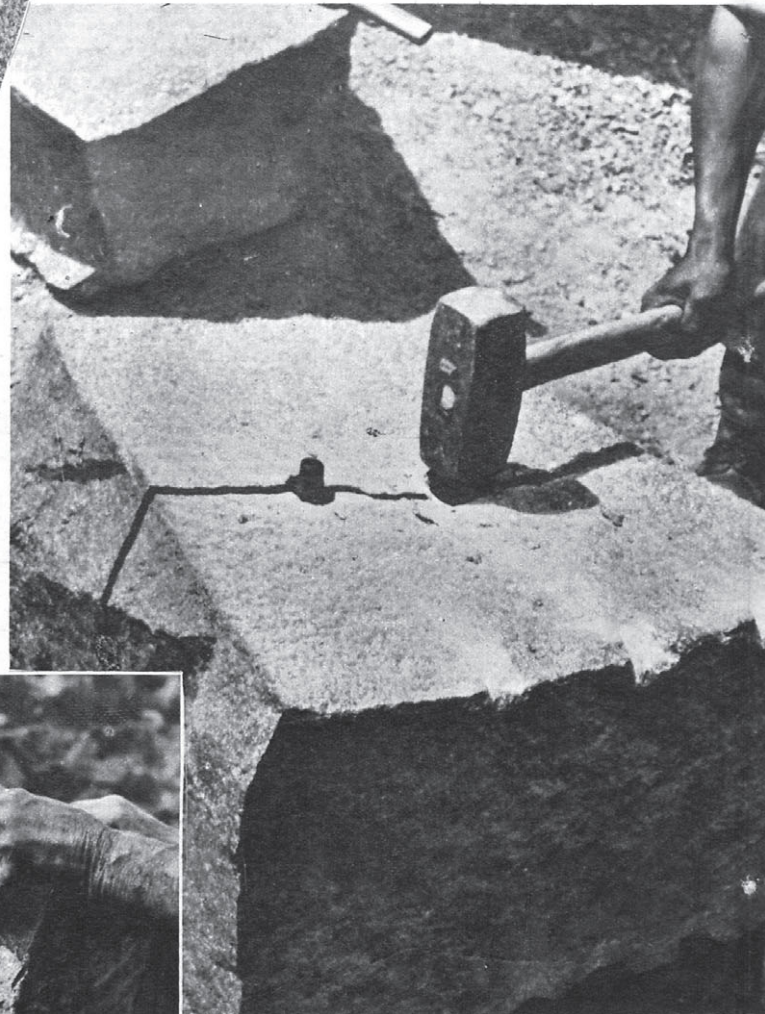




# Schwere - harte.

Steine sind schwer. Das ist eine ziemlich banale Feststellung. Und doch kann man aus ihr mancherlei folgern. Beispielsweise: warum hat Berlin, das doch sonst immer bemüht ist, das Größte, Dickste, Höchste, Längste, Ausgefallenste zu besitzen, nur niedrige, bestenfalls fünf- bis sechsstöckige Häuser und nicht einen einzigen Wolkenkratzer, New York dagegen sehr viele? Nun, das liegt am Gewicht der Steine. New York ist auf felsigem Grund gebaut, da machen einige zehntausend Zentner nicht viel aus; die verhältnismäßig leichten berliner Ziegelsteinbauten ruhen auf dem weichen märkischen Sand, der jedem Druck nachgibt. Deshalb dehnt sich Berlin horizontal, New York vertikal aus.

Weshalb bauen in manchen Gegenden selbst wohlhabende Bauherren aus Holz oder gar Lehm, in andern auch weniger bemittelte aus Stein? Hier spielt wiederum das Gewicht der Steine die Hauptrolle. Wenn man Steine sehr weit oder in schwierigerem Gelände transportieren muß, wird ihr Preis unerschwinglich. Deshalb baut man im Gebirge und dort, wo große Wälder sind, aus Holz; an günstig gelegenen Verkehrsstraßen aus Stein. Die Kürze des Transportwegs bestimmt hierbei die Gesteinsart. Wo Lehmboden ist, wird man an Ort und Stelle Ziegel brennen, ist die Baustelle in der Nähe eines Sandsteingebirges, so wird man nicht von weit her Basalt oder Granit kommen lassen; und selbstverständlich wird jeder Bauherr, wenn er schon das Material über große Strecken transportieren lassen



Harte Hände und starke Arme muß der Steinbrucharbeiter haben, denn scharfkantig, rau und schwer ist das Material, mit dem er arbeiten muß. Eine eiserne Gesundheit wäre erforderlich — aber der Lohn ist nicht einmal so, daß er genügt, um sich richtig satt zu essen und dem Körper die dringend notwendige Erholung zu gewährleisten.

568

Wenn die großen Blöcke abgesprengt sind, werden, entlang einer vorgezeichneten Linie, ein Eisenkeil, an dessen Gleitflächen ein Blechfutter liegt. Durch schwere Hammerschläge

muß, sehr genau ausrechnen, ob nicht der leichte Kalk-Kunststein oder Lehmziegel trotz vielleicht längerer Reise billiger kommt als schwere Bruchsteine, die weniger weit transportiert zu werden brauchen. Ganz zu schweigen von vielen Möglichkeiten, welche die Verwendung von Zement-Sand-Mischungen (Beton) bietet.

Wir sehen also, daß das landschaftliche Bild menschlicher Siedlungen viel weniger durch klimatische Verhältnisse bestimmt wird als man gewöhnlich annimmt. Vor allem sehen wir aber, daß es gar nicht abhängt von irgend einer nebelhaften „völkischen Eigenart“, wie uns die Unkulturopostel und Architekten des Dritten Reichs (vom Schlage eines Schulze-Naumburg) gern weismachen möchten. Ihre repräsentativen Bauten sind wilhelminischer Bombast; ihre Siedlungshäuschen aus billigem Ziegelstein — mit bunten Holzverkleidungen und Kalkverputz als „germanische“ Fachwerkbauten frisiert — sind der beredte Ausdruck ihrer Ideenlosigkeit, sind kapitalistische Ramschwäre.

Nur eine Art von ganz ohne „völkisch wähltes Material Straßenbau“ zigen „Ausweg“ alte Häuser streichen hat — was bei ihnen werden tatsächlich gebaut, nämlich aus dem nächsten Kriege Truppen „gen Os diese Straßen plü gestohlen: es sind Konzentrationslag nigen abgespeister brechen und verla sie transportieren

Abbildung 81: Fotoreportage *Schwere Steine. hartes Brot!*, AIZ 1933 Nr. 33, S. 568-569, Fotograf unbekannt

# e Steine es Brot!



nehmer. Bisher ging ihre Ware schlecht. Natürlich ließen sie sich deshalb ihre Profitrate auch nicht kürzen — die Lasten des schlechten Geschäftsganges wurden auf den Steinbrucharbeiter abgewälzt, der immer schon Hundelöhne erhielt. Und so ist das auch heute noch in den Ländern, in denen nicht mit ganz oder fast ganz gestohlenen Arbeitskräften gearbeitet werden kann wie im Deutschland von heute. Dabei ist die Arbeit in Steinbrüchen ungeheuer schwer und einseitig; auf Hitze und Kälte, Regen und Wind kann keine Rücksicht genommen werden; der Staub zerfrißt die Lunge; die Wege zur Arbeitsstätte sind meist weit und werden nicht bezahlt. Der Arbeitsvorgang selbst ist ziemlich einfach. Wenn die Gesteinsschicht freigelegt ist, werden große Blöcke abgesprengt und diese dann auf Maß zerklüftet. Wie das geschieht, zeigen unsere Bilder, die aus einem böhmischen Steinbruch stammen.

Hannes Waterkant



Von der Arbeit gebeugt ist der Rücken dieses Allen. Aber er muß weiter schaffen und schaffen, denn die Familie wartet auf die paar Kronen Lohn. Und die Sonne brennt heiß hernieder, und der Staub legt sich schwer auf die Lunge. Nur noch einige Jahre und sein jüngerer Kollege wird ebenso gebeugt, ebenso verbraucht sein von der schweren Arbeit im Steinbruch.

ten Linie, Löcher hineingetrieben. In diese kommt erst dann der Block entzweigespalten.

von Bauten gibt es, bei denen im Dritten Reich, silikische Eigenart, durchaus solides, bestens material in hergebrachter Weise verwendet wird; bei Bauten. Hitler hat in seiner Mai-Rede als ein Weg aus Krise und Arbeitslosigkeit versprochen, neue Straßen bauen zu lassen. Er hat ihm viel bedeutet — sein Wort sogar teilweise erfüllt werden tatsächlich gebaut. Und sie sind nicht als kapitalistische „Wege aus der Krise“ sondern als Wege, auf denen die Tanks und Kanonen an die Fronten fahren, auf denen seine in Ostland reiten“ sollen. Die Arbeitskräfte, die gepflastert, sind, wie das Meiste im Dritten Reich, sind die Kräfte der wehrlosen Proletarier aus den Lager, es sind die Kräfte der mit Hungerpfen Arbeitdienstpflichtiger. Und die die Steine laden — es sind dieselben billigen Arbeiter. Die verdienen ebenso. Wer dabei verdient, sind die Unter-



Überall dort, wo die Arbeitskräfte billig sind, bleiben die Produktionsmittel primitiv. Im Steinbruch verwendet man immer noch die seit Jahrtausenden gebräuchlichen Handwerkzeuge: Hämmer, Meißel, Keile, Hebebäume. Schwere Blöcke werden immer noch auf runden Holzknüppeln zur Verladestelle gerollt.

#### 7.3.3.4 Fotoreportage *Fräulein Elly, was machen Sie heute abend? Da übe ich in unserm Klub am Trapez!*<sup>657</sup>

Anfang des Jahres 1933 veröffentlichte die *Berliner Illustrierte Zeitung* die Fotoreportage mit dem Titel *Fräulein Elly, was machen Sie heute abend? Da übe ich in unserm Klub am Trapez!* Das Bildmaterial stammte von dem Fotografen Umbo.<sup>658</sup> Sein wirklicher Name war Otto Maximilian Umbehrr, er wurde am 18. Januar 1902 als Sohn einer bürgerlichen Handwerkerfamilie in Düsseldorf geboren. Umbo brach 1921 seine begonnene Töpferlehre ab und bewarb sich um die Aufnahme am Staatlichen Bauhaus in Weimar.<sup>659</sup> Er wurde dort als Student aufgenommen, aber bereits am Ende des Sommersemesters 1923 musste er wegen „Disziplinlosigkeit“ auf Anweisung von Gropius, dem Leiter des Bauhauses, die künstlerische Lehranstalt verlassen. Umbo erhielt am Bauhaus keine fotografische Fachausbildung, er hatte aber eine Schulung in den allgemeinen Ausdrucks- und Gestaltungsmitteln erhalten.<sup>660</sup> Ende 1926 verschlechterten sich seine Lebensverhältnisse drastisch. Erst, als er zufällig seinen ehemaligen Bauhauskollegen, Paul Citroen, traf, kam wieder Bewegung in seine weitere Entwicklung. Durch Citroen fand er den Weg zur Fotografie und auch den Zugang zu Künstlerkreisen in Berlin. Anfangs 1927 schuf der Autodidakt Umbo viele Porträts von der Schauspielerin Ruth Landshoff.<sup>661</sup> Sein ehemaliger Lehrer Johannes Itten berief ihn 1928 als Lehrer für Fotografie an seine private Kunstschule.<sup>662</sup> Zu einem kreativen Bildjournalisten wurde Umbo erst durch die Zusammenarbeit mit Simon Guttman, dem späteren Besitzer der Fotoagenturen *Dephot* und *Degephot*.<sup>663</sup>

Der handgeschriebene Titel der Reportage erstreckt sich über die gesamte Doppelseite. Er lenkt den Blick des Lesers instinktiv auf das Einführungsbild rechts oben. Dies ist nämlich das einzige Foto im Layout, das zwei Personen im Gespräch miteinander zeigt. Ein junger Mann hat in der Metzgerei etwas eingekauft, gibt seinem Herz einen Stoß und fragt ganz unbekümmert: „Was machen Sie heute abend Fräulein Elly?“. Diese antwortet spontan: „Da übe ich in unserm Klub“. Ob der junge Mann

---

<sup>657</sup> Umbo 1933, S. 40-41

<sup>658</sup> Umbo 1933, S. 40-41

<sup>659</sup> Molderings 1996, S. 11-16

<sup>660</sup> Molderings 1996, S. 20, 37

<sup>661</sup> Molderings 1996, S. 55-58

<sup>662</sup> Molderings 1996, S. 116

<sup>663</sup> Molderings 1996, S. 123

enttäuscht war, wissen wir nicht. Mit dieser Fotografie beginnt die Bilderzählung. Vielleicht hat die junge Verkäuferin den Mann eingeladen mit ihr den Klub zu besuchen und schildert ihm nun, wie sie mit einem „Beinhang“ einen „doppelten Trapezakt“ ausführt. Die Aufnahme rechts unten im Layout stellt dies dar und ist durch eine *Überlappung* mit dem Einführungsbild verbunden. In der linken Layoutseite sind drei sich überlappende Fotografien eingebettet. Die erste links unten stellt den Raum des „Klubs der Amateur-Artisten“ vor. Im Bild darüber ist ein junger Mann an einer Bohrmaschine beschäftigt. Aus der Bildunterschrift ist zu erfahren, dass er am Tage „Bohrer“ und am Abend „Untermann der ‚3 Bernhards‘ ist. Dies präsentiert die große Fotografie rechts daneben. Zwei kleine Bilder, unten rechts im Seitenlayout, zeigen einen weiteren Artisten, einmal bei seiner Arbeit als Ausfahrer und am Abend als Artist.


Der Einstieg in die Rezeption der Reportage ist sehr einfallsreich gelöst. Hat der Leser den Titel erfasst, sucht er natürlich Bildinhalte, die eine Dialogsituation für eine derartige Frage darstellen. Bei der vorliegenden Bilderzählung kann dies nur das Einführungsbild sein. Weniger gut gelungen und viel zu klein ist das Übersichtsbild vom Klubraum. Es ist nicht möglich einzelne Aktivitäten genau zu erkennen. Die zwei sich teilweise überdeckenden Fotos auf der linken Seite stellen unterschiedliche Handlungen und Zeitpunkte dar. Der so genannte „rote Faden“ der Bilderzählung ist nicht durchgängig vorhanden. Viele Lücken in der Erzählung muss der Leser durch seine Rezeptionsleistung erbringen.

Berliner Illustrierte Zeitung


40

# Fräulein Elly, was machen

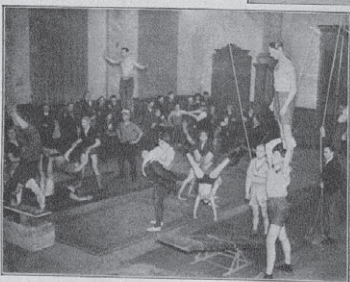
Im Klüb der  
Amateur-  
Artisten



..... Untermann der „3 Bernhards“,  
die hier einen dreifachen Schenkelstanz ausführen.



Der Klub der Amateur-Artisten.  
Am Tage Bohrer, am Abend .....



Der Übungsraum des Amateur-Artisten-Klubs.

Wie es Theatervereine gibt, so auch Vereinigungen von Liebhabern, die gemeinsam artistische Kunststücke einüben und dann als Zirkusprogramm in ihrem Verein vorführen. Diese Zirkuspielerei hat eine lange Geschichte; chinesische Kaiser haben sich zuweilen als Clowns produziert, Kardinal Richelieu war ein ausgezeichneter Kunstspringer. Das erste und einzige Lehrbuch, das Salto mortale, wurde 1599 für den König von Frankreich geschrieben. In Paris gibt ein Privatzirkus heute noch gelegentlich Liebhaber-Vorstellungen, und russische Reichstraten haben vor dem Kriege ebenfalls Liebhaberzirkus betrieben. Daß der Zirkus und die artistische Kunstfertigkeit ein uralter Drang des Menschen nach körperlicher Selbstdarstellung sind, zeigt sich im Amateurzirkus und in der

Abbildung 82: Fotoreportage *Fräulein Elly, was machen Sie heute abend? Da übe ich in unserm Klub am Trapez!*, BIZ Nr. 2, S. 40-41, Umbo-Degephot

# Sie heute abend? Da übe ich in unserm Klüb am Trapez!



„Was machen Sie heute abend, Fräulein Elly?“  
„Da übe ich in unserm Klüb...“

Zirkuspielerei der Kinder besonders deutlich. Natürlich hat die berufliche Artistik oft sehr großen Nutzen vom Amateurzirkus gehabt: mancher Leistungsmäximaler hat als Dachbeder, mancher Jongleur als Kellner angefangen, und namentlich Akrobatkubaten sind in großer Anzahl aus Liebhaber-Zirkusvereinen hervorgegangen.



... am Trapez.“  
(Die Verkäuferin, Fräulein Elly, beginnt mit diesem Weibhang einen doppelten Trapezakt.)

Aufnahmen:  
Umbo - Degephot.



Am Tage  
Lieferradfahrer.



Am Abend  
Amateur-Artist.

### 7.3.3.5 Fotoreportage *Mit der Geheimkamera in der Spielbank von Baden-Baden*<sup>664</sup>

Wolfgang Weber arbeitete nach einem Zerwürfnis mit Stefan Lorant ab 1933 nur noch für die *Berliner Illustrierte Zeitung*. Für sie erstellte er 1935 die Fotoreportage *Mit der Geheimkamera in der Spielbank von Baden-Baden* und veröffentlichte sie im Heft Nr. 12 auf der Doppelseite 390 und 391. Wolfgang Weber stand zu dieser Zeit auf der Liste der deutschen Pressefotografen (*Verzeichnis deutscher Pressephotographen*, in den *Deutschen Nachrichten*, Nr. 32 ( 2. Augustheft von 1933, auf den Seiten 7-8).<sup>665</sup> Dies hinderte aber den eigensinnigen und selbstbewussten Fotografen und Textersteller nicht, auch Bildreportagen nach eigener Vorstellung und ohne nationalsozialistische Propaganda zu veröffentlichen.

*Mit der Geheimkamera in der Spielbank von Baden-Baden* lautet die Titelüberschrift der Fotoreportage. Der Titel ist in Handschrift (Kalligrafie) erstellt. In seinem Einführungsfoto in der linken oberen Ecke des Layouts präsentiert Weber seine Minikamera. Er benutzte hierzu eine Buch-Attrappe, in der er seine Kleinbildkamera versteckt hatte. Sein Blick verrät, dass er gerade ein interessantes „Objekt“ im Visier hat. Rechts im Foto, neben der Titelüberschrift, durchbricht die teilweise freigestellte Figur des Chefcroupiers die punktierte Begrenzung des Layouts. Nach den Angaben in der Bildunterschrift beobachtet er aufmerksam alle seine Tische. Sein Blick richtet sich auf die zwei sich überlappenden Fotografien unterhalb des Titels. In diesen Bildern werden Spieltische gezeigt. Eine ältere Dame ist unschlüssig, wohin sie ihre Spielmarke setzen soll. Daneben verfolgen in einem anderen Bild Mutter und Tochter interessiert die Roulette-Kugel. Links und rechts von diesen Aufnahmen probieren einige Besucher die unterschiedlichsten Spiel-Systeme aus, um mit mathematischen Modellen die Gesetzmäßigkeit der Kugel zu ermitteln. Erst auf der zweiten Layout-Seite lässt Wolfgang Weber den Leser in den Spielsalon blicken. Die fast seitengroße rechteckige Fotografie präsentiert den Roulettetisch, an dem einige Herren gespannt das Geschehen verfolgen. Ein kleines Bild am rechten unteren Layout-Rand vermittelt einen Eindruck von der Spielleidenschaft der Besucher. In der Bildunterschrift steht: „‘Rien ne va plus‘ – Der aufregendste Moment nach einer langen ‚Serie‘ Rot. Alles will im letzten Moment setzen – alle Hände greifen über den grünen Tisch. Der Herr hat nach dem

---

<sup>664</sup> Weber 1935, S. 390-391

<sup>665</sup> Kerbs 1983a, S. 65

System der Verdoppelung immer auf Schwarz gesetzt und nach jedem Fehlschlag den doppelten Betrag, um den verlorenen wieder hereinzubringen ... Neunmal ist schon Rot gekommen, 1024 Mark liegen jetzt auf dem Tisch, um die ersten zwei Mark hereinzubringen – wird das nächste Mal endlich Schwarz kommen? Er wischt sich den Schweiß von der Stirn.“<sup>666</sup>

Dr. Erich Salomon hat 1928 seine ersten Reportagebilder veröffentlicht und mit den nicht inszenierten Aufnahmen von Politikern Furore gemacht<sup>667</sup>. Die 1929 veröffentlichte Fotoreportage – *In Monte Carlo. Die ersten Aufnahmen, die je in den Spielsälen gemacht wurden*<sup>668</sup> – ist insofern interessant, weil sie einen Vergleich der erzählerischen Elemente bei einem ähnlichen Thema zu unterschiedlichen Zeitpunkten der vorliegenden Untersuchung ermöglicht. 1929 hatte sich das doppelseitige Layout in der *BIZ* noch nicht durchgesetzt. Bei der Reportage muss man umblättern, um die gesamten Ereignisse in der Spielbank betrachten zu können. Salomon erfasste in seinen Bildern nur einige unbeobachtete Situationen, deren Anordnung im Layout keine erzählerische Strukturierung erkennen lässt. Ebenso unterscheiden sich die beiden Reportagen im Text, der bei der Reportage von Wolfgang Weber auf ein Minimum beschränkt wurde.



Abbildung 83: Fotoreportage *In Monte Carlo. Die ersten Aufnahmen, die je in den Spielsälen gemacht wurden*, *BIZ* 1929 Nr. 15, S. 643-644, Dr. Erich Salomon

<sup>666</sup> Weber 1935

<sup>667</sup> Gidal 1993, S. 33–34

<sup>668</sup> Salomon 1929a



Berliner Illustrierte Zeitung



mit der

# Geheimkamera

in der

# Spielbank von

# Baden-Baden



Wie die hier gezeigten Aufnahmen zustande kamen: Unser Mitarbeiter Wolfgang Weber mit seiner Geheimkamera: Buch-Attrappen, in denen eine Kleinbild-Kamera verborgen war.



Die ältere Dame, ein ständiger Gast des Spieltafels.  
„24 oder 27 — das ist die Frage...“



Der Verlobte, der sich jedesmal erst Rat bei seiner Braut holt — sie hat ja das System, sie muß es wissen!



Mutter und Tochter sind gleich interessiert, wohin die Kugel rollt... aber die Tochter weiß das nicht so gut zu verbergen.

Abbildung 84: Fotoreportage *Mit der Geheimkamera in der Spielbank von Baden-Baden*, BIZ 1935 Nr. 12, S. 390-391, Wolfgang Weber



Der Chefcroupier:  
 Unter längerer Haltung ver-  
 folgt er die gespannte Auf-  
 merksamkeit, mit der er alle  
 Bewegungen am Tisch kontrol-  
 liert. Er ist Ausländer, eine  
 typische Croupiersgute im Sta-  
 tus liegt aber für deutschen  
 Anschauungs. Allein ein halbes  
 Jahr bringen die Spieler da-  
 mit hin, die Spielmarken  
 über den ganzen Tisch an  
 die richtige Stelle zu werfen.  
 Aufnahmen: Wolfgang Weber



Systeme aller Art —  
 Hier eine förmliche Maschine mit automa-  
 tischer Uhr, mit der ein Diplomingenieur  
 unter dem Spieltisch steht und mit dem Ziel  
 die Regeln des Zufalls zu ergründen sucht.  
 Eine ganze Reihe von großen Mathemati-  
 kern hat sich schon mit der Problematik des  
 Roulette beschäftigt.

Große Spannung, auch wenn die Einsätze einmal mit Klein sind.  
 Der Tisch ist überfüllt, in allen Gesichtern größte Spannung, was  
 die Kugel bringt — und doch sind nur wenige Mark gesetzt! —  
 Manche berechnen nämlich falsch, was sie gewonnen hätten, wenn  
 sie gesetzt hätten — und freuen sich dann diebisch, daß sie nicht  
 verloren haben! Sie warten eine „günstigere Zeit“ ab oder beben  
 an einen „besseren“ Tisch!



„Rien ne va plus“ —  
 Der aufregendste Moment nach einer langen „Serie“  
 Rot. Alles will im letzten Moment setzen — alle  
 Hände greifen über den grünen Tisch. Der Croupier  
 hat nach dem System der Verdoppelung immer auf  
 Schwarz gesetzt und nach jedem Verlust den dop-  
 pelten Betrag, um den verlorenen wieder herein-  
 zuholen. . . . Nunmal ist schon Rot gekommen.  
 1024 Mark liegen jetzt auf dem Tisch, um die ersten  
 zwei Mark hereinzubringen — wird das nächste  
 Mal endlich Schwarz kommen? Er wischt sich den  
 Schweiß von der Stirn.

### 7.3.3.6 Fotoreportage *Bückeberg*<sup>669</sup>

Im umfangreichen Feiertagskalender des „Dritten Reiches“ sind einige als „nationale Feiertage des deutschen Volkes“ bezeichnete Anlässe zu nennen, die zu den großen nationalsozialistischen Masseninszenierungen zählen: Die aufwändigen Reichsparteitage, der 1. Mai als nationaler Tag der Arbeit und das Erntedankfest.<sup>670</sup> Der *Illustrierte Beobachter* schrieb Ende 1933: „Nicht allein der disziplinierte Aufmarsch einer ungeheuren Menschenmasse, nicht allein die bedeutungsvollen, richtungsweisenden Reden des Führers geben diesen Staatsakten ihr einzigartiges Gepräge, auch der künstlerische Rahmen war mitbestimmend für den Erfolg.[...] Wenn man die Bilder von diesem großen Aufmarsch der Partei betrachtet, kann man feststellen, daß die ganze Formgebung der künstlerischen Ausgestaltung sinngemäß Geist und Idee der Bewegung ausströmt. [...] Danach folgte die größte Aufgabe: die Gestaltung eines großen Festes im freien Land: Der Tag der deutschen Bauern, das Erntedankfest auf dem Bückeberg. Hier galt es eine ganze Landschaft, zum Charakter des Festes passend, künstlerisch zu gestalten.“<sup>671</sup>

Bei der politischen Inszenierung öffentlicher Feste wurden nach Detlev Schmiechen-Ackermann verschiedene Gestaltungselemente wie Licht, Musik, gemeinsames Singen und Treuebekundung durch die Anhänger eingesetzt. Das half, die Teilnehmer der Veranstaltung gefühlsmäßig anzusprechen und den ideologischen, politischen und sozialen Zusammenhalt zu stärken.<sup>672</sup> In seinem Bericht über die Erntedankfeste am Bückeberg schrieb Schmiechen-Ackermann, dass die meisten der genannten Merkmale für die „Bauernfeiern“ am Bückeberg zuträfen. Die getätigten infrastrukturellen Investitionen waren enorm. Für die Beschallung des Festplatzes wurden 78 Lautsprecher installiert und über 15 Kilometer Elektrokabel miteinander verbunden. Albert Speer überwachte persönlich die baulichen Vorbereitungen auf dem Gelände. Die im Umkreis des Festplatzes liegenden fünf Eisenbahnhaltstellen wurden ausgebaut und in Afferde ein zusätzlicher Bahnhof erstellt, damit die Sonderzüge aus ganz Deutschland über ausreichende Anlaufpunkte verfügten.<sup>673</sup>

---

<sup>669</sup> Ehlert, Weber 1935

<sup>670</sup> Schmiechen-Ackermann 2010, S. 13-14

<sup>671</sup> o. V. 1933a

<sup>672</sup> Schmiechen-Ackermann 2010, S. 14

<sup>673</sup> Schmiechen-Ackermann 2010, S. 14

Bei der Auswahl des Platzes für das Erntedankfest spielten sowohl ideologische wie praktische Gründe eine Rolle. Für die Nationalsozialisten war Niedersachsen bäuerliches Kernland. Hier war noch ein freies und kämpferisches Bauerntum vorhanden. Auch die Verbindung mit der Weser, dem Strom, der von der Quelle bis zur Mündung nur deutsches Land durchfloss, spielte eine Rolle. Der Bückeberg bot zudem eine sehr günstige Neigung, war also für eine große Kundgebung bestens geeignet. Öffentlich begründeten die Nationalsozialisten die Festlegung auf den Bückeberg damit, dass es sich bei diesem Landstrich um „ureigensten“ deutschen Boden handelt, der „bei den Kämpfen der deutschen Stämme um den deutschen Boden mit Blut getränkt sei“. Das folgende Foto (undatierte Postkarte) zeigt die Baumaßnahmen für den Festplatz auf dem Bückeberg.<sup>674</sup>



Abbildung 85: Baumaßnahmen für den Festplatz auf dem Bückeberg

Das Layout der Bildgeschichte ist dreiseitig aufgebaut. Auf der ersten Seite der Fotoreportage ist oberhalb der Titelüberschrift *Bückeberg* nur eine ganzseitige Fotografie von der Ankunft Adolf Hitlers am Bückeberg zu sehen. Jubelnd strecken sich unzählige Hände dem „Führer“ entgegen. Die nationalsozialistischen Ordner haben Mühe, die begeisterten Massen zurückzuhalten. Erst auf den folgenden zwei Seiten der Reportage wird der Ort der Veranstaltung in einer großformatigen Fotografie dargestellt. Im Sinne der nationalsozialistischen Propaganda präsentiert das Bild eine unüberschaubare Menschenmasse, die den Hang des Bückebergs einnimmt. In der Fotografie auf der rechten Seite oben ist die so genannte „Rednerkanzel“ abgebildet.

<sup>674</sup> Gelderblom 2003-2012

Hitler spricht zu den Besuchern, immer wieder von Begeisterungstürmen unterbrochen, so lautet die Bildunterschrift. Rechts und links des Treppenaufgangs stehen Nationalsozialisten mit Fahnen und Standarten Spalier. Das Bild rechts unten präsentiert eine wichtige Zeremonie beim Erntedankfest am Bückeberg: Die Übergabe der Erntekrone durch eine Jungbäuerin an Adolf Hitler. Eine unüberschaubare Menschenmasse mit Fahnen bewegt sich im Hintergrund. Das Foto überlagert das große Übersichtsbild auf der linken Seite. Drei weitere kleine Aufnahmen vermitteln nur einzelne Ereignisse während der Veranstaltung.

Die narrative Struktur der Reportage von Wolfgang Weber und Max Ehlert ist wenig gut gelungen. Zwar markiert das große Einführungsbild auf der ersten Seite die Ankunft Hitlers und damit den Beginn der Geschichte, die restlichen Aufnahmen auf der nächsten Doppelseite sind aber nicht klar in einer erzählerischen Sequenz angeordnet. Wolfgang Weber hatte in den Jahren zuvor viele Bildberichte mit hervorragend gestalteten Layouts und einer klaren Erzählstruktur geschaffen.

Dass eine Reportage über das Erntedankfest am Bückeberg auch anders gestaltet werden konnte, zeigte 1934 der *Illustrierte Beobachter* im Heft Nr. 41. Elf Fotografien bauen im vierseitigen Layout eine logische, narrative Sequenz auf, die der Leser leicht rezipieren kann. Die Fahrt Hitlers, zum Bückeberg über die Städte Hildesheim und Goslar, wird auf der ersten Seite mit fünf Bildern dargestellt. Auf jedem Foto steht der enthusiastische Empfang für Hitler im Vordergrund. Dadurch wird die Wirkung der Bildinformation auf den Betrachter verstärkt. Ein halbseitiges Foto auf der zweiten Seite zeigt Hitlers Abfahrt aus Goslar, wo sich wieder eine begeisterte Menschenmenge versammelt hat. Unter dieser Aufnahme ist der Höhepunkt der „Triumphfahrt“ Hitlers abgebildet, die Ankunft am Festgelände. Ein Panoramafoto beansprucht die nächste halbe Doppelseite. Der „Führer“ marschiert an der Spitze seiner nationalsozialistischen Gefolgschaft zur „Rednerkanzel“. Genau in der Mitte des Layouts unterhalb dieses Bildes sind Adolf Hitler und der Reichsbauernführer Darré bei ihren Reden zu sehen. Mit zwei weiteren Aufnahmen links und rechts im Layout, die jubelnde Frauen und den Arbeitsdienst zeigen, schließt die Erzählung. Die Fotoreportage *Der Tag vom Bückeberg* stellt zwar eine gelungene Bilderzählung dar, durch ihre nationalsozialistische Propaganda instrumentalisierte sie jedoch den Leser und versuchte ihn für die Ziele der Nationalsozialisten zu gewinnen. Es wird

verständlich, dass der Zuspruch für das Hitlerregime durch derartige Propaganda in den damaligen breiten Volksmassen anstieg.

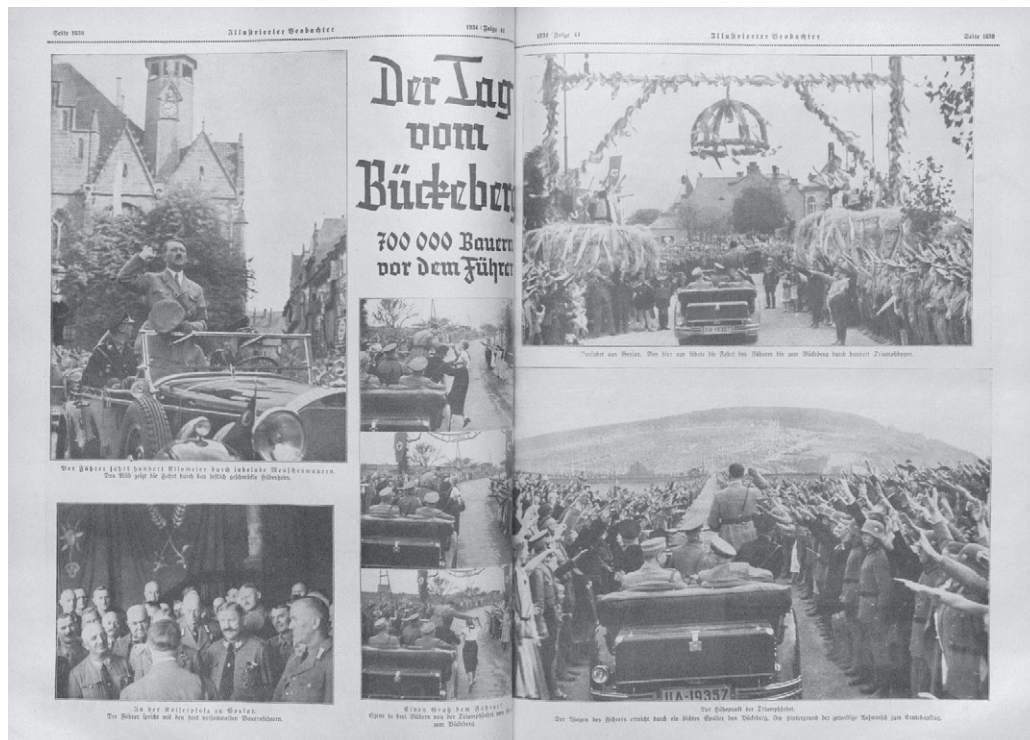


Abbildung 86: Fotoreportage *Der Tag vom Bückeberg*, IB 1934 Nr. 41, S. 1638-1639, Fotograf unbekannt

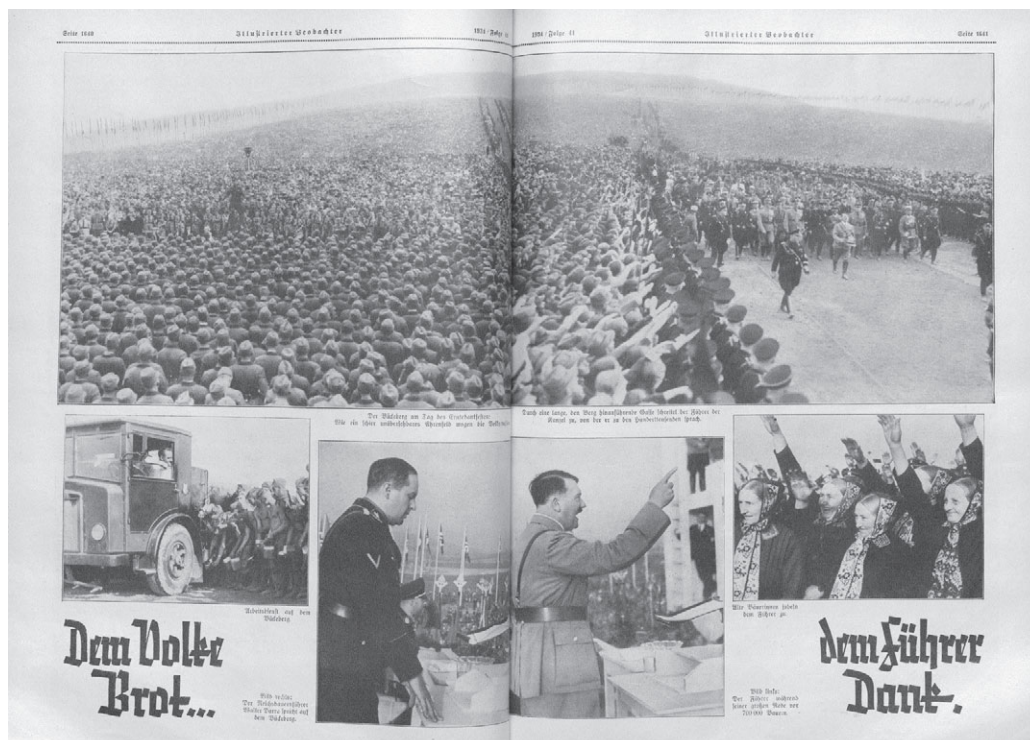
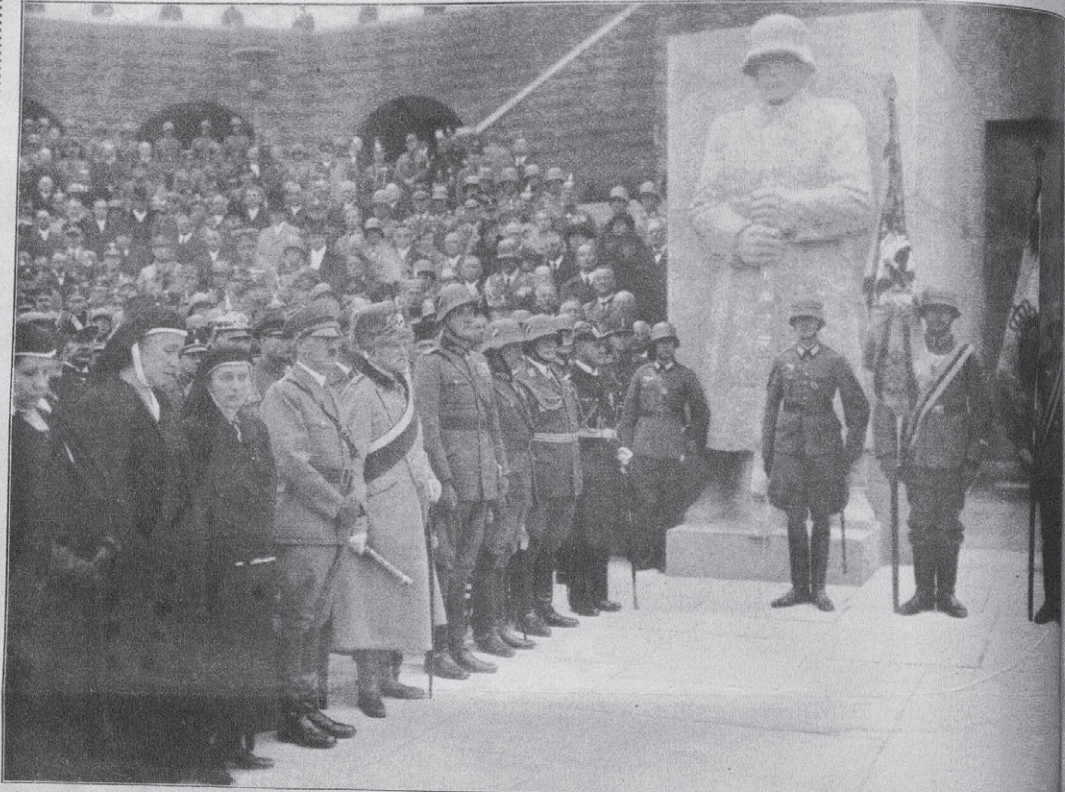


Abbildung 87: Fotoreportage *Der Tag vom Bückeberg*, IB 1934 Nr. 41, S. 1640-1641, Fotograf unbekannt

# Reichsehrenmal Tannenberg



Die Beisetzung des vereinigten Feldmarschalls von Hindenburg im Reichsehrenmal Tannenberg; Während der feierlichen Beisetzungsfeier im Ehrenhof

## Von der Ostpreußen-Reise des Führers

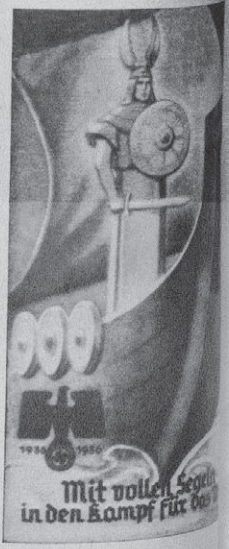


Der Führer begrüßt Staatssekretär Funk in seiner ostpreussischen Heimat.  
Heinrich Hoffmann (2)

**Das Winterhilfswerk 1935/36 beginnt**



Das Winterhilfswerk 1935/36 gibt wie in den Vorjahren eine monatlich wechselnde Zierplakette (rechts) an diejenigen aus, die 10 v. H. ihrer Einkommensteuer regelmäßig an die Winterhilfe abführen. Die erste Straßensammlung des W.H.W. wird den Spendern eine Majolica-Platette (oben) bringen. Ulstein-Bildstelle



Mit voller Segel in den Kampf für das

Abbildung 88: Fotoreportage Bückeberg, BIZ 1935 Nr. 41, S. 1483, Max Ehlert u. Wolfgang Weber



Grenzenlofer Jubel: Der Führer trifft auf dem Bückeberg ein.  
Die Artillerie feuert 21 Salutschüsse ab, aber die  
Seilrufe überbönen den Donner der Geschütze.

Max Ehlers

# B Ü C K E B E R G



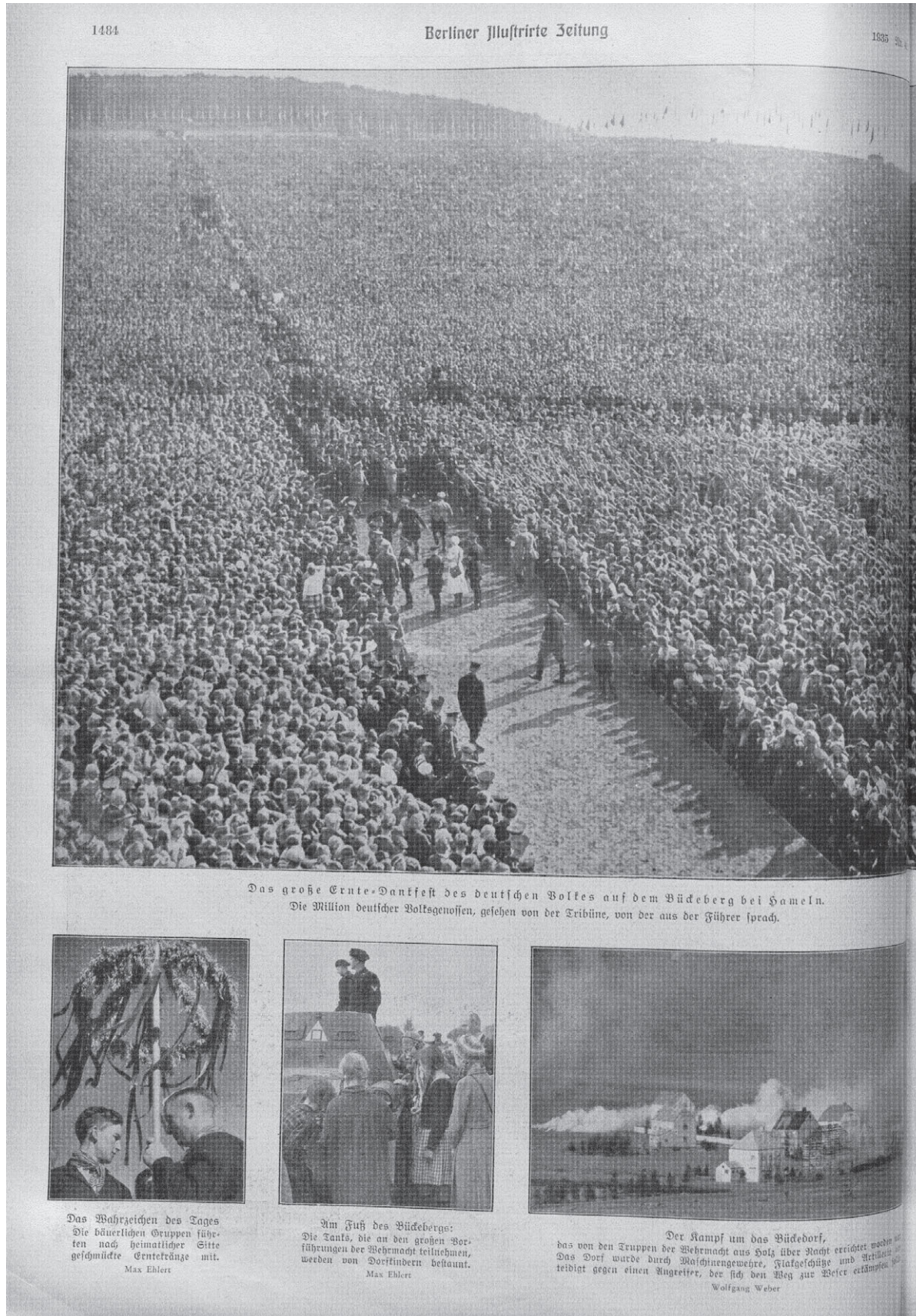
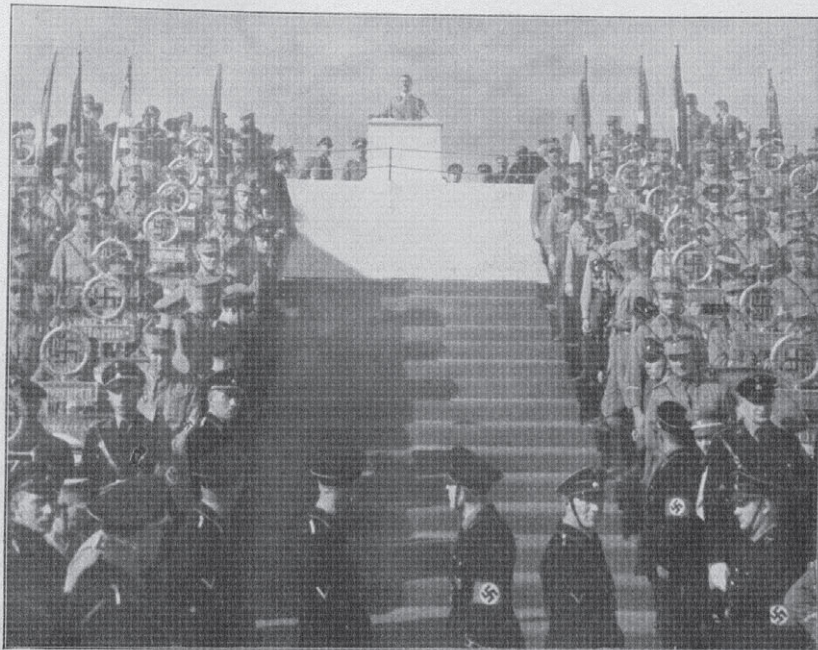
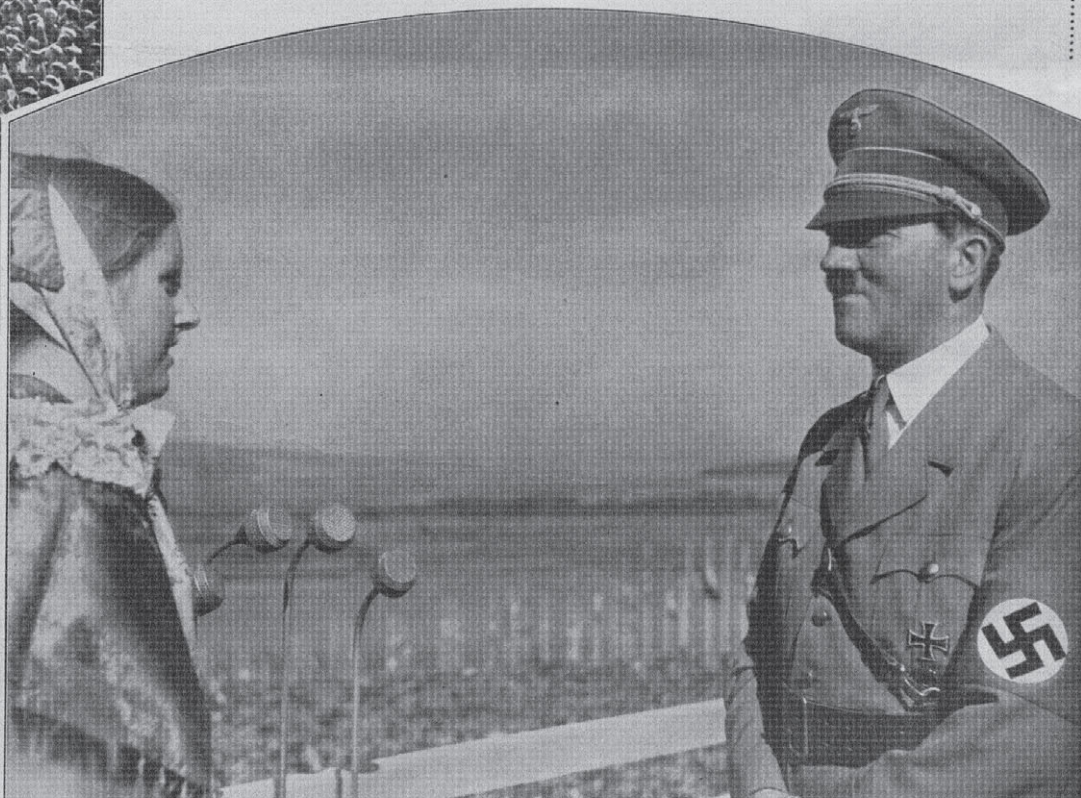


Abbildung 89: Fotoreportage Bückeberg, BIZ 1935 Nr. 41, S. 1484-1485, Max Ehlert u. Wolfgang Weber



Immer wieder vom Sturm der Begeisterung unterbrochen.  
Der Führer bei seiner großen Ansprache.  
Max Ehlers



Eine Jungbäuerin überreichte mit einer Ansprache dem Führer die Erntekrone des deutschen Bauerntums.  
Max Ehlers

### 7.3.3.7 Fotoreportage *Die historische Begegnung zwischen Adolf Hitler und Mussolini in Venedig*<sup>675</sup>

Heinrich Hoffmann erstellte Mitte 1934 eine sechsseitige Fotoreportage über den Besuch Adolf Hitlers bei Benito Mussolini in Venedig. Das Ziel der Reise war eine Aussprache zwischen Hitler und Mussolini über die politische Situation Europas. Dass Vizekanzler von Papen, trotz der zuvor abgeschlossenen Römischen Protokolle zwischen Italien und Österreich, in denen der italienische Diktator Österreich seine Unterstützung bei der Unabhängigkeit zusicherte, ein Treffen zwischen Hitler und Mussolini zustande brachte, ist bemerkenswert. Der einleitende Text der Reportage verlieh dem Treffen zwischen Hitler und Mussolini in Venedig einen besonderen Status: „Was wir in jüngster Gegenwart erlebt haben, die Begegnung Adolf Hitlers und Mussolinis in Venedig, hatte etwas von jener Größe, Zeitentrücktheit und ewig gültigen Gegenwartsnähe in sich, die wir in den großen historischen Dramen Shakespeares oder Hebbels spüren und die sich ebenso leicht mit Geschichte als mit Dichtung im Sinne tiefster Wahrheitsdeutung vermählt.“<sup>676</sup>

Susann Baller setzt sich in ihrem Buch, *Die Ankunft des Anderen*, mit den Repräsentationsbedürfnissen von Herrschenden wie Könige und Diktatoren auseinander.<sup>677</sup> Auch bei dem Besuch Hitlers in Venedig spielt die Inszenierung der Begegnung eine wichtige Rolle und Mussolini hatte mit Venedig den Ort optimal ausgewählt. Nach Nina Breitsprecher stilisierte der „Duce“ das erste Treffen mit Hitler zu einem Medienereignis par excellence. Die Inszenierung des Besuches sollte vor Augen führen, dass der „unfehlbare“ italienische Diktator Anrecht auf das „Erbe“ des römischen Reiches hatte und die imperiale und kulturelle Vorherrschaft in Europa anstrebte.<sup>678</sup>

Dass sich Venedig für derartige Inszenierungen eignete, zeigte sich schon 350 Jahre früher. Der junge französische Thronfolger, Heinrich III., der Sohn Katharina de Medicis, besuchte auf der Rückreise von Polen nach Frankreich die Stadtrepublik Venedig. Auch damals inszenierte Venedig den Aufenthalt des jungen Thronfolgers und König von Polen mit einem außergewöhnlichen Aufwand. Es sollte bildhaft vor Augen

---

<sup>675</sup> Hoffmann 1934a

<sup>676</sup> Hoffmann 1934a, S. 1062

<sup>677</sup> Baller 2008, S. 11-34

<sup>678</sup> Breitsprecher 2008, S. 82

geführt werden, dass Venedig ein Garant für Gerechtigkeit, Macht, Glaube und Reichtum ist.<sup>679</sup> Jacopo Palma der Jüngere, auch Palma il Giovane genannt, hielt dieses Ereignis in einem Gemälde fest.



Abbildung 90: *Die Ankunft von Heinrich III. in Venedig, 1593-1595, Palma il Giovane (Jacopo Palma)*

Auch Mussolini wählte für seine Machtinszenierung bei dem Treffen mit Hitler die Stadt Venedig. Am Morgen des 17. Juni 1934 wurde Hitler am Flugplatz von San Nicolò, nicht nur von Mitgliedern der italienischen Regierung, sondern auch von 200 Journalisten aus aller Welt empfangen.<sup>680</sup> Mussolini begrüßte seinen Gast am Lido, nicht in der Stadt, denn auf der Fahrt konnte er Hitler die beeindruckende Stadtkulisse und die vor Anker liegenden Kriegsschiffe präsentieren. Dies zeigt zwar die Fotoreportage nur teilweise, aber in anderen Quellen ist dies festgehalten.<sup>681</sup>

Mit einer kleinen Fotografie links neben der Titelüberschrift beginnt die Erzählung. Die Aufnahme zeigt die herzliche Begrüßungszeremonie zwischen Mussolini und Hitler. Beide sind hier von der Seite fotografiert, was ihre kleine Statur noch unterstreicht. Das nächste Bild links unten präsentiert einen Blick in die Zukunft, indem es die Abfahrt Hitlers von Venedig zum Lido dokumentiert. Ohne einen direkten erzählerischen Zusammenhang sind auf der Doppelseite unten zwei weitere Fotografien

<sup>679</sup> Breitsprecher 2008, S. 82

<sup>680</sup> Falanga 2008, S. 46

<sup>681</sup> Breitsprecher 2008, S. 96-97

angeordnet, in denen Hitler, im Motorboot sitzend, bei der Fahrt auf dem Canale Grande abgebildet ist. Die Fotoreportage lässt den Zeitpunkt offen, ob es sich um die Ankunft Hitlers in Venedig oder eine sonstige Besuchsfahrt auf dem weitverzweigten Kanalnetz Venedigs handelt. Erst das großformatige Foto auf der rechten Seite nimmt wieder Bezug zum Empfang Hitlers auf dem Markusplatz. Beide Diktatoren präsentieren sich auf einem Podest, täuschen hiermit Größe vor und nehmen nun die große Parade auf dem Markusplatz ab. Der Bildhintergrund, die Markuskirche, dokumentiert den historischen Ort. Eine winzige Fotografie in der Nähe der Seitenmitte zeigt Hitler und Mussolini am Eingang des Grandhotels, in dem Hitler während seines Aufenthalts gewohnt hat.

Hitlers Unterredung mit Mussolini ist das Thema auf der nächsten Doppelseite der Fotoreportage. Das Treffen fand am Tag nach der Ankunft<sup>682</sup>, im Park der Villa Alberoni statt. Die Aussprache dauerte ungefähr zwei Stunden. Das großformatige Bild präsentiert den Garten der Villa Alberoni. Im Hintergrund der Gartenlandschaft erkennt man Hitler und Mussolini, die scheinbar miteinander diskutieren. Der Spaziergang der beiden Diktatoren im Park der Villa wird auf der linken Seite in drei Fotos dargestellt. In den Bildunterschriften ist vermerkt, dass beide wegen der angeregten Unterhaltung oftmals stehenblieben oder auf einer Bank Platz nahmen. Die zweite Doppelseite der Reportage gibt bildlich nur den Ablauf der Begegnung im Park der Villa wieder, vermittelt aber keinerlei Informationen über das Gespräch selbst. Der Text auf der Doppelseite gibt eine Aussage Mussolinis über den Grund der Begegnung wieder: „Wir haben uns zusammengetan“, verkündete Mussolini seinem Volk und der Welt vom Markusplatz aus und wies auf den neben ihm stehenden Führer Deutschlands, „nicht um die Landkarte der Welt umzugestalten [...] ... Wir haben uns zusammengetan, um zu versuchen, die Wolken zu zerstreuen, die den Himmel Europas umgeben.“<sup>683</sup> In einem kleinen Foto auf der rechten Seite des Layouts ganz unten erkennt man Hitler, der in einem Motorboot steht. Laut Bildunterschrift grüßt er die Mannschaft eines italienischen Kriegsschiffes. Bezüglich der Erzählstruktur ist die Positionierung des Fotos an dieser Stelle unklar, außer es würde sich um die Abfahrt vom Lido nach der Besprechung handeln.

---

<sup>682</sup> Falanga 2008, S. 46

<sup>683</sup> Hoffmann 1934a, S. 1064–1065

Auf der letzten Doppelseite der Bildgeschichte führt Hoffmann die Erzählung über das Treffen in der Villa Alberoni fort. Hitler und Mussolini werden links in einem halbseitigen Foto bei einer kurzen Rast im Park gezeigt. Darunter arrangierte Hoffmann fünf weitere Fotografien, die strukturell nicht geordnet sind. Verschiedene Ereignisse sind wahllos nebeneinandergestellt, ohne Reihung oder Überlappung. Genauso verfährt Hoffmann auf der rechten Seite. Auch hier sind unterschiedliche Abbildungen über Begebenheiten, ohne erkennbaren zeitlichen Ablauf, im Layout eingebettet: Hitler beim Empfang der deutschen Kolonie in Venedig, das große Konzert im Hof des Dogenpalastes und Hitler vor der Abreise auf dem Markusplatz. Hoffmanns Bildbericht endet mit zwei Fotografien auf der letzten Seite unten: Hitlers Ankunft auf dem Flugplatz in München und die freudige Begrüßung durch seine Gefolgschaft. Die Bildunterschrift bei einem Foto verkündet: „Voll Freude sieht Deutschland den Führer wieder auf deutschem Boden“.

Seite 1062

Illustrierter Beobachter

1934 · Folge 11

# Die historische Begegnung zwischen Adolf Hitler und Mussolini in Venedig

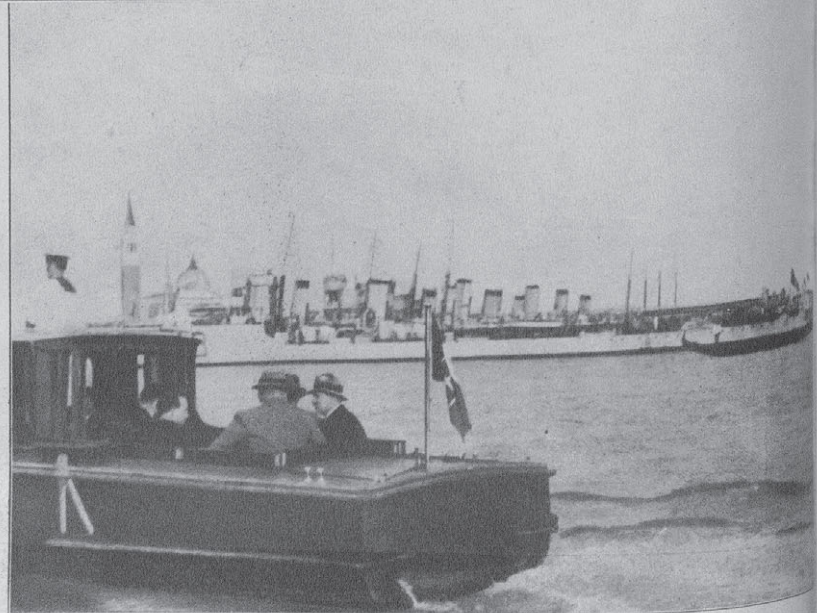


Die beiden Staatsmänner begrüßen sich vor der Parade auf dem Markusplatz in Venedig.

SONDERBILDBERICHT  
FÜR DEN „I.B.“  
VON HEINRICH HOFFMANN

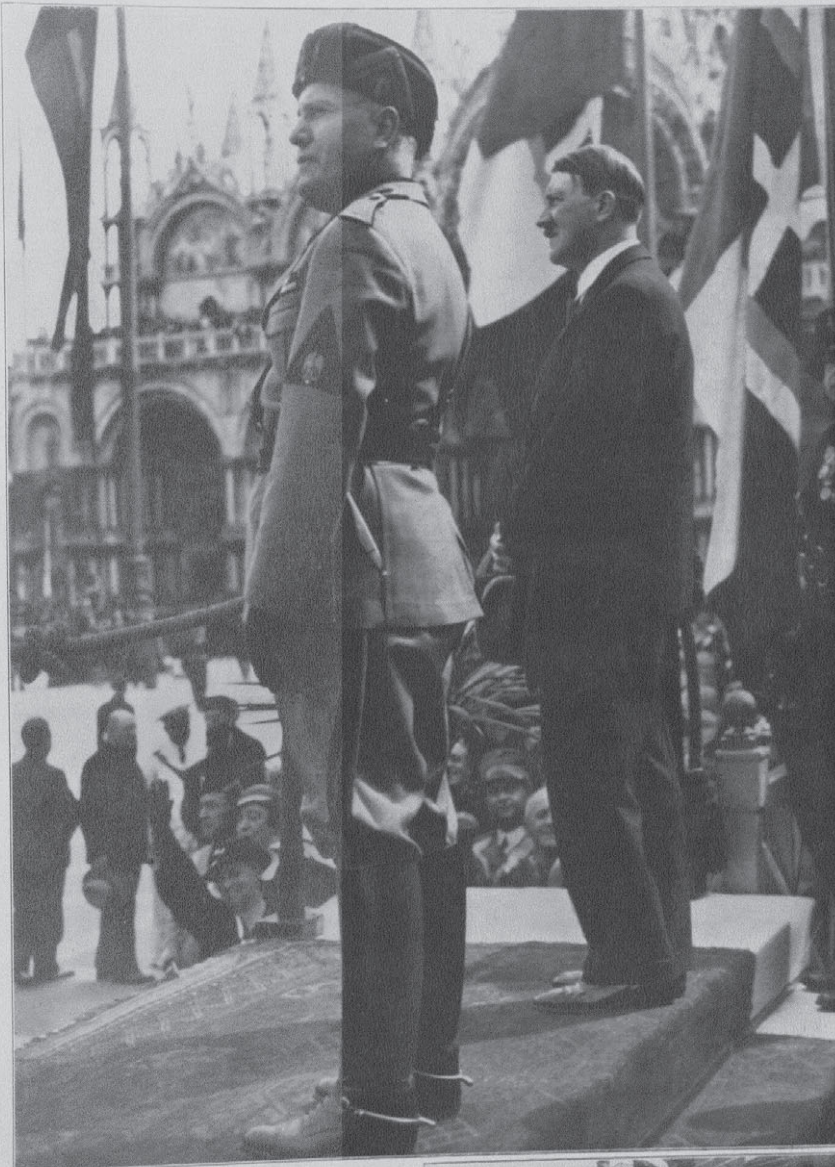
Was wir in jüngster Gegenwart erlebt haben, die Begegnung Adolf Hitlers und Mussolinis in Venedig, hatte etwas von jener Größe, Zeitendürftigkeit und ewig gültigen Gegenwartnähe in sich, die wir in den großen historischen Dramen Shakespeares oder Hebbells spüren und die sich ebenis leicht mit Geschichte als mit Dichtung im Sinne tiefster Wahrheitsbeutung vermählt. Denn im Gewirre des Geschehenen und Geschehenden ist es die einfache und tiefe Schau des Dichters, die Ursprung und Quellgrund großer Taten und Entwicklungen im Charakter der „Helden“ erblicken läßt, die vom Leben und der Geschichte selbst gestaltet werden.

Etwas von dieser dichterischen Ahnung des Unwägbaren und doch so Schwerwiegenden, das Tun und Lassen starker Persönlichkeiten bestimmt, lag in der Atmosphäre der Begegnung Hitler-Mussolini in Venedig. Sogar die ehrsüchtigen und geschwätzigen Tagespresse unserer schnelllebigen Zeit hat es gespürt und in nicht wenigen Be-



Der Führer auf der Fahrt von Venedig nach dem Lido. Im Hintergrund eine Reihe italienischer Minenuchboote, die von Mussolini zu Ehren Adolf Hitlers an diese Stelle befohlen worden sind.

Abbildung 91: Fotoreportage *Die historische Begegnung zwischen Adolf Hitler und Mussolini in Venedig*, IB 1934 Nr. 26, S. 1062-1063, Hoffmann Heinrich



...chten der über zweihundert Sonderberichterstatter der Weltzeitungen, die mit einem Heer von ebenso vielen Photographen nach Venedig gekommen waren, um das historische Ereignis miterleben, war ein gewisser Respekt vor dem Arationalen, als dem verborgenen Kern im politischen Geschehen, feststellen.

Das persönliche Erlebnis der beiden Staatsmänner war denn auch der wichtigste Inhalt und das bedeutungsvollste Ergebnis ihrer Zusammenkunft. Selbstverständlich nicht innerhalb dieser Tafel, bei der großen Nachvollkommenheit, die beiden Führern anvertraut ist, die Auswirkung dieses Erlebnisses auf ihre Nationen und damit auf die Weltpolitik bestehen.



Nach dem Besuch Mussolinis beim Führer im Grandhotel.

Dieses Nebeneinander und Ineinander von nüchternem Realismus und irrationalen Schwüngen war es, was der Begegnung dieser beiden Schöpfer der bedeutendsten politischen und geistigen Bewegungen des zwanzigsten Jahrhunderts eine über das Alltägliche ähnelnde politische Zusammenkunft weit hinausragende Note verlieh.

Daneben war es auch noch das Folio dieser Begegnung, ihr lebensvoller Hintergrund, Venedig, der den Reiz der sie beherrschenden Gegensätze erhobte.

Hier vor diesen Tagen Venedig lag, mochte glauben, daß dem Geist dieser Stadt, das Größe und Traum der Jahrhunderte gebildet



Adolf Hitler und Mussolini auf der Tribüne am Markusplatz während der großen Parade. Im Hintergrund der berühmte Bau der Markuskirche.

Bild links: Der Führer in seinem Motorboot auf der Fahrt durch den Canale Grande, die Hauptverkehrsader Venedigs.

Bild rechts: Das Boot mit dem Führer vor dem prachtvollen Brückenbau des Rialto.





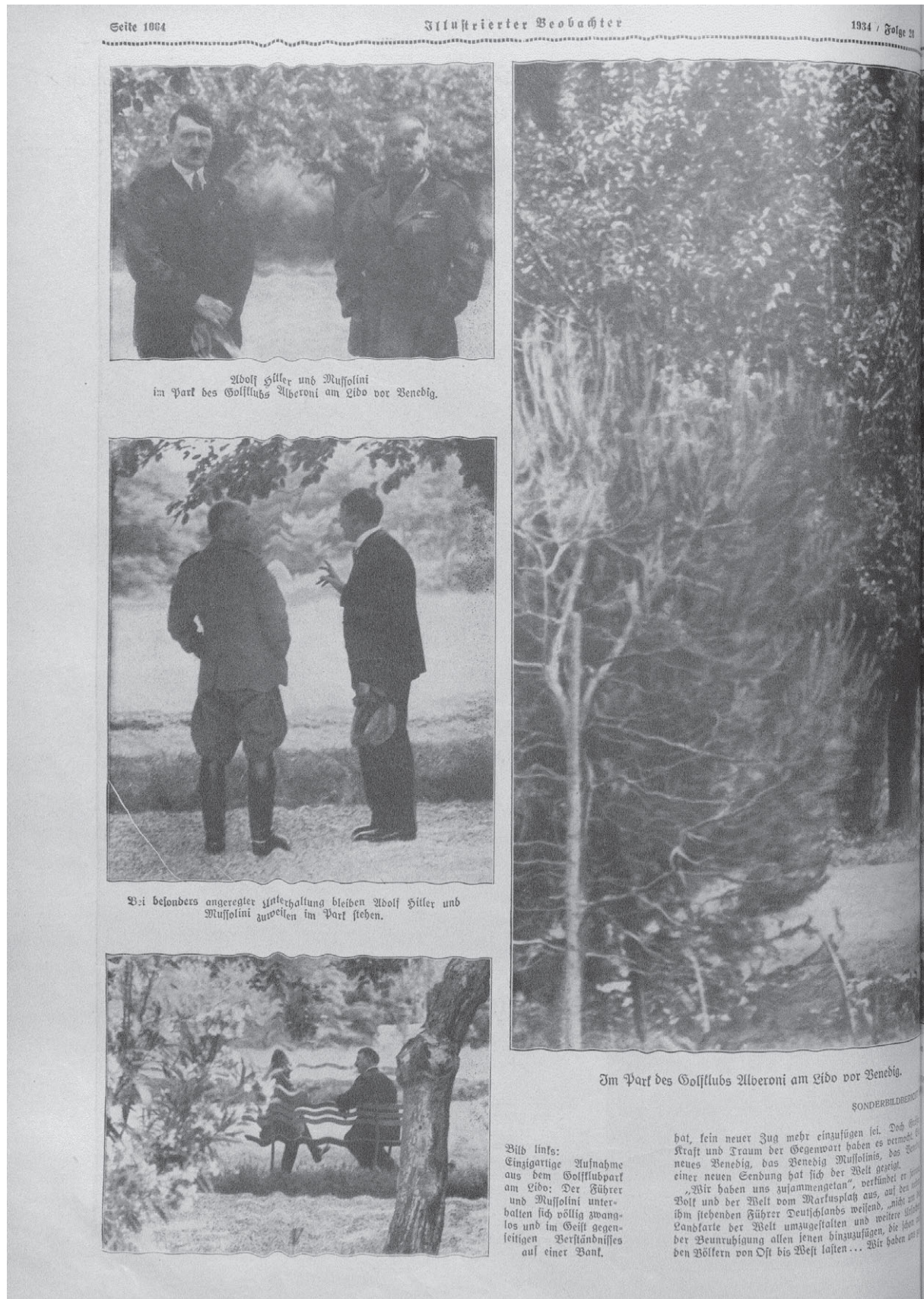


Abbildung 92: Fotoreportage *Die historische Begegnung zwischen Adolf Hitler und Mussolini in Venedig, IB* 1934 Folge 26, S. 1064-1065, Hoffmann Heinrich



In dieser ungeführten Umgebung des Parks Alberoni führten die beiden Staatsmänner ein zwangloses, zweistündiges Gespräch.

HEINRICH HOFFMANN

...sammengelan, um zu versuchen, die Wolken zu zerstreuen, die den Himmel Europas umgeben... Wir wollen das Minimum von Einbeil für Europa finden, das notwendig ist. Die Ursachen der Beunruhigung von Ost bis West und das Minimum der Einbeil für Europa, das notwendig ist! Heute tut das Minimum von Einbeil bitter not, von dem Mussolini sprach. Doch diese notwendige politische Einsicht konnte sich bis heute noch nicht unter den europäischen Nationen durchsetzen, und zwar hauptsächlich infolge ihrer engstirnigen und unverantwortlichen Rüstungs-

Bild rechts:  
Der Führer, im Motorboot sitzend, grüßt die angetretene Mannschaft eines italienischen Kriegsschiffs. Die Dame in Weiß ist die Gattin des italienischen Botschafters in Berlin, Cerruti.



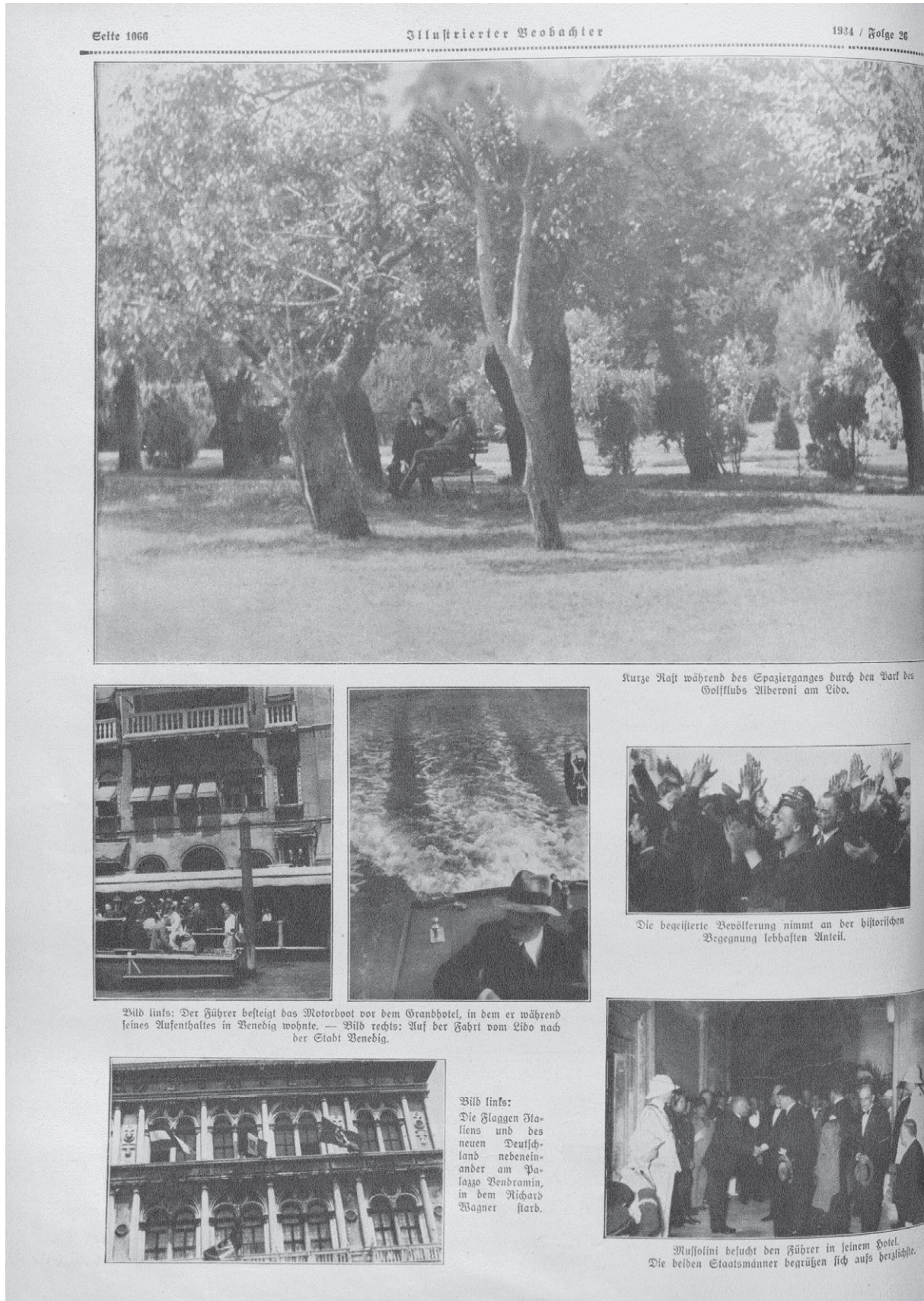


Abbildung 93: Fotoreportage *Die historische Begegnung zwischen Adolf Hitler und Mussolini in Venedig*, IB 1934 Nr. 26, S. 1066-1067, Hoffmann Heinrich

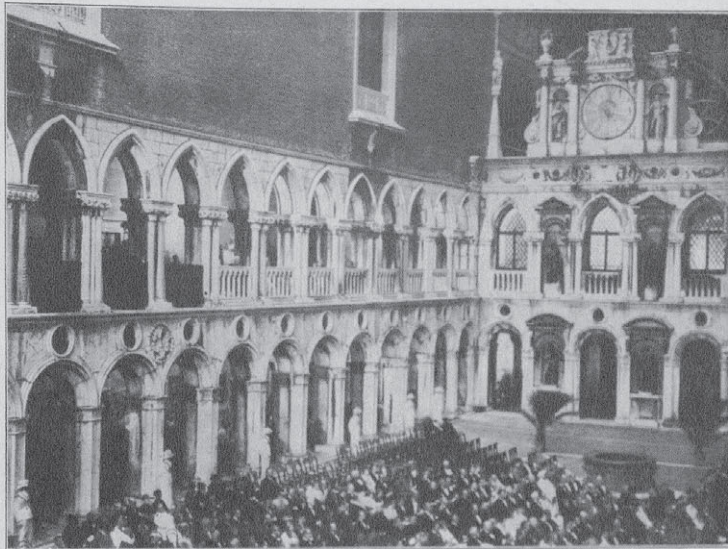
1934 / Folge 26

Illustrierter Beobachter

Seite 1067



Empfang der deutschen Kolonie durch den Führer.



Das große Konzert im Hof des Dogenpalastes zu Venedig zu Ehren des Führers: Im zweiten Bogen von links in der oberen Säulenreihe sitzt der Führer.



Der Führer und seine Begleitung vor der Abreise von Venedig auf dem Markusplatz.

SONDERBILDBERICHT FÜR DEN „J.B.“  
VON HEINRICH HOFFMANN

politik, die ohne Blick für die größere Gefahr, nur dazu dienen soll, mit möglichst viel eigener „Eisernheit“ und auf Kosten der Sicherheit des anderen, ein System ungleichen Rechtes aufrechtzuerhalten. In eindeutiger Stellungnahme hat darum der italienische Pressescheit und die offizielle Presse Italiens anlässlich dieser Tage von Venedig

von neuem die wirksame und wirksame Gleichberechtigung Deutschlands als ein Ziel der italienischen Politik erklärt. Es ist kein Zufall, daß der Treffpunkt der beiden Staatsmänner gerade Venedig war, die Stadt Tizians und Dürers zugleich, die Stadt, die auf den Spuren Richard Wagners und Verdis wandeln läßt. H. G.

### Der Führer wieder in Deutschland:



Voll Freude sieht Deutschland den Führer wieder auf deutschem Boden. Begeistert wurde Adolf Hitler in München empfangen. Ganz links: Staatsminister Adolf Wagner; in der Mitte: Reichsaußenminister v. Neurath; rechts: Reichsleiter Bormann.



Ankunft am Flugplatz München: Links vom Führer: Reichsbildberichterhalter Hoffmann, rechts vom Führer: Ministerpräsident Siebert, Reichsleiter Bormann und Hauptschriftleiter Berthold.

### 7.3.3.8 Fotoreportage *Deutsche Mädchen wollen Farmerinnen werden*

In der Kalenderwoche 19 von 1933 veröffentlichte der *IB* auf den Seiten 516 bis 519 die Fotoreportage *Deutsche Mädchen wollen Farmerinnen werden*. Der Fotograf der Bilderzählung wurde in der Reportage nicht genannt.

Der Titel der Reportage ist in einer ansprechenden Antiquaschrift, in der Mitte der ersten Doppelseite, zwischen zwei Bildern platziert. Darunter steht in wesentlich kleinerer Schrift der Untertitel *Auf der Kolonialen Frauenschule bei Rendsburg werden Farmerinnen ausgebildet*. Ein kleines Bild präsentiert das Schulgebäude der Institution und links daneben in der großen rechteckigen Fotografie lächelt eine Farmerin den Betrachter an, der Leser soll seinen Blick auf sie lenken. Das Mädchen präsentiert die künftigen Fähigkeiten einer Farmerin. Wie in der Bildunterschrift vermerkt ist, muss sie überall helfen und trotzdem ein freundliches Gesicht bewahren. Darunter verläuft eine fünfteilige Fotosequenz diagonal über die Doppelseite und überlappt dabei in Teilbereichen die anderen Bilder. Die Bildreihe stellt die Kenntnisse dar, die von den künftigen Farmerinnen verlangt werden: Einen Acker pflügen, Ersatzteile für Geräte herstellen, einen Wagen zusammenbauen, ein Hufeisen schmieden und Ackerstiefel besohlen. Rechts oben im Bild, neben der Titelüberschrift, führt eine Farmerin eine störrische Kuh, dies erfordere Mut und keine Angst vor böartigen Tieren, so die Bildunterschrift. Bis hierher geben die Abbildungen einen Überblick über die Tätigkeiten einer Farmerin. Rechts unten im Layout erblickt der Betrachter den Schulsaal der Ausbildungseinrichtung. Die theoretische Ausbildung, so ist unter dem Foto zu lesen, besitze in der *Kolonialen Frauenschule* einen hohen Stellenwert. Auf der letzten Seite der Reportage präsentiert ein Foto die zukünftigen Farmerinnen bei verschiedenen Aktivitäten. In der Mittagspause geht es nach der Information in der Bildunterschrift zur Kanalböschung, um dort bei sportlichem Spiel den Körper zu trainieren. Die darunter angeordnete Detailaufnahme, in denen Mädchen beim Kugelstoßen abgebildet sind, schafft durch die Überlappung eine direkte Verbindung zum vorherigen Foto. Farmerinnen sollen auch schießen und sich auf einem Pferd bewegen können, so die Bildunterschriften zweier kleiner Fotografien am linken Seitenrand.

Im Text der Reportage erhält man noch zusätzliche Informationen über die Bildungseinrichtung. Die Lehranstalt für Farmerinnen liegt abseits vom hektischen Leben, tief im Wald. Zurzeit würden 50 Mädchen sich für den harten Dienst in den Tropen ausbilden lassen, so der Text. Neben dem Sport spielen Sprachen eine wichtige Rolle.

Der nicht aufgeführte Fotograf und die Redaktion des *IB* schufen in der Reportage eine gute erzählerische Struktur. Das Layout beinhaltet ein Einführungsbild, Blickfangfotos, eine Fotosequenz und weitere Detailbilder, die teilweise überlappend angeordnet sind. Die Bildgeschichte dokumentiert, dass kurz nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten, im *Illustrierten Beobachter* nicht nur Reportagen über Aufmärsche, Parteitage und den „Hitlerkult“ vorherrschten, sondern auch gesellschaftspolitische Themen behandelt wurden.



Abbildung 94: Fotoreportage *Deutsche Mädchen wollen Farmerinnen werden*, IB 1933 Nr. 19, S. 516-517, Fotograf unbekannt

1933 / Folge 19

Illustrierter Beobachter

Seite 517

# MÄDCHEN MENNEN WERDEN

Wirtschaftsschule bei Rendsburg  
Mädchen ausgebildet

...ung entfernt und sind die Ar-  
beitskräfte oft knapp, so daß  
die Hausfrau immer rettend  
eingreifen kann. Seht viel!



Angst gibt es einfach nicht. Unter dieser Voraussetzung läßt sich auch der Umgang mit bösa-  
rigen Tieren erlernen.



Sind das kunstgerechte Befolgen der An-  
leitung in Ehrenfache!

Profsche wird sogar ein Sufrifen  
leicht gelöhmet.



Die theoretische Ausbildung nimmt in der Kolonialen Frauenschule einen breiten Raum ein. Handelskunde und ökonomische Kenntnisse sind unter fremder  
Herrschaft doppelt wichtig. Ebenso Fremdsprachen, wie Englisch und Spanisch, und vor allem Negerdialekte wollen erlernt sein.





Abbildung 95: Fotoreportage *Deutsche Mädchen wollen Farmerinnen werden*, IB 1933 Nr. 19, S. 518, Fotograf unbekannt



Daß ein Reiter beim Sprungversuch über den Graben mit dem Wasser Bekanntschaft macht, ist keine Seltenheit. Aber dabei den Zügel festhalten, sich vor dem Pferd aus dem Graben ziehen lassen, und im Höhepunkt dieses Ereignisses glücklich auf der photographischen Platten landen, das trifft man nicht oft beisammen.



Meist sehen wie hier sich Poff und Reiter gründlich auseinander! Auf solche Schnappschüsse der Kamera ist der Sportphotograph immer begierig.

Aufnahmen, die uns an ein- und demselben Tage aus vier Richtungen zugehen



Auf der Fahrt nach Barcelona durchbrach ein Transportwagen die Mauer einer Eisenbahnbohrung und stürzte acht Meter tief herab.

Um ein Haar — — und diesem Londoner Lastwagen wäre es ebenso elend ergangen wie seinem spanischen Kollegen auf dem Nachbarbild. Der Fahrer und sein Begleiter kamen mit geringen Verletzungen davon.

## UM EIN HAAR!

Katastrophenbilder sind sozusagen der Schrecken der Redaktion. Täglich kommen sie herangeflutet. Die ganze Welt scheint nur aus Katastrophen zu bestehen! Aber mitunter findet man in ihrer Zahl kostbare Augenleider, die davon berichten, daß es hier wahrhaft einmal „glimpflich“ abgegangen wäre. Und das freut einen dann so auch.“

### 7.3.3.9 Fotoreportage *Milch in der Hand. Von der Rohmilch zur Trockenmilch*<sup>684</sup>

Der *Illustrierte Beobachter* veröffentlichte immer wieder Fotoreportagen, die allgemein interessante Themen behandelten. Vielleicht wollte man die Leser von der massiven propagandistischen Berichterstattung, die von den Parteitagen oder Aufmärschen bekannt war, ablenken und mehr Vertrauen schaffen. Die Fotoreportage *Milch in der Hand* von Fritz Boegner berichtete über ein Naturprodukt, das jeder kannte. Die Bilderzählung veröffentlichte der *IB* 1934 auf den Seiten 2016 und 2017 im Heft Nr. 49.

Schon der Titel *Milch in der Hand. Von der Rohmilch zur Trockenmilch* weckt beim Rezipienten ein starkes Interesse, sich der Bilderzählung zu widmen, handelt es sich doch bei der Milch um einen flüssigen Stoff. In der Titelüberschrift steht, was im Schlussfoto zu sehen ist: Die Milch als feste Materie in der Hand. Links oben im zweiseitigen Layout erblickt man eine Bäuerin beim Melken einer Kuh. In der Bildunterschrift ist zu lesen: Ein sauberer Stall, gut gepflegte Kühe und äußerste Reinlichkeit sind die Voraussetzungen für eine gute Milchqualität. Ein kleines Bild unterhalb der Titelüberschrift zeigt ein Detail des Sammelbeckens, in das die angelieferte Milch nach dem Messvorgang fließt. In der großen Aufnahme, links unten im Layout, ist das Sammelbecken für die Milch abgebildet. Über Messbehälter, Separatoren und Kühler läuft die von den Bauern angelieferte Milch in das riesige Bassin. Anschließend erhitzt man die Milch in einer speziellen Anlage auf 85 Grad Celsius. Das Bild neben der Titelüberschrift rechts stellt die technische Einrichtung dafür dar. In den Behältern der Separatoren brodeln und zischen es, verkündet die Bildinformation im Foto rechts oben. Nachdem die Milch die entsprechende Temperatur erreicht hat, wird sie auf riesige Walzen gegossen. Die Milch verlässt die Walzenanlage als hauchdünnes Gebilde, vergleichbar mit Seidenpapier, wie es die Fotografie rechts am Bildrand dokumentiert. Das hauchdünne Milchgewebe hängt wie Seide über der Hand. Aber dies ist noch nicht das Ende des Prozesses. Die getrockneten Milchbahnen werden über Exhaustoren den Zerkleinerungsmaschinen zugeführt und dort zermahlen. Nun kann man die Milch, die sonst nur im flüssigen Zustand bekannt ist, in der Hand halten. Dieses Resultat ist im letzten kleinen Bild unten dargestellt.

---

<sup>684</sup> Boegner 1934

Die Erzählung ist sehr gut strukturiert und nach ästhetischen Gesichtspunkten gestaltet. Mit einem Einführungsfoto (Bäuerin beim Melken) und einem Resultatfoto (Milch in der Hand) werden dem Leser Anfang und Ende der Reportage vor Augen geführt. Durch sinnvolle Überlappungen und eine geschickte Anordnung der Bilder wird der Betrachter bei der Rezeption der Geschichte geführt. Das harmonische zweiseitige Layout verstärkt den positiven Gesamteindruck.

Aus dem Begleittext erhält der Leser weitere Informationen über die interessante Zustandsveränderung der Milch und die Vorteile, die sich hieraus ergeben. Inmitten der lieblichen Alpenlandschaft findet man eine Fabrik für die Herstellung von Trockenmilch. Viele Menschen wissen wohl, dass die Großstädte mit Milch und Butter versorgt werden müssen, die wenigsten aber haben eine Ahnung davon, welche Mengen Milch von der Großindustrie zur Weiterverarbeitung benötigt werden. „Bisher war die Trockenmilch ein reiner Spekulationsartikel, wodurch der Bauer am meisten zu leiden hatte“, so die Information im Text. „Im Deutschen Reiche wurde auch hier wie überall mit fester Hand richtig durchgegriffen und Ordnung geschaffen. Die Bäcker sind veranlaßt worden, Trockenmilch zum Brot backen zu verwenden.“<sup>685</sup>, ist weiter zu lesen. Hier zeigt sich wiederum, wenn auch nur im Text eine versteckte Propaganda. Dem Leser wurde vermittelt, dass sich der Nationalsozialismus um wichtige Dinge kümmert.

---

<sup>685</sup> Boegner 1934, S. 2016

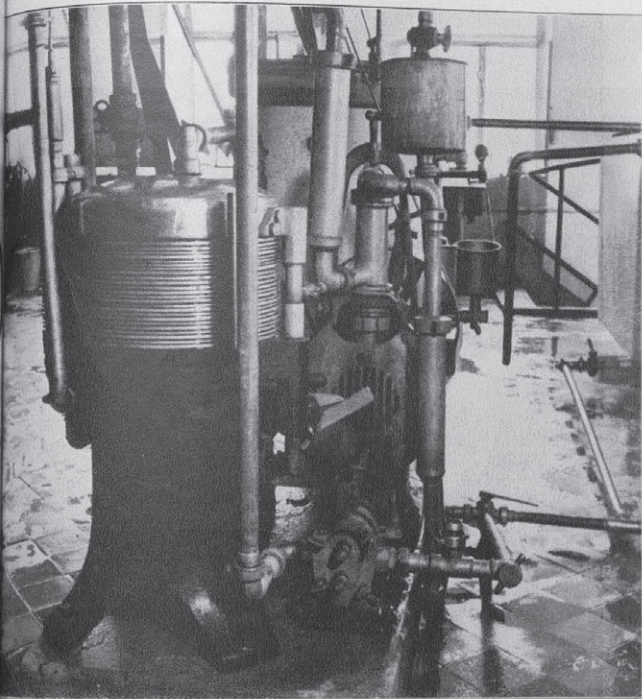


Abbildung 96: Fotoreportage *Milch in der Hand*, IB 1934 Nr. 49, S. 2016-2017, Fritz Boegner

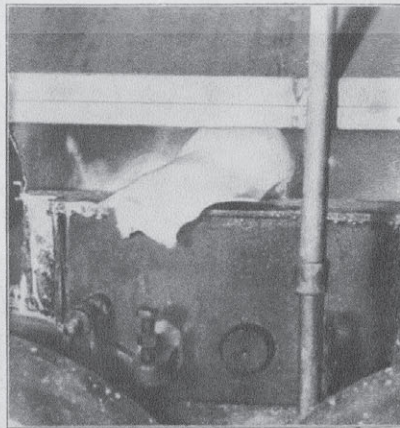
1934 / Folge 49

Illustrierter Beobachter

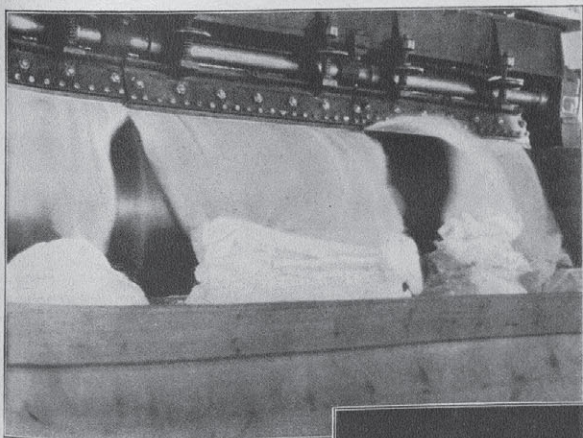
Seite 2017



Durch diese Maschine wird die Milch bis zu 85 Grad vorerhitzt und so in fast kochendem Zustand auf die geheizten Walzen gebracht.



Es brodelnd und zischt . . . kaum einen halben Meter von hier wird die Milch durch die Walzen zur Trockenmilch.



Das Wunder geht vor sich: Aus den Walzen kommt die getrocknete Milch so dünn wie Seidenpapier zum Vorschein.



Wie ein hauchdünnes Gewebe läßt sich die Trockenmilch, bevor sie pulverisiert wird, ausbreiten.



Milch in der Hand!

milchmaschine zugeführt zu werden. Es ist ein eigenartiges Bild, wenn man oben auf der Maschine die brodelnde und kochende Milch sieht, die einem Vulkan gleicht, der immer brodelnd und zischt, und aber aus dem gleichen Apparat im nächsten Augenblick auf der geheizten Walse die trockene Milch in breiten Bahnen, wie Seidenpapier, ja man möchte sagen wie Japanseide so dünn, herqorkommen sieht. Von hier wird die nun gewonnene Trockenmilch in Erhäuftoren den Zerkleinerungsmaschinen zugebracht. Auch hier zeigt sich wieder ein sehr interessantes Bild. Große Behälter sind unter den Maschinen aufgebaut und man glaubt, es schneit in dichten Flöden, wenn so durch die Siebe die getrocknete Milch wie Mehl zum Vorschein kommt.

den Bauern aber wurde durch diese Maßnahme ein angemessener Milchpreis garantiert. Tausende und aber Tausende von Litern Milch kommen täglich zur Fabrik. Ehe die Milch zur Verarbeitung gelangt, wird sie zuerst auf ihre Güte und Qualität untersucht. Dann wird die Milch gemessen, dabei gewogen, die leeren Kannen gelangen über einen Abtropfer zur Kannenwäschmaschine. Hier ist wie überall Sauberkeit Trumpf. Man unterscheidet hier zweierlei Sorten von Trockenmilch, Vollmilchpulver und Magermilchpulver. Vollmilchpulver wird ausschließlich nur zur Schokoladepreparation verwendet, während das Magermilchpulver zum Großteil Bäckereien zugeführt wird. Durch eine eigene Maschine wird die Milch bis 85 Grad vorerhitzt, um dann der eigentlichen Trocken-

### 7.3.3.10 Fotoreportage *Mit dem Führer unterwegs am 20. April*<sup>686</sup>

Heinrich Hoffmann versuchte Adolf Hitler in der Fotoreportage *Mit dem Führer unterwegs am 20. April* als „Volkskanzler“ darzustellen. Schon in seinem Buch *Hitler wie ihn keiner kennt*<sup>687</sup> von 1932 fotografierte er den „Führer“ abseits von politischen Großveranstaltungen und Parteitag. Für seine Reportage begleitete er Adolf Hitler auf seiner Geburtstagsfahrt. Der *Illustrierte Beobachter* veröffentlichte dieses Ereignis 1934 im Heft 19 auf den Seiten 740 bis 743. Die Bilderzählung von der Geburtstagsfahrt Hitlers am 20. April 1934 enthält 19 Fotografien, die Heinrich Hoffmann während der Reise erstellt hat. Für seine Reportage verwendete er ein vierseitiges Layout.

Auf der ersten Seite links oben erblickt man den klar und einfach gestalteten, aber dominanten Titel der Reportage: *Mit dem Führer unterwegs am 20. April*. Der einleitende Text der Bilderzählung informiert, dass Hitler seinen Geburtstag in völliger Zurückgezogenheit verbracht habe. Donnerstags abends verließ er Berlin zu einer Autofahrt, die ihn über das Fichtelgebirge, die Fränkische Schweiz, über Nürnberg nach München führte.<sup>688</sup> Das quadratische Einführungsbild zeigt die Abfahrt des „Führers“ in einem kleinen Städtchen des Fichtelgebirges. Dort verbrachte Adolf Hitler die Nacht auf seinen 45. Geburtstag. Diese Fotografie überlappt teilweise ein weiteres Bild rechts daneben, in dem Rudolf Heß (im zweiten Wagen) das Auto mit Hitler filmt. Die Erzählung wird auf der ersten Seite mit den zwei Aufnahmen fortgeführt: Auf einem Bild passiert die Wagenkolonne Hitlers auf der Fahrt nach München gerade eine Baustelle. Im anderen begrüßen Hitler einige Arbeiter, als er mit dem Auto an ihnen vorbeifährt. Die Kolonne des „Führers“ kommt auch durch die Fränkische Schweiz. In der Aufnahme auf der rechten Seite links oben ist der Wagen von Hitlers Stellvertreter Rudolf Heß abgebildet. Im Bild rechts daneben winken mehrere Frauen der Wagenkolonne Hitlers freudig zu. Sie stehen auf der Treppe, die zur N.S.D.A.P.-Geschäftsstelle führt. Auch in den nächsten darunter angeordneten Fotos zeigt sich die Begeisterung für den „Führer“. Überall wird Hitler stürmisch begrüßt. Der Bildunterschrift links ist zu entnehmen, dass der Wagen Hitlers immer belagert ist und

---

<sup>686</sup> Hoffmann 1934b

<sup>687</sup> Hoffmann, von Schirach 1932

<sup>688</sup> Hoffmann 1934b

manche den Führer zum ersten Mal sehen. Unter dem zweiten Bild steht: „Auf Wiedersehn! Auf Wiedersehn!“ Die Fahrt geht weiter, und unzähligemale wiederholt sich dieses Bild.“<sup>689</sup> Die nächste, über die gesamte rechte Layoutseite reichende Fotografie präsentiert die Wagenkolonne Hitlers bei einem Halt auf der Landstraße. Die letzten zwei Seiten der Reportage vermitteln einen Blick auf Hitler, wie man ihn sonst nicht hatte: Hitler bei einer Rast im Walde. Im ersten Foto links oben haben sich die Teilnehmer der Reise für eine Gruppenaufnahme zusammengestellt. Es wird von einem weiteren Bild überlagert, das Hitler, Heß und die beiden Adjutanten des „Führers“ beim gemeinsamen Mahl zeigt. Das Geburtstagsmenü bestand aus Erbsensuppe, Reis mit Tomaten und Sprudel, so die Bildunterschrift. Im Bild rechts davon überreicht Hitler der Frau des Fotografen Heinrich Hoffmann den „Nachtisch“. Links unten auf der Doppelseite der Reportage steht in der Bildunterschrift einer größeren Fotografie: „Der Volkskanzler an seiner ‚Geburtstagstafel‘.“ Ein weiteres Detailfoto rechts daneben zeigt Rudolf Heß beim Mittagmahl. Rechts im Layout wird wiederholt, was bereits auf den ersten zwei Seiten der Reportage mehrmals dargestellt ist: Jubelnde und grüßende Menschen an den Straßenrändern beim Vorbeifahren der Kolonne Hitlers. Ein Bauer mit einer Kuh salutiert Hitler, als die Wagenkolonne passierte. Die Bildunterschrift verstärkt dies noch: „Eines der hundertfältigen Bilder, die unser Berichtstatter vom Auto aus sah.“ Ganz rechts oben im Layout sind nochmals Hitler und sein Stellvertreter vor einer deutschen Mittelgebirgslandschaft abgebildet. Im Schlussbild der Reportage versuchen mehrere junge Mädchen die Hand des „Führers“ zu erreichen. Auch hier bekräftigt Heinrich Hoffmann mit seiner Bildunterschrift die Bildaussage, wie beliebt Hitler in allen Bevölkerungsschichten ist: „Immer wieder dasselbe Bild jubelnder und spontaner Begrüßung durch jung und alt: Wandernde Mädels des B.D.M. beglückwünschen den Führer auf der Landstraße zu seinem Geburtstag.“<sup>690</sup> Heinrich Hoffmann hat es verstanden, die Begegnung des „Führers“ mit seinem „Volk“ in den Vordergrund zu stellen und gezielt ins Bild zu setzten<sup>691</sup>. Dies zeigt auch die Fotoreportage. Sie weist eine gute erzählerische Struktur auf. Durch Überlappungen und eine logische Reihung der Bilder ist die Erzählung vom Leser einfach zu rezipieren.

---

<sup>689</sup> Hoffmann 1934b

<sup>690</sup> Hoffmann 1934b

<sup>691</sup> Herz 1994, S. 258





Abbildung 97: Fotoreportage *Mit dem Führer unterwegs am 20. April*, IB 1934 Nr. 18, S. 740-741, Heinrich Hoffmann

1934 / Folge 18

Illustrierter Beobachter

Seite 741

berg nach München brachte. In seiner Begleitung befand sich neben seiner ständigen Umgebung Reichsminister Dief.

Unterwegs in den Ortschaften, in denen man den Führer erkennt, wird er von der Bevölkerung stürmisch begrüßt und beglückwünscht. Und wo ihm das Volk begegnet auf dieser Fahrt, da ist dieser größte Deutsche einfach und schlicht, da ist er jung und heiter mit der Jugend, die ihm aufwächst, da ist er teilnahmsvoll im Gespräch mit dem Alter.



Die Geschäftsstelle der N.S.D.A.P. dieser Ortschaft hatte zum Geburtstag des Führers die Mütter ihrer Ortsgruppe zum Nachmittagskaffee eingeladen. Die schönste Erinnerung an diesen Tag ist der Augenblick, wo der Führer plötzlich und unerwartet den Ort durchfährt.



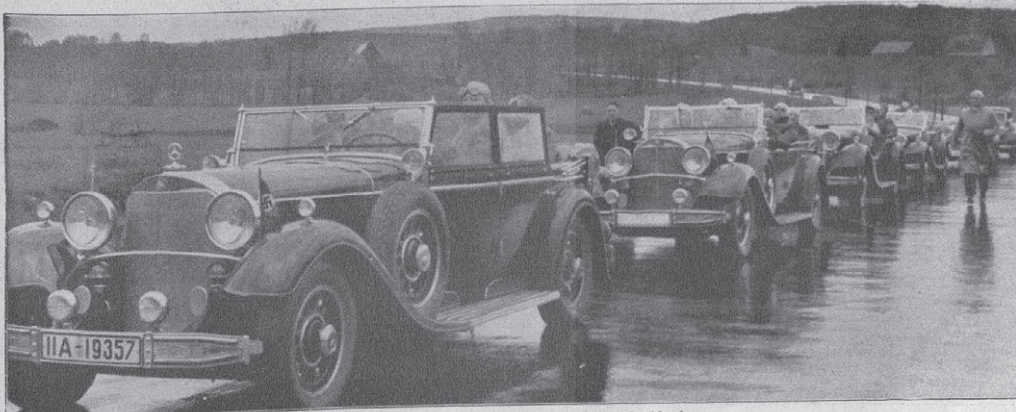
Auf der Fahrt durch die Fränkische Schweiz: Der Wagen des Stellvertreters des Führers.



Einer rief: „Der Führer kommt!“ und schon ist der Wagen „belagert“. Die meisten von ihnen sehen den Führer zum erstenmal.



Auf Wiederlehn! Auf Wiederlehn!“ Die Fahrt geht weiter, und unzählige Male wiederholt sich dieses Bild.



Gesamtbild von der Wagenkolonne auf der Landstraße.



Abbildung 98: Fotoreportage *Mit dem Führer unterwegs* am 20. April, IB 1934 Nr. 18, S. 742-743, Heinrich Hoffmann



Eines der hundertfältigen Bilder, die unser Berichterstatter vom Auto aus sah.



Der Führer reicht der Gattin des Reichsbildberichterstatters, Frau Hoffmann, den „Nachtsich“.



Der Führer und sein Stellvertreter. Im Hintergrund die Hügelkette einer deutschen Mittelgebirgslandschaft.



Immer wieder das selbe Bild jubelnder und spontaner Begrüßung durch jung und alt: Wandernde Mädels des B.D.M. beglückwünschen den Führer auf der Landstraße zu seinem Geburtstag.

### 7.3.3.11 Fotoreportage *Die Wahrheit über Dachau*<sup>692</sup>

Für Tim N. Gidal war der moderne Bildjournalismus der zwanziger Jahre, einige Monate nachdem die Nationalsozialisten die Macht übernommen hatten, zusammengebrochen. Die *MIP* veröffentlichte im Februar 1933 noch ihre bekannten Reportagen über den Münchner Fasching. Die *AIZ* brachte am 19. Februar noch ein Titelbild „Für Arbeit, Brot und Freiheit“ und einen Bildbericht *Sechs Tage, wieder zwölf Tote durch Hitlermörder*. Dies war ihre letzte Ausgabe in Deutschland. Es gab anschließend in Deutschland weiter gute Reportagen von Wolfgang Weber und anderen Fotografen. Die Presse entwickelte sich aber immer stärker zu einem Propagandainstrument der Nationalsozialisten.<sup>693</sup> Friedrich Franz Bauer veröffentlichte 1933 in der Kalenderwoche 28 in der *MIP* die Fotoreportage mit dem Titel *Die Wahrheit über Dachau*. Darin zeigte sich, wenn auch nicht für alle ersichtlich, die zielgerichtete rassistische Propaganda der Nationalsozialisten. Diesbezüglich treffen die Behauptungen Gidals zu.

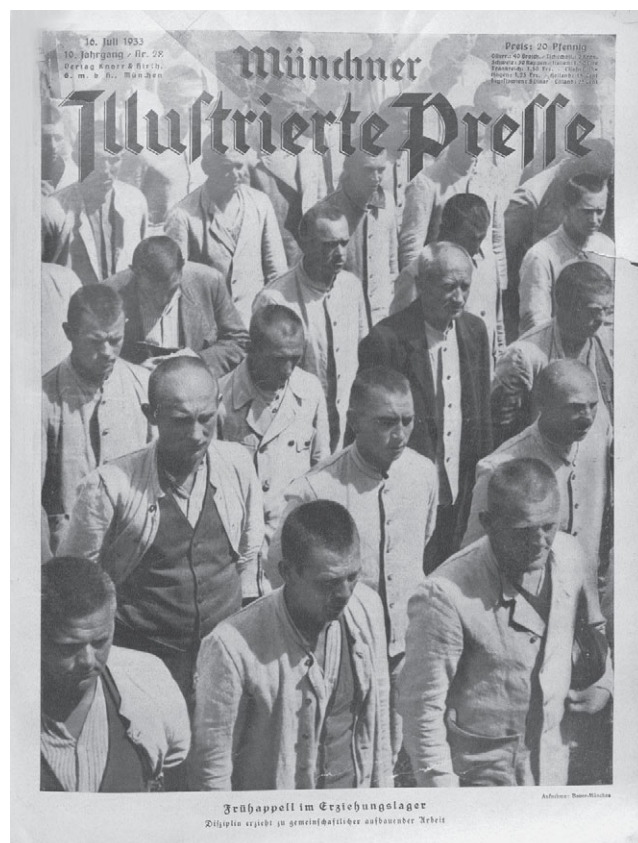


Abbildung 99: Titelseite *Frühappell im Erziehungslager*, *MIP* 1933 Nr. 28, Friedrich Franz Bauer

<sup>692</sup> Bauer 1933

<sup>693</sup> Gidal 1993, S. 55-56

Auf der Titelseite der *Münchner Illustrierten Presse (MIP)* vom 16. Juli 1933 ist eine unüberschaubare Schar von Männern dargestellt, die mit gesenktem Blick einem Ziel entgegenzustreben scheinen. Darunter ist zu lesen „Frühappell im Erziehungslager“ und „Disziplin erzieht zu gemeinschaftlich aufbauender Arbeit“.

Der Titel der Fotoreportage von Friedrich Franz Bauer zieht sich fast über die ersten zwei Seiten der Reportage. In markanter und klarer Schrift verkündet die unten im Layout angeordnete Überschrift *Die Wahrheit über Dachau*. Eine großformatige Aufnahme darüber zeigt einige Arbeiter mit Schaufeln, Eimern und einem Sieb. Durch die Bildunterschrift wird der Leser informiert, dass die Männer zum Arbeitsdienst im Erziehungslager eingeteilt sind. Weiter erfährt man, dass es sich um „Volksgenossen handelt, die durch artfremde Verführer vom rechten Weg abkamen und Wegbereiter des bolschewistischen Kommunismus in Deutschland waren und sein wollten. Sie würden durch die heilende Wirkung produktiver Arbeit auf straffer Disziplin zu brauchbaren Mitgliedern des nationalsozialistischen Staates erzogen“.<sup>694</sup> Drei weitere Fotos auf der zweiten Seite zeigen die Aufgaben der Männer. Sie ziehen fachgerecht eine Mauer hoch, binden einen Dachstuhl ab und planieren die Flächen um einen Teich. Auf der nächsten Doppelseite der Reportage sind die „kriminellen Elemente“, wie sie in der Bildunterschrift genannt werden, abgebildet. Die Porträts der vier Männer könnten aufgrund der Physiognomie bei manchen Menschen den Eindruck erwecken, dass es sich bei den Abgebildeten um verbrecherische Mitglieder der Gesellschaft handelt. Die vier haben die Haare kurz geschnitten. Drei der Gesichter sind im Seitenprofil, eines ist in Frontalansicht fotografiert. Der Bildunterschrift zufolge vermitteln die vier Köpfe ein Bild der „unterschiedlichen, rassischen und artgemäßen Verschiedenheit der Belegschaft“ in der Dachauer Besserungsanstalt. Die Bilder darunter stellen die schwere Arbeit der Männer, aber auch das gemeinschaftliche Essen nach getaner Arbeit vor. Ob es sich bei den Aufnahmen um inszenierte Fotos handelt und ob genaue Angaben eines Auftraggebers vorlagen, ist unbekannt. Nach Sven Felix Kellerhoff gab der Polizeipräsident von München, Heinrich Himmler, am 20. März 1933 vor der Presse die

---

<sup>694</sup> Bauer 1933, S. 852-853

Eröffnung des ersten Konzentrationslagers bekannt.<sup>695</sup> In der Reportage *Die Wahrheit über Dachau* wurde die Wahrheit leider nicht aufgedeckt.

Auf der dritten Doppelseite der Reportage ist die Freizeit im „Erziehungslager“ dargestellt. Nicht nur die körperliche Arbeit gehört zu den Erziehungsmaßnahmen, sondern auch die Erholung und körperliche Ertüchtigung. Dies suggerieren die sechs Bilder auf diesen Seiten. Sportliche Bewegungsspiele, das erfrischende Wasser im selbstgebauten Schwimmbassin, Kugelstoßen, Ringkämpfe oder ein Schachspiel im Schatten, sind Betätigungsfelder am Feierabend. Die bewusste Gegenüberstellung von Erziehung und Erholung war eine wohl überlegte Handlung. Dem Volk sollte vor Augen geführt werden, welchen Segen der Nationalsozialismus für Deutschland darstellt. Er schützt auf der einen Seite die Menschen vor kriminellen Elementen, andererseits holt er aber diese auch zurück in ein normales bürgerliches Leben. Dem Leser wurde gezeigt, dass der Nationalsozialismus sich um seine Belange und Nöte kümmert. Das Szenarium der Gefahren durch kommunistische Umtriebe und durch die Juden wurde künstlich aufgebaut. Die spätere schreckliche Rassendiskriminierung und Vernichtung von Millionen von Menschen durch die Nationalsozialisten sind hier in ihrer Ideologie schon angelegt. Auf der letzten Seite bilden zwei große Fotos den Abschluss der Fotoreportage. Man erkennt eine Großküche und einen einfachen, aber sauberen Schlafbereich. Die auf den Fotos gezeigten Personen vermitteln einen zufriedenen und gesunden Eindruck. Die meisten Leser der Zeitung sahen wahrscheinlich in dieser Erziehungsmaßnahme im Lager nichts Negatives, sofern sie keine weiteren Informationen hatten. Es ist nicht bekannt, ob Friedrich Franz Bauer klare Vorgaben für diese Fotoreportage zu befolgen hatte. Natürlich ist bei dieser Reportage das altbekannte Schema der Berichterstattung in der *MIP* zu erkennen: Die Maßnahmen der Nationalsozialisten wurden von der Redaktion akzeptiert. Die Festsetzung und Inhaftierung von regimekritischen Personen wird ins Gegenteil pervertiert und als „Umerziehungsmaßnahme“ deklariert. Die Wahrheit über Dachau bleibt im Dunkeln.

Die erzählerische Struktur der siebenseitigen Bilderzählung ist gut entwickelt. Ein großformatiges Einführungsbild zeigt einige der Personen die zum Arbeitseinsatz

---

<sup>695</sup> Kellerhoff 20.3.2008

marschieren. Die drei Fotografien auf der rechten Seite führen die Erzählung fort, indem sie dem Leser die unterschiedlichen Arbeitsstellen präsentieren. Vier Nahaufnahmen auf der nächsten Doppelseite sollen die Probleme mit einigen Lagerinsassen erläutern. Alle folgenden Bilder schildern die verschiedenen Aktivitäten im Lager.

Dass nicht die gesamte Presse auf die verharmlosende Darstellung des Erziehungslagers hereinfiel, zeigte die Fotoreportage der *AIZ* im Jahre 1934 im Heft Nr. 9 auf den Seiten 132 und 133. Hier wird auf einer Doppelseite die tatsächliche Wahrheit über das Konzentrationslager Dachau im Bild und im Text wiedergegeben. *Dachau wie es in Wirklichkeit ist* verkündet der Titel in Groteskschrift. Im Großformat, diagonal fast über die ganze Doppelseite der Reportage, sind zwei Seiten aus der Fotoreportage der *MIP* von 1933, Nr. 28, Seiten 854-855 abgebildet. Schon die ersten Zeilen des Textes erklären, warum die Reportage in der *MIP* erstellt wurde: „Über die Mißhandlungen und Morde, wie über die Zustände im bayrischen Konzentrationslager Dachau sind im Laufe des Jahres im Ausland so viele grausige Einzelheiten bekannt geworden, daß sich das deutsche Propaganda-Ministerium entschloß, in seinen illustrierten Blättern frisierte Reportagen zu bringen, die zeigen sollen, wie gut es die Häftlinge in Dachau haben.“<sup>696</sup> Im Text berichtet ein Arbeiter des Lagers über die wirklichen Zustände: Unmenschliche Zellen von drei Quadratmeter Grundfläche und feuchte Wände, Holzpritschen ohne Decken, viele Zellen ohne Fenster, brutale Prügel mit nassen Tüchern und Eisenstangen und am Ende grausame Morde. Die *AIZ* erstellte die Fotoreportage mit vier Fotografien, wobei zwei der Bilder aus der *Münchener Illustrierten Presse* stammen. Das erste Foto, links oben im zweiseitigen Layout, stellt die Betten in einer Baracke dar (Foto in der *MIP* 1933 Nr. 28 Seite 856). Die zweite Abbildung, eine Doppelseite aus der Fotoreportage in der *MIP* (Seiten 854 und 855) mit der Überschrift *Erholungsstunden im Erziehungslager* haben die Layouter der *AIZ* diagonal in der Mitte der Doppelseite platziert. Im Text wird die so genannte „Erholung“, wie sie in der *MIP* im Bild und Text geschildert ist, durch Aussagen eines Lagerinsassen widerlegt, der von den unmenschlichen Zuständen, willkürlichen Maßnahmen und Grausamkeiten im Lager berichtet.

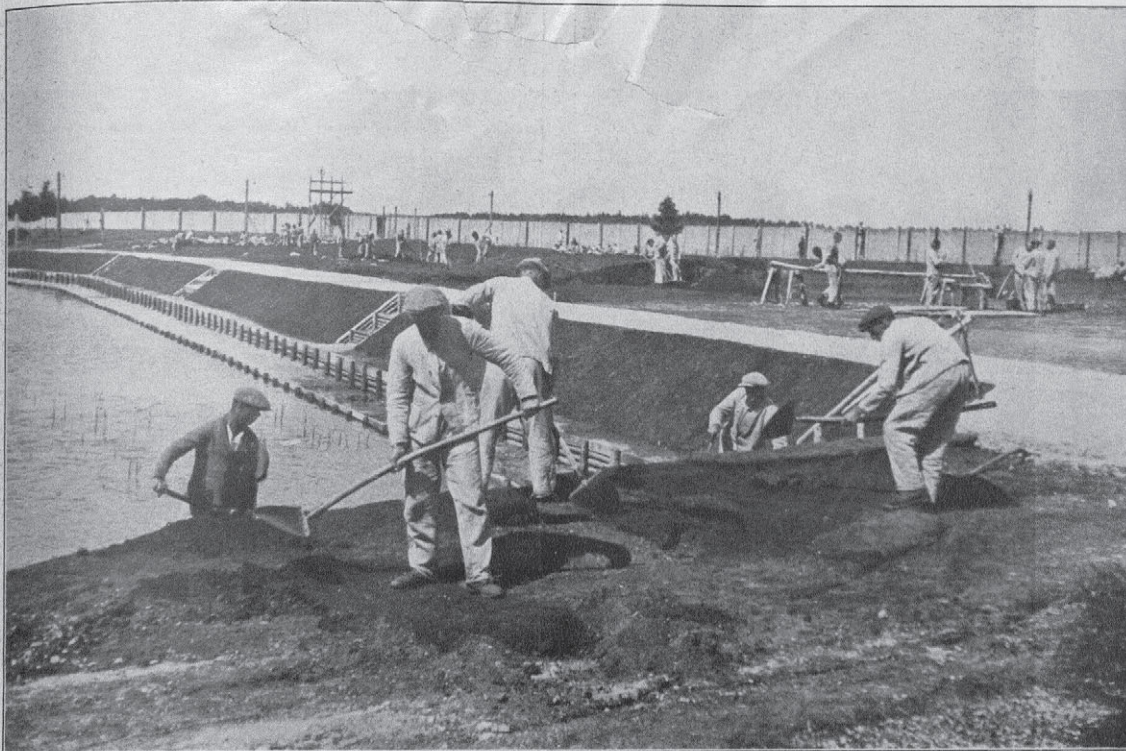
---

<sup>696</sup> o. V. 1934a





Abbildung 100: Fotoreportage Die Wahrheit über Dachau, MIP 1933 Nr. 28, S. 850-851, Friedrich Franz Bauer



Das Werk zweimonatigen Schaffens

Den Greuelmeldungen über Behandlung und Lebensverhältnisse der Belegschaft des Dachauer Lagers stellen wir dieses vielstägige Bild gegenüber. Das Schwimmbassin für sommerliche Freistunden wurde von einem Teil der Lagerinassen in zwei Monaten ausgehacht und mit einer sauberen Einfassung versehen



Handwerker bei der Arbeit

Gelernte Facharbeiter werden mit ihrer Berufsarbeit beschäftigt. In Handwerkerstuben sitzen Schneider und Schuster. Diese Zimmerleute bauen unter Leitung eines Meisters aus ihrer Mitte einen Geräteschuppen



Ein Werk, das seinen Meister lobt  
Die verschiedenen Arbeitergruppen, die an diesen Hausbau gehen sind, legen einen gesunden Wettstreit an den Tag. In Schnelligkeit und Güte der Arbeit will jeder den anderen übertreffen

# DACHAU

Die Träger der deutschen nationalsozialistischen Revolution des Frühjahrs 1933 stehen für ewige Zeiten vor dem Urteil der Geschichte maffellos da. SA und SS, durch endlos lange Schreckensjahre terrorisiert und mißhandelt, wahren in den Tagen, da sie auf Befehl ihres Führers

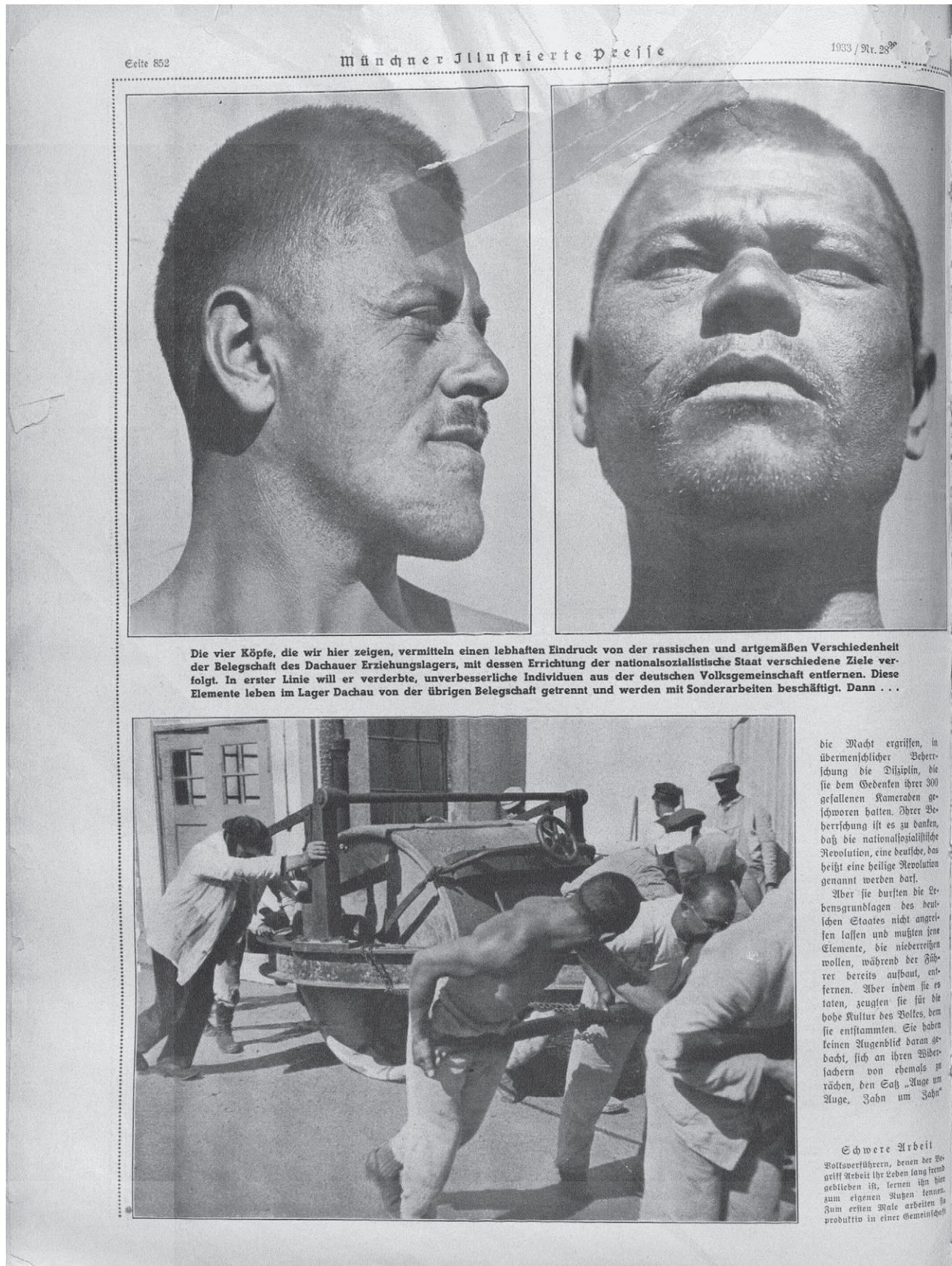
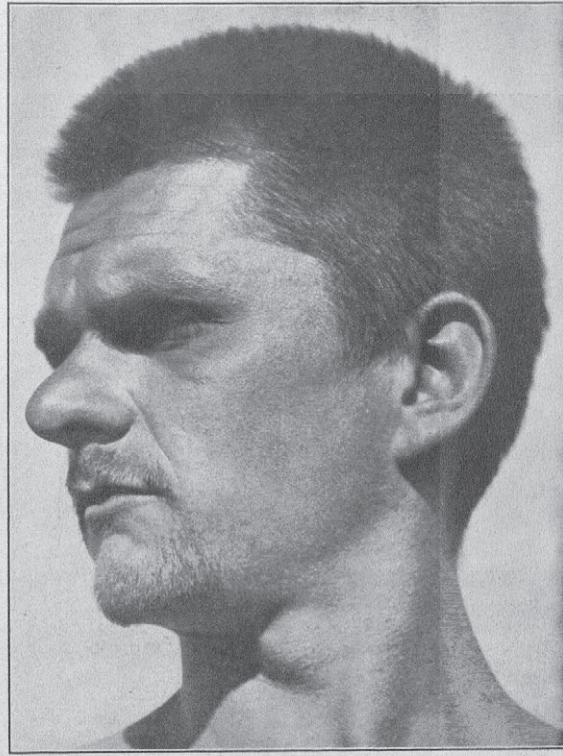
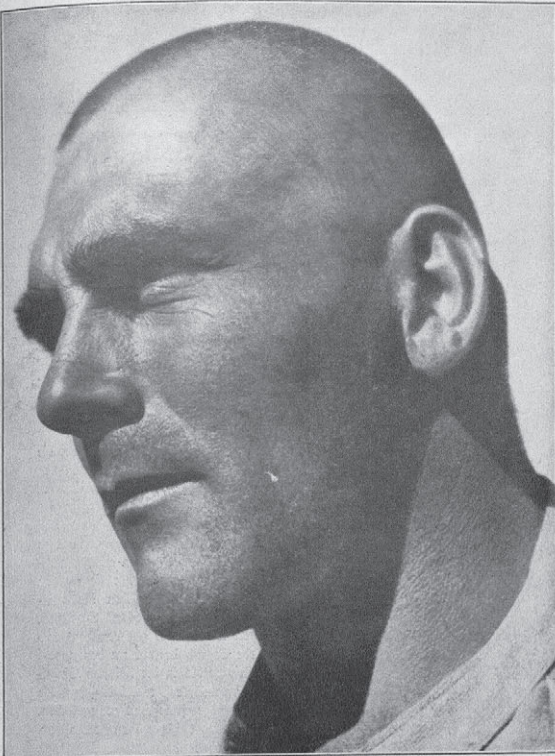


Abbildung 101: Fotoreportage Die Wahrheit über Dachau, MIP 1933 Nr. 28, S. 852-853, Friedrich Franz Bauer

1933 / Nr. 28

Münchner Illustrierte Presse

Seite 853



... will der Staat jenen Elementen, die im Dienste fremder Staaten oder überstaatlicher Mächte den deutschen Arbeiter zu undeutscher Weltanschauung verführten, jede Möglichkeit ihrer volkszersetzenden Tätigkeit nehmen. Schließlich will er die Verführten, deren Aufnahme in die Gemeinschaft seiner ordentlichen Staatsbürger er selbst anstrebt, durch erziehende Arbeit auf den Weg zurückbringen, der jedem deutschen Menschen in die nationalsozialistische Gemeinschaft offen stehen soll

haben sie bewußt der Vergessenheit übergeben und an seine Stelle den fundamentalen Satz des Nationalsozialismus gestellt „Gemeinnutz geht vor Eigennutz“

Die noch staatsfeindlichen Elemente, die sich durch marxistische Irrlehren verführen ließen, wieder zu aufbauender Arbeit zu bringen, ihnen den ehelichen Wert einer wahren Gemeinschaft klar zu machen, war das nächste Ziel.

Erziehungslager wurden eingerichtet, in denen diese Elemente so festgelegt wurden, daß sie sich nicht mehr staatsfeindlich betätigen können. Im gleichen Augenblick begannen sich im Ausland jene Kräfte zu rühren, die Deutschland zerstören wollten, weil sie ihrer Weltanschauung nicht zum Siege (Fortsetzung auf Seite 854)



#### Verdientes Brot

Reichliche und nahrhafte Kost, in der großen Gemeinschaftsküche zubereitet, garantiert den vorzüglichsten Gesundheitszustand des Lagers mit nur 0,5 Prozent Revertanten



Sportliche Kampfspiele nach Peterabend

Aber Mittagspause und Abendstunden kann im Erziehungslager jeder nach Lust und Liebe verfügen. Der Ringkampf, bei dem zusehende Kameraden den Schiedsrichter stellen, ist im Lager ein beliebter Erholungssport



Im Sonnenbad

Eine Wiese in freiliegender Lagerrede gibt Luft- und Sonnenfanatikern Gelegenheit, in ihren liebsten Elementen zu baden

Rechts:

Leichtathleten unter sich

Sportgeräte stehen für die Freistunden den Leichtathleten zur Verfügung

## ERHOLUNGSSTUNDEN IM ERZIEHUNGS-LAGER

(Fortsetzung von Seite 853)

verbessern können, so lange Deutschland lebt. Jene Kräfte, die nach dem Krieg unser Land und Volk von innen her zerlegen wollten. Eine bestimmte Schicht marxistischer und jüdischer Intellektueller überschwemmt seit Monaten die Welt mit Lügen insamer Art über die Behandlung und die Lebensverhältnisse der Schutzgefangenen in den deutschen Erziehungslagern. Die gemeinsten Verleumdungen werden über das bayerische Erziehungslager in Dachau bei München ausgeübt. Diese Leute kommen über die Tatsache nicht hinweg, daß die Mainlinie, das von ihnen erdachte Volkswort gegen den Nationalsozialismus, nicht gehalten hat, was sie sich von ihr versprochen.

Was ist nun die Wahrheit über Dachau? Auf diesen Bilderseiten steht sie. Ein Lager, in dem Menschen zur Arbeit und zur Disziplin erzogen werden. Menschen, die eines Tages, wenn sie erzogen sind, in die große Front des deutschen Nationalsozialismus eingegliedert werden sollen. Menschen, die human behandelt werden, die gut gepflegt und mit größter Hingabe ärztlich betreut werden, wobei sich die ärztliche Fürsorge bis in die kleinsten Einzelheiten, wie eine Zahnklinik, erstreckt. Menschen, die arbeiten müssen, die aber freie Zeit genug haben, sich dem Spiel und Sport hinzugeben. Menschen, die dem Besucher, ohne daß man sie fragt, sagen, daß sie es in ihrem Leben noch nicht so gut und sorglos gehabt haben, wie hier in Dachau. Die aufatmen, daß sie endlich Gelegenheit haben, ihr Handwerk, ihre gelernte Arbeit wieder ausüben zu können. Das ist die Wahrheit über Dachau, die aus allen Bildern dieser Seiten so deutlich spricht, daß es eines weiteren Kommentars nicht mehr bedarf.

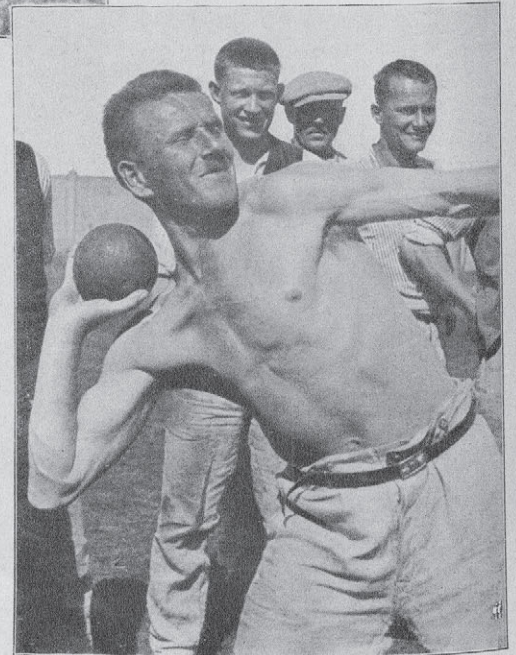
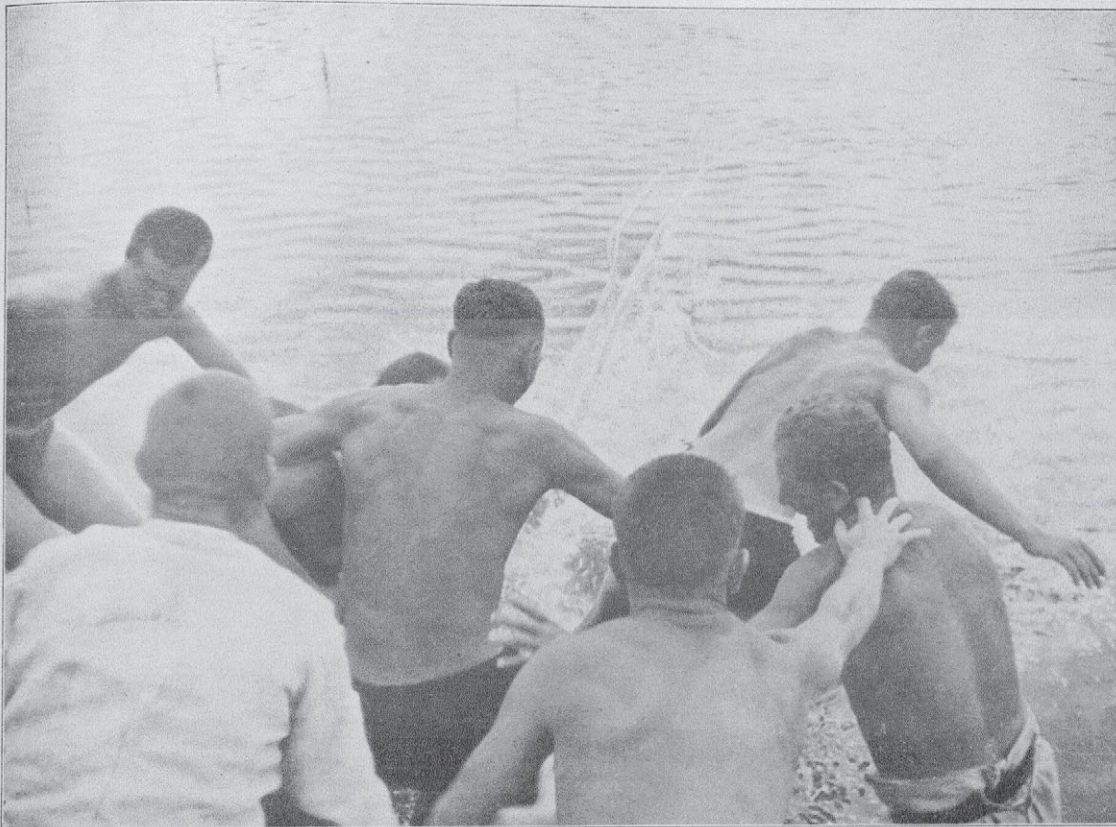


Abbildung 102: Fotoreportage Die Wahrheit über Dachau, MIP 1933 Nr. 28, S. 854-855, Friedrich Franz Bauer



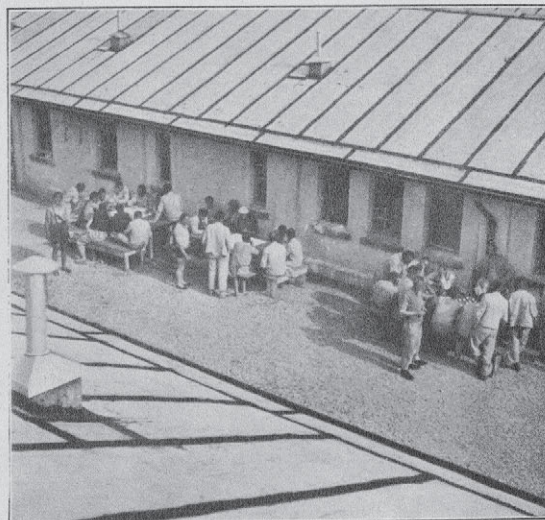
Im selbstgebauten Schwimmbassin

Kein Bild kann die niederträchtigen Lügenmeldungen über das Erziehungslager im Dachauer Moos schlagender widerlegen, als diese von unbelümmelter, natürlicher Freude an einer Bade- und Sportstunde zeugende Szene



Gesellschaftsspiel

Kindheitserinnerungen werden wach und lösen jene Gefühle der Sorglosigkeit aus, die jahre- oft jahreabwärtig durch politische Verbeugung verkümmern mußten



Schachede

Das uralte Spiel mit König und Königin hat auch in Dachau seine Freunde. Die Lager-Verwaltung fördert es, indem sie genügend Spiele bereitstellt

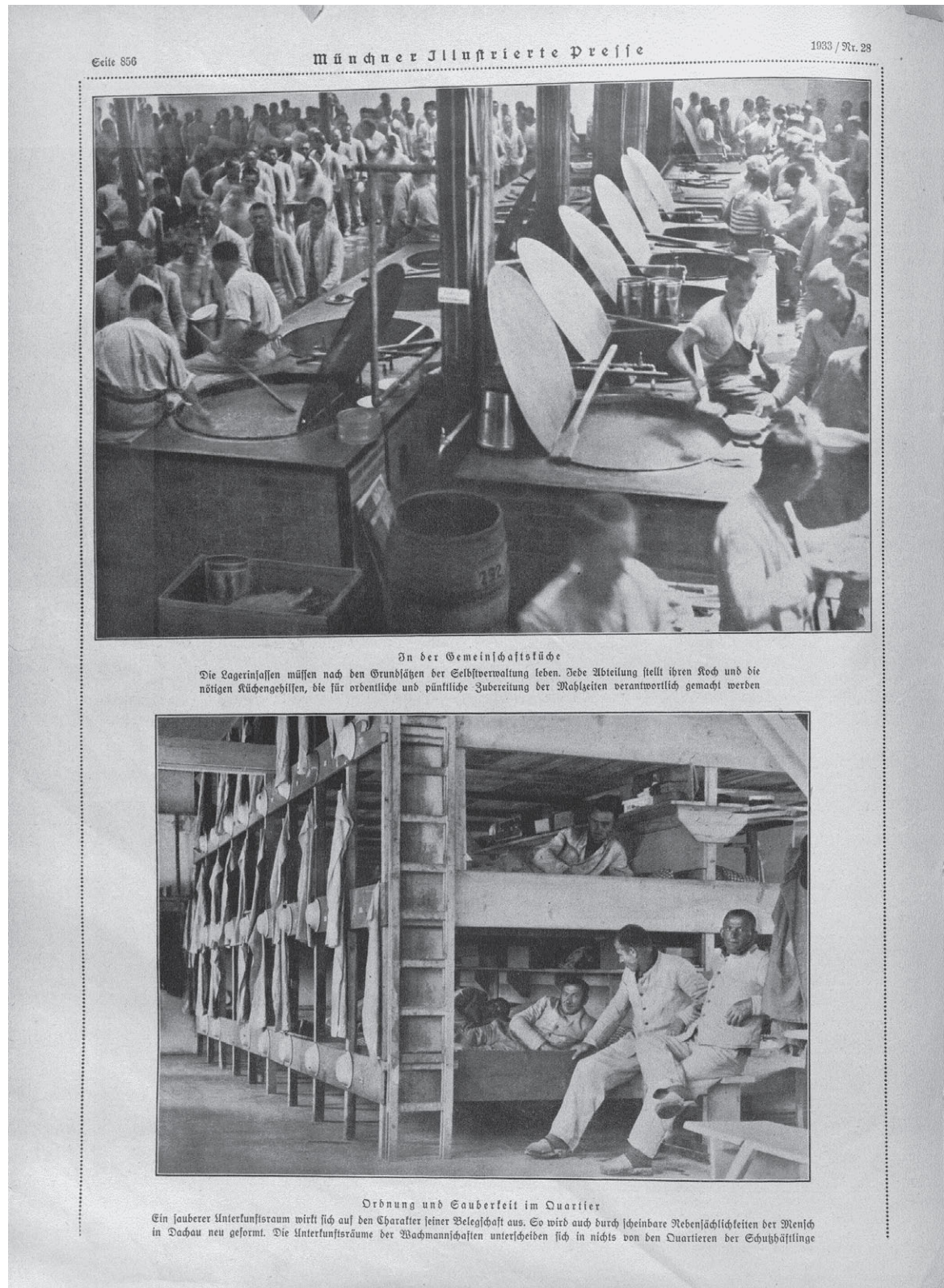


Abbildung 103: Fotoreportage *Die Wahrheit über Dachau*, MIP 1933 Nr. 28, S. 856, Friedrich Franz Bauer

# Erschossen in Braunau

## DAS TRAGISCHE SCHICKSAL DES RITTERLICHEN VERLAGSBUCHHÄNDLERS JOHANN PHILIPP PALM AUS NÜRNBERG

2. Fortsetzung

Copyright 1933 by Verlag Knorr &amp; Hirth G. m. b. H. München

Neu hinzutretenden Lesern liefern wir den bisher erschienenen Teil auf Wunsch kostenlos.

Inhalt des bisher Erschienenen:

Am 16. Juli 1806 mußte der königlich bayerische Postinspektionsaktuelle Bericht in der Buchhandlung Erbes auf Befehl der französischen Besatzungsbehörde zwei Flugschriften beschlagnahmen, darunter die von Nürnberg aus verbreitete Schrift „Deutschland in seiner tiefen Erniedrigung“. Anderntags erhielt der Augsburgerische Postinspektant von der französischen Behörde den Befehl, nach dem Verleitet und Verfasser der Flugschrift zu fahnden. Er stellt fest, daß der Inhaber der Steinischen Buchhandlung in Nürnberg, Herr Johann Philipp Palm, die Flugschriften nach Nürnberg geschickt hat. Doch läßt er seinen Bericht ab, ohne den Namen zu nennen. Der Angriff scheint abgeblieben. Aber der französische Marschall befiehlt, durch den Bericht nachzusehen, wer die Flugschriften, die nach dem Namen genannt werden, Palm befehlet sich um diese Zeit in München, wohin ihm sein Buchhalter Besch Bericht über die vorgehenden Dinge schickt.

Nicht er selber, nicht seine Familie — aber der Verfasser dieser Flugschrift, den er um keinen Preis und sei es der höchste, nennen will. Niemals wird er diesen Namen aussprechen, niemals wird man diesen Namen von ihm erzwingen können, niemals wird er diesen unbekanntem Mann der französischen Nahe ausliefern.

Und deshalb ist es notwendig, die Sache hinauszuziehen. Er könnte nach Hause fahren und sich stellen. Er fürchte, daß er vielleicht den Kreuzverhör der französischen Richter nicht gewachsen sei, daß sie ihn in eine Falle locken könnten und daß sie auf die Spur des Verfassers kommen könnten.

Er wird in dieser Sache alles tun, um zu verhindern, daß sie diesen unbekanntem Schriftsteller vor ihr Gericht bekamen.

Was sollte er tun?

Es war auf die Dauer unmöglich, einer Vernehmung auszuweichen. Gut, so wollte er sich in Gottes Namen dieser Vernehmung nicht entziehen.

Am 8. August verließ Palm München und reiste heim nach Nürnberg.

9.

In einem Tage wußten dem 5. und 8. August meldete sich im Adjutantenzimmer des Marschalls Bericht in München einer der zahlreichen Kuriere, die ohne Unterbrechung zwischen Paris und den besetzten Gebieten unterwegs waren.

Der junge Kapitän, der den Tagesdienst der Kurriere versah, nahm verwundert das schmale, verriegelte Lederläschchen in Empfang. Sonst pflegten die Kuriere mit diesen, von Verjüngungen und Berordnungen und Befehlen angefüllten Täschen zu reisen.

Der Kapitän sah den ermüdeten und verstaubten Leutnant lächelnd an.

„Wierpäniß brauchen Sie nicht zu fahren, Kamerad, wie?“

„Sie meinen, mein Kapitän, weil das Täschchen so winzig ist. Wenn Sie sich die Mühe machen wollen und das Siegel betrachten, wissen Sie, daß ich gesagt bin wie der Teufel.“

Der Kapitän nahm das Täschchen und drehte es um. Auf dem goldenen Verschluss leuchteten die Siegel, die von dem persönlichen Verhaft Napoleonens herrührten. „Dem Herrn Marschall Bericht sofort und unverzüglich zu übergeben“, erklärte der Leutnant.

„Ein Vorgelesener mag einen Augenblick gelassen die Postkoffer in der Hand.“

„Was glauben Sie, was da drin ist? Ein neues Königreich? Ein neuer Marschall von Frankreich? Ein neuer Feldzug?“

„Er ging zur Tür, um die Postkoffer abzuliefern und bevor er auf die Kante drückte, drehte er sich noch einmal um.“

Der Leutnant stand bewegungslos, wie es die Instruktion erforderte, bis der Vorgelesene das Zimmer verlassen haben würde.

„Über ein Todesurteil“, sagte der Kapitän, dann verschwand er.

Der Marschall stand am Fenster.

„Ein Kurier aus Seiner Majestät privatem Siegelkabinett“, meldete der Kapitän. Verbier kam langsam näher und sah auf den Beutel herunter.

„Öffnen Sie die Siegel.“

Der Marschall zog aus dem Täschchen einen eigenhändigen Brief seines Kaisers. Mit unbeweglichem Gesicht begann er zu lesen, indessen sich der Kapitän leise zurückzog.

„Mein Vetter!“

„Ich denke, daß Sie die Buchhändler von Augsburg und Nürnberg haben verhalten lassen. Es ist mein Wille, daß sie vor ein Kriegsgericht gezogen und in vierundzwanzig Stunden erschossen werden. Es ist kein gewöhnliches Verbrechen, wenn man in den Orten, wo sich die französischen Armeen befinden, Schmähschriften verbreitet, um die Einwohner gegen sie aufzureizen, es ist Hochverrat. Das Urteil soll ausgesprochen, daß, da es Pflicht des Chefs einer Armee ist, überall, wo sich eine solche befindet, über ihre Sicherheit zu wachen, die Personen so und so, welche des Verbrechs überwiegen sind, die Einwohner von Schwaben zur Empörung gegen die französische Armee zu reizen, zum Tode verurteilt sind.“

In diesem Sinne soll das Urteil abgefaßt werden. Sie werden die Verbrecher mitten in eine Division bringen lassen und sieben Oberste ernennen, um sie zu richten. Sie werden in dem Urteil befinden, daß die Schmähschriften von den Buchhändlern Kupffer in Wien und Turin von Ein, geschickt, und diese in contumaciam zum Tod verurteilt worden sind, welches Urteil überall, wo sich französische Truppen befinden, vollzogen werden soll, wenn sie ergreifen werden. Sie werden das Urteil in ganz Deutschland verbreiten lassen.“

Napoleon.“

Der Marschall legte das Handschreiben sorgfältig auf seinen Schreibtisch und rief seinen Generalsekretär.

„Lesen Sie das und veranlassen Sie alles Erforderliche. Der Kaiser ist außer sich und die Sache muß sofort erledigt werden.“

Der Sekretär durchsah das Schreiben und nickte.

„Ich habe das erwartet“, sagte er, „nicht so sehr wegen des Schadens, den diese Flugschriften der Armee zufügen könnten, als der persönlichen Beschimpfungen wegen, die sich gegen Seine Majestät und deren Familienmitglieder richten, ich habe . . .“

„Keinen Kommentar bitte“, knurrte der Marschall ungeduldig, „warum und wovon reden Sie, kann uns gleichgültig sein. Der Befehl ist da und er wird ausgeführt. Sie werden mir berichten, was geschehen ist.“

Der Kapitän betrat das Zimmer.

„Leutnant Charnotet bittet um die Empfangsbestätigung, Herr Marschall.“

Der Marschall blickte nachdenklich auf.

„In den nächsten vier Wochen, Kapitän“, sagte er, „nur ausgesuchte Leute nach Paris, der Kaiser ist verdammt schlechter Laune.“

Er wies auf den Brief hin und der Kapitän erlaubte sich, ihn durchzulesen. Als er mit der Empfangsbestätigung ins Vorzimmer ging, nickte er dem jungen Offizier zu.

„Sie haben neun Tage Urlaub. Wo werden Sie hinfahren? Oder werden Sie sich in München amüsieren?“

„Wenn der Herr Kapitän mir die Erlaubnis geben werde ich meinen Onkel besuchen, den Obersten Jean Baptiste Charnotet vom 27. Leichten Infanterie-Regiment. Er liegt zu Nürnberg in Garnison.“

Der Kapitän sah neugierig auf.

„In Nürnberg? Nun, dann können Sie Ihrem Onkel einige Neuigkeiten erzählen. Es war übrigens wirklich ein Todesurteil und nicht nur eins.“

Er erzählte in kurzen Worten den Inhalt des kaiserlichen Briefes und dann lobte er den jungen Kameraden hinaus.

„Viel Amütement, junger Freund.“

10.

Der Oberst Charnotet liebte die Künste und die Wissenschaften. Er war zwar ein alter Landsknecht, und wo Krieg geführt wurde, dort war seine Heimat. Aber er hatte immer und jederzeit ein offenes Auge und ein sehr empfängliches Herz für die Schönheiten der Landschaft, für die Herrlichkeiten der Künste und für die Weite der Wissenschaften, wovon er auch kam.

Am Abend des Tages, da unerwartet sein Neffe aus München eingetroffen war und nicht nur den neuesten Pariser Klatsch, sondern auch Neuigkeiten aus dem Münchener Hauptquartier mitgebracht hatte, beluchte der Oberst den Nürnberger Kunsthändler Campe, in dessen reichen Schätzen er zu wählen pflegte und dem er sich freundschaftlich angeschlossen hatte.

Am diesem Abend nahm er den Kunsthändler sofort in ein kleines Kabinett abheiß.

„Monsieur Campe, Sie kennen die Sache mit der Flugschrift „Deutschland in seiner tiefen Erniedrigung“. Der Inhaber der Steinischen Buchhandlung ist ein gewisser Palm, wie? Bedenken Sie dem Mann, daß er sich, wenn er hier sein sollte, schleunigst entfernen soll.“

Der gute Campe erschrak.

„Ist etwas im Gange, Oberst?“

„Raten Sie ihm, sich schleunigst zu entfernen.“

Nach in der Nacht eilte Campe zu Palm und bevor der Morgen graute, war Palm unterwegs nach Erlangen. Er versteckte sich dort im Gartenhäuschen seines Onkels auf dem Burgberge.

Dann aber, nachdem er kaum zwei Tage dort gehaust hatte, verzehrte er sich in Sorge um sein Geschäft und um seine Familie und kehrte wieder nach Nürnberg zurück.

Der Oberst Charnotet erfuhr diese Unvorsichtigkeit durch seinen Freund Campe. Er suchte die Schuldern

„Wie er will. Ich habe ihn warnen lassen. Er hat





Abbildung 104: Fotoreportage *Dachau wie es wirklich ist*, AIZ 1934 Nr. 9, S. 132-133, Fotograf unbekannt

### 7.3.3.12 Fotoreportage *Nürnbergers Grosse Tage*

In der nationalsozialistischen Propaganda stellten die Parteitage in Nürnberg wegen des publizistischen Echos im In- und Ausland immer einen Höhepunkt dar. Die architektonische Gestaltung und der organisatorische Aufwand für die Veranstaltung waren immens.<sup>697</sup> Nürnberg verwandelte sich jedes Jahr zu einer Bühne für Hitler. Dort wurde er publikumswirksam in Szene gesetzt und von den Medien als eine Alternative zu der mit vielen Konflikten behafteten Weimarer Republik gesehen.<sup>698</sup>

Die achtseitige Fotoreportage für die *MIP* erstellte 1934 Friedrich Franz Bauer. Selbstverständlich wurde sie mit einem „Führerbild“ auf der Titelseite angekündigt. *Führer und Gefolgschaft – die Zeugen wahrhafter Volksgemeinschaft* verkündet die Bildunterschrift auf der Titelseite und will damit suggerieren, dass das deutsche Volk voll hinter dem Führer steht. Auf dem linken Foto der Titelseite ist der Vorbeimarsch von 52000 Mann des Arbeitsdienstes am Auto Hitlers beim Parteitag in Nürnberg zu sehen. In einem gleich großen Foto rechts davon steht Hitler aufrecht in seinem Auto und salutiert in Richtung des linken Bildes mit dem Hitlergruß. Obwohl es unterschiedliche Fotos sind, entsteht der Eindruck, als ob er genau die Massen des

<sup>697</sup> Zitiert nach: Herz 1994, S. 222

<sup>698</sup> Zitiert nach: Herz 1994, S. 222

Arbeitsdienstes grüßen würde. Die Angehörigen des Arbeitsdienstes strecken ihre grüßenden Hände dem „neuen Führer“ im rechten Bild entgegen. Auf dem linken Bild ist keine menschliche Individualität zu erkennen, sondern nur noch die Disziplin der in Reih und Glied angetretenen Nationalsozialisten. Es ist eine Inszenierung, die Hitler absolut in den Mittelpunkt stellt.

Die ersten zwei Seiten der Reportage zeigen das typische Layout der neuen Presse des Nationalsozialismus, obwohl die Bildgeschichte in der *MIP* und nicht etwa im *Illustrierten Beobachter* erschienen ist. Im Layout sind bis auf eine kleine Textspalte nur Fotografien angeordnet, die den Leser auf das Ereignis einstimmen sollen. Am oberen Rand in der Mitte der Doppelseite ist der Titel der Reportage, *NÜRNBERGS GROSSE TAGE*, eingebettet. Er ist in fetten Lettern einer Groteskschrift aufgeführt. Das hohe Bild auf der ersten Seite links präsentiert die Altstadt Nürnberg. Die Fahnen und Hoheitszeichen des „Dritten Reiches“ schmücken die Häuser. Unterhalb des Titels erblickt man in einer kleinen Fotografie die jubelnden Menschenmassen am Straßenrand, die sich dieses Ereignis nicht entgehen lassen wollen. Rechts daneben findet sich der kurze Text der Fotoreportage, der den Leser auf die „Bewegung“ des Nationalsozialismus und Hitler einschwört: Die Reden Adolf Hitlers und die gewaltigen Aufmärsche der Bewegung bringen die „Ideenwelt des Dritten Reiches“ klar und anschaulich zur Geltung. Aus der alten Reichshauptstadt verbreitet sich der Zuspruch zum Nationalsozialismus in alle „Gäue“ Deutschlands. Das deutsche Volk fühlt sich Hitler verbunden, da er mit festem Glauben den Willen der Bevölkerung umsetzt.<sup>699</sup> Auf der rechten Seite des Textes wird die Wichtigkeit des „Führers“ im Bild nochmals gefestigt: „Der Führer spricht im großen Rathaussaal vor den Insignien des ‚Ersten Reiches‘ zum Beginn des Reichsparteitages“, steht in der Bildunterschrift. Das großformatige Bild darunter zeigt einen Ausschnitt von der Eröffnungssitzung des Parteikongresses in der Kongresshalle des Nürnberger Luitpoldhaines. Es verstärkt mit den tausendfachen zum „Hitlergruß“ erhobenen Händen und den Symbolen des Nationalsozialismus die Aussagen des einleitenden Textes.

Zwei Fotografien beherrschen die nächsten zwei Seiten der Reportage. Das Bild auf der linken Seite präsentiert den mit Menschen belagerten Adolf-Hitler-Platz in

---

<sup>699</sup> Bauer 1934, S. 1171

Nürnberg, auf dem der „Führer“ gerade die vor seinem Auto vorbeimarschierenden Kolonnen des nationalsozialistischen Arbeitsdienstes begrüßt. „Reichsleiter Alfred Rosenberg begrüßt den Führer“, ist in der Bildunterschrift der Fotografie zu lesen. Im Hintergrund des Bildes sind die riesigen Menschenmassen und die Frauenkirche zu sehen.

Das Foto auf der zweiten Seite führt die Erzählung in der Reportage weiter: Adolf Hitler ist in Nürnberg angekommen und wird auf dem Platz frenetisch empfangen. Reichsleiter Rosenberg heißt den Führer im Nürnberger Apollo-Theater mit dem „Hitlergruß“ willkommen. Der Führer hält dort seine Grundsatzrede über die Kulturpolitik.

Auf dem einzigen Foto der nächsten Seite ist nur Adolf Hitler abgebildet. Theatralisch, mit den Händen gestikulierend, legt er die neue Kulturpolitik der N.S.D.A.P. dar. Die gekonnte Lichtführung hebt ihn wie eine „Heilsgestalt“ vor dem dunklen Vorhang hervor. Die drei Fotos der rechten Seite schildern wie Nürnberg seine Gäste begrüßt. Bewusst wird die Partei mit bekannten Künstlern des Films – beispielsweise Leni Riefenstahl – in Verbindung gebracht. Ein Foto zeigt sie mit ihrem Kameramann bei den Aufnahmen während des Parteitages.

Die letzte Doppelseite der Bilderzählung umfasst vier Fotografien. Links unten begrüßt der Auslandspresseschef Dr. Hanfstaengl die zu dem Ereignis geladene ausländische Presse. Im Foto darüber werden die „Visionen Albrecht Dürers“ gezeigt. Dies sind die beiden Stiche Albrecht Dürers – *Die Melancholie*, und *Ritter, Tod und Teufel*. Dürers Werke werden zu einem Vergleich herangezogen und gezielt für die Propaganda benutzt. Dr. Hanfstaengl führt in seiner Rede aus, dass die Melancholie für den grübelnden und tatenlos verharrenden Menschen steht. Dagegen präsentiert der Ritter den auf Gott und sein Schicksal vertrauenden Menschen, der zur sicheren Burg reitet und sich durch nichts behindern lässt. Das Gleichnis steht nach Dr. Hanfstaengl auch für das deutsche Volk von heute. Es will Kämpfer sein für eine bessere Zukunft.<sup>700</sup> Der Redner appelliert an die sieben mittelalterlichen Tugenden der Ritter: Treue, Ehre, Tapferkeit, Wehrhaftigkeit, Aufrichtigkeit, Gerechtigkeit und Demut. Dies waren sie ihrem Volk und dem Lehnsherr schuldig. Auf die Fotoreportage übertragen hieß dies

---

<sup>700</sup> Bauer 1934, S. 1176

nichts anderes als absoluter Gehorsam und Unterwerfung dem „Führer“ gegenüber. Friedrich Franz Bauer schließt seine Fotoreportage mit einer seitengroßen Fotografie ab. Das große Format unterstreicht die Wichtigkeit des darin abgebildeten Themas. „Die Ehrung der Toten auf dem Reichsparteitag“, steht unter dem Bild. Vor der „Blutfahne“ vom 9. November 1923 verliest der Chef des Stabes der S.A. die Namen der Toten der „Bewegung“.

Dem Fotografen Friedrich Franz Bauer gelang es mit vierzehn Bildern eine sehr gut strukturierte Erzählung auf acht Seiten aufzubauen. Vier Einführungsbilder präsentieren dem Leser den Ort des Großereignisses und stimmen ihn auf die Erzählung ein. Mit zwei Fotos auf der nächsten Doppelseite wird der „rote Faden“ in der Reportage weitergesponnen. Der triumphale Empfang auf dem Hitlerplatz in Nürnberg durch die Partei, aber auch durchs Volk, ist gekonnt inszeniert. Das zweite Foto zeigt die Begrüßung Hitlers im Apollo-Theater. Die zentrale Position Hitlers unterstreicht das folgende Bild auf der nächsten Doppelseite, in dem der „Führer“ seine Leitlinien der kulturellen Entwicklung Deutschlands vorträgt. Die Fotografie daneben präsentiert, wie Nürnberg seine Gäste empfängt. Der Vergleich der Kunst Albrecht Dürers mit den Ideologien der Nazis sollte deren Handlungen rechtfertigen. Das letzte Bild der Reportage spielt auf die Opferideologie an. Stabschef Lutze verliest die Namen der Toten der „Bewegung“. Hier wird nach Rudolf Herz auf die Opferideologie angespielt, beispielsweise in den Bildunterschriften zur Totenehrung im Luitpoldhain, in der zu lesen stand „und ihr habt doch gesiegt“.<sup>701</sup> Das Schlussbild stellt dem Leser vor Augen, dass auch er für die Ziele des Nationalsozialismus Opfer bringen muss. Derartige fotografische Symbolisierungen zur Legitimation von Hitlers Machtanspruch über Partei und Volk waren nach Heinrich Hoffmann die Voraussetzung für die Erringung der „großen Einigung“ des „neuen Deutschlands“.<sup>702</sup> Die Fotoreportage enthält keine besonderen Gestaltungselemente wie die Freistellung oder Überlappung. Zur Präsentation der Erzählung wählte man vor allem großformatige Bilder, die zu einer logischen Fotosequenz angeordnet wurden.

---

<sup>701</sup> Zitiert nach: Herz 1994, S. 233, *Berliner Illustrierte Zeitung* Nr. 35, 27.8. 1936, S. 1360 f.

<sup>702</sup> Herz 1994, S. 233



Abbildung 105: Fotoreportage *Nürnbergers Grosse Tage*, MIP 1934 Nr. 37, S. 1170-1171, Friedrich Franz Bauer

# BERGS OSSE TAGE

illustrierte Presse“ von Friedrich Franz Bauer

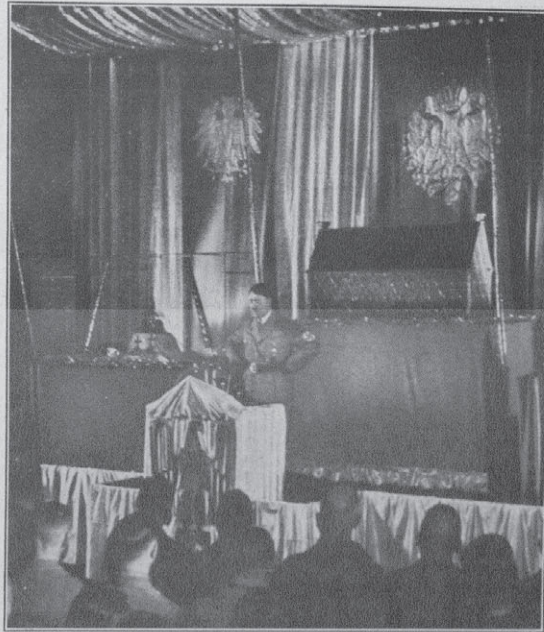
**D**er Reichsparteitag dieses Jahres hat die Ideenwelt des Dritten Reiches in ergreifenden Reden des Führers und in gewaltigen Aufmärschen der Bewegung klar und sichtbar zum Ausdruck gebracht. Aus der alten Reichsstadt Nürnberg drang das Bekenntnis zum Nationalsozialismus in alle Gauen des Reiches. Jeder Deutsche fühlt sich unlösbar dem Manne verbunden, der durch seinen Glauben zum härtesten Vollstrecker des Willens der Nation wurde.

Links:

Die Nürnberger sind in Feststimmung. Alle Zufahrtstraßen der Stadt waren in diesen Tagen dicht umfüllt

Rechts:

Der Führer spricht im großen Rathensaal vor den Insignien des ersten Reiches zum Beginn des Reichsparteitages



Die Eröffnungssitzung des Partei-Kongresses in der Kongreßhalle des Nürnberger Luitpoldhaines  
grüßten die 20.000 Teilnehmer den Einzug der Standarten. Reichsminister Rudolf Heß, der Stellvertreter des Führers, hielt die Eröffnungs-  
worte. Adolf Wagner verlas die Proklamation des Führers, Gauleiter Julius Streicher begrüßte den Führer im Namen des Frankenlandes



Abbildung 106: Fotoreportage *Nürnbergs Grosse Tage*, MIP 1934 Nr. 37, S. 1172-1173, Friedrich Franz Bauer

1934 / Nr. 37

Münchener Illustrierte Presse

Seite 1173



**Reichsleiter Alfred Rosenberg begrüßt den Führer**

Im Nürnberger Apollo-Theater fand die große Kulturtagung der N.S.D.A.F. statt, auf der Adolf Hitler seine grundlegende Rede über die künftige Kulturpolitik hielt





Abbildung 107: Fotoreportage *Nürnbergs Grosse Tage*, MIP 1934 Nr. 37, S. 1174-1175, Friedrich Franz Bauer



**Nürnberg grüßt seine Gäste**

Fast unaufhörlich marschierten die eintreffenden Kolonnen durch die Stadt der Parteitage, von der Epalser bildenden Bevölkerung herzlich begrüßt



**Der Reichspropagandaminister in Nürnberg**  
Dr. Goebbels begibt sich in Begleitung des Chefs des Stabes der E.A., Luhe, zu einer Tagung



**Leni Riefenstahl in Aktion**

Den Film des Reichsparteitages nahm Leni Riefenstahl mit ihrem Kameramann Epp Algeier auf



„Die Melancholie“  
Eine symbolische Darstellung des Denkens und Grübelns



Zwei Visionen Albrecht Dürers

„Ritter, Tod und Teufel“  
Ein Sinnbild der Tat

In der „Melancholie“ haben wir den denkenden, Grübelnden, talenlos ins Nichts hineinstarrenden Genius der Menschheit. In Dürers „Ritter, Tod und Teufel“ leben wir den gebarnigten Ritter, der, auf

Gott und sein Schicksal vertrauend, dahintrittet zur fernen, sicheren Burg durch Tod und Teufel. Diesen Ritter zu betrachten, heißt, unsere Gegenwart, unser deutsches Volk besser verstehen, denn er gleicht dem

deutschen Volke von heute, das wie ehedem zum Erkenntnis von Goethes Wort gekommen ist: „Nicht sein, heißt Kämpfer sein.“

(Dr. Hansstaengl in seiner Rede an die Ausländische Presse)



Die Auslandspresse in Nürnberg

Dr. Hansstaengl, der Auslandspresseschef der N.S.D.A.P., empfing im Ehrenhof des Germanischen Museums in Nürnberg die erschienenen Vertreter der Auslandspresse

Abbildung 108: Fotoreportage *Nürnbergers Grosse Tage*, MIP 1934 Nr. 37, S. 1176-1177, Friedrich Franz Bauer

1934 / Nr. 37

Münchener Illustrierte Presse

Seite 1177



**Die Ehrung der Toten auf dem Reichsparteitag**

Vor der Blutfahne vom 9. November 1923 verlas in der Luitpold-Halle der Chef des Stabes der S. A. Luhe die Namen der Toten der Bewegung. Rechts: Reichsminister Heß

### 7.3.3.13 Fotoreportage *Mit Mittelholzer auf Großwildjagd in Afrika*<sup>703</sup>

Die letzte Fotoreportage der Detailanalyse befasst sich mit einem Thema aus Afrika. Auch nach 1933 waren noch Berichte aus fremden und in der damaligen Zeit wenig bekannten Ländern in den illustrierten Wochenzeitungen zu finden. Der Flieger und Fotograf, Walter Mittelholzer, unternahm mit dem Flugzeug einige Reisen nach Afrika. In seinem Buch *Kilimandjaro Flug* schildert er den aufregenden Flug von Zürich über Italien nach Afrika und den anschließenden Flug über den Kilimandjaro. Die Reise wurde von Baron Luis Rothschild aus Wien angeregt und finanziert.<sup>704</sup> Aus der vorliegenden Fotoreportage ist nicht zu ersehen, ob die Fotos bei dem im Buch geschilderten Afrikaflug oder bei einem späteren Jagdabenteuer aufgenommen wurden. Mittelholzers Erlebnisse auf einer Großwildjagd wurden 1934 in der Kalenderwoche 29 in der *MIP* veröffentlicht.

Im zweiseitigen Layout der Bildgeschichte sind sechs Aufnahmen über das Reiseerlebnis angeordnet. *Mit Mittelholzer auf Großwildjagd* liest man in der Titelüberschrift der Reportage auf der ersten Seite. Das Foto links daneben zeigt Mittelholzer im Flugzeug. Er fotografiert gerade mit seiner Spezialkamera, die am Flugzeug befestigt ist. Unterhalb des Einführungsfotos und des Titels ist eine Siedlung am Tschadsee zu sehen. Die runden, aus Lehm und Stroh gebauten Hütten gehören zu einem „Negerdorf“, so liest man es in der Unterschrift. Wie Maulwurfshügel in der Landschaft wirken die Hütten, ganz anders als ein Dorf in Deutschland. Im zweiten großen Bild rechts oben sind vom Flugzeug aufgescheuchte Tiere zu erblicken. Die Herden fliehen in panischer Angst und ziehen eine dichte Staubwolke hinter sich her. Bewegung und Zeit sind fotografisch so gut im Bild dargestellt, dass der Betrachter diese Massenflucht hautnah, als wenn er vor Ort wäre, miterleben kann. Auf der unteren Hälfte der rechten Layoutseite sind weitere drei Fotos zu sehen. Auf dem ersten Bild erwarten die Einheimischen das landende Flugzeug Mittelholzers. „Sie haben uns“, so Mittelholzer, „einen königlichen Empfang bereitet“. Die Fotografie präsentiert die Reisegruppe bei der Diskussion mit einem eingeborenen Jäger. Im letzten Foto ist ein von den Strapazen der Jagd gezeichneter Löwenjäger in der Hängematte zu erblicken.

---

<sup>703</sup> Mittelholzer 1934

<sup>704</sup> Mittelholzer 1930, S. 9–10

Aus dem Text gewinnt der Leser noch zusätzliche Informationen über die Auftraggeber der Jagdexpedition. Den Aussagen zufolge sind es vor allem amerikanische und englische Jäger, die sich diese kostspieligen Ausflüge leisten können. Ob Walter Mittelholzer auch die Story zur Reportage geschrieben hat, ist nicht ersichtlich.

Der Leser kann der Erzählung in der Reportage sehr leicht folgen, da sie eine leicht verständliche narrative Struktur aufweist. Dem Einführungsfoto mit Mittelholzer im Flugzeug folgen zwei großformatige Aufnahmen aus der Vogelperspektive, die Ausschnitte aus Mittelholzers Flug über Afrika präsentieren. Weitere Detailbilder schildern die Erlebnisse nach der Landung. Das Schlussbild vermittelt dem Leser einen Eindruck vom Ende der Löwenjagd. Ein Jäger ruht sich im Schatten von den Strapazen aus. Besondere erzählerische Gestaltungselemente, wie die *Freistellung*, werden nicht verwendet. Dagegen wird die Bewegung der fliehenden Tierherde sehr gut wiedergegeben. Die fotografische Unschärfe und die im Bild sichtbaren Staubwolken lassen die Geschwindigkeit erahnen, die die aufgeschreckten Herden erreichen. Allerdings hat Mittelholzer den Ablauf der Jagd nicht fotografiert. Die Titelüberschrift hält nicht, was sie dem Rezipienten verspricht.

Seite 920

Münchner Illustrierte Presse

1934 / Nr. 29



Mittelholzer photographiert das unbekannte Afrika  
Bei seinen Flügen über Afrika gelang es dem Schweizer Flieger, Aufnahmen zu machen von Gegenden, die noch keines Weißen Fuß betreten hatte

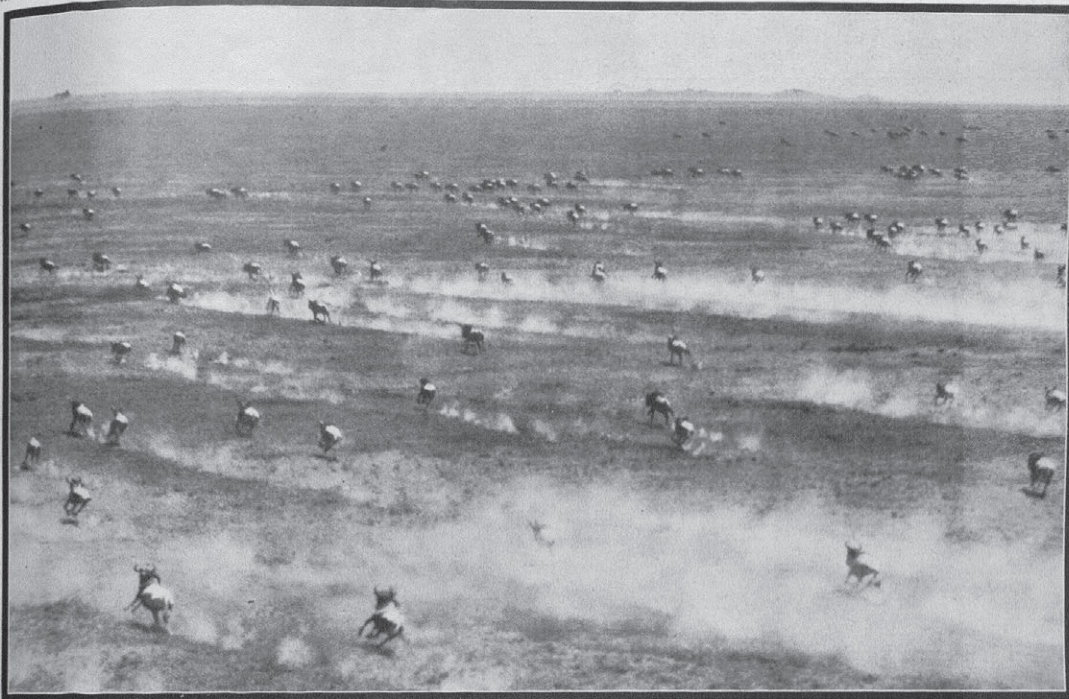
## Mit Mittelholzer auf Großwildjagd in Afrika

Als Erster hat der Schweizer Flieger Mittelholzer sein Flugzeug über das unbekannte Afrika gesteuert und photographische Aufnahmen heimgebracht, die uns ein neues, uraltes Afrika kennen. Die Bilder zeigen Urwälder und Step-



Ein Negerdorf am Tschadsee  
Wie Mantwurfelhügel liegen die Hütten der Eingeborenen in der Buschsteppe. Erstaunt blicken die Schwarzen zu dem großen unbekanntem Vogel empor

Abbildung 109: Fotoreportage *Mit Mittelholzer auf Großwildjagd in Afrika*, MIP 1934 Nr. 29, S. 920-921, Mittelholzer



Tierparadies Afrika

Aufgeschreckt durch das Brummen des Motors flüchtet eine riesige Wildbeestherde über die Steppe

Aufnahmen: Mittelholzer

ren, die bisher vollkommen unbekannt waren, Eingeborenenbörsen, die seit Jahrhunderten verstreut im Busch trüben. Es gelang ihm, Aufnahmen von riesigen Antilopenherden zu machen und selbst den Löwen anzupflücken. Seither ist es bei reichen englischen und amerikanischen Jägern Sitte geworden, sich von

Mittelholzer in das Tierparadies steuern zu lassen, um hier das Wild zu jagen. Natürlich sind es nur ganz wenige, die sich diese kostspielige Jagd leisten können. Heute knallt die Büchse in Gegenden, die gestern noch auf keiner Karte eingezeichnet waren. Jagdergebnisse sind hier zu finden, wie sonst kaum auf der Erde.



Der große Vogel kommt

Mittelholzer erzählt: „Als die Kunde unserer Landung in Kano (Nigeria) zur Bevölkerung drang, bereitete man uns einen königlichen Empfang. Mit Geschenken beladen kamen uns die Einheimischen entgegen“

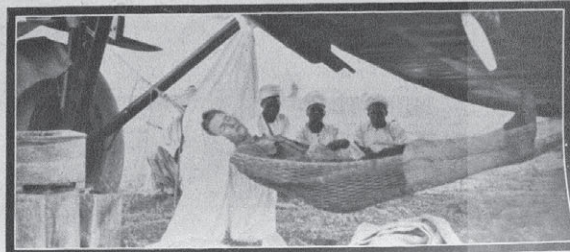


Moderne Löwenjäger

Reiche Engländer, die sich im Flugzeug von Mittelholzer nach Afrika steuern lassen, beraten mit einem eingeborenen Jäger die Möglichkeiten der Löwenjagd

★

Rechts: Ein Löwenjäger ruht im Schatten des Flugzeuges aus





### 7.3.4 Zusammenfassung

Um die Interpretation und Diskussion der Ergebnisse der vorliegenden Studie abzuschließen, erfolgt eine kurze Zusammenfassung über die in den Fotoreportagen vorgefundenen gestalterischen und narrativen Elemente im jeweiligen Zeitabschnitt. Hierbei werden die Unterschiede bei den vier untersuchten Medien nochmals kurz herausgestellt.

#### 7.3.4.1 Der Zeitabschnitt von 1925 bis 1928

Bei der Diskussion der ausgewählten Fotoreportagen hat sich bestätigt, dass für den Aufbau der Erzählung bereits ab 1926 verschiedene narrative Gestaltungselemente eingesetzt wurden. Schon ab 1925 war die zweiseitige Fotoreportage (zwei Seiten gegenüber) bei der *MIP* und der *AIZ* die beliebteste Gestaltungsvariante. Das harmonische Layout mit zwei Seiten wurde also nicht, wie in einigen Forschungsberichten dargelegt, von der *MIP* oder Stefan Lorant zum ersten Male eingesetzt. Auch die Gestaltungselemente *Freistellung* und *Überlappung/Reihung* waren ab 1925 in den Fotoreportagen der *AIZ* und *MIP* zu finden. Die Fotoreportage *Wie reist man heute in Zentralafrika* oder die Bilderzählung *Wie entsteht eine amerikanische Zeitung* sind sehr gute Beispiele einer modernen Fotoreportage. Der Aufbau der narrativen Bildstrecke, die Ästhetik der Fotografien und des gesamten Layouts brauchen einen Vergleich mit der „modernen“ Fotoreportage von Gidal nicht zu scheuen. Die Anzahl der veröffentlichten Reportagen betrug im Jahr 1927, beispielsweise in der *AIZ* 135 und in der *MIP* 116. Die Erkenntnisse aus der Studie widerlegten die Behauptungen in einigen Forschungsarbeiten. Bereits zwischen 1925 und 1928 schufen Fotografen und Layouter moderne Bilderzählungen. Diese entstanden aber auch in anderen illustrierten Zeitschriften im Inn- und Ausland. Gelungene Beispiele sind die Reportagen in der Zeitschrift *Die Woche* mit dem Titel *So siehst Du aus – von oben* aus dem Jahre 1926 (Nr. 16) oder die Fotoreportage *Au Souffle du Verrier* (Bei den Glasbläsern von Daum in Nancy) von André Kertész in der Illustrierten *VU* im Jahre 1928 (Nr. 36).

### 7.3.4.2 Der Zeitabschnitt von 1929 bis 1932

In dieser Zeitperiode ist nach den Aussagen einiger Forschungsberichte die moderne Fotoreportage in der *MIP* entwickelt worden. Diese Meinungen widerlegt Bernd Weise in seinem Artikel *Pressefotografie I. Die Anfänge in Deutschland, ausgehend von einer Kritik bisheriger Forschungsansätze*. Er bemängelt die fehlenden Recherchen und Analysen zur Entwicklung der illustrierten Presse. Bernd Weise kritisiert besonders die Aussagen Tim N. Gidals. Dieser schloss mit seiner Feststellung, dass der moderne Fotojournalismus 1928/29 begann, die Entwicklung der vorhergehenden Jahrzehnte völlig aus. Gerade die „inhaltlich geschlossenen Bildreportagen“ hatten die Erfolge von Wochenzeitschriften in England, Amerika und Frankreich gefördert. Auch in Deutschland veröffentlichte die *Illustrierte Zeitung* in Leipzig Reportagen, die für die weitere Entwicklung des Fotojournalismus maßgebend waren.<sup>705</sup> Die Aussagen Weises sind berechtigt, aber der vermehrte Einsatz der modernen Fotoreportage, mit vielen narrativen Gestaltungselementen, erfolgte erst in der Mitte der zwanziger Jahre. Ab dieser Zeit stieg die Anzahl der Reportagen auch stark an.

Betrachtet man die Fotoreportagen in der Periode von 1929 bis 1932, so zeigt sich, dass in den Bilderzählungen der *AIZ*, des *IB* und der *MIP* das Gestaltungselement Überlappung/Reihung sehr stark ausgeprägt war. Die Freistellung von Fotografien wurde besonders in der *AIZ* und im *IB* eingesetzt. Hervorzuheben ist, dass das zweiseitige Layout bei Fotoreportagen nicht etwa in der *Münchener Illustrierten Presse* dominierte, sondern am meisten in der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* und im *Illustrierten Beobachter* zum Einsatz kam. Widerlegt wurde beim Vergleich der Bilderzählungen die Meinung Gidals, dass nur bestimmte, von ihm favorisierte Fotografen, gute Reportagen erstellten. Viele nicht genannte Arbeiterfotografen veröffentlichten in der *AIZ* Bilderzählungen, die in Ästhetik und narrativer Gestaltung hervorragend waren. Auch der *IB* gestaltete viele Reportagen mit einer sehr guten narrativen Struktur und einer ausgezeichneten ästhetischen Gestaltung, wemngleich auch sehr oft Propaganda enthalten war.

---

<sup>705</sup> Weise 1989

### 7.3.4.3 Der Zeitabschnitt von 1933 bis 1935

Mit dem Tag der Machtergreifung ergaben sich in der illustrierten Bildpresse nicht sofort, aber nach und nach, auf der Bildebene und der Layout-Gestaltung gravierende Veränderungen. Bei drei der vier untersuchten Medien entschieden sich die Redaktionen oft für das große Fotoformat. Die noch von 1929 bis 1932 gern benutzten kreis- und ellipsenförmigen Fotoausschnitte wurden selten verwendet, und Freistellungen von Fotografien traten in den Fotoreportagen der untersuchten Medien nur noch in der *AIZ* auf. Auch das Gestaltungsmerkmal Überlappung kam weniger zum Einsatz. Zur Darstellung der visuellen narrativen Struktur wurden die Fotos oft in einer Sequenz angeordnet.

Nach 1933 wurde in der *Berliner Illustrierten Zeitung*, in der *Münchener Illustrierten Presse* und vor allem beim *Illustrierten Beobachter* verstärkt das Gestaltungselement *Wiederholung von Bildinhalten* verwendet. Durch die Wiederholungen sollte sich die visuelle Propaganda im Gedächtnis des Lesers einprägen.

Es ist nicht zu belegen, dass nach 1933 in der illustrierten Presse nur noch Fotoreportagen mit „propagandistischem Material“ veröffentlicht wurden. Hier muss man Tim N. Gidal widersprechen.<sup>706</sup> Hätte er nicht nur die *MIP* und die *BIZ* durchgeblättert und somit die Reportagen seiner bevorzugten Fotografen vor Augen gehabt, sondern auch einmal einen Blick in die *AIZ* und den *IB* geworfen, so hätte er sicher seine „moderne Fotoreportage“ wiederentdeckt. Die ausgewählten Bilderzählungen *Das 9. Kind der Lisa Kurzenbaum*, *Marusja bekommt ein neues Kleid*, *Die Milch in der Hand* und *Nürnberg's große Tage* sind ein Beleg für den Fortbestand der modernen Fotoreportage.

---

<sup>706</sup> Gidal 1993, S. 55

## 8 Schlussbetrachtung und Ausblick

Johann Wolfgang von Goethe schilderte in seinem Bildungsroman, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, die Entwicklung von Wilhelm, der Theatermann werden möchte, aber schließlich scheiterte. In einer Diskussion mit seinem Freund Werner, einem Kaufmann, kritisierte Wilhelm dessen Begeisterung für die Vorteile der Ordnung bei Geschäften und der guten Buchhaltung. Er antwortete mit einem Zitat, indem er darauf hinwies, dass es im Leben auch wichtigere Dinge gibt. Das Zitat Goethes möchte ich für den Schluss der vorliegenden Arbeit in einen anderen Zusammenhang

Gewöhnlich vergeßt ihr aber auch über  
eurem Addieren und Bilanzieren das  
eigentliche Fazit des Lebens.

Johann Wolfgang von Goethe

setzen. An Stelle *Fazit des Lebens* setze ich *Fazit der Studie*. Nicht allein die vielen Einzelergebnisse und Erkenntnisse und deren Pro und Contra sind wichtige Informationen für die Wissenschaft, sondern der Zusammenhang der Ergebnisse und die Auswirkungen der Erkenntnisse auf weitere Untersuchungen und Forschungsarbeiten.

Wie bereits in der Einleitung angedeutet, und wie es die Ergebnisse der Untersuchung bestätigten, ist bald nach 1925, mit den neuen technischen Möglichkeiten der Fotografie und Drucktechnik (neue handliche Fotoapparate und verbesserte Druckverfahren), aber auch durch interessierte Fotografen und Redakteure, die neue Wege gehen wollten, die Fotoreportage in den vier illustrierten Wochenzeitungen zum Einsatz gekommen. Als ein Pionier der Fotoreportage, der auch seine Texte selbst verfasste, ist Wolfgang Weber zu nennen. Bereits 1925 veröffentlichte er in der *Münchener Illustrierten Presse (MIP)* in der Ausgabe Nr. 37 auf den Seiten 834 bis 835 die Fotoreportage *Syrien, das Land der Straße*.<sup>707</sup> Er vermittelt einen Eindruck von den katastrophalen Straßenverhältnissen, aber auch von den Bemühungen, die Verkehrswege zu verbessern. Ein ähnliches Thema wählte der Ingenieur E. Eisenhofer für seine Reportage in der *MIP*. Die Bilderzählung mit der Titelüberschrift *Siam. Reisen mit Elefanten* schildert fast ausschließlich mit Bildern die einzige Fortbewegungsmöglichkeit im Dschungel von Siam. Beide Reportagen belegen, dass Themen aus fernen Ländern bei den Lesern sehr beliebt waren. Die *Arbeiter-Illustrierte*

---

<sup>707</sup> Weber 1925, S. 834-835

*Zeitung* (AIZ) widmete ihre Aufmerksamkeit mehr sozialdokumentarischen Themen. *Zur Arbeit im ersten Sonnenstrahl* verkündet der Titel der Fotoreportage von 1926 (Ausgabe Nr. 12 Seiten acht bis neun)<sup>708</sup>, die den Arbeitsbeginn in Berlin schilderte. Die Erzählung war nur mit Fotografien und Bildunterschriften gestaltet und führt den Betrachter durch verschiedene Bezirke Berlins. Ein ähnliches Thema wählte Egon Erwin Kisch für seine Reportage *Berlin bei der Arbeit*.<sup>709</sup> Der erst 1926 gegründete *Illustrierte Beobachter* legte den Schwerpunkt bei seinen Reportagen auf die Parteipropaganda. Eine Fotoreportage über den Parteitag der Nationalsozialisten im Jahre 1927 präsentierte bereits den Aufbau der propagandistischen nationalsozialistischen Gestaltung von Fotoreportagen, wie sie nach der Machtergreifung 1933 verstärkt eingesetzt wurden. Die Bildstrecke läuft über mehrere Doppelseiten (in der besagten Reportage 13 Seiten, wobei nur die ersten zwei Seiten einige Textspalten enthalten) und wies sonst keinen erklärenden Text auf. Als Einführungsfoto wurde eine Stadtansicht Nürnbergs (der Bahnhofsvorplatz) gewählt. Die Titelüberschrift *Der Reichsparteitag der N.S.D.A.P in Nürnberg 1927* überlagert das Foto vom Bahnhofsvorplatz, der mit einer wartenden Menschenmenge gefüllt ist. Auf den folgenden Seiten wiederholen sich die propagandistischen Bildmotive: Dem „Führer“ zujubelnde Menschenmassen, die An- und Abfahrt der Sonderzüge in Nürnberg, die Großveranstaltung am Luitpoldhain mit der Übergabe der Standarten durch Hitler, die festlich geschmückten Häuser und immer wieder unterschiedliche Marschkolonnen mit Musikkapellen und jubelnde Menschenmassen. Diese Bildmotivwiederholungen verstärken die Bildaussagen, dass nur mit dem Nationalsozialismus das „Neue Deutschland“ entsteht, und der „Führer“ die „Hoffnungsfigur der Zukunft“ darstellt. Dies sollte sich in jedem Kopf festsetzen.

In der Zeit von 1925 bis 1928 stieg die Anzahl der Fotoreportagen, wie die Auswertung im Kapitel 6 zeigte, besonders bei der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung*, der *Münchener Illustrierten Presse* und dem *Illustrierten Beobachter* stark an. Auch die Qualität der Gestaltung und der narrativen Struktur der Reportagen erreichten einen hohen Stand. Dies belegen die zuvor aufgeführten Beispiele. Viele Fotoreportagen enthielten bereits die wichtigsten erzählerischen Gestaltungselemente wie

---

<sup>708</sup> o. V. 1926a

<sup>709</sup> Kisch 1927

Überlappungen, Reihungen, Freistellungen, Wiederholung von Bildmotiven oder die Darstellung von Gegensätzen.

Zum Ende des Jahres 1929 begann ein dramatischer Absturz der Aktienkurse an der New Yorker Börse, der in der Folgezeit zu der bekannten Weltwirtschaftskrise führte, vor allem in den USA und in Deutschland. Die dadurch verursachte Massenarbeitslosigkeit und der Bruch der Großen Koalition (DDP, Zentrum, SPD, DVP, BVP), im Jahre 1930, läuteten die Zerstörung der Demokratie in Deutschland ein. Die Weltwirtschaftskrise hat die Machtergreifung durch die NS-Diktatur keineswegs verursacht, aber diesen Prozess in Gang gehalten und beschleunigt.<sup>710</sup> In dieser unruhigen und kritischen Zeit soll die „moderne“ Fotoreportage, vor allem in der *Münchener Illustrierten Presse* unter Stefan Lorant entstanden sein.<sup>711</sup> Dass die moderne Fotoreportage schon vor 1929 zu finden war, belegen eindeutig die im Kapitel 7 vorgestellten Fotoreportagen. Natürlich entstanden auch von 1929 bis 1932 viele im Layout hervorragend gestaltete Reportagen, die zudem eine gute erzählerische Struktur aufwiesen. Hierzu soll beispielsweise nochmals die von Felix H. Man erstellte Fotoreportage in der *Münchener Illustrierten Presse* über Mussolini, aus dem Jahre 1931, angeführt werden, deren narrative Struktur sehr gut gestaltet war.<sup>712</sup> Die Fotoreportagen in der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung (AIZ)* wiesen, bezüglich ihrer ästhetischen Gestaltung und Erzählstruktur, dieselbe Qualität auf.<sup>713</sup> Der *Illustrierte Beobachter (IB)* veröffentlichte oft Fotoreportagen über Aufmärsche, Versammlungen und Parteiorgane, die nationalsozialistische Hetzpropaganda enthielten. Die Gestaltung der Erzählung und die Layout-Gestaltung hielten aber den Vergleich mit den drei anderen untersuchten Medien der Studie stand. Der *IB* veröffentlichte auch Bilderzählungen über gesellschaftliche Themen. *Ein sterbendes Kunsthandwerk im ausgepowerten Youngdeutschland*, hieß der Titel einer Fotoreportage von 1931, in der über den Geigenbau in Mittenwald berichtet wurde.<sup>714</sup> Zwar gab es im Text der Reportage Anflüge von Propaganda, aber die Gestaltung der Erzählung mit überlappenden Bildern,

---

<sup>710</sup> Sturm 2003, 48 ff.

<sup>711</sup> Freund, Leube 1977, S. 130-131

<sup>712</sup> Man 1931b

<sup>713</sup> o. V 1931d

<sup>714</sup> o. V. 1931e

Bildreihungen, Einführungs- und Resultatbild war gut gelöst. Der Betrachter wurde bei der Rezeption der Geschichte geführt.



Abbildung 110: Fotoreportage *Ein sterbendes Kunsthandwerk im ausgepowerten Youngdeutschland*, *IB* 1931 Nr. 32, S. 710-711, Fotograf unbekannt

Bei der Anzahl der Fotoreportagen (pro Jahr), im Zeitraum von 1925 bis 1935, erreichten die *AIZ* und der *IB* höhere Werte als die untersuchten konservativen, bürgerlichen Medien. Es ist bemerkenswert, dass beispielsweise die *AIZ*, deren Potential an Fotografen zum großen Teil nur aus der Arbeiterschaft kam, äußerst gelungene Fotoreportagen erstellte. Dies trifft auch beim *IB* zu, dieser konnte nur auf wenige Fotografen zurückgreifen, beispielsweise Heinrich Hoffmann, Helmut Kurth, Friedrich Franz Bauer und Fritz Boegner. Das große Potential an hervorragenden Fotografen (Dr. Erich Salomon, Felix H. Man, Walter Bosshard, Martin Munkácsi, Umbo, Kurt Hübschmann, P.E. Hahn, Tim N. Gidal), wie es bei der *Berliner Illustrierten Zeitung* und der *Münchner Illustrierten Presse* zu finden war, fehlte beim *IB* und bei der *AIZ*. Dass Stefan Lorant die Federführung bei der Entstehung der modernen Fotoreportage innehatte, nach den Forschungsberichten sogar als deren Erfinder gilt, ist sehr zweifelhaft. Aufgrund der in den Kapiteln 6 und 7 durchgeführten Analysen seiner eigenen Fotoreportagen und seinem kurzen Einsatz (neun Monate, 1932 von KW 24 bis 1933 KW 11) als Chefredakteur bei der *Münchner Illustrierten Presse*, ist die Führungsrolle Lorants bei der Erfindung der modernen Fotoreportage nicht mehr haltbar. Es ist anzunehmen, dass Stefan Lorant die Bilder seiner eigenen Fotoreportagen

selbst fotografierte und auch das Layout der Reportagen erstellte. Wenn alles in seiner Hand lag, ist die Frage erlaubt, warum seine eigenen Fotoreportagen in der Layout-Gestaltung und der erzählerischen Strategie nicht gerade vorbildlich waren.

Nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten wurde, mit dem Erlass vom 13. März 1933, das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda unter der Leitung von Dr. Joseph Goebbels geschaffen. Um alle publizistischen Institutionen für die nationalsozialistische Idee einzuspannen, wurden berufsständige Organisationen gegründet und die in der Medienbranche tätigen Personen auf die Vorgaben der neuen Machthaber verpflichtet. Ein weiterer Schritt in Richtung Presselenkung war das Reichskulturkammergesetz vom 22. September 1933. Es war eine Körperschaft des öffentlichen Rechts, der die Angehörigen der einzelnen Berufszweige (Film, Theater, Presse usw.) beitreten mussten. Das Schriftleitergesetz vom 4. Oktober 1933 legte fest, dass jeder Journalist und Fotograf nur in der Presse tätig sein konnte, wenn er auf der Schriftleiterliste aufgeführt war. Diese einschneidenden Maßnahmen bewirkten starke Veränderungen im Medienbereich und insbesondere bei der Gestaltung von Fotoreportagen. Dies zeigte sich auch von 1933 bis 1935 in den untersuchten Bilderzählungen der vier Medien. Viele Fotografen und Chefredakteure verloren ihre Posten und gingen ins Exil. Sehr schnell waren die Chefredaktionspositionen mit regimekonformen Personen besetzt, und auf der Schriftleiterliste erschienen neue wie alte Namen von Fotografen (beispielsweise Wolfgang Weber, Helmuth Kurt u. a.). Resümiert man die Auswertungen im Kapitel 6 und die Diskussionen im Kapitel 7, so zeigten sich doch drastische Veränderungen in der Gestaltung der Fotoreportagen bei drei der vier untersuchten Medien, wenngleich in den Jahren bis 1935 noch Bilderzählungen veröffentlicht wurden, die in Layout und ästhetischer Gestaltung jenen in der Zeit von 1925 bis 1932 glichen.

Die Titelseiten der untersuchten illustrierten Wochenzeitungen (*AIZ* ausgeschlossen) präsentierten ab 1933 mehr und mehr Abbildungen von Hitler als „Kanzler des Volkes“ und anderen nationalsozialistischen „Größen“. Es gab wenige Großveranstaltungen oder Ereignisse der Nationalsozialisten, von denen im *IB*, in der *BIZ* oder der *MIP* nicht berichtet worden wäre. Bei derartigen Massenveranstaltungen stand vor allem die Selbstdarstellung des neuen „Dritten Reiches“ und seines „Führers“ im Mittelpunkt. Die meist mehrseitigen Fotoreportagen stellten den Personenkult um



Hitler und seiner Gefolgschaft in den Vordergrund. Gleichzeitig wurde das Volk auf den Nationalsozialismus eingeschworen. Hiermit sollte eine Ästhetisierung des politischen Lebens, wie es Walter Benjamin beschreibt, eingeleitet werden. Die Beeinflussung der Bevölkerung durch den „Führerkult“ diente dem nationalsozialistischen Regime zur Schaffung neuer Kultwerte.<sup>715</sup> Die Reportagen gestaltete man mit großformatigen Fotografien, deren narrative Anordnung im Layout und deren Ästhetik nicht zu beanstanden war. Die Fotoreportage *Herman Görings Hochzeit im Dom zu Berlin* in der *Berliner Illustrierten Zeitung* im Heft Nr. 16 von 1935 dokumentierte die Inszenierung des nationalsozialistischen Machtanspruchs und den Kult um die Führungsgrößen.<sup>716</sup> Das Layout war mit Fotografien unterschiedlicher Formatgrößen, die in erzählerisch richtiger Reihenfolge angeordnet waren, aufgebaut. Das Foto, das den festlichen Empfang am Vorabend der Hochzeit zeigte, führte in die Reportage ein, danach folgte die Trauungszeremonie im Berliner Rathaus. Mit einem ganzseitigen Foto der Trauungszeremonie im Dom ging die Erzählung weiter. Eine ganzseitige Aufnahme präsentierte den Auszug des Hochzeitspaares aus dem Dom. Dabei bildeten die Anhänger Görings ein Spalier. Die Fahnen und Standarten des Nationalsozialismus präsentierten und untermauerten den Anspruch eines legitimen gesellschaftlichen Großereignisses.



Abbildung 111: Fotoreportage *Hermann Görings Hochzeit im Dom zu Berlin*, BIZ 1935 Nr. 16, S. 544-545, Heinrich Hoffmann, Helmut Kurth, Boecker, Eitel Lange

<sup>715</sup> Benjamin 1979a, S. 42

<sup>716</sup> Hoffmann Heinrich u. a. 1935



Abbildung 112: Fotoreportage Hermann Görings Hochzeit im Dom zu Berlin, BIZ 1935 Nr. 16, S. 546-547, Heinrich Hoffmann, Helmut Kurth, Boecker, Eitel, Lange

Die nationalsozialistische Presselenkung wählte ab 1933 auch andere gesellschaftlich und technisch interessante Themen, von denen einige im Kapitel 7 diskutiert wurden. Ein Konzertereignis in Berlin war Anlass für eine Fotoreportage in der *Münchener Illustrierten Presse* im Jahre 1934 im Heft Nr. 49. Jan Kiepura sang, im Beisein von Adolf Hitler und Göring, in der Staatsoper. Auch die vor 1933 so beliebten Fotoreportagen über ferne Länder waren 1935 noch nicht verboten. Die *MIP* brachte 1935 eine Fotoreportage von Elly Beinhorn über ihren Flug zum Mombo Tombo in Zentralamerika. Auch der *Illustrierte Beobachter* widmete sich Themen, die vom wirklichen Vorhaben des Regimes ablenken sollten. *Der Stier kommt!* verkündete der Titel der Reportage im *IB* von 1935 im Heft 6. Sie berichtet von einem besonderen Ereignis in einer bestimmten Gegend Portugals, wo während eines Festes die Stiere frei durchs Dorf getrieben wurden. Die Gestaltung des Layouts erinnert an Fotoreportagen aus den Jahren 1928 bis 1932, die narrative Struktur ist hervorragend angelegt.

Die *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* (*AIZ*) veränderte auch nach 1933 nicht ihre Themen, ihren Stil und die Layout- Gestaltung, außer dass die Berichte aus Deutschland weniger wurden. Die *Illustrierte* verstärkte die Propaganda gegen das Naziregime durch viele Reportagen und Titelbilder von John Heartfield. Sie war von den drei Medien auch die Einzige, die die Morde durch die Nationalsozialisten und die

Konzentrationslager anprangerte. Mit den Fotoreportagen von 1934, *Galgen-Beil und Stacheldraht, Dachau wie es wirklich ist* und 1935, *Fememorde-Attentate*, zeigte die AIZ auf, für welche Gräueltaten das Nazi-Regime damals verantwortlich war. Weiter veröffentlichte die AIZ ihre sozialdokumentarischen Fotoreportagen, beispielsweise *Perlen und Hunger. Ein Dorf in Not*, aus dem Jahre 1934<sup>717</sup>, in der über die Armut der Perlenfischer und die Hungerlöhne in Böhmen berichtet wurde. Die Titelüberschrift ist im Layout links oben auf der Doppelseite in Groteskschrift angeordnet. Wie immer, wurde die Erzählung im zweiseitigen Layout, mit einem Einführungsfoto und Detailbildern in einer logischen Erzählsequenz präsentiert.



Abbildung 113: Fotoreportage Perlen und Hunger. Ein Dorf in Not, AIZ 1934 Nr. 9, S. 142-143, Fotograf unbekannt

Alle diese Beispiele dokumentierten, dass es in der Zeit von 1933 bis 1935 keinen Zusammenbruch des Fotojournalismus gab und weiterhin hervorragende Fotoreportagen mit ästhetischen Layouts und guter narrativer Struktur erstellt wurden. Die negative Seite ist, dass diese Bilderzählungen den verwerflichen Zielen der Diktatur Hitlers dienten.

<sup>717</sup> O. V. 1934b

Ein großes weiteres Forschungsvorhaben stellt die Entwicklung der Fotoreportage in Deutschland nach 1935 bis ca. 1970 dar. Die Fotoreportage erzielte, ausgehend von der Illustrierten *Life*, in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg eine hohe Popularität. Wie sich die Fotoreportage in Frankreich, England und USA entwickelt hat, wäre ein zusätzliches Forschungsthema. Hierbei wäre zu untersuchen, in wie weit die ins Exil gegangenen deutschen Redakteure und Fotografen die Bilderzählung in diesen Ländern beeinflusst haben.

Betrachtet man den Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit, die Erzählung in der Fotoreportage, so öffnet sich hier mit neuen technischen Methoden ein zusätzliches Feld der wissenschaftlichen Untersuchung. Das so genannte *Eye Tracking* oder die Blickbewegungsmessung bezeichnet eine Methode, die es erlaubt, den Blickverlauf einer Person, beim Betrachten eines Gegenstandes oder einer interaktiven Anwendung, mit einer Kamera aufzuzeichnen. Daraus kann dann beispielsweise abgeleitet werden, welche Elemente einer Webseite von den Benutzern wahrgenommen und welche komplett übersehen werden. Genauso verrät die Blickmessung, welche Texte gelesen oder nur „gescannt“ werden. Ebenso erhält man Informationen über die Blickführung auf der Webseite, und wie lange der Rezipient auf bestimmten Bildern oder Texten der Seite verweilt. Derartige Untersuchungen mit dem Verfahren *Eye-Tracking* haben Eingang in die Layout-Gestaltung von Webseiten und Illustrationen gefunden. Diese Technologie kann aber auch bei anderen visuellen Medien zum Einsatz kommen. Gerade für die Untersuchung der Erzählung in der Fotoreportage würde sich das *Eye-Tracking-Verfahren* anbieten.<sup>718</sup> Mit der Messung des Blickverlaufs des Betrachters ergäben sich interessante Aussagen zur Rezeptionsarbeit des Lesers:

- Mit welchem visuellen Element beginnt der Rezipient?
- In welchem zeitlichen Verhältnis betrachtet er Text und Bilder?
- In welcher Reihenfolge erfasst der Rezipient die Bilder?
- Ist die zeitliche Fixation von Text und Bildern unterschiedlich?
- Werden einzelne Elemente im Layout der Reportage mehrmals betrachtet?
- Welche Rolle spielt die Titelüberschrift?
- Spielen unterschiedliche Bildformate eine Rolle bei der Betrachtung?

Jedenfalls ließe sich mit einem derartigen System exakter ermitteln, wie Rezipientinnen/Rezipienten eine visuelle Erzählung in der Fotoreportage erfassen.

---

<sup>718</sup> Pernice, Nielsen 2009

Ich möchte mit einem kleinen Beispiel aus der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung* schließen. Es zeigt eine Fotoreportage aus der späten Weimarer Zeit. *Lasst sie wandern! Gebt sie andern!* verkündet die Titelüberschrift der gelungenen Bilderzählung aus dem Jahre 1932. Das zweiseitige Layout, Bildfreistellungen, Blickfang-Fotos und sinnvolle Fotoreihungen kennzeichnen auch diese Reportage. Alle diese Gestaltungselemente waren das Rezept für den Erfolg der *AIZ*. Die in der Reportage empfohlene „Vertriebsform“ war zudem eine bedeutende Idee, die dazu führte, dass sich die *AIZ* neben den großen bürgerlichen Wochenillustrierten behaupten konnte.



Abbildung 114: Fotoreportage *Lasst sie wandern! Gebt sie andern!*, AIZ 1932 Nr. 36, S. 860-861, Fotograf unbekannt

## 9 Literaturverzeichnis

- Abramowski 1988** ABRAMOWSKI, Günther: *Die Kabinette Marx III und IV (1926-1928)*. URL <http://www.bundesarchiv.de/aktenreichskanzlei/1919-1933/0000/ma3/bild1/index.html> – Überprüfungsdatum 2012-12-12
- Alexander 2007** ALEXANDER, Kerstin: *Kompendium der visuellen Information und Kommunikation*. Berlin : Springer, 2007 (X.media.press). – ISBN 978-3-540-48931-3
- Ambrose, Harris 2005** AMBROSE, Gavin ; HARRIS, Paul: *Layout : Entwurf, Planung und Anordnung aller Elemente der Seitengestaltung*. München : Stiebner, 2005. – ISBN 9783830713043
- Baatz 2002** BAATZ, Willfried: *Geschichte der Fotografie*. 3. Aufl. Köln : DuMont, 2002 (DuMont-Taschenbücher 509 : DuMont-Schnellkurs). – ISBN 3832136169
- Bacci 2008** BACCI, Giorgio: *L' emigrazione tra arte e letteratura : "Sull'Oceano" di Edmondo De Amicis illustrato da Arnaldo Ferraguti*. Lucca : Tipografia Tommasi, 2008 (Quaderni della Fondazione Paolo Cresci per la Storia dell'Emigrazione Italiana / Quaderni della Fondazione Paolo Cresci per la Storia dell'Emigrazione Italiana 2)
- Bacci 2009** BACCI, Giorgio: *Le illustrazioni in Italia tra Otto e Novecento*. Firenze : Olschki, 2009 (Studi / Fondazione Carlo Marchi 25). – ISBN 978-88-222-5930-1
- Baller 2008** BALLER, Susann: *Die Ankunft des Anderen: Repräsentationen sozialer und politischer Ordnungen in Empfangszeremonien*. Frankfurt am Main : Campus, 2008 (Eigene und fremde Welten 5). – ISBN 9783593385808
- Barnard 8.12.1921** BARNARD, Fred R.: *"One Look is Worth a Thousand Words"*. In: *Printers' Ink* 1921 (1921-12-08), S. 96–97
- Barents 1981** BARENTS, Els: *Dr. Erich Salomon : 1886 - 1944 ; aus dem Leben eines Fotografen ; [dieses Buch erscheint anlässlich der vom Stedelijk Museum Amsterdam in Zus.-Arbeit mit der Berlinischen Galerie, Berlin und dem Rheinischen Landesmuseum, Bonn veranstalteten Erich-Salomon-Retrospektive]*. München : Schirmer/Mosel, 1981
- Barthes 1989** BARTHES, Roland; LEUBE, Dietrich (Mitarb.): *Die helle Kammer : Bemerkung zur Photographie*. 1. Aufl. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1989 (Suhrkamp-Taschenbuch 1642). – ISBN 3518381423
- Bauer 1933** BAUER, Friedrich Franz: *Die Wahrheit über Dachau*. In: *Münchener Illustrierte Presse* (1933), Nr. 28, S. 850–856
- Bauer 1934** BAUER, Friedrich Franz: *Nürnberg's grosse Tage : Bildbericht für die "Münchener Illustrierte Presse" von Friedrich Franz Bauer*. In: *Münchener Illustrierte Presse* 11 (1934), Nr. 37, S. 1170–1177
- Becher 1974** BECHER, Lilly: Vorwort. In: WILLMANN, Heinz (Hrsg.): *Geschichte der Arbeiter-Illustrierten Zeitung, 1921-1938*, 1974, S. 7–11

- Beinert 2002a** BEINERT, Wolfgang: *Fraktur : Deutsche Schrift*. URL <http://www.typolexikon.de/f/fraktur.html>. – Aktualisierungsdatum: 2010-01-31 – Überprüfungsdatum 2012-02-16
- Beinert 2002b** BEINERT, Wolfgang: *Mikrotypografie*. URL <http://www.typolexikon.de/m/mikrotypographie.html>. – Aktualisierungsdatum: 2011-03-11 – Überprüfungsdatum 2011-11-21
- Benjamin 1979a** BENJAMIN, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: BENJAMIN, Walter (Hrsg.): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit : 3 Studien zur Kunstsoziologie*. 11. Aufl., 68.-73. Taus. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1979. – ISBN 9783518000281, S. 7–44
- Benjamin 1979b** BENJAMIN, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: BENJAMIN, Walter (Hrsg.): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit : 3 Studien zur Kunstsoziologie*. 11. Aufl., 68.-73. Taus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. – ISBN 9783518000281, S. 45–64
- Berelson 1952** BERELSON, Bernard: *Content analysis in communication research*. Glencoe Ill. : Free Press, 1952 (Foundations of communication research)
- Bergmann 1986** BERGMANN, Susanne: *Zeitverständnisse in der Illustrierten Publizistik am Ende der Weimarer Republik: Münchner Illustrierte Presse und Illustrierter Beobachter*. München, Ludwig-Maximilians-Universität München. Magisterarbeit. 1986
- Berndt 2009** BERNDT, Frauke: *Symbol : Grundlagentexte aus Ästhetik, Poetik und Kulturwissenschaft*. 1. Aufl. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2009 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1895). – ISBN 978-3-518-29495-6
- Bernhard 1927** BERNHARD, Georg: Die Geschichte des Hauses. In: ULLSTEIN-VERLAG (HRSG.): *50 Jahre Ullstein : 1877 - 1927*. Berlin : Ullstein, 1927, S. 1–146
- Bernstein 1927** BERNSTEIN, Arthur: Wie die "Berliner Morgenpost" wurde. In: ULLSTEIN-VERLAG (HRSG.): *50 Jahre Ullstein : 1877 - 1927*. Berlin : Ullstein, 1927, S. 147–190
- Block 27.2.1932** BLOCK, Fritz: *Die Ford-Fabrik*. In: *Hamburger Anzeiger* 1932 (1932-02-27), Nr. 9
- Blunk 2010** BLUNK, Lars: Fotografische Wirklichkeiten. In: BLUNCK, Lars (Hrsg.): *Die fotografische Wirklichkeit : Inszenierung - Fiktion - Narration*. Bielefeld: transcript, 2010. – ISBN 3837613690, S. 9–36
- Boeckmann 1994** BOECKMANN, Klaus: *Unser Weltbild aus Zeichen : Zur Theorie der Kommunikationsmedien*. Wien : Braumüller, 1994. – ISBN 3-7003-1039-0
- Boedecker 1926** BOEDECKER, Ludwig: *Pressephotographie und Bildberichterstattung: Ein Handbuch für Pressephotographen; mit einem ausführlichen internationalen Adressenverzeichnis aller Zeitschriften und sonstigen Abnehmer welche Photogramme zu Reproduktionszwecken erwerben*. Bunzlau : Verl. Der Photograph, 1926
- Boegner 1934** BOEGNER, Fritz: *Milch in der Hand*. In: *Illustrierter Beobachter* 9 (1934), Nr. 49, S. 2016–2017

**Brecht 1931** BRECHT, Bertolt: *An der Schwelle des 2. Jahrzehnts*. In: *A-I-Z* (1931), Nr. 41, S. 810

**Breitsprecher 2008** BREITSPRECHER, Nina: Die Ankunft des Anderen im interepochalen Vergleich: Heinrich III. von Frankreich und Adolf Hitler in Venedig. In: BALLER, Susann (Hrsg.): *Die Ankunft des Anderen: Repräsentationen sozialer und politischer Ordnungen in Empfangszeremonien*. Susann Baller ... (Hg.). Frankfurt, M, New York, NY : Campus-Verl, 2008 (Eigene und fremde Welten, 5). – ISBN 3-593-38580-5, S. 82–105

**Brosius, Koschel, Haas 2008** BROSIUS, Hans-Bernd ; KOSCHEL, Friederike ; HAAS, Alexander: *Methoden der empirischen Kommunikationsforschung : Eine Einführung*. 4., überarb. u. erw. Aufl. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008 (Studienbücher zur Kommunikations- und Medienwissenschaft). – ISBN 3-531-15390-0

**Brosius, Koschel, Haas 2009** BROSIUS, Hans-Bernd ; KOSCHEL, Friederike ; HAAS, Alexander: *Methoden der empirischen Kommunikationsforschung : Eine Einführung*. 5. Aufl., [unveränd. Nachdr.]. Wiesbaden : VS Verl. für Sozialwiss., 2009 (Studienbücher zur Kommunikations- und Medienwissenschaft). – ISBN 9783531165042

**Bruns 1983** BRUNS, Brigitte: Neuzzeitliche Fotografie im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie : Der Fotograf Heinrich Hoffmann und sein Unternehmen. In: KERBS, Diethart (Hrsg.): *Die Gleichschaltung der Bilder : Zur Geschichte der Pressefotografie 1930 - 36*. 1. Aufl. Berlin : Frölich & Kaufmann, 1983. – ISBN 3-88725-033-8, S. 172–182

**Budding 1932** BUDDING, Carl: *Der polnische Korridor als europäisches Problem*. Danzig : Danziger Verl.-Ges, 1932 (Ostlanddarstellungen 2)

**Büthe 1978** BÜTHE, Joachim: *Der Arbeiter-Fotograf : Dokumente und Beiträge zur Arbeiterfotografie ; 1926 - 1932*. 2. Aufl. Köln : Prometh-Verl., 1978 (Kulturpolitische Dokumente der revolutionären Arbeiterbewegung)

**Byron 30.9.1893** BYRON, Joseph: *Scenes from the italian district of New York City*. In: *The Illustrated American* 1893 (1893-09-30), No. 189, S. 386

**Cassirer 1959** CASSIRER, Ernst: *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*. 1956. Aufl. Darmstadt : Wiss. Buchges, 1959

**Czöppan, Sattler 04.08.2003** CZÖPPAN, Gabi; SATTLER, Stephan: *"Wir haben unsere Unschuld verloren"*. Interview anlässlich einer interdisziplinären Vortragsreihe an der LMU München. Interview mit Willibald Sauerländer. München, 04.08.2003

**Danto 1980** DANTO, Arthur Coleman: *Analytische Philosophie der Geschichte*. 1. Aufl. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1980. – ISBN 9783518079386

**Danzer 2004a** DANZER, Kristina: Fotografien in illustrierten Zeitschriften. In: ESKILDSEN, Ute; WEBER, Wolfgang (Hrsg.): *"Fliegen Sie sofort nach ..." : Wolfgang Weber - Reportagen Fotografie und Film 1925 bis 1977 ; [anlässlich der Ausstellung "Fliegen Sie sofort nach ..." Wolfgang Weber - Reportagen Fotografie und Film 1925 bis 1977 Museum Folkwang Essen 4. Dezember 2004 bis 20. Februar 2005]*. Göttingen : Steidl, 2004. – ISBN 3-86521-098-8, S. 8–11



- Danzer 2004b** DANZER, Kristina: Vom Ethnologen zum Bildjournalisten. In: ESKILDSSEN, Ute; WEBER, Wolfgang (Hrsg.): *"Fliegen Sie sofort nach ...": Wolfgang Weber - Reportagen Fotografie und Film 1925 bis 1977 ; [anlässlich der Ausstellung "Fliegen Sie sofort nach ..." Wolfgang Weber - Reportagen Fotografie und Film 1925 bis 1977 Museum Folkwang Essen 4. Dezember 2004 bis 20. Februar 2005]*. Göttingen : Steidl, 2004. – ISBN 3-86521-098-8, S. 14–18
- de Mendelssohn 1959** MENDELSSOHN, Peter de: *Zeitungsstadt Berlin : Menschen und Mächte in der Geschichte der deutschen Presse*. Berlin : Ullstein, 1959
- Deilmann 2004** DEILMANN, Astrid: *Bild und Bildung : Fotografische Wissenschafts- und Technikberichterstattung in populären Illustrierten der Weimarer Republik (1919-1932)*. Univ., Diss.--Münster, 2003. Osnabrück : Der Andere Verl., 2004 (Neuere und neueste Geschichte). – ISBN 3899591917
- Delbanco, Spremberg 1990** DELBANCO, Helmut; SPREMBERG, Christian: *Schriftgeschichte*. URL <http://www.bfds.de/bfds.php?s=schriftgeschichte1>. – Aktualisierungsdatum: 1993 – Überprüfungsdatum 2013-01-10
- Doré, Guratzsch** DORÉ, Gustave (Hrsg.); GURATZSCH, Herwig (Hrsg.): *Gustave Doré : 1832 - 1883 ; [offizieller Katalog der Ausstellungen im Wilhelm-Busch-Museum Hannover (17.10.1982 - 9.1.1983) und in der Kunstsammlung der Univ. Göttingen (23.1 - 6.3.1983)]*. Dortmund : Harenberg (Die bibliophilen Taschenbücher 348). – ISBN 3-88379-348-5
- Draco 1929** DRACO: *Das Haus des Schweigens : Das Mutterhaus des Trappistenordens "Notre Dame de la grande Trappe" in Soligny*. In: *Berliner Illustrierte Zeitung* 38 (1929), Nr. 1, S. 35–39
- Dresler 1937** DRESLER, Adolf: *Geschichte des "Völkischen Beobachters" und des Zentralverlages der NSDAP Franz Eher Nachf.* München : Zentralverlag der N.S.D.A.P. Franz Eher Nachf., 1937
- Dürscheid 2006** DÜRSCHEID, Christa: *Einführung in die Schriftinguistik*. 3., überarb. und erg. Aufl. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2006 (Studienbücher zur Linguistik 8). – ISBN 9783525265161
- Egle 02.06. 2012** EGLE, Gerd: *Schriftgestaltung : Anmutung und Schriftcharakter*. URL [http://www.teachsam.de/arb/visua/visua\\_3\\_4\\_3\\_3.htm](http://www.teachsam.de/arb/visua/visua_3_4_3_3.htm). – Aktualisierungsdatum: 2012-06-02 – Überprüfungsdatum 2013-01-08
- Ehlert, Weber 1935** EHLERT, Max ; WEBER, Wolfgang: *Bückeberg*. In: *Berliner Illustrierte Zeitung* 44 (1935), Nr. 41, S. 1483–1485
- Eisenstaedt 1932** EISENSTAEDT, Alfred: *Im Elendsviertel von London : Sonderaufnahmen aus Whitechapel für die Münchner Illustrierte von A. Eisenstaedt*. In: *Münchner Illustrierte Presse* 9. (1932), Nr. 35, S. 940–941
- Eisenstaedt, Adam 1985** EISENSTAEDT, Alfred ; ADAM, Peter: *Eisenstaedt über Eisenstaedt : Photographien 1913 - 1980*. München : Schirmer-Mosel, 1985 (Schirmer/Mosel-Broschur). – ISBN 3888141834
- Eskildsen 1979** ESKILDSSEN, Ute (Hrsg.): *Film und Foto der zwanziger Jahre : Eine Betrachtung d. Internat. Werkbundaustellung "Film und Foto" 1929*. Stuttgart : Hatje, 1979. – ISBN 3-7757-0141-9

- Eskildsen, Weber 2004** ESKILDSEN, Ute (Hrsg.); WEBER, Wolfgang (Hrsg.): *"Fliegen Sie sofort nach ...": Wolfgang Weber - Reportagen Fotografie und Film 1925 bis 1977 ; [anlässlich der Ausstellung "Fliegen Sie sofort nach ..." Wolfgang Weber - Reportagen Fotografie und Film 1925 bis 1977 Museum Folkwang Essen 4. Dezember 2004 bis 20. Februar 2005]*. Göttingen : Steidl, 2004. – ISBN 3-86521-098-8
- Evers 1994** EVERS, Karl Heinz: Bildschnitt. In: BEIFUß, Hartmut (Hrsg.): *Bildjournalismus : Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*. 2., völlig neu überarb. Aufl. / hrsg. von Rolf Sachsse. München : List, 1994 (Journalistische Praxis). – ISBN 3-471-77185-9, S. 188–197
- Falanga 2008** FALANGA, Gianluca: *Mussolinis Vorposten in Hitlers Reich : Italiens Politik in Berlin 1933 - 1945*. 1. Aufl. Berlin : Links, 2008. – ISBN 978-3-86153-493-8
- Ferber 1989** FERBER, Christian: *Berliner illustrierte Zeitung : Zeitbild, Chronik, Moritat für jedermann ; 1892 - 1945*. Berlin : Ullstein, 1989 (Ex-libris-Ausgabe). – ISBN 3550085060
- Fikentscher, Neumann 1996** FIKENTSCHER, Anneliese; NEUMANN, Andreas: *Eugen Heilig : Gespräch mit Monica und Walter Heilig über einen Arbeiterfotografen der ersten Stunde*. In: *Arbeiterfotografie* 21 (1996), Nr. 80
- Flick 2007** FLICK, Uwe: Design und Prozess qualitativer Forschung. In: FLICK, Uwe; KARDORFF, Ernst von; STEINKE, Ines (Hrsg.): *Qualitative Forschung : Ein Handbuch*. Orig.-Ausg., 5. Aufl. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt-Taschenbuch-Verl., 2007 (Rororo Rowohlts Enzyklopädie, 55628). – ISBN 97834995562891990, S. 252–265
- Frankl 1927** FRANKL, A. & E.: *Kamelrennen in Luksor*. In: *Berliner Illustrierte Zeitung* 36 (1927), Nr. 14, S. 563–565
- Franzen 2002** FRANZEN, Wilfried: *Die Karlsruher Passion und das "Erzählen in Bildern" : Studien zur süddeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts*. 1. Aufl. Berlin : Lukas-Verl, 2002. – ISBN 3-931836-66-5
- Frecot 1992** FRECOT, Janos: Zweierlei Zeit. In: AMELUNXEN, Hubertus von (Hrsg.): *Sprung in die Zeit : Bewegung und Zeit als Gestaltungsprinzipien in der Photographie von den Anfängen bis zur Gegenwart ; [eine Ausstellung der Berlinischen Galerie ...]*. Berlin : Nicolai [u.a.], 1992. – ISBN 3-89479-001-6, S. 53–57
- Freeman 2007** FREEMAN, Michael: *Der fotografische Blick : Bildkomposition und Gestaltung*. München/Germany : Markt + Technik, 2007. – ISBN 3827242886
- Frei, Schmitz 1999** FREI, Norbert; SCHMITZ, Johannes: *Journalismus im Dritten Reich*: Beck, 1999. – ISBN 3406455166
- Freund, Leube 1977** FREUND, Gisèle; LEUBE, Dietrich: *Photographie und Gesellschaft*. Frankfurt (Main), Wien, Zürich : Büchergilde Gutenberg, 1977. – ISBN 3763220690
- Friedrich 1992** FRIEDRICH, Thomas: Die Berliner Zeitungslandschaft am Ende der Weimarer Republik. In: KERBS, Diethart; STAHR HENRICK (HRSG.): *Berlin 1932 : Das letzte Jahr der ersten deutschen Republik ; Politik Symbole Medien*. 1. Aufl. Berlin : Ed. Hentrich, 1992 (Stätten der Geschichte Berlins, 73), S. 56–67

**Früh 2001** FRÜH, Werner: *Inhaltsanalyse : Theorie und Praxis*. 5., überarb. Aufl. Konstanz : UVK Verl.-Ges., 2001 (Reihe Uni-Papers 3). – ISBN 3896693344

**Früh 2007** FRÜH, Werner: *Inhaltsanalyse : Theorie und Praxis*. 6. Aufl. Konstanz : UVK-Verl.-Ges, 2007 (UTB 2501). – ISBN 978-3-8252-2501-8

**Gabler Verlag (Herausgeber) 2009** GABLER VERLAG (HERAUSGEBER): *Gabler-Wirtschaftslexikon, Stichwort Blickfang, online im Internet : Das Wissen der Experten*. URL <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Archiv/81073/blickfang-v5.html> – Überprüfungsdatum 2011-08-02

**Gelderblom 2003-2012** GELDERBLOM, Bernhard: *Die Reichserntedankfeste auf dem Bückeberg - "Ein Volk dankt seinem Verführer" : Die Idee zum Fest*. URL <http://www.gelderblom-hamel.de/bueckeberg/konzept/idee.html#warum>. – Aktualisierungsdatum: 2009-07-27 – Überprüfungsdatum 2012-05-01

**Germer 1997** Germer, Stefan: *Bilder der Macht - Macht der Bilder: Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*. München: Klinkhardt & Biermann, 1997 (Zentralinstitut für Kunstgeschichte <München>: Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 12). - ISBN 3-7814-0394-7

**Gernsheim 1992** GERNSHEIM, Helmut: *Creative Photography: Aesthetic Trends, 1839-1960* : Dover Publications Inc., 1992. – ISBN 0486267504

**Gidal 1972** GIDAL, Tim N.: *Deutschland - Beginn des modernen Photojournalismus*. Luzern und Frankfurt/M : C. J. Bucher, 1972

**Gidal 1993** GIDAL, Tim N.: *Chronisten des Lebens : Die moderne Fotoreportage*. Berlin : Ed. q, 1993. – ISBN 3861242370

**Goebbels 1934** GOEBBELS, Joseph: *Kampf um Berlin : Der Anfang*. 4. Aufl. München : Eher, 1934

**Gorbach 2001a** GORBACH, Rudolf Paulus: *Typografie professionell*. 1. Aufl. Bonn: Galileo Press, 2001 (Galileo Design : edition PAGE). – ISBN 3-934358-73-X

**Gorbach 2001b** GORBACH, Rudolf Paulus: *Typografie professionell*. 1. Aufl. Bonn: Galileo Press, 2001 (Galileo Design). – ISBN 393435873X

**Gorsen 1982** GORSEN, Peter: "Das Auge des Arbeiters" - Anfänge der proletarischen Bildpresse. In: HEARTFIELD, John; HERZFELD, Helmut (Hrsg.): *Krieg im Frieden: Fotomontagen zur Zeit 1930-1938*. Frankfurt am Main : Fischer-Taschenbuch-Verl., 1982 (Fischer-Taschenbücher, 3465). – ISBN 3596234654, S. 7–41

**Grünwald 2001** GRÜNEWALD, Dietrich: *Comic und das Prinzip Bildgeschichte*. In: *Medien & Zeit* 16 (2001), Nr. 3, S. 4–13

**Gundlach 2005** GUNDLACH, F. C.: Vorwort. In: GUNDLACH, F. C.; HONNEF, Klaus; KAUFHOLD, Enno; MUNKACSI, Martin (Hrsg.): *Martin Munkacsi*. 1. Aufl. Göttingen : Steidl, 2005. – ISBN 9783865210999, S. 7–10

**Günter 1977** GÜNTER, Roland: *Fotografie als Waffe: Geschichte d. sozialdokumentar. Fotogr.* Roland Günter. Hamburg, Berlin : VSA, 1977. – ISBN 3-87975-128-5

- Hägele 2008** HÄGELE, Ulrich: *Alexander Liberman, Marcel Ichac, Marc Réal : Die Illustrierte VU und ihre Fotomonteurs, 1930 bis 1936*. In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 28 (2008), Nr. 110, S. 5–22
- Hagemann 1948** HAGEMANN, Walter: *Publizistik im Dritten Reich : Ein Beitrag zur Methodik der Massenführung*. Hamburg : Heitmann, 1948
- Haller 1995** HALLER, Michael: *Die Reportage : Ein Handbuch für Journalisten*. 3., überarb. Aufl. Konstanz : UVK-Medien Ötschläger, 1995 (Reihe praktischer Journalismus 8). – ISBN 3-88295-143-5
- Hallett 2006** HALLETT, Michael: *Stefan Lorant: Godfather of photojournalism*. Lanham, Md : Scarecrow Press, 2006. – ISBN 0810856824
- Hanle 1977** HANLE, Adolf (Hrsg.): *Meyers enzyklopädisches Lexikon : In 25 Bänden ; mit 100 signierten Sonderbeiträgen*. 9. Aufl. Mannheim : Bibliogr. Inst, 1977 (Rend - Schd 20)
- Heilig, Heilig 1996** HEILIG, Eugen (Hrsg.); HEILIG, Monica (Hrsg.): *Eugen Heilig, Arbeiterfotograf 1911 - 1936*. 1. Aufl. Berlin: Ed. Hentrich, 1996. – ISBN 3-89468-195-0
- Henckel 1927** HENCKEL, Heinz: *Das wahre Gesicht des roten Mannes*. In: *Illustrierter Beobachter* 2 (1927), Nr. 13, S. 186–187
- Hermstein 1972** HERMSTEIN, Rudolf: *Photojournalismus*. [Authorised German ed.]. Amsterdam : Time-Life, 1972
- Herz 1994** HERZ, Rudolf: *Hoffmann & Hitler : Fotografie als Medium des Führer-Mythos ; [anlässlich der ... Ausstellung im Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum die vom Deutschen Historischen Museum Berlin und dem Historischen Museum Saar in Saarbrücken übernommen wird]*. München : Klinkhardt & Biermann, 1994. – ISBN 3-7814-0361-0
- Hetzer 08.10.2009** HETZER, Gerhard: *Gutehoffnungshütte (GHH)*. URL Gerhard Hetzer, Gutehoffnungshütte (GHH), in: *Historisches Lexikon Bayerns*, URL: <[http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel\\_44888](http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel_44888)> (08.10.2009). – Aktualisierungsdatum: 2009-10-08 – Überprüfungsdatum 2011-07-22
- Heyde 1933** HEYDE, Gerhard: *Bilder für die Presse : Arten, Eigenschaften, Aussehen, Angebot von Pressefotos*. In: MATTHIES-MASUREN, F. (Hrsg.): *Das Atelier des Photographen und Deutsche photographische Kunst : Organ der Gesellschaft Deutscher Lichtbildner und des Süddeutschen Photographen-Vereins*. Halle (Saale) : Knapp, Wilhelm, 1933, S. 23–29
- Heydecker 2008** HEYDECKER, Joe J.: *Das Hitler-Bild : Die Erinnerungen des Fotografen Heinrich Hoffmann*. St. Pölten : Residenz-Verl, 2008. – ISBN 9783701730919
- Heymann 1928** HEYMAN, Kurt L.: *Wie entsteht eine amerikanische Zeitung?* In: *Münchner Illustrierte Presse* 5 (1928), Nr. 33, S. 1052–1053, 1069

- Hine 1992** HINE, Lewis Wickes: *Photo story: Selected letters and photographs of Lewis W. Hine*. KAPLAN, Daile (Hrsg.). Washington u.a.: Smithsonian Inst. Press, 1992. – ISBN 1-56098-169-5
- Hoffmann 1926** HOFFMANN, Heinrich: *Der Tag von Weimar 3./4. Juli 1926*. In: *Illustrierter Beobachter* (1926), Nr. 1, S. o. S.
- Hoffmann 1928a** HOFFMANN, Heinrich: *Der 2. Märkertag in Bernau*. In: *Illustrierter Beobachter* 3 (1928), Nr. 6, S. 76–77
- Hoffmann 1928b** HOFFMANN, Heinrich: *In Berlin flattern die Hitlerfahnen!* In: *Illustrierter Beobachter* 3 (1928), Nr. 18, S. 258–259
- Hoffmann 1929** HOFFMANN, Heinrich: *Whitechapel das Judenviertel von London*. In: *Illustrierter Beobachter* 4 (1929), Nr. 28, S. 318–319
- Hoffmann, von Schirach 1932** HOFFMANN, Heinrich; SCHIRACH, Baldur von: *Hitler wie ihn keiner kennt: 100 Bild-Dokumente aus dem Leben des Führers*. Berlin : Verl. "Zeitgeschichte", 1932
- Hoffmann 1934a** HOFFMANN, Heinrich: *Die historische Begegnung zwischen Adolf Hitler und Mussolini in Venedig*. In: *Illustrierter Beobachter* 9 (1934), Nr. 26, S. 1062–1067
- Hoffmann 1934b** HOFFMANN, Heinrich: *Mit dem Führer unterwegs am 20. April*. In: *Illustrierter Beobachter* 9 (1934), Nr. 18, S. 740–743
- Hoffmann Heinrich u. a. 1935** HOFFMANN HEINRICH ; KURTH, Helmut ; LANGE, Eitel ; PRESSE-BILD-ZENTRALE: *Hermann Görings Hochzeit im Dom zu Berlin* 44 (1935), Nr. 16, S. 544–547
- Hömig 2000** HÖMIG, Herbert: *Brüning - Kanzler in der Krise der Republik : Eine Weimarer Biographie*. Paderborn, München : Schöningh, 2000. – ISBN 3-506-73949-2
- Honnef 2005** HONNEF, Klaus: *Mädchen für alles. Die Anfänge in Ungarn*. In: GUNDLACH, F. C.; HONNEF, Klaus; KAUFHOLD, Enno; MUNKACSI, Martin (Hrsg.): *Martin Munkacsi*. 1. Aufl. Göttingen : Steidl, 2005. – ISBN 9783865210999, S. 35–186
- Höpker 1972** HÖPKER, Thomas: *Die Mutter aller Illustrierten*. In: *Die Zeit* (1972), Nr. 51, S. 25. URL <http://www.zeit.de/1972/51/die-mutter-aller-illustrierten> – Überprüfungsdatum 2012-06-08
- Hoser 28.02.2011** HOSER, Paul: *Knorr & Hirth*. URL Paul Hoser, Knorr&Hirth, in: *Historisches Lexikon Bayerns*, URL: [http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel\\_44901](http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel_44901) (28.02.2011). – Aktualisierungsdatum: 2011-02-28 – Überprüfungsdatum 2011-07-20
- Hoser 13.8.2012** HOSER, Paul: *Franz Eher Nachf. Verlag (Zentralverlag der NSDAP)*. URL [http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel\\_44492](http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel_44492) – Überprüfungsdatum 2013-02-25
- Imdahl 1980** IMDAHL, Max: *Giotto, Arenafresken : Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. München : W. Fink, 1980. – ISBN 9783770519705
- Janich 1999** JANICH, Nina: *Werbesprache : Ein Arbeitsbuch*. Tübingen : Narr, 1999 (Narr-Studienbücher). – ISBN 3-8233-4974-0

- Jevremovic 2005** JEVREMOVIC, Tatjana: *Nuclear principles in engineering*. New York : Springer, 2005. – ISBN 9780387232843
- Kaes 2000** KAES, Anton: Das bewegte Gesicht : Zur Großaufnahme im Film. In: SCHMÖLDERS, Claudia (Hrsg.): *Gesichter der Weimarer Republik : Eine physiognomische Kulturgeschichte*. Köln : DuMont, 2000. – ISBN 3-7701-5091-0, S. 156–174
- Kaplan, Hine 1988** KAPLAN, Daile; HINE, Lewis Wickes: *Lewis Hine in Europa: The lost photographs*. New York : Abbeville Press, 1988. – ISBN 9780896597457
- Kasper 1979** KASPER, Josef: *Belichtung und Wahrheit : Bildreportage von der Gartenlaube bis zum Stern*. Frankfurt/M. : Campus, 1979. – ISBN 3-593-32619-1
- Kaufhold 2005** KAUFHOLD, Enno: In fotografischen Höhen : Die Berliner Jahre. 1928 bis 1934. In: GUNDLACH, F. C.; HONNEF, Klaus; KAUFHOLD, Enno; MUNKACSI, Martin (Hrsg.): *Martin Munkacsi*. 1. Aufl. Göttingen : Steidl, 2005. – ISBN 9783865210999, S. 187–294
- Kellerhoff 20.3.2008** KELLERHOFF, Sven Felix: *Dachau - Heinrich Himmler und das erste KZ*. URL <http://www.welt.de/kultur/history/article1818950/Dachau-Heinrich-Himmler-und-das-erste-KZ.html> – Überprüfungsdatum 2012-06-03
- Kemp 1978** KEMP, Wolfgang: *Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie*. München : Schirmer/Mosel, 1978. – ISBN 3-921375-22-3
- Kemp 1989** KEMP, Wolfgang: Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung. In: KEMP, Wolfgang (Hrsg.): *Der Text des Bildes : Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*. München : Edition Text + Kritik, 1989. – ISBN 9783883772998, S. 62–89
- Kerbs 1983a** KERBS, Diethart: Die Epoche der Bildagenturen : Zur Geschichte der Pressefotografie in Berlin von 1900 bis 1933. In: KERBS, Diethart (Hrsg.): *Die Gleichschaltung der Bilder : Zur Geschichte der Pressefotografie 1930 - 36*. 1. Aufl. Berlin : Frölich & Kaufmann, 1983. – ISBN 3-88725-033-8, S. 32–73
- Kerbs 1983b** KERBS, Diethart (Hrsg.): *Die Gleichschaltung der Bilder : Zur Geschichte der Pressefotografie 1930 - 36*. 1. Aufl. Berlin : Frölich & Kaufmann, 1983. – ISBN 3-88725-033-8
- Kerbs 1992** KERBS, Diethart: Die illustrierte Presse am Ende der Weimarer Republik. In: KERBS, Diethart; STAHR HENRICK (HRSG.): *Berlin 1932 : Das letzte Jahr der ersten deutschen Republik ; Politik Symbole Medien*. 1. Aufl. Berlin : Ed. Hentrich, 1992 (Stätten der Geschichte Berlins, 73), S. 68–89
- Kerbs 2004** KERBS, Diethart: Zur Geschichte der Berliner Pressefotografie im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts : Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik. In: KERBS, Diethart; UKA, Walter (Hrsg.): *Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik : [... Vorträge einer wissenschaftlichen Tagung ... im Januar - Februar 2003 an der Universität Lüneburg]*. Bönen, Westf. : Kettler, 2004. – ISBN 3937390383, S. 29–48
- Kerbs, Uka 1988** KERBS, Diethart ; UKA, Walter: *Willi Münzenberg*. Berlin : Ed. Echlot, 1988 (Zeitgenossen 1). – ISBN 3889409806

- Kerbs, Uka 2004a** KERBS, Diethart (Hrsg.); UKA, Walter (Hrsg.): *Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik : [... Vorträge einer wissenschaftlichen Tagung ... im Januar - Februar 2003 an der Universität Lüneburg]*. Bönen, Westf. : Kettler, 2004. – ISBN 3937390383
- Kerbs, Uka 2004b** KERBS, Diethart ; UKA, Walter: Vorwort. In: KERBS, Diethart; UKA, Walter (Hrsg.): *Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik : [... Vorträge einer wissenschaftlichen Tagung ... im Januar - Februar 2003 an der Universität Lüneburg]*. Bönen, Westf. : Kettler, 2004. – ISBN 3937390383, S. 7–10
- Kisch 1926** KISCH, Egon Erwin: *Strafvollzug im zwanzigsten Jahrhundert*. In: *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* V. (1926), Nr. 22, S. 8–9
- Kisch 1927** KISCH, Egon Erwin: *Berlin bei der Arbeit*. In: *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* VI (1927), Nr. 25, S. 8–9
- Kisch 1979** KISCH, Egon Erwin (Hrsg.): *Nichts ist erregender als die Wahrheit: Reportagen aus vier Jahrzehnten*. Berlin : Aufbau-Verl., 1979 (1). – ISBN 3462013203
- Kisch 1985** KISCH, Egon Erwin: *Der rasende Reporter*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1985. – ISBN 3-462-01682-2
- Knieper 2005** KNIEPER, Thomas: *Bildjournalismus*. In: WEISCHENBERG, Siegfried (Hrsg.): *Handbuch Journalismus und Medien*. Konstanz : UVK Verl.-Ges., 2005 (Praktischer Journalismus, 60). – ISBN 3-89669-429-4, S. 29–31
- Knöferle 2009** KNÖFERLE, Karl: *Die Fotoreportage in der Münchner Illustrierten Presse von 1923 bis 1934 : Der Weg des Genres von Unterhaltung und Information bis zur Propaganda*. Eichstätt, Katholische Universität Eichstätt/Ingolstadt, Lehrstuhl für Kunstgeschichte. Magisterarbeit. 2009
- Knoll 1927** KNOLL, Paul: *Das Anzeigenwesen des Ullsteinhauses*. In: ULLSTEIN-VERLAG (HRSG.): *50 Jahre Ullstein : 1877 - 1927*. Berlin : Ullstein, 1927, S. 303–328
- Korff 1927** KORFF, Kurt: *Die "Berliner Illustrierte"*. In: ULLSTEIN-VERLAG (HRSG.): *50 Jahre Ullstein : 1877 - 1927*. Berlin : Ullstein, 1927, S. 279–302
- Koszyk 1972** KOSZYK, Kurt: *Deutsche Presse 1914 - 1945, 1972* (Abhandlungen und Materialien zur Publizistik 7)
- Kracauer 1963** KRACAUER, Siegfried: *Die Fotografie*. In: KRACAUER, Siegfried (Hrsg.): *Das Ornament der Masse : Essays*. Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1963, S. 21–39
- Krause, v. Dr. 1926a** KRAUSE, Peter ; v. DR.: *Die Auflagen der Blätter des Verlages Ullstein*. In: *Ullstein Berichte* (1926), Juli, S. 8–9
- Krause, v. Dr. 1926b** KRAUSE, Peter ; v. DR.: *Die Die Auflagen der Blätter des Verlages Ullstein*. In: *Ullstein Berichte* (1926), Oktober, S. 8–9
- Krause, v. Dr. 1927** KRAUSE, Peter; v. DR.: *Die Auflagen der Blätter des Verlages Ullstein*. In: *Ullstein Berichte* (1927), April, S. 8–9

- Krause, v. Dr. 1931a** KRAUSE, Peter ; v. DR.: *Die Auflagen der Blätter des Verlages Ullstein*. In: *Ullstein Berichte* (1931), April, S. 5
- Krause, v. Dr. 1931b** KRAUSE, Peter ; v. DR.: *Die Auflagen des Verlages Ullstein*. In: *Ullstein Berichte* (1931), Juli, S. 5
- Krause, v. Dr. 1933** KRAUSE, Peter; v. DR.: *Die Auflagen des Verlages Ullstein*. In: *Ullstein Berichte* (1933), April
- Krichel 2006** KRICHEL, Marianne: *Erzählerische Vermittlung im Comic am Beispiel des amerikanischen Zeitungsmagazines "Calvin and Hobbes"*. Trier : WVT, Wiss. Verl. Trier, 2006. – ISBN 9783884768242
- Kromrey 2006** KROMREY, Helmut: *Empirische Sozialforschung : Modelle und Methoden der standardisierten Datenerhebung und Datenauswertung*. 11., überarb. Aufl. Stuttgart : Lucius & Lucius, 2006 (UTB für Wissenschaft Uni-Taschenbücher 1040). – ISBN 9783828203525
- Langill 22.6.1895** LANGILL: *A new broom on New York streets*. In: *Harper's Weekly* 1895 (1895-06-22), No. 2009
- Lautenbach, von Goethe 2004** LAUTENBACH, Ernst ; GOETHE, Johann Wolfgang von: *Lexikon Goethe-Zitate : Auslese für das 21. Jahrhundert aus Werk und Leben*. München : Iudicium, 2004. – ISBN 9783891298008
- Lendvai-Dircksen 1939** LENDVAI-DIRCKSEN, Erna: *Das deutsche Volksgesicht : Schleswig-Holstein*. Bayreuth : Gauverl. Bayer. Ostmark, 1939
- Lendvai-Dircksen 1942** LENDVAI-DIRCKSEN, Erna: *Das Germanische Volksgesicht Flandern*. 1. - 12. Tsd. Bayreuth : Gauverl, 1942
- Leonhard, Ungeheuer, Burkhardt 1999** LEONHARD, Joachim-Felix; UNGEHEUER, Gerold; BURKHARDT, Armin: *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft: = Handbooks of linguistics and communication science = Manuels de linguistique et des sciences de communication*. URL <http://www.reference-global.com/doi/book/10.1515/9783110139617.1>
- Lessing 1766** LESSING, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Berlin : [s.n.], 1766. – ISBN 3-598-51659-2
- Leu 1993** LEU, Olaf: *Stilformen der grafischen Gestaltung*. München : Bruckmann, 1993 (Novum-Praxis). – ISBN 3765426334
- Leupold 1931** LEUPOLD, Hermann: *Das Wachstum der A-I-Z*. In: *A-I-Z* (1931), Nr. 41, S. 838–839
- Lorant 1931a** LORANT, Stefan: *Alle Gentlemen waren dabei*. In: *Münchener Illustrierte Presse* 8 (1931), Nr. 25, S. 820–821
- Lorant 1931b** LORANT, Stefan: *Die Fahrt nach Chequers*. In: *Münchener Illustrierte Presse* 8 (1931), Nr. 25, S. 795
- Lorant 1932a** LORANT, Stefan: *Ostpreussische Reise I. : Den Korridor entlang*. In: *Münchener Illustrierte Presse* 9 (1932), Nr. 1, S. 3-5, 16



- Lorant 1932b** LORANT, Stefan: *Ostpreussische Reise II. : Obdachlosenasyll in der Turnhalle*. In: *Münchener Illustrierte Presse* 9 (1932), Nr. 2, S. 28–29
- Lorant 1932c** LORANT, Stefan: *Ostpreussische Reise III. : Der kleine Grenzverkehr*. In: *Münchener Illustrierte Presse* 9 (1932), Nr. 3, S. 52–53, 61
- Lorant 1932d** LORANT, Stefan: *Das stille Königsberg*. In: *Münchener Illustrierte Presse* 9 (1932), Nr. 7, S. 148–149
- Lorant 1979** LORANT, Stefan: *Sieg Heil! : Eine dt. Bildgeschichte von Bismarck zu Hitler. Aus d. Amerikan. von Johanna Borek u. Reinhard Kaiser*. Frankfurt a.M. : Zweitausendeins, 1979
- Lorm 20.5.1899** LORM, J.: *Beim Pariser Modeschneider*. In: *Die Woche* 1899 (1899-05-20), Heft 10, S. 386–388
- Ludes 2001** LUDES, Peter: *Multimedia und Multi-Moderne: Schlüsselbilder : Fernsehrichten und World Wide Web - Medienzivilisierung in der Europäischen Währungsunion*. 1. Aufl. Wiesbaden : Westdt. Verl., 2001. – ISBN 3531135902
- Lüdke, Roller, Hirtz 1996** LÜDKE, Dietmar ; ROLLER, Stefan ; HIRTZ, Hans: *Die Karlsruher Passion : Ein Hauptwerk Sraßburger Malerei der Spätgotik*. Karlsruhe,, 1996. – ISBN 3925212353
- Luft o. J.** LUFT, Friedrich: *Facsimile Querschnitt : Berliner Illustrierte Zeitung*. Bern, München : Scherz, o. J.
- MacClatchie 1937** MACCLATCHIE, Stanley: *Sieh: Das Herz Europas*. Berlin : Hoffmann, 1937
- Man 1930** MAN, Felix H.: *Die letzten Weber : Die Tragik eines sterbenden Handwerks*. In: *Münchener Illustrierte Presse* 7 (1930), Nr. 37, S. 1270–1271
- Man 1931a** MAN, Felix H.: *Diener der Nächstenliebe : Die Gemeindeschwester*. In: *Berliner Illustrierte Zeitung* (1931), Nr. 11, S. 406–407
- Man 1931b** MAN, Felix H.: *Mussolini*. In: *Münchener Illustrierte Presse* 8 (1931), Nr. 9, S. 260–263
- Man 1983** MAN, Felix H.: *Photographien aus 70 Jahren*. München : Schirmer/Mosel, 1983. – ISBN 3-88814-122-2
- Manguel 2001** MANGUEL, Alberto: *Bilder lesen*. Berlin : Verl. Volk & Welt, 2001. – ISBN 3-353-01150-1
- Marckwardt 1982** MARCKWARDT, Wilhelm: *Die Illustrierten der Weimarer Zeit : Publizistische Funktion, ökonomische Entwicklung und inhaltliche Tendenzen (unter Einschluß einer Bibliographie dieses Pressetypus 1918 - 1932)*. München : Minerva-Publ., 1982 (Minerva-Fachserie Geisteswissenschaften). – ISBN 3-597-10133-X
- Martínez, Scheffel 2007** MARTÍNEZ, Matías ; SCHEFFEL, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. 7. Aufl. München : Beck, 2007 (C.-H.-Beck-Studium). – ISBN 978-3-406-47130-8
- Mast 2008** MAST, Claudia: *ABC des Journalismus : Ein Handbuch*. 11., überarb. Aufl. Konstanz : UVK-Verl.-Ges., 2008 (Praktischer Journalismus 1). – ISBN 9783867640480

- Mayring 2010** MAYRING, Philipp: *Qualitative Inhaltsanalyse : Grundlagen und Techniken*. 11. Aufl. Weinheim : Beltz, 2010 (Beltz Pädagogik). – ISBN 978-3-407-25533-4
- Meckel 2001** MECKEL, Miriam: Visualität und Virtualität : Zur medienkulturellen und medienpraktischen Bedeutung des Bildes. In: KNIEPER, Thomas (Hrsg.): *Kommunikation visuell : Das Bild als Forschungsgegenstand ; Grundlagen und Perspektiven*. Köln : Halem, 2001. – ISBN 3-931606-41-4, S. 25–35
- Mehrabian 1971** MEHRABIAN, Albert: *Silent messages*. Belmont/Calif: Wadsworth Publ, 1971. – ISBN 0534000592
- Meissner 1992** MEISSNER, Michael: *Zeitungsgestaltung : Typografie Satz und Druck Layout und Umbruch*. München [u.a.] : List, 1992 (List journalistische Praxis). – ISBN 3-471-78194-3
- Merkel 2011** MERKEL, Kerstin: Hitler als Kinderfreund in der Inszenierung Heinrich Hoffmanns. In: MERKEL, Kerstin; DITTRICH, Constanze (Hrsg.): *Spiel mit dem Reich: Nationalsozialistische Ideologie in Spielzeug und Kinderbüchern*. Wiesbaden : Harrassowitz Verlag, 2011, S. 45–61
- Merten 1995** MERTEN, Klaus: *Inhaltsanalyse : Einführung in Theorie, Methode und Praxis*. 2., verb. Aufl. Opladen : Westdt. Verl., 1995. – ISBN 3531114425
- Meunier 14.-19. November 1933** MEUNIER, Ernst: *Schule des Bildredakteurs*. In: *Zeitungsverlag* 34 (1933-11-14), Sondernummer zur Ausstellung "Die Kamera" 1933 4.-19. November 1933, S. 22–24
- Meyer-Bosse 2007** MEYER-BOSSE, Dirk: *BERLINER MORGENPOST bringt Jahresrückblick 2007 als Sonderheft BERLINER ILLUSTRIRTE heraus*. URL [http://www.axelspringer.de/presse/BERLINER-MORGENPOST-bringt-Jahresrueckblick-2007-als-Sonderheft-BERLINER-ILLUSTRIRTE-heraus\\_35484.html](http://www.axelspringer.de/presse/BERLINER-MORGENPOST-bringt-Jahresrueckblick-2007-als-Sonderheft-BERLINER-ILLUSTRIRTE-heraus_35484.html). – Aktualisierungsdatum: 12.12.07 – Überprüfungsdatum 2011-07-11
- Mitchell 2008a** MITCHELL, William J. Thomas: *Bildtheorie*. 1. Aufl. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2008. – ISBN 3-518-58494-4
- Mitchell 2008b** MITCHELL, William J. Thomas: *Das Leben der Bilder : Eine Theorie der visuellen Kultur*. In Abstimmung mit dem Autor gekürzte dt. Ausg. München : Beck, 2008. – ISBN 3406573592
- Mittelholzer 1930** MITTELHOLZER, Walter: *Kilimandjaro-Flug*. 2. Aufl. Zürich u.a : Orell Füssli, 1930
- Mittelholzer 1934** MITTELHOLZER, Walter: *Mit Mittelholzer auf Großwildjagd in Afrika*. In: *Münchener Illustrierte Presse* 11 (1934), Nr. 29, S. 920–921
- Moholy-Nagy 1986** MOHOLY-NAGY, László: *Typographie-Photographie: Typo-Photo*. In: LEU, Olaf (Hrsg.): *Mainzer Sonderheft : Gutenbergjubiläum 1925*. 1986, Reprint. Leipzig, 1986 (Typographische Mitteilungen, 22.1925,6), S. 202–204
- Molderings 1996** MOLDERINGS, Herbert: *Umbo : Otto Umbehrr 1902 - 1980*. Herbert Molderings / Zugl.: Bochum, Univ., Habil.-Schr., 1995. Düsseldorf : Richter, 1996. – ISBN 3-928762-43-5

- Mosse 1932** MOSSE, Rudolf: *Zeitungskatalog Rudolf Mosse, Annoncen-Expedition: Verzeichnis d. Zeitungen u. Zeitschriften für welche d. Annoncen-Expedition Rudolf Mosse Inserate entgegennimmt*. Berlin : Mosse, 1932
- Müller 1972** MÜLLER, Wolfgang: *Duden, sinn- und sachverwandte Wörter und Wendungen : Wörterbuch d. treffenden Ausdrücke*. Völlig neu bearb. u. Stark erweitert. Mannheim ;, Wien ;, Zürich : Bibliographisches Institut, 1972 (8). – ISBN 9783411009183
- Münzenberg Dezember 1924** MÜNZENBERG, Willi (Hrsg.): *Sichel und Hammer : Illustrierte internationale Arbeiterzeitung*. Berlin : Neuer Dt. Verl, 1924
- Münzenberg 1. Januar 1925** MÜNZENBERG, Willi (Hrsg.): *Arbeiter-Illustrierte Zeitung*. Berlin : Neuer Dt. Verl., 1925
- Münzenberg 1926a** MÜNZENBERG, Willi: *Die A.I.Z. im Spiegel der öffentlichen Meinung*. In: *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* V. (1926), Nr. 10, S. 11
- Münzenberg 1926b** MÜNZENBERG, Willi: *Fünf Jahre Internationale Arbeiterhilfe*. 1.-5. Taus. Berlin : Neuer Dt. Verl., 1926
- Münzenberg 1931a** MÜNZENBERG, Willi: *Die dritte Front : Autobiographische Aufzeichnungen*. Berlin : Universum, 1931 (Universum-Bücherei 96)
- Münzenberg 1931b** MÜNZENBERG, Willi: *Solidarität : 10 Jahre Internationale Arbeiterhilfe 1921-1931*. (1.-10. Tsd.). Berlin : Neuer Dt. Verl., 1931
- Münzenberg 1972** MÜNZENBERG, Willi: *Propaganda als Waffe : Ausgew. Schriften 1919 - 1940*. Hrsg. von Til Schulz. Frankfurt (am Main) : März-Verlag, 1972
- Munzinger-Archiv GmbH 2001** MUNZINGER-ARCHIV GMBH: *Heinz Kriwet*. URL <http://www.munzinger.de/search/portrait/heinz+kriwet/0/17830.html> – Überprüfungsdatum 2012-05-30
- Nadar 5.9.1886** NADAR, Félix: *Die Kunst 100 Jahre zu leben: Drei Interviews mit dem Chemiker Chevreul von Félix Nadar. Fotos von Paul Nadar*. In: *Le Journal illustré* 1886 (1886-09-05), Nr. 36
- Neuer Deutscher Verlag** NEUER DEUTSCHER VERLAG: *Interne Berichte BARCH, RY 1-I 2/707/132*
- Niessen 1983** NIESEN, Manfred H.: *Wie es zu den Bücherverbrennungen kam: Politische Entwicklung und geistiges Klima vor der sogenannten Machtergreifung*. In: WALBERER, Ulrich; BENZ, Wolfgang (Hrsg.): *10. Mai 1933 : Bücherverbrennung in Deutschland und die Folgen*. 11.-17. Tsd., Originalausg. Frankfurt/M. : Fischer Taschenbuch Verl, 1983 (Fischer-Taschenbücher, 4245: Informationen zur Zeit). – ISBN 3-596-24245-2, S. 11–34
- Nobelprize.org. 01.06.2012** NOBELPRIZE.ORG.: *The Nobel Prize in Physics 1938. Enrico Fermi : "Enrico Fermi - Biography"*. URL [http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/physics/laureates/1938/fermi.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/physics/laureates/1938/fermi.html). – Aktualisierungsdatum: 2012-06-01 – Überprüfungsdatum 2012-06-01

- Noelle-Neumann 2002** NOELLE-NEUMANN, Elisabeth: *Das Fischer-Lexikon Publizistik, Massenkommunikation*. Aktualisierte, vollst. überarb. und ergänzte Aufl. Frankfurt am Main : Fischer, 2002 ([Fischer- Taschenbücher] 15495). – ISBN 3596154952
- o. V. 1923** o. V.: *Ein Bild aus der Zeit der Einigung des Deutschen Reiches*. In: *Münchener Illustrierte Presse* I. (1923), Nr. 1, S. 1
- o. V. 1926a** o. V.: *Zur Arbeit beim ersten Sonnenstrahl*. In: *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* V. (1926), Nr. 12, S. 8–9
- o. V. 1926b** o. V.: *Keinen Pfennig den Fürsten!* In: *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* V. (1926), Nr. 11, S. 8–9
- o. V. 1926c** o. V.: *Verhindert den Milliardenraub! Stimmt am 20. Juni mit Ja!* In: *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* V. (1926), Nr. 11, S. 8–9
- o. V. 1926d** o. V.: *Zum fünften Jahrestag*. In: *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* V. (1926), Nr. 17, S. 6
- o. V. 1927a** o. V.: *Der Hindenburg-Tag*. In: *Illustrierter Beobachter* 2 (1927), Nr. 19, S. 262–263
- o. V. 1927b** o. V.: *Der Reichsparteitag der N.S.D.A.P. in Nürnberg 1927*. In: *Illustrierter Beobachter* 2 (1927), Nr. 16, S. 218–232
- o. V. 1927c** o. V.: *Mühe und Profit beim Werdegang des Pelzes*. In: *Illustrierter Beobachter* 2 (1927), Nr. 24, S. 332–333
- o. V. 1928a** o. V.: *der rote Mord an Kütemeyer*. In: *Illustrierter Beobachter* 3. JG (1928), Nr. 29, S. 358–359
- o. V. 1928b** o. V.: *Münchener Fasching 1928*. In: *Illustrierter Beobachter* 3 (1928), Nr. 4, S. 46–47
- o. V. 1930a** o. V.: *Hunger im Frankenwald*. In: *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* IX (1930a), Nr. 33, S. 644–645
- o. V. 1930b** o. V.: *Frische Fische! Gute Fische! : Fischauktion in einem spanischen Dorf*. In: *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* 12 (1930), Nr. 48, S. 950–951
- o. V. 1931a** o. V.: *250 Millionen Frischfleischportionen!* In: *Illustrierter Beobachter* 6 (1931), Nr. 9, S. 208–209
- o. V. 1931b** o. V.: *Das Wachstum der A-I-Z*. In: *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* X (1931), Nr. 41, S. 838–839
- o. V. 1931c** o. V.: *Einer schluckt den andern!* In: *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* 10 (1931), Nr. 16, S. 321
- o. V. 1931d** o. V.: *Bata: Der Schuhkönig von Zlin*. In: *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* X (1931d), Nr. 29, S. 577–579
- o. V. 1931e** o. V.: *Ein sterbendes Kunst-Handwerk im ausgepowerten Youngdeutschland*. In: *Illustrierter Beobachter* 6 (1931), Nr. 32, S. 710–711

- o. V. 1932** o. V.: *Lasst sie wandern! Gebt sie andern!* In: *A-I-Z XI* (1932), Nr. 36, S. 860
- o. V. 1933a** o. V.: *Die Tage der Nation und ihre künstlerische Gestaltung.* In: *Illustrierter Beobachter* 8 (1933), Nr. 44, S. 1443
- o. V. 1933b** o. V.: *Konzentrationslager Oranienburg in Berlin.* In: *Berliner Illustrierte Zeitung* 42 (1933), Nr. 17, S. 634
- o. V. 1933c** o. V.: *Marusja bekommt ein neues Kleid.* In: *Arbeiter-Illustrierte Zeitung XII* (1933), Nr. 42, S. 718–719
- o. V. 1934a** o. V.: *Dachau wie es in Wirklichkeit ist.* In: *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung XIII* (1934), Nr. 9, S. 132–133
- o. V. 1934b** o. V.: *Perlen und Hunger : Ein Dorf in Not.* In: *Arbeiter-Illustrierte Zeitung XIII* (1934), Nr. 9, S. 142–143
- o. V. 1935a** o. V.: *Das 9. Kind der Lisa Kurzenbaum.* In: *AIZ XIV* (1935), Nr. 3, S. 46–47
- o. V. 1935b** o. V.: *"... Pg. Goebbels hat das Wort!"*. In: *Illustrierter Beobachter* 10 (1935), Nr. 27, S. 1048–1049
- o. V. 1973** o. V.: *Aufzeichnungen nach einem Gespräch mit Karl Retzlaw über seine Mitarbeit bei der AIZ.* In: *Ästhetik und Kommunikation. Beiträge zur politischen Erziehung* 3 (1973), Nr. 10, S. 84–86
- o. V. 2013** o. V.: *Ellis Island.* URL <http://www.history.com/topics/ellis-island>. – Aktualisierungsdatum: 2013 – Überprüfungsdatum 2013-02-13
- Otterbeck 2004** OTTERBECK, Christoph: *Das Gesicht einer Stadt fotografieren: Der Bildband Barcelona (1928).* In: ESKILDSEN, Ute; WEBER, Wolfgang (Hrsg.): *"Fliegen Sie sofort nach ..." : Wolfgang Weber - Reportagen Fotografie und Film 1925 bis 1977 ; [anlässlich der Ausstellung "Fliegen Sie sofort nach ..." Wolfgang Weber - Reportagen Fotografie und Film 1925 bis 1977 Museum Folkwang Essen 4. Dezember 2004 bis 20. Februar 2005]*. Göttingen : Steidl, 2004. – ISBN 3-86521-098-8, S. 22–25
- Pandel 1999** PANDEL, Hans-Jürgen: *Visuelles Erzählen.* In: PANDEL, Hans-Jürgen (Hrsg.): *Handbuch Medien im Geschichtsunterricht.* Schwalbach/Ts. : Wochenschau-Verl., 1999 (Wochenschau : Geschichte). – ISBN 3-87920-430-6, S. 387–404
- Pätzold 09.12.2007** PÄTZOLD, Ulrich: *Die Reportage als Beispiel der Genreforschung in der Journalistik.* URL [http://www.reporterforum.de/fileadmin/pdf/Pa\\_tzoldReportage.pdf](http://www.reporterforum.de/fileadmin/pdf/Pa_tzoldReportage.pdf). – Aktualisierungsdatum: 2007-12-09 – Überprüfungsdatum 2010-03-10
- Paul 1992** PAUL, Gerhard: *Aufstand der Bilder : Die NS-Propaganda vor 1933.* Freie Univ., Habil.-Schr.--Berlin, 1990. 2. Aufl. Bonn: Dietz, 1992. – ISBN 3801250156
- Pernice, Nielsen 2009** Pernice, Kara; Nielsen, Jakob: *Eyetracking Methodology: How to Conduct and Evaluate Usability Studies Using Eyetracking.* URL <http://www.useit.com/eyetracking/methodology/eyetracking-methodology.pdf> – Überprüfungsdatum 2012-06-04

- Pfäfflin 1982** PFÄFFLIN, Friedrich: Die Fotomontagen John Heartfields in der "Arbeiter-Illustrierten-Zeitung" [1930-1936] und in der "Volks-Illustrierten" [1936-1938]. In: HEARTFIELD, John; HERZFELD, Helmut (Hrsg.): *Krieg im Frieden: Fotomontagen zur Zeit 1930-1938*. Frankfurt am Main : Fischer-Taschenbuch-Verl., 1982 (Fischer-Taschenbücher, 3465). – ISBN 3596234654, S. 107–111
- Pietsch 21.03.2005** PIETSCH, Thorsten: *Jagdstaffel 26*. URL <http://www.frontflieger.de/>. – Aktualisierungsdatum: 2005-03-21 – Überprüfungsdatum 2013-02-13
- Plinius Caecilius Secundus, Giebel 2012** PLINIUS CAECILIUS SECUNDUS, Gaius ; GIEBEL, Marion (Hrsg.): *Epistulae/Briefe in Auswahl : Lateinisch/Deutsch*. Ditzingen : Reclam, Philipp, 2012. – ISBN 978-3-15-019006-7
- Pürer 2003** PÜRER, Heinz: *Publizistik- und Kommunikationswissenschaft : Ein Handbuch*. Konstanz : UVK Verl.-Ges., 2003 (UTB 8249 : Medien- und Kommunikationswissenschaft). – ISBN 978-3-8252-8249-3
- Reichel 1997** REICHEL, Peter: Der nationalsozialistische Staat im Bild. In: ALBUS, Volker; HONNEF, Klaus (Hrsg.): *Deutsche Fotografie : Macht eines Mediums 1870 - 1970 ; [erscheint anlässlich der Ausstellung Deutsche Fotografie - Macht eines Mediums 1870 - 1970 die vom 7. Mai bis 25. August 1997 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn stattfindet]*. Bonn : Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1997. – ISBN 3-7701-4016-8, S. 103–117
- Ricke 1974** RICKE, Gabriele: *Die Arbeiter-Illustrierte-Zeitung : Gegenmodell zur bürgerl. Illustrierten*. 1. Aufl. Hannover : Internationalismus-Verl, 1974
- Ronge 2010** RONGE, Tobias: *Das Bild des Herrschers in Malerei und Grafik des Nationalsozialismus : Eine Untersuchung zur Ikonografie von Führer- und Funktionärsbildern im Dritten Reich*. Univ., Diss.--Tübingen, 2009. 1. Aufl. Münster : LIT, 2010 (Kunstgeschichte 89). – ISBN 9783643108562
- Rössler 2005** RÖSSLER, Patrick: *Inhaltsanalyse*. Konstanz : UVK-Verl.-Ges, 2005 (UTB 2671). – ISBN 3-8252-2671-9
- Ruge 28.2.1931** RUGE, Willi: *Ich fliege mit Udet*. In: *Beyers für Alle* 1931 (1931-02-28), Nr. 22, S. 24
- Ruge 1932** RUGE, Willi: *Eine Frau springt aus 7000 Meter Höhe ab: Der Weltrekord-Fallschirm-Absprung von Lola Schröter*. In: *Berliner Illustrierte Zeitung* 41 (1932), Nr. 40, S. 1300–1301
- Sachsse 2003** SACHSSE, Rolf: *Die Erziehung zum Wegsehen: Fotografie im NS-Staat*. [Dresden] : Philo Fine Arts, 2003. – ISBN 3-364-00390-4
- Sahla 2011** SAHLA, Peter: *London: [die Highlights der Stadt direkt erleben, durch Shoppingmeilen und Szeneviertel bummeln, die besten Adressen zum Ausgehen; mit großem Cityplan]*. 1. Aufl. Ostfildern : DuMont Reiseverl, 2011 (Dumont direkt). – ISBN 9783770195718

- Salomon 1929a** SALOMON, Erich: *In Monte Carlo: Die ersten Aufnahmen die je in den Spielsälen gemacht wurden*. In: *Berliner Illustrierte Zeitung* 38 (1929a), Nr. 15, S. 643–644
- Salomon 1929b** SALOMON, Erich: *Das 3. Internationale Tanz Turnier*. In: *Münchener Illustrierte Presse* 6 (1929), Nr. 5, S. 157
- Salomon 1931** SALOMON, Erich: *"Im Staatsmänner-Express von Paris nach Calais"*. In: *Berliner Illustrierte Zeitung* 40 (1931), Nr. 31, S. Titelblatt
- Salomon 1935** SALOMON, Erich: *Mit der Geheimkamera in der Spielbank von Baden-Baden*. In: *Berliner Illustrierte Zeitung* 44 (1935), Nr. 12, S. 390–391
- Sander 1990** SANDER, August: *Antlitz der Zeit : 60 Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*. München : Schirmer-Mosel, 1990 (Schirmer's visuelle Bibliothek 17). – ISBN 3-88814-357-8
- Sauer 2006** SAUER, Bernhard: Goebbels »Rabauken« : Zur Geschichte der SA in Berlin-Brandenburg. In: SCHAPER, Uwe; BREUNIG, Werner (Hrsg.): *Berlin in Geschichte und Gegenwart*. Berlin : Gebr. Mann, 2006 (Jahrbuch des Landesarchivs Berlin, 25. Jahrbuch). – ISBN 978-3-7861-2537-2, S. 107–164
- Saure 1992** SAURE, Gabriele: Eine neue Künstlergilde? : Serielle Bildformen in der illustrierten Presse 1925 bis 1944. In: KEMPAS, Thomas (Hrsg.): *Photo-Sequenzen : Reportagen Bildgeschichten Serien aus dem Ullstein-Bilderdienst von 1925 bis 1944*. Berlin : Haus am Waldsee, 1992, S. 19–38
- Schade 1933** SCHADE, Wolfgang: Der Bildredakteur hat das Wort : Wie der "Umbruch" einer modernen Illustrierten gemacht wird. In: MATTHIES-MASUREN, F. (Hrsg.): *Das Atelier des Photographen und Deutsche photographische Kunst : Organ der Gesellschaft Deutscher Lichtbildner und des Süddeutschen Photographen-Vereins*. Halle (Saale) : Knapp, Wilhelm, 1933, S. 92–93
- Scheuermann 2005** SCHEUERMANN, Barbara J.: *Erzählstrategien in der zeitgenössischen Kunst*. Köln, Univ. 2005
- Schmiechen-Ackermann 2010** SCHMIECHEN-ACKERMANN, Detlef: Inszenierte "Volksgemeinschaft": Beispiel der Reichserntedankfeste auf dem Bückeberg. In: WINGHART, Stefan (Hrsg.): *Die Reichserntedankfeste am Bückeberg 1933-1937 : Diskussion über eine zentrale Stätte nationalsozialistischer Selbstinszenierung*. Hannover : Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege, 2010, S. 10–17
- Schuler 2002** SCHULER, Günter: *Fraktur-Schriften (2)*. In: *PublishingPraxis* (2002), Nr. 12. URL [www.invers.de/artikel/archiv/pdf/2002\\_12\\_1.PDF](http://www.invers.de/artikel/archiv/pdf/2002_12_1.PDF) – Überprüfungsdatum 2010-03-23
- Schulte 2008** SCHULTE, Michael: *Falsch dosiert : Warum extreme Fotoformate ihre Wirkung verfehlen*. In: *Journalistik Journal* (2008), Nr. 2, S. 1–3. URL <http://journalistik-journal.lookingintomedia.com/?p=133> – Überprüfungsdatum 2012-02-03

- Schütz 1974** SCHÜTZ, Erhard: *Reporter und Reportagen: Texte zur Theorie u. Praxis d. Reportage d. 20iger Jahre. Ein Lesebuch*. 1. Aufl. Giessen : Achenbach, 1974 (Theorie und praktische Kritik. 6.). – ISBN 3-87958-106-1
- Siegel 1973** SIEGEL, Christian: *Egon Erwin Kisch : Reportage u. politischer Journalismus*. Bremen : Schünemann, 1973 (Studien zur Publizistik / Bremer Reihe 18.). – ISBN 3-7961-3041-0
- Simmel 1995** SIMMEL, Georg: *Aufsätze und Abhandlungen, 1901-1908*. 1. Aufl. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1995. – ISBN 9783518579572
- Sontag 2003** SONTAG, Susan: *Über Fotografie*. 15. Aufl. Frankfurt am Main : Fischer-Taschenbuch-Verl., 2003 (Fischer-Taschenbücher). – ISBN 3-596-23022-5
- Stackelberg, von 2004** STACKELBERG, Sophie ; VON: *Illustrierte Magazine als Zeitschriftentyp und historische Quelle. Der "Uhu" als Beispiel*. In: KERBS, Diethart; UKA, Walter (Hrsg.): *Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik : [... Vorträge einer wissenschaftlichen Tagung ... im Januar - Februar 2003 an der Universität Lüneburg]*. Bönen, Westf. : Kettler, 2004. – ISBN 3937390383, S. 133–150
- Stahr 2004** STAHR, Henrick: *Fotojournalismus zwischen Exotismus und Rassismus : Darstellungen von Schwarzen und Indianern in Foto-Text-Artikeln deutscher Wochenillustrierter 1919 - 1939*. Zugl.: Berlin, Univ. der Künste, Diss., 2003. Hamburg : Kovax, 2004 (Schriften zur Kulturwissenschaft). – ISBN 3-8300-1450-3
- Stiewe 1933** STIEWE, Willy: *Das Bild als Nachricht : Nachrichtenwert und-Technik des Bildes ; ein Beitrag zur Zeitungskunde*. Berlin : Duncker & Humblot, 1933 (Zeitung und Zeit 5)
- Stiewe 1936** STIEWE, Willy: *Das Pressephoto als publizistisches Mittel*. phil. Diss.--Leipzig. Leipzig : Noske, 1936 (Wesen und Wirkungen der Publizistik 2)
- Stöber 2005** STÖBER, Rudolf: *Deutsche Pressegeschichte*. 2. Aufl. Konstanz : UVK, 2005. – ISBN 9783825227166
- Sturm 2003a** STURM, Reinhard: *Zerstörung der Demokratie 1930-1933*. In: BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG/BPB, Berliner Freiheit 7. 53111 Bonn (Hrsg.): *Informationen zur politischen Bildung*. Bonn : Bundeszentrale für Politische Bildung, 2003, S. 48–64
- Sturm 2003b** STURM, Reinhard: *Zwischen Festigung und Gefährdung 1924-1929*. In: BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG/BPB, Berliner Freiheit 7. 53111 Bonn (Hrsg.): *Informationen zur politischen Bildung*. Bonn : Bundeszentrale für Politische Bildung, 2003, S. 32–48
- Tavernaro 2004** TAVERNARO, Thomas: *Der Verlag Hitlers und der NSDAP : Die Franz-Eher-Nachfolger-GmbH*. Wien : Ed. Praesens, 2004. – ISBN 3-7069-0220-6
- Teige 1989** TEIGE, Karel: *Die Aufgaben der modernen Fotografie (1931)*. In: *Fotogeschichte* (1989), Nr. 32, S. 55–60



- Titzmann 1990** TITZMANN, Michael: Theoretische-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation. In: HARMS, Wolfgang (Hrsg.): *Text und Bild, Bild und Text: DFG-Symposion 1988; [der Band enthält die schriftlichen Vorlagen und den Verlauf der Diskussionen des 11. Germanistischen Symposions ..., das vom 20. bis 23. September 1988 auf der Reisenburg bei Günzburg stattgefunden hat]*. Stuttgart : Metzler, 1990. – ISBN 9783476006745, S. 368–384
- Toepffer 1980** TOEPFFER, Rodolphe: *Essai de physiognomie*. Siegen, 1980 (Universität <Siegen> / Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation: Veröffentlichungen des Forschungsschwerpunkts Massenmedien und Kommunikation an der Universität - Gesamthochschule - Siegen 7)
- Tschichold 1991** TSCHICHOLD, Iwan: *Schriften 1925 - 1974 : Ausgabe in zwei Bänden*. Berlin : Brinkmann & Bose, 1991 (Band 1: Schriften 1925 - 1947 1). – ISBN 3-922660-35-5
- Uka 1983** UKA, Walter: Bildjournalismus zwischen Widerborstigkeit und Anpassung : Am Beispiel der "Berliner Illustrierten Zeitung" und des "Weltspiegels". In: KERBS, Diethart (Hrsg.): *Die Gleichschaltung der Bilder : Zur Geschichte der Pressefotografie 1930 - 36*. 1. Aufl. Berlin : Frölich & Kaufmann, 1983. – ISBN 3-88725-033-8, S. 102–121
- Umbo 1933** UMBO: *Fräulein Elly, was machen Sie heute abend? : Ich übe am Trapez!* In: *Berliner Illustrierte Zeitung* 42 (1933), Nr. 2, S. 40–41
- Ullstein 1943** ULLSTEIN, Herman: *The rise and fall of the house of Ullstein*. New York : Simon and Schuster, 1943
- Ullstein 23.01.1952** ULLSTEIN: *Ein Gott hat uns beschützt*. In: *Der Spiegel* VI. (1952-01-23), Nr. 4, S. 10–17
- Ulmer 1939** ULMER, Gertrud: *Das Lichtbild in der Münchener Presse*. Diss.-- München, 1939. Würzburg-Aumühle : Triltsch, 1939 (Zeitung und Leben 73)
- Unger 1984** UNGER, Eva-Maria: *Illustrierte als Mittel zur Kriegsvorbereitung in Deutschland 1933 bis 1939*. Köln: Pahl-Rugenstein, 1984 (Pahl-Rugenstein-Hochschulschriften Gesellschafts- und Naturwissenschaften 149). – ISBN 3-7609-5149-X
- van Gogh, Schumann, Erpel** VAN GOGH, Vincent ; SCHUMANN, Eva ; ERPEL, Fritz: *Sämtliche Briefe*. Sonderausg., Neu ill. Faks.-Nachdr. der 1965 u. 1968 in Berlin ersch. Lizenzausg. Bornheim-Merten : Lamuv-Verl (5). – ISBN 3-88977-040-1
- von Dewitz, Lebeck 2001** DEWITZ, Bodo von (Hrsg.); LEBECK, Robert (Hrsg.): *Kiosk : Eine Geschichte der Fotoreportage ; 1839-1973*. Göttingen : Steidl, 2001. – ISBN 3-88243-791-X
- W. 1927** W.: *Aus dem Lande des spanischen Diktators*. In: *Illustrierter Beobachter* 2 (1927), Nr. 21, S. 294–295
- Wall 2003** WALL, Jeff: *Jeff Wall: Photographs: MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, [March 22 - May 25, 2003]*. Köln : W. König, 2003. – ISBN 9783883756981

- Wall, Barents 1986** WALL, Jeff ; BARENTS, Els: *Transparencies: Mit e. Gespräch zwischen Els Barents u. Jeff Wall*. München : Schirmer/Mosel, 1986. – ISBN 3-88814-203-2
- Walter 2002** WALTER, Christine: *Bilder erzählen! : Positionen inszenierter Fotografie, Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood*. Weimar : VDG, 2002. – ISBN 9783897392823
- Waterkant 1933** WATERKANT, Hannes: *Schwere Steine. Hartes Brot!* In: *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* XII (1933), Nr. 33, S. 568–569
- Weber 1925** WEBER, Wolfgang: *Syrien, das Land der Straße*. In: *Münchener Illustrierte Presse* 2 1925, Nr. 37, S. 834–835
- Weber 1926** WEBER, Wolfgang: *Wie reist man heute in Zentralafrika? : von Wolfgang Weber*. In: *Münchener Illustrierte Presse* 1926, Nr. 28, S. 676–677
- Weber 1931a** WEBER, Wolfgang: *Atelierfest in Schwabing*. In: *Münchener Illustrierte Presse* 1931, Nr. 7, S. 222–224
- Weber 1931b** WEBER, Wolfgang: *Die freie Börse in Mailand*. In: *Münchener Illustrierte Presse* 1931, Nr. 21, S. 660–661
- Weber 1935** WEBER, Wolfgang: *Mit der Geheimkamera in der Spielbank von Baden-Baden*. In: *Berliner Illustrierte Zeitung* 44 (1935), Nr. 12, S. 390–391
- Weber 1960** WEBER, Wolfgang: *Abenteuer meines Lebens : Mit 154 Bildern*. Wien , München [u.a.] : Desch, 1960
- Wehde 2000:** WEHDE, Susanne: *Typographische Kultur : Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*. Zugl.: München, Univ., Diss., 1995. Tübingen : Niemeyer, 2000 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 69). – ISBN 3-484-35069-5
- Wehlau 1939:** WEHLAU, Kurt: *Das Lichtbild in der Werbung für Politik, Kultur und Wirtschaft: Seine geschichtl. Entwicklung u. gegenwärtige Bedeutung*. Würzburg-Aumühle: Triltsch, 1939 (Zeitung und Leben. 64.)
- Weischenberg 2005** WEISCHENBERG, Siegfried (Hrsg.): *Handbuch Journalismus und Medien*. Konstanz : UVK Verl.-Ges., 2005 (Praktischer Journalismus 60). – ISBN 3-89669-429-4
- Weise 1983** WEISE, Bernd: *Pressefotografie als Medium der Propaganda im Presselenkungssystem des Dritten Reiches*. In: KERBS, Diethart (Hrsg.): *Die Gleichschaltung der Bilder : Zur Geschichte der Pressefotografie 1930 - 36*. 1. Aufl. Berlin: Frölich & Kaufmann, 1983. – ISBN 3-88725-033-8, S. 141–155
- Weise 1989** WEISE, Bernd: *Pressefotografie: I. Die Anfänge in Deutschland, ausgehend von der Kritik bisheriger Forschungsansätze*. In: *Fotogeschichte : Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 9 (1989), Nr. 31, S. 15–40
- Weise 1991** WEISE, Bernd (Hrsg.): *Fotografie in deutschen Zeitschriften : 1883 - 1923*. Stuttgart, 1991 (Ausstellungsserie Fotografie in Deutschland von 1850 bis heute)

- Weise 1997** WEISE, Bernd: Fotojournalismus : Erster Weltkrieg - Weimarer Republik. In: ALBUS, Volker; HONNEF, Klaus (Hrsg.): *Deutsche Fotografie : Macht eines Mediums 1870 - 1970 ; [erscheint anlässlich der Ausstellung Deutsche Fotografie - Macht eines Mediums 1870 - 1970 die vom 7. Mai bis 25. August 1997 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn stattfindet]*. Bonn : Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1997. – ISBN 3-7701-4016-8, S. 72–87
- Wick 2000** WICK, Rainer K.: *Bauhaus : Kunstschule der Moderne*. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2000. – ISBN 3-7757-0800-6
- Wick, Grawe 2000** WICK, Rainer; GRAWE, Gabriele D.; MASON, Stephen (Mitarb.): *Teaching at the Bauhaus*. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2000. – ISBN 3775708014
- Willimowski 2005** WILLIMOWSKI, Thomas: *Stefan Lorant : Eine Karriere im Exil*. Berlin : wvb, Wiss. Verl., 2005. – ISBN 3-86573-139-2
- Willmann 1974** WILLMANN, Heinz (Hrsg.): *Geschichte der Arbeiter-Illustrierten Zeitung, 1921-1938*, 1974
- Winghart 2010** WINGHART, Stefan (Hrsg.): *Die Reichserntedankfeste am Bückeberg 1933-1937 : Diskussion über eine zentrale Stätte nationalsozialistischer Selbstinszenierung*. Hannover : Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege, 2010
- Winkler 2005** WINKLER, Heinrich August: *Weimar 1918 - 1933 : Die Geschichte der ersten deutschen Demokratie*. 4., durchges. Aufl. München : Beck, 2005. – ISBN 3-406-44037-1
- Wolf 2002** WOLF, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik. In: NÜNNING, Vera (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier : WVT, Wiss. Verl. Trier, 2002 (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium, 5). – ISBN 3-88476-547-7, S. 23–104
- Woweries 1936a** WOWERIES, Franz H.: Aus der Geschichte der Bewegung. Unsere N.S.-Presse : Ihr Weg von der Opposition zum Mittel der Volks- und Staatsführung. Erster Teil: "Völkischer Beobachter" und Zentralverlag. In: FRAUENDORFER, Max (Hrsg.): *Der Schulungsbrief : Reichsschulungsamt der NSDAP und der Deutschen Arbeitsfront*. Berlin : Zentralverlag der N.S.D.A.P. Franz Eher Nachf. G.m.b.H., 1936 (III), S. 69–76
- Woweries 1936b** WOWERIES, Franz H.: Aus der Geschichte der Bewegung. Unsere N.S.-Presse : Ihr Weg von der Opposition zum Mittel der Volks- und Staatsführung. Zweiter Teil: Die N.S.-Blätter in den Gauen bis zur Machtübernahme. In: WOWERIES, Franz H. (Hrsg.): *Der Schulungsbrief : Reichsschulungsamt der NSDAP und der Deutschen Arbeitsfront*. Berlin : Zentralverlag der N.S.D.A.P. Franz Eher Nachf. G.m.b.H., 1936 (III), S. 107–118
- Zimmermann 2006** ZIMMERMANN, Michael F.: *Industrialisierung der Phantasie : Der Aufbau des modernen Italien und das Mediensystem der Künste, 1875-1900*. München : Deutscher Kunstverlag, 2006. – ISBN 9783422064539

## 10 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Frühe Fotoreportage „ <i>Night Scenes in the City of Brotherly Love</i> “, Lewis Hine, 1907 .....	35
Abbildung 2: Frühe Fotoreportage <i>Jung-Berlin auf Rollschuhen</i> , <i>Die Woche</i> , 1910, Nr. 21, S. 891-893, Philip Kester.....	36
Abbildung 3: Frühe Fotoreportage <i>Vonder Zerstörung San Franciscos</i> , <i>Die Woche</i> , 1906, Nr. 19, Fotograf unbekannt.....	37
Abbildung 4: Frühe Fotoreportage <i>Das Leipziger Rasensportfest am 28. Mai</i> , <i>Illustrierte Zeitung</i> , 1908, Nr. 3388, Fotograf unbekannt.....	38
Abbildung 5: Frühe Fotoreportage <i>Von den Wahlen zum Deutschen Reichstag am 12. Januar</i> , <i>Illustrierte Zeitung</i> , 1912 Nr. 3577, Fotograf unbekannt.....	38
Abbildung 6: Fotoreportage <i>Wie ein Bildabdruck in der "Illustrierten" entsteht</i> , <i>Berliner Illustrierte Zeitung</i> , 1916, Nr. 53, S. 805-806, Fotograf unbekannt.....	39
Abbildung 7: Fotoreportage <i>Ein Tag mit der Kamera in Oberammergau</i> , <i>Berliner Illustrierte Zeitung</i> , 1916, Nr. 53, S. 805-806, Fotograf unbekannt.....	40
Abbildung 8: Bildbericht <i>Gerhart Hauptmann der Sechziger</i> , <i>Illustrierte Zeitung</i> , 1922, Nr. 4086, S. 392-393, Fotograf Welzel.....	40
Abbildung 9: <i>Before</i> , William Hogarth, 1736	
Abbildung 10: <i>After</i> , William Hogarth, 1736.....	54
Abbildung 11: <i>Emigranti</i> , Angiolo Tommasi, Emigranti, 1896 .....	57
Abbildung 12: <i>Prima ... e poi</i> , A. Ferraguti, <i>L'Illustrazione Italiana</i> , XXI, 25, 24. Juni 1894.....	57

Abbildung 13: Ausschnitt Fotoreportage <i>Ich fotografiere mich beim Absturz mit dem Fallschirm</i> , <i>BIZ</i> 1931 Nr. 21, S. 844-845, Willi Ruge .....	71
Abbildung 14: Fotoreportage <i>Arm und Reich im Bade</i> , <i>AIZ</i> 1926 Nr. 13 S.8, Fotograf unbekannt .....	72
Abbildung 15: Fotoreportage <i>Dürbach – Das hungrige Dorf</i> , <i>AIZ</i> 1932 Nr. 10 S. 222-223, Fotograf unbekannt .....	73
Abbildung 16: Fotoreportage <i>Einer schluckt den andern!</i> , <i>AIZ</i> 1931 Nr. 16, S. 321, Fotograf unbekannt .....	76
Abbildung 17: Fotoreportage <i>Viehmarkt in Obergurgl</i> , <i>MIP</i> 1929 Nr. 48 S. 1660-1661, Wolfgang Weber .....	78
Abbildung 18: Ausschnitt Fotoreportage <i>Bückeberg</i> , <i>BIZ</i> 1935 Nr. 41 S. 1482-1483, Max Ehlert u. Wolfgang Weber .....	79
Abbildung 19: Fotoreportage „ <i>Der neueste Schwindel: Kinderhölle im Sowjetparadies</i> “, <i>AIZ</i> 1931 Nr. 7, S. 130, Fotograf unbekannt .....	80
Abbildung 20: Ausschnitt Fotoreportage <i>Das 3. Internationale Tanz Turnier</i> , <i>MIP</i> 1929 Nr. 5, Seite 157, Erich Salomon.....	81
Abbildung 21: Fotoreportage „... Pg. Goebbels hat das Wort!“, <i>IB</i> 1935 Nr. 27, S. 1048-1049, Ingeborg Stölting .....	85
Abbildung 22: Ausschnitt Fotoreportage <i>Die Wahrheit über Dachau</i> , <i>MIP</i> 1933 Nr. 28, S. 852-853, Friedrich Franz Bauer .....	86
Abbildung 23: Ausschnitt Fotoreportage <i>Reichsparteitag 1934</i> , <i>IB</i> 1934 Nr. 38, S. 1518-1519, Fotograf unbekannt .....	88
Abbildung 24: Fotoreportage <i>I. Mai – Die Rote Einheits-Front marschiert!</i> , <i>AIZ</i> 1932 Nr. 20, S. 468-469, Fotograf unbekannt .....	89

Abbildung 25: Titelblatt <i>Arbeiter-Illustrierte Zeitung</i> 1933 Nr. 1.....	95
Abbildung 26: Titelblatt, <i>Berliner Illustrierte Zeitung</i> 1919 Nr. 34.....	106
Abbildung 27: Titelblatt, <i>Illustrierter Beobachter</i> 1927 Nr. 21 .....	112
Abbildung 28: Titelblatt, <i>Münchener Illustrierte Presse</i> 1928 Nr. 52 .....	119
Abbildung 29: Bildschirmmaske für die Eingabe von Daten für die quantitative Analyse des Gesamtkorpus .....	139
Abbildung 30: Bildschirmmaske für die Eingabe von Daten für die Detailauswertung des Korpus .....	143
Abbildung 31: Gesamtdatensätze des Korpus .....	150
Abbildung 32: <i>AIZ</i> 1925 Januar, Ausschnitt Impressum .....	213
Abbildung 33: <i>AIZ</i> 1927 Nr. 02, Ausschnitt Impressum.....	215
Abbildung 34: <i>AIZ</i> 1927 Nr. 44, Ausschnitt Impressum.....	215
Abbildung 35: Hotel Splendid Lugano 15.12.1928, <i>Berliner Illustrierte Zeitung</i> 1928 Nr. 53, Originalfoto Dr. Erich Salomon .....	225
Abbildung 36: Hotel Splendid Lugano 15.12.1928, Rückseite Foto, <i>Berliner Illustrierte Zeitung</i> 1928 Nr. 53, Originalfoto Dr. Erich Salomon.....	226
Abbildung 37: Französisches Außenministerium, Quai d'Orsay im August 1931 (Paul Reynaud, Aristide Briand, Champetier de Ribes, Edouard Herriot und Léon Bérard), Originalfoto Dr. Erich Salomon .....	227

Abbildung 38: Fotoreportage <i>Der Heimarbeiter hungert, friert – der Nazihändler profitiert</i> , <i>AIZ</i> 1932 Nr. 52, S. 1220-1221, Fotograf unbekannt.....	243
Abbildung 39: Fotoreportage <i>Erster Klasse auf dem Ozeanriesen</i> , <i>BIZ</i> 1929, Dr. Erich Salomon.....	245
Abbildung 40: Fotoreportage <i>In Berlin flattern die Hitlerfahnen</i> , <i>IB</i> 1928 Nr. 21, S. 258-259, Heinrich Hoffmann .....	246
Abbildung 41: Fotoreportage <i>Das Land der 350 Millionen</i> , <i>MIP</i> 1928 Nr. 11, Friedel Spada .....	247
Abbildung 42: Fotoreportage <i>Die Fahrt nach Chequers</i> , <i>MIP</i> 1931 Nr. 25, S. 795, Stefan Lorant .....	253
Abbildung 43: Fotoreportage <i>Alle Gentlemen waren dabei</i> , <i>MIP</i> 1931 Nr. 25 S. 820-821, Stefan Lorant .....	255
Abbildung 44: Fotoreportage <i>Ostpreussische Reise I. Den Korridor entlang</i> , <i>MIP</i> 1932 Nr. 1, S. 3, Stefan Lorant.....	257
Abbildung 45: Fotoreportage <i>Ostpreussische Reise I. Den Korridor entlang</i> , <i>MIP</i> 1932 Nr. 1, S. 4-5, Stefan Lorant .....	259
Abbildung 46: Fotoreportage <i>Ostpreussische Reise II. Obdachlosenasyll in der Turnhalle</i> , <i>MIP</i> 1932 Nr. 2, S. 28.29, Stefan Lorant .....	261
Abbildung 47: Fotoreportage <i>Ostpreussische Reise III. Der kleine Grenzverkehr</i> , <i>MIP</i> 1932 Nr. 3, S. 52-53, Stefan Lorant.....	263
Abbildung 48: Fotoreportage <i>Ostpreussische Reise III. Der kleine Grenzverkehr</i> , <i>MIP</i> 1932 Nr. 3, S. 61, Stefan Lorant .....	264
Abbildung 49: Fotoreportage <i>Das stille Königsberg</i> , <i>MIP</i> 1932 Nr. 7, S. 148-149, Stefan Lorant.....	265

Abbildung 50: Fotoreportage <i>Wie eine Zeitung entsteht</i> , AIZ 1927 Nr. 31, S. 8-9, Fotograf unbekannt .....	272
Abbildung 51: Fotoreportage <i>Arm und Reich im Bade</i> , AIZ 1926 Nr. 13, S. 8-9, Fotograf unbekannt .....	276
Abbildung 52: Fotoreportage <i>Kamelrennen in Luksor</i> , BIZ 1927 Nr. 14, S. 563, Frankl A. & E. ....	280
Abbildung 53: Fotoreportage <i>Kamelrennen in Luksor</i> , BIZ 1927 Nr. 14, S. 564-565, A. & E. Frankl.....	282
Abbildung 54: Fotoreportage <i>Eine alpinistische Großtat</i> , BIZ 1928 Nr. 35, S. 1491, Milana Jank.....	286
Abbildung 55: Fotoreportage <i>Eine alpinistische Großtat</i> , BIZ 1928 Nr. 35, S. 1992-1993, Milana Rank.....	288
Abbildung 56: Fotoreportage <i>In Berlin flattern die Hitlerfahnen!</i> , IB 1928 Nr. 18, S. 258-259, Heinrich Hoffmann .....	292
Abbildung 57: Fotoreportage <i>Der rote Mord an Küttemeyer</i> , IB 1928 Nr. 29, S. 358-359, Fotograf unbekannt (Scherl-Verlag) .....	296
Abbildung 58: Fotoreportage <i>Wie reist man heute in Zentralafrika?</i> , MIP 1926 Nr. 28, S. 676-677, Wolfgang Weber.....	300
Abbildung 59: Fotoreportage <i>Wie entsteht eine amerikanische Zeitung?</i> , MIP 1928 Nr. 33, S. 1052-1053, Kurt L. Heymann .....	304
Abbildung 60: Fotoreportage <i>Vierjährige Verdiener</i> , AIZ 1929 Nr. 45, S. 10-11, Fotograf unbekannt .....	310



- Abbildung 61:  
 Fotoreportage *Frische Fische! Gute Fische! Fischauktion in einem spanischen Dorf*, AIZ 1930, Nr. 48, S. 950-951, Fotograf unbekannt .....314
- Abbildung 62:  
 Fotoreportage *Die Träneninsel von U.S.A.*, AIZ 1931 Heft Nr. 50, S. 1013,  
 Fotograf unbekannt .....318
- Abbildung 63:  
 Fotoreportage *Die Träneninsel von U.S.A.*, AIZ 1931 Nr. 50, S. 1014-1015,  
 Fotograf unbekannt .....320
- Abbildung 64:  
 Fotoreportage *Diener der Nächstenliebe*, BIZ 1931 Nr. 11, S. 406-407,  
 Man (Dephot) .....324
- Abbildung 65:  
 Ausschnitt aus der Fotoreportage *Ich fotografiere mich beim Absturz mit dem Fallschirm*, BIZ 1931 Nr. 21, S. 844-845, Willi Ruge .....327
- Abbildung 66:  
 Fotoreportage *Eine Frau springt aus 7000 Meter Höhe ab!*, BIZ 1932 Nr. 40,  
 S. 1300 -1301, Willi Ruge.....328
- Abbildung 67:  
 Fotoreportage *Haus des Schweigens*, BIZ 1929 Nr. 1, S. 35, André Kertész .....332
- Abbildung 68:  
 Fotoreportage *Haus des Schweigens*, BIZ 1929 Nr. 1, S. 36-37, André Kertész..... 334
- Abbildung 69:  
 Fotoreportage *Im Elendsviertel von London*, MIP 1932 Nr. 35, S. 940-941, A.  
 Eisenstaedt ..... 339
- Abbildung 70:  
 Fotoreportage *Whitechapel das Judenviertel von London*, IB 1929 Nr. 28,  
 S. 54-55,Heinrich Hoffmann .....340
- Abbildung 71:  
 Fotoreportage *250 Millionen Frischfleischportionen!*, IB 1931 Nr. 9,  
 S. 208-209, Fotograf unbekannt ..... 344

Abbildung 72: Fotoreportage <i>Die grosse Deutschlandfahrt des Führers</i> , <i>IB</i> 1932 Nr. 45, S. 1058-1059, Fotograf unbekannt .....	348
Abbildung 73: Fotoreportage <i>Die grosse Deutschlandfahrt des Führers</i> , <i>IB</i> 1932 Nr. 45, S. 1060-1061, Fotograf unbekannt .....	350
Abbildung 74: Fotoreportage <i>Die letzten Weber</i> , <i>MIP</i> 1930 Nr. 37, S. 1270-1271, Felix H. Man (Dephot) .....	354
Abbildung 75: Fotoreportage <i>Mussolini</i> , <i>MIP</i> 1931 Nr. 9, S. 260-261, Felix H. Man (Dephot) .....	360
Abbildung 76: Fotoreportage <i>Mussolini</i> , <i>MIP</i> 1931 Nr. 9, S. 262-263, Felix H. Man (Dephot) .....	362
Abbildung 77: Fotoreportage <i>Atelierfest in Schwabing</i> , <i>MIP</i> 1931 Nr. 7, S. 222-223, Wolfgang Weber .....	366
Abbildung 78: Fotoreportage <i>Atelierfest in Schwabing</i> , <i>MIP</i> 1931 Nr. 7, S. 224, Wolfgang Weber .....	368
Abbildung 79: Fotoreportage <i>Das 9. Kind der Lisa Kurzenbaum</i> , <i>AIZ</i> 1935 Nr. 3, S. 46-47, Fotograf unbekannt .....	374
Abbildung 80: Fotoreportage <i>Marusja bekommt ein neues Kleid</i> , <i>AIZ</i> 1933 Nr. 42, S. 718-719, Fotograf unbekannt .....	378
Abbildung 81: Fotoreportage <i>Schwere Steine. hartes Brot!</i> , <i>AIZ</i> 1933 Nr. 33, S. 568-569, Fotograf unbekannt .....	382
Abbildung 82: Fotoreportage <i>Fräulein Elly, was machen Sie heute abend? Da übe ich in unserm Klub am Trapez!</i> , <i>BIZ</i> Nr. 2, S. 40-41, Umbo-Degephot .....	386

Abbildung 83:	
Fotoreportage <i>In Monte Carlo. Die ersten Aufnahmen, die je in den Spielsälen gemacht wurden</i> , BIZ 1929 Nr. 15, S. 643-644, Dr. Erich Salomon .....	389
Abbildung 84:	
Fotoreportage <i>Mit der GeheimKamera in der Spielbank von Baden-Baden</i> , BIZ 1935 Nr. 12, S. 390-391, Wolfgang Weber .....	390
Abbildung 85:	
Baumaßnahmen für den Festplatz auf dem Bückeberg.....	393
Abbildung 86:	
Fotoreportage <i>Der Tag vom Bückeberg</i> , IB 1934 Nr. 41, S. 1638-1639, Fotograf unbekannt .....	395
Abbildung 87:	
Fotoreportage <i>Der Tag vom Bückeberg</i> , IB 1934 Nr. 41, S. 1640-1641, Fotograf unbekannt .....	395
Abbildung 88:	
Fotoreportage <i>Bückeberg</i> , BIZ 1935 Nr. 41, S. 1483, Max Ehlert u. Wolfgang Weber .....	396
Abbildung 89:	
Fotoreportage <i>Bückeberg</i> , BIZ 1935 Nr. 41, S. 1484-1485, Max Ehlert u. Wolfgang Weber .....	398
Abbildung 90:	
<i>Die Ankunft von Heinrich III. in Venedig</i> , 1593-1595, Palma il Giovane (Jacopo Palma).....	401
Abbildung 91:	
Fotoreportage <i>Die historische Begegnung zwischen Adolf Hitler und Mussolini in Venedig</i> , IB 1934 Nr. 26, S. 1062-1063, Hoffmann Heinrich .....	404
Abbildung 92:	
Fotoreportage <i>Die historische Begegnung zwischen Adolf Hitler und Mussolini in Venedig</i> , IB 1934 Nr. 26, S. 1064-1065, Hoffmann Heinrich .....	406
Abbildung 93:	
Fotoreportage <i>Die historische Begegnung zwischen Adolf Hitler und Mussolini in Venedig</i> , IB 1934 Nr. 26, S. 1066-1067, Hoffmann Heinrich .....	408

Abbildung 94: Fotoreportage <i>Deutsche Mädchen wollen Farmerinnen werden</i> , <i>IB</i> 1933 Nr. 19, S. 516-517, Fotograf unbekannt .....	412
Abbildung 95: Fotoreportage <i>Deutsche Mädchen wollen Farmerinnen werden</i> , <i>IB</i> 1933 Nr. 19, S. 518, Fotograf unbekannt.....	414
Abbildung 96: Fotoreportage <i>Milch in der Hand</i> , <i>IB</i> 1934 Nr. 49, S. 2016-2017, Fritz Boegner .....	418
Abbildung 97: Fotoreportage <i>Mit dem Führer unterwegs am 20. April</i> , <i>IB</i> 1934 Nr. 18, S. 740-741, Heinrich Hoffmann .....	422
Abbildung 98: Fotoreportage <i>Mit dem Führer unterwegs am 20. April</i> , <i>IB</i> 1934 Nr. 18, S. 742-743, Heinrich Hoffmann .....	424
Abbildung 99: Titelseite <i>Frühappell im Erziehungslager</i> , <i>MIP</i> 1933 Nr. 28, Bauer München .....	426
Abbildung 100: Fotoreportage <i>Die Wahrheit über Dachau</i> , <i>MIP</i> 1933 Nr. 28, S. 850-851, Friedrich Franz Bauer .....	430
Abbildung 101: Fotoreportage <i>Die Wahrheit über Dachau</i> , <i>MIP</i> 1933 Nr. 28, S. 852-853, Friedrich Franz Bauer.....	432
Abbildung 102: Fotoreportage <i>Die Wahrheit über Dachau</i> , <i>MIP</i> 1933 Nr. 28, S. 854-855, Friedrich Franz Bauer.....	434
Abbildung 103: Fotoreportage <i>Die Wahrheit über Dachau</i> , <i>MIP</i> 1933 Nr. 28, S. 856, Friedrich Franz Bauer.....	436
Abbildung 104: Fotoreportage <i>Dachau wie es wirklich ist</i> , <i>AIZ</i> 1934 Nr. 9, S. 132-133, Fotograf unbekannt .....	438

Abbildung 105: Fotoreportage <i>Nürnbergers Grosse Tage</i> , MIP 1934 Nr. 37, S. 1170-1171, Friedrich Franz Bauer.....	442
Abbildung 106: Fotoreportage <i>Nürnbergers Grosse Tage</i> , MIP 1934 Nr. 37, S. 1172-1173, Friedrich Franz Bauer.....	444
Abbildung 107: Fotoreportage <i>Nürnbergers Grosse Tage</i> , MIP 1934 Nr. 37, S. 1174-1175, Friedrich Franz Bauer.....	446
Abbildung 108: Fotoreportage <i>Nürnbergers Grosse Tage</i> , MIP 1934 Nr. 37, S. 1176-1177, Friedrich Franz Bauer.....	448
Abbildung 109: Fotoreportage <i>Mit Mittelholzer auf Großwildjagd in Afrika</i> , MIP 1934 Nr. 29, S. 920-921, Mittelholzer.....	452
Abbildung 110: Fotoreportage <i>Ein sterbendes Kunsthandwerk im ausgepowerten Youngdeutschland</i> , IB 1931 Nr. 32, S. 710-711, Fotograf unbekannt .....	460
Abbildung 111: Fotoreportage <i>Hermann Görings Hochzeit im Dom zu Berlin</i> , BIZ 1935 Nr. 16, S. 544-545, Heinrich Hoffmann, Helmut Kurth, Boecker, Eitel Lange .....	462
Abbildung 112: Fotoreportage <i>Hermann Görings Hochzeit im Dom zu Berlin</i> , BIZ 1935 Nr. 16, S. 546-547, Heinrich Hoffmann, Helmut Kurth, Boecker, Eitel Lange.....	463
Abbildung 113: Fotoreportage <i>Perlen und Hunger. Ein Dorf in Not</i> , AIZ 1934 Nr. 9, S. 142-143, Fotograf unbekannt .....	464
Abbildung 114: Fotoreportage <i>Lasst sie wandern! Gebt sie andern!</i> , AIZ 1932 Nr. 36, S. 860-861, Fotograf unbekannt .....	466

# 11 Verzeichnis der Diagramme

Diagramm 1: Die verantwortlichen Chefredakteure der <i>Arbeiter-Illustrierten Zeitung</i> .....	152
Diagramm 2: Die verantwortlichen Chefredakteure der <i>Berliner Illustrierten Zeitung</i> .....	152
Diagramm 3: Die verantwortlichen Chefredakteure des <i>Illustrierten Beobachters</i> .....	153
Diagramm 4: Die verantwortlichen Chefredakteure der <i>Münchener Illustrierten Presse</i> .....	153
Diagramm 5: Die Fotografen der <i>Berliner Illustrierten Zeitung</i> von 1925 bis 1935 .....	155
Diagramm 6: Die Fotografen des <i>Illustrierten Beobachters</i> von 1925 bis 1935 .....	156
Diagramm 7: Die Fotografen der <i>Münchener Illustrierten Presse</i> von 1925 bis 1935.....	157
Diagramm 8: Anzahl der Fotoreportagen in der <i>Arbeiter-Illustrierten-Zeitung</i> .....	159
Diagramm 9: Anzahl der Fotografien pro Fotoreportage in der <i>Arbeiter-Illustrierten Zeitung</i> .....	159
Diagramm 10: Anzahl der Fotoreportagen in der <i>Berliner Illustrierten Zeitung</i> .....	160
Diagramm 11: Anzahl der Fotografien pro Fotoreportage in der <i>Berliner Illustrierten Zeitung</i> .....	161
Diagramm 12: Anzahl der Fotoreportagen im <i>Illustrierten Beobachter</i> .....	162
Diagramm 13: Anzahl der Fotografien pro Fotoreportage im <i>Illustrierten Beobachter</i> .....	162
Diagramm 14: Die Fotoreportagen in der <i>Münchener Illustrierten Presse</i> .....	163
Diagramm 15: Anzahl der Fotografien pro Fotoreportage in der <i>Münchener Illustrierten Presse</i> .....	164

Diagramm 16: Die Berichtsorte der Gesamtauswertung in der <i>Arbeiter-Illustrierten Zeitung</i> von 1925 bis 1935.....	165
Diagramm 17: Die Berichtsorte der Fotoreportagen in der <i>Arbeiter-Illustrierten Zeitung</i> von 1925 bis 1935.....	165
Diagramm 18: Die Berichtsorte der Gesamtauswertung in der <i>Berliner Illustrierten Zeitung</i> von 1925-1935.....	166
Diagramm 19: Die Berichtsorte der Fotoreportagen in der <i>Berliner Illustrierten Zeitung</i> von 1925 bis 1935.....	167
Diagramm 20: Die Berichtsorte der Gesamtauswertung im <i>Illustrierten Beobachter</i> von 1925 bis 1935.....	168
Diagramm 21: Die Berichtsorte der Fotoreportagen im <i>Illustrierten Beobachter</i> von 1925 bis 1935.....	168
Diagramm 22: Die Berichtsorte der Gesamtauswertung in der <i>Münchener Illustrierten Presse</i> von 1925 bis 1935.....	169
Diagramm 23: Die Berichtsorte der Fotoreportagen in der <i>Münchener Illustrierten Presse</i> von 1925 bis 1935.....	170
Diagramm 24: Berichtskategorien in der <i>Arbeiter-Illustrierten Zeitung</i> von 1925 bis 1935.....	171
Diagramm 25: Berichtskategorien der Fotoreportagen in der <i>Arbeiter-Illustrierten Zeitung</i> von 1925 bis 1935.....	172
Diagramm 26: Berichtskategorien in der <i>Berliner Illustrierten Zeitung</i> von 1925 bis 1935.....	173
Diagramm 27: Berichtskategorien der Fotoreportagen in der <i>Berliner Illustrierten Zeitung</i> von 1925 bis 1935.....	174

Diagramm 28: Berichtskategorien im <i>Illustrierten Beobachter</i> von 1925 bis 1935 .....	175
Diagramm 29: Berichtskategorien der Fotoreportagen im <i>Illustrierten Beobachter</i> von 1925 bis 1935 .....	176
Diagramm 30: Berichtskategorien in der <i>Münchner Illustrierten Presse</i> von 1925 bis 1935.....	177
Diagramm 31: Berichtskategorien der Fotoreportagen in der <i>Münchner Illustrierten Presse</i> von 1925 bis 1935 .....	178
Diagramm 32: Seitenordnung bei Fotoreportagen in der <i>Arbeiter-Illustrierten Zeitung</i> .....	179
Diagramm 33: Seitenordnung bei Fotoreportagen in der <i>Berliner Illustrierten Zeitung</i> .....	180
Diagramm 34: Seitenordnung bei Fotoreportagen im <i>Illustrierten Beobachter</i> .....	181
Diagramm 35: Seitenordnung bei Fotoreportagen in der <i>Münchner Illustrierten Presse</i> .....	182
Diagramm 36: Bildarten in den Fotoreportagen der <i>Arbeiter-Illustrierten Zeitung</i> .....	183
Diagramm 37: Bildarten in den Fotoreportagen der <i>Berliner Illustrierten Zeitung</i> .....	183
Diagramm 38: Bildarten in den Fotoreportagen des <i>Illustrierten Beobachters</i> .....	184
Diagramm 39: Bildarten in den Fotoreportagen der <i>Münchner Illustrierten Presse</i> .....	184
Diagramm 40: Gestaltungselement I bei Fotoreportagen in der <i>Arbeiter-Illustrierten Zeitung</i> .....	185
Diagramm 41: Gestaltungselemente II bei Fotoreportagen in der <i>Arbeiter-Illustrierten Zeitung</i> .....	186
Diagramm 42: Gestaltungselemente I bei Fotoreportagen in der <i>Berliner Illustrierten Zeitung</i> .....	187



Diagramm 43: Gestaltungselemente II bei Fotoreportagen in der <i>Berliner Illustrierten Zeitung</i> .....	187
Diagramm 44: Gestaltungselemente I bei Fotoreportagen im <i>Illustrierten Beobachter</i> .....	188
Diagramm 45: Gestaltungselemente II bei Fotoreportagen im <i>Illustrierten Beobachter</i> .....	188
Diagramm 46: Gestaltungselemente I bei Fotoreportagen in der <i>Münchener Illustrierten Presse</i> .....	189
Diagramm 47: Gestaltungselemente II bei Fotoreportagen in der <i>Münchener Illustrierten Presse</i> .....	190
Diagramm 48: Titelüberschriften in den Fotoreportagen der <i>Arbeiter-Illustrierten Zeitung</i> .....	191
Diagramm 49: Titelüberschriften in den Fotoreportagen der <i>Berliner Illustrierten Zeitung</i> .....	192
Diagramm 50: Titelüberschriften in den Fotoreportagen des <i>Illustrierten Beobachters</i> .....	193
Diagramm 51: Titelüberschriften in den Fotoreportagen der <i>Münchener Illustrierten Presse</i> .....	194
Diagramm 52: Fotografische Gestaltung in den Fotoreportagen der <i>Arbeiter-Illustrierten Zeitung</i> von 1925 bis 1935 .....	196
Diagramm 53: Fotografische Gestaltung in den Fotoreportagen der <i>Berliner Illustrierten Zeitung</i> von 1925 bis 1935 .....	196
Diagramm 54: Fotografische Gestaltung in den Fotoreportagen des <i>Illustrierten Beobachters</i> von 1925 bis 1935 .....	197
Diagramm 55: Fotografische Gestaltung in den Fotoreportagen der <i>Münchener Illustrierten Presse</i> von 1925 bis 1935 .....	197
Diagramm 56: Fotoformat <i>Rechteck</i> in Fotoreportagen der <i>Arbeiter-Illustrierten Zeitung</i> von 1925 bis 1935 .....	198

Diagramm 57: Fotoformat <i>Quadrat</i> in Fotoreportagen der <i>Arbeiter-Illustrierten Zeitung</i> von 1925 bis 1935 .....	199
Diagramm 58: Fotoformat <i>Kreis</i> in Fotoreportagen der <i>Arbeiter-Illustrierten Zeitung</i> von 1925 bis 1935 .....	199
Diagramm 59: Fotoformat <i>Oval</i> in Fotoreportagen der <i>Arbeiter-Illustrierten Presse</i> von 1925 bis 1935 .....	200
Diagramm 60: Fotoformat Rechteck in Fotoreportagen der <i>Berliner Illustrierten Zeitung</i> von 1925 bis 1935 .....	201
Diagramm 61: Fotoformat <i>Quadrat</i> in Fotoreportagen der <i>Berliner Illustrierten Zeitung</i> von 1925 bis 1935 .....	201
Diagramm 62: Fotoformat <i>Kreis</i> in Fotoreportagen der <i>Berliner Illustrierten Zeitung</i> von 1925 bis 1935 .....	202
Diagramm 63: Fotoformat <i>Oval</i> in Fotoreportagen der <i>Berliner Illustrierten Zeitung</i> von 1925 bis 1935.....	202
Diagramm 64: Fotoformat <i>Rechteck</i> in Fotoreportagen des <i>Illustrierten Beobachters</i> von 1925 bis 1935 .....	203
Diagramm 65: Fotoformat <i>Quadrat</i> in Fotoreportagen des <i>Illustrierten Beobachters</i> von 1925 bis 1935 .....	204
Diagramm 66: Fotoformat <i>Kreis</i> in Fotoreportagen des <i>Illustrierten Beobachters</i> von 1925 bis 1935 .....	204
Diagramm 67: Fotoformat <i>Oval</i> in Fotoreportagen des <i>Illustrierten Beobachters</i> von 1925 bis 1935 .....	205
Diagramm 68: Fotoformat Rechteck in Fotoreportagen der <i>Münchener Illustrierten Presse</i> von 1925 bis 1935 .....	205

Diagramm 69: Fotoformat <i>Quadrat</i> in Fotoreportagen der <i>Münchener Illustrierten Presse</i> von 1925 bis 1935.....	206
Diagramm 70: Fotoformat <i>Kreis</i> in Fotoreportagen der <i>Münchener Illustrierten Presse</i> von 1925 bis 1935.....	207
Diagramm 71: Fotoformat <i>Oval</i> in Fotoreportagen der <i>Münchener Illustrierten Presse</i> von 1925 bis 1935.....	207
Diagramm 72: Anzahl Fotoreportagen mit Symbolik im <i>Illustrierten Beobachter</i> von 1925 bis 1935.....	209
Diagramm 73: Anzahl Fotoreportagen mit Symbolik in der <i>Münchener Illustrierten Presse</i> von 1925 bis 1935.....	210
Diagramm 74: Chefredakteure <i>AIZ</i> 1925.....	214
Diagramm 75: Chefredakteure <i>AIZ</i> 1926.....	214
Diagramm 76: Die verantwortlichen Chefredakteure der <i>AIZ</i> 1927.....	216
Diagramm 77: Die Chefredakteure der <i>Münchener Illustrierten Presse</i> 1932.....	219
Diagramm 78: Die Fotoreportagen von Walter Bosshard in der <i>BIZ</i> und <i>MIP</i> .....	222
Diagramm 79: Die Fotoreportagen von Wolfgang Weber in der <i>BIZ</i> und <i>MIP</i> .....	224
Diagramm 80: Die Fotoreportagen von Dr. Erich Salomon in der <i>BIZ</i> und <i>MIP</i> von 1925 bis 1935.....	227
Diagramm 81: Die Fotoreportagen von Felix H. Man (Dephot) in der <i>BIZ</i> und <i>MIP</i> .....	230
Diagramm 82: Die Fotoreportagen von Heinrich Hoffmann im <i>IB</i> , <i>BIZ</i> und <i>MIP</i> .....	232

Diagramm 83: Die Fotoreportagen von Helmut Kurth in der <i>MIP</i> .....	233
Diagramm 84: Die Fotoreportagen von Willi Ruge in der <i>BIZ</i> von 1925 bis 1935 .....	235
Diagramm 85: Vergleich der Anzahl der Fotoreportagen im untersuchten Korpus von 1925 bis 1935 .....	237
Diagramm 86: Vergleich der Fotografien pro Fotoreportage von 1925 bis 1935 in den untersuchten Medien .....	239
Diagramm 87: Vergleich der Haupt-Berichtsorte in den vier Medien von 1925 bis 1935 .....	240
Diagramm 88: Vergleich der Haupt-Berichtsorte in den Fotoreportagen der vier Medien von 1925 bis 1935 .....	241
Diagramm 89: Schwerpunktthemen in den Fotoreportagen der <i>Arbeiter-Illustrierten Zeitung</i> von 1925 bis 1935 .....	242
Diagramm 90: Schwerpunktthemen in den Fotoreportagen der <i>Berliner Illustrierten Zeitung</i> von 1925 bis 1935 .....	244
Diagramm 91: Schwerpunktthemen in den Fotoreportagen des <i>Illustrierten Beobachters</i> von 1925 bis 1935 .....	246
Diagramm 92: Schwerpunktthemen in den Fotoreportagen der <i>Münchner Illustrierten Presse</i> von 1925 bis 1935 .....	248
Diagramm 93: Stefan Lorant als Chefredakteur der <i>Münchner Illustrierten Presse</i> von 1925 bis 1935 .....	250
Diagramm 94: Vergleich des <i>zweiseitigen Layouts</i> (zwei Seiten gegenüber) in den Fotoreportagen des Korpus .....	269
Diagramm 95: Vergleich des Gestaltungselements <i>Überlappung</i> in den Fotoreportagen des Korpus .....	269

---

Diagramm 96: Gestaltungselement <i>Darstellung von Gegensätzen</i> in Fotoreportagen des Detailkorpus .....	275
Diagramm 97: Vergleich des Gestaltungselements <i>Freistellung</i> in Fotoreportagen des Detailkorpus 1925 bis 1935 .....	307

## 12 Verzeichnis der Tabellen

Tabelle 1:

Datensatz-Aufbau quantitative Analyse des Gesamtkorpus  
(Beispiel einer Fotoreportage aus der *Münchener Illustrierten Presse*) ..... 140

Tabelle 2:

Erläuterungen zu den Kategorien der Detailanalyse (Kategorien 01 bis 600) ..... 144

Tabelle 3:

Erläuterungen zu den Kategorien der Detailanalyse (Kategorien 700 bis 1000) ..... 145

## 13 Bildnachweis

### **Bayrische Staatsbibliothek München**

Mit freundlicher Genehmigung der Bayrischen Staatsbibliothek München wurden aus den Originalzeitschriften (*Berliner Illustrirte Zeitung*, *Illustrierter Beobachter* und *Münchner Illustrierte Presse*) folgende Abbildungen in der vorliegenden Arbeit verwendet:

Abbildung-Nr.:

2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 13, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112

### **Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde**

Im Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde erstellte die Firma Selke GmbH die erforderlichen Abbildungen aus den Originalausgaben der *Arbeiter-Illustrierten Zeitung*.

Abbildung-Nr.:

14, 15, 16, 18, 19, 24, 25, 32, 33, 34, 38, 50, 51, 60, 61, 62, 63, 79, 80, 81, 104, 113, 114

### **Rome, National Gallery of Modern Art (By permission of Ministero per i Beni e le Attività Culturali)**

Freundlicherweise genehmigte das Ministerio per I Beni e le Attività Culturali in Rom die Veröffentlichung einer Abbildung von Angiolo Tommasi: *Emigranti*, 1891. Paolo Di Marzio (Photographic Archive National Gallery of Modern Art – Roma) bestätigte die Genehmigung.

Abbildung-Nr.:

11

### **Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden**

Die staatliche Kunstsammlungen Dresden haben die Verwendung einer Fotografie ihres Gemäldes *Der Besuch Heinrich III. in Venedig*, (entstanden um 1593-1595, von Palma il Giovane, Standort Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden) genehmigt.

Abbildung-Nr.:

90

**Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz**

Mit Genehmigung des Bildarchivs kann folgende Abbildung verwendet werden

**Abbildung-Nr.:**

37

**The Library of Congress, Washington, DC**

Die Verwendung sämtlicher Fotografien von Lewis Hine des National Child Labor Committee ist nach Rücksprache mit der Library of Congress zur Veröffentlichung freigegeben.

**Abbildung-Nr.:**

1

**Sammlung Gerhard Gelderblom**

Herr Gerhard Gelderblom hat die Verwendung einer Fotografie aus seiner Sammlung genehmigt.

**Abbildung-Nr.:**

85

**Giorgio Bacci**

Die Abbildung *Prima .. e poi* von A. Ferragutti (L'Illustrazione Italiana, XXI, 25, 24. Juni 1894) stellte Giorgio Bacci zur Verfügung.

**Abbildung-Nr.:**

12

**Digitale Bibliothek (Versand-AS UG (haftungsbeschränkt) & Co. KG)**

Aus obiger digitalen Bibliothek 25000 Meisterwerke wurden die zwei Radierungen mit Kupferstich von William Hogarth von 1736 *Before* und *After* (Bilddatenbank: Hogarth, William. The Yorck Project: 25.000 Meisterwerke, S. 13311 (c) 2005 The Yorck Project entnommen.

**Abbildung-Nr.**

9, 10

**Robert Lebeck**

Herr Robert Lebeck hat mir die Genehmigung erteilt, die Fotografie von Dr. Erich Salomon *Hotel Splendid Lugano 15.12.1928*, die sich in seinem Privatbesitz befindet, in meiner Dissertation zu verwenden.



**Abbildung-Nr.:**

35, 36

**Eigene Abbildungen**

Einige Abbildungen wurden von mir selbst erstellt. Es handelt sich um Bildschirmmasken und eine Übersicht der Gesamtdatensätze des Korpus der Arbeit.

**Abbildung-Nr.:**

29, 30, 31

## **Erklärung nach § 7 der Promotionsordnung:**

Hiermit erkläre ich, dass ich die schriftliche Dissertationsleistung selbständig und ohne unerlaubte fremde Hilfe angefertigt habe.

Das Thema der Dissertation lautet:

### **Die Fotoreportage in Deutschland zwischen 1925 und 1935 Eine empirische Studie zur Geschichte der illustrierten Presse in der Periode der Durchsetzung des Fotojournalismus**

Ich habe keine anderen als die in der Arbeit angegebenen Schriften und Hilfsmittel benutzt und die, aus den benutzten Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen kenntlich gemacht.

Weiter bestätige ich, dass ich keine Hilfe von Vermittlungs- oder Beratungsdiensten (Promotionsberater oder Promotionsberaterinnen oder andere Personen) in Anspruch genommen habe.

Hitzhofen, den 18. März 2013

---

Karl Knöferle