



GERHARD PAUL

DIE BUNDES- REPUBLIK

EINE VISUELLE
GESCHICHTE

Gerhard Paul

Die Bundesrepublik

Gerhard Paul

DIE BUNDES- REPUBLIK

EINE VISUELLE
GESCHICHTE

wbg Theiss

Inhalt

Einleitung	15
-------------------------	----

I. Die ‚Bonner Republik‘ (1949–1989)

Auftragsfoto: Bonn, 23.5.1949	22
--	----

Braune Relikte (Nach-)Bilder von Nationalsozialismus und Krieg	26
--	----

Zweite Chance Umgang mit den visuellen Erblasten der Vergangenheit	31
--	----

Transparenz und Sachlichkeit Die Präsentation der jungen Republik	39
„Demokratie als Bauherr“ Selbstdarstellung in Architektur und Staatsbesuch	39
Medienkanzler Die Repräsentation der Repräsentanten	43
Händedruck – Gebet – Umarmung – Kniefall Pathosformeln der Politik	58

Vom ‚Negative Campaigning‘ zum Kampf der Gesichter	
Das politische Plakat	62

Wahlplakat: Der Bolschewik	64
---	----

Von dekorativer Abstraktion zum Stammheim-Zyklus	
Die bildende Kunst	74

Historiengemälde 1.0: Herr Heyde und Tante Marianne	81
--	----

Das fotografische Gesicht der Republik	
Von der Dokumentations- zur ‚Knipserfotografie‘	88

Kompositfotografie: Andreas Gursky, Bundestag, Bonn	92
--	----

Vom Heimatfilm zum ‚Neuen Deutschen Film‘	
Bundesdeutsche Kinowelten	109

Vom Zuschauer zum Teleflaneur	
Der Aufstieg des Fernsehens	124

„Fenster zur Welt“	
Vom Bildungsfernsehen zum Entertainment	126

Parallelwelten	
„Fernsehwirklichkeit“ und Leben aus zweiter Hand	138

Vom Mauerbau zu den Spielen von München

Fernseh ereignisse der ‚Bonner Republik‘ 141

Holocaust und Heimat

Groß ereignisse des *fiktionalen Fernsehens* 155

Kultfilm: Heimat – Eine deutsche Chronik 158

Eichmänner, Wohlstandssymbole, neue Geschlechterbilder

Zur Ikonografie der Bilderwelten der ‚Bonner Republik‘ 161

Täter und Taten

Der Holocaust in der visuellen Erinnerung 161

Flüchtlinge, Vertriebene, Kriegsheimkehrer

Die Ästhetik von Verlust und Opfer 168

Stacheldraht, Mauern, Durchlässe

Zur Ikonografie des Totalitarismus 172

Ikone der deutschen Teilung: Tod an der Mauer 178

Rauchende Schloten, Fortschrittseier und harte Mark

Ikonen des ‚Wirtschaftswunders‘ 183

Fortschrittsikone: Das Atom-Ei von Garching 189

Zwischen HB-Männchen und Afri-Cola-Rausch

Bilderwelten der Werbung 194

Werbeikone: Das HB-Männchen 196

„A Star is Born“

Popkulturelle Bilderwelten 200

Von der Heiligen Elisabeth zur Emma

Wandel der Geschlechterbilder und -praxen 208

Comicfigur: Die *BILD-Lilli* 212

Krisen, Affären, Skandale**Risse im Bild des ‚Wirtschaftswunders‘** 220**Die Ölkrise von 1973****Bilder der Stille** 221**Saurer Regen – mörderisches Atom****Anfänge der ‚Öko-Ikonografie‘** 222**Genf und Gladbeck****Bilder einer Politikaffäre und eines Medienskandals** 228**Titelbild: Der Tote in der Badewanne** 230**Körper als Medium****Die visuelle Protestkultur der 68er** 236**Inszenierung einer Ikone: Der Rückenakt der K1** 241**Deutscher Herbst 1977****Bildermaschine RAF** 250**Die Maueröffnung, die Bilder und das Ende einer Epoche****Bilder als Mauerbrecher** 258**II. Die ‚Berliner Republik‘ (1990–2021)****Symbolbild: Das Selbstverständnis der Republik** 268**Zwischen ‚neuer Prächtigkeit‘ und Spaßkultur****Die Ästhetik der ‚Berliner Republik‘** 272**Damnatio memoriae****Der Ikonoklasmus der Wendezeit** 273

„Neue Prächtigkeit“

Die präsentativen Neubauten der „Berliner Republik“ 277

Ikone der Demokratie: Der verhüllte Reichstag 284

High und Hossa

Zur Ästhetik der „Bunten Republik Deutschland“ 292

Im Bilde sein

Bilderpolitiken der präsentativen Demokratie 300

Kohl – Schröder – Merkel

Zwei Medienkanzler und eine -kanzlerin 300

Fotografie: Allein unter Männern – Merkel und die

Fischer von Lobbe 316

Politainment

Unterhaltende Politik – politische Unterhaltung 328

Toxische Öffentlichkeit

Die Bildunfälle der Herren Scharping und Laschet 334

BilderMacht

Schockbilder in der Politik 336

Digitalisierung und Diversifizierung

Bilder und Bildermedien der „Berliner Republik“ 343

Pixel und Tafelbild

Bildende Kunst – Aktionskunst – Kunstfotografie 344

Kunstaktion: „BYE, BYE“ – die Medien-Kunst-Aktion des

Michael Schirner 352

Von Handys und Selfies

Visuelles Kommunizieren in Alltag und Journalismus 358

Von bewegten Männern und dem Leben der Anderen

Das Kino der „Berliner Republik“ 367

Live, Reality, Doku

Das neue Fernsehen 372

„Infektionsbild“ 9/11: Massenmord im Live-Format 376**Public Viewing und YouTube**

Neue Formen des Schauens und Zeigens 386

Allgegenwärtige Augen

Auf dem Weg in die panoptische Gesellschaft 389

Piktogramm: Das Video-Auge der BVG 393**Kriege, Krisen, Katastrophen****Zur Ikonografie der ‚Berliner Republik‘** 398**„Blühende Landschaften“**

Fallstricke der Wahlwerbung 399

Fadenkreuze – Sargfotos

Die neuen/alten Bilder des Krieges 401

Von „vollen Booten“ und einer „Willkommenskultur“

Bilder der Flüchtlingskrisen 407

Selfie: Schakir und Angela – Das Selfie der ‚Willkommenskultur‘ ... 415**Ausschreitungen, Anschläge, Attentate**

Ikonen des Hasses 419

Medienereignis ‘92: Rostock-Lichtenhagen 423**Symbolbilder und die Gesichtslosigkeit des Leids**

Die Coronakrise 437

Bilder der Apokalypse und der ‚Erlösung‘

Die Klimakatastrophe 455

Bilddiskurse – Bilderstreits

Kämpfe um Sichtbarkeit 467

Krieg und Diktatur im Fokus

Bilddiskurse um die Erinnerung..... 467

Gender & Diversity

Die neuen Bilddiskurse zu Vielfalt und Identität.....477

Der neue Bilderkampf

Kultur im Fokus 484

Großer Zapfenstreich

Bilder vom Ende einer Ära 492

III. Die ‚Ampelrepublik‘ (2021 ff.)

Pressefoto: Unter wilden Augen 500

Zwischen Aktentasche und Regenbogen

Zur Ästhetik und Ikonografie der ‚Ampelrepublik‘ 502

„Das war’s!“

Imageprobleme der Regierung Scholz 502

Agenturfoto: „Der Bückling von Katar“510

Die Regenbogen-Republik

Regenbogen und Diversity 520

Die „Ampelkalypse“

Bilder und Bildpraxen in Krieg, Krise und Kultur..... 528

Blau-gelb

Die neue Allgegenwart der Kriegsbilder 528

„Schwarz-Rot-Kalt“

Zur Ikonografie der multiplen Krise 540

Immersion und Visual Correctness

Neue Bilderpraxen in Kultur und Publizistik 547

„Letzte Generation“

Zur Protestästhetik des Klimaaktivismus' 559

Anhang

Endnoten

I. Die ‚Bonner Republik‘ (1949–1989) 566

II. Die ‚Berliner Republik‘ (1990–2021) 569

III. Die ‚Ampelrepublik‘ (2021 ff.) 574

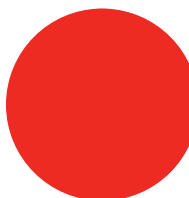
Literatur

Monografien, Sammelbände, Bildbände/Ausstellungskataloge, Aufsätze in Sammelbänden und wissenschaftlichen Zeitschriften (auch Online) 576

Aufsätze in Zeitungen, Zeitschriften, Online-Portalen 590

Bildnachweis 596





Einleitung

Sie ist schon etwas in die Jahre gekommen – die Bundesrepublik. Am 23. Mai 2024 wird sie 75 Jahre alt. Auf den Tag genau vier Jahre nach dem Ende des unheilvollen ‚Dritten Reiches‘ hat sie in Bonn am Rhein das Licht der Welt erblickt. Ihre Paten, die sie stets begleiteten und beschützten, waren die Vereinigten Staaten von Amerika, Großbritannien und Frankreich. Die Bilder, die von ihrer Geburt und ihren Kinderjahren überliefert sind, waren noch schwarz-weiß. Das Fernsehen gab es noch nicht. Vom Internet wurde nicht einmal geträumt. Heute ist die Bundesrepublik eine ältere Dame, aber immer noch sehr lebendig und ansehenswert. Von schweren Krankheiten ist sie verschont geblieben. Zu ihren Vorfahren besitzt sie nach anfänglichen Schwierigkeiten eine rationale Beziehung. Ihr Rat ist weltweit weiterhin gefragt, ihr Ansehen groß. Das Verhältnis zu ihren Enkelkindern indes ist nicht frei von Konflikten. Diese werfen der alten Dame vor, über ihre Verhältnisse gelebt und zu wenig an die nachrückenden Generationen gedacht zu haben. In den ersten vier Jahrzehnten musste sich unser Geburtstagskind von ihrer bösen Verwandtschaft im Osten abgrenzen, bis diese 1989 friedlich dahinschied. Nachgetrauert wurde ihr nur von wenigen. Wirklich sicher lebt die Jubilarin aber auch heute nicht. Einige Ewiggestrige trachten ihr nach dem Leben.

Die Geschichte unserer alten Dame ist in einem Album mit vielen schwarz-weißen und noch mehr farbigen Bildern festgehalten. Später gab es auch bewegte Bilder von ihr. Mit der Zeit wusste unsere Jubilarin, wie sie sich gekonnt in Szene zu setzen hatte und welche Bilder man lieber nicht dem Familienalbum anvertraute. Auch Künstler haben immer wieder unser Geburtstagskind porträtiert. Karikaturisten haben sich über sie lustig gemacht. Geschadet hat es ihr nicht.

Den Bilderschatz unserer alten Dame zu sichten, ist Sinn und Zweck dieses Buches. Es ist keine ganz normale Familiengeschichte, die dabei herausgekommen ist, und auch kein Bilderbuch, in dem man nur zu blättern braucht, sondern eine ‚Visual History‘, eine – verkürzt übersetzt – visuelle Geschichte. In Erweiterung der älteren Historischen Bildforschung handelt es sich bei dieser um ein sich vor allem innerhalb der Neueren Geschichte und der Zeitgeschichte etablierendes Forschungsfeld, das Bilder in einem weiten Sinne sowohl als Quellen als auch als eigenständige Gegenstände der historiografischen Forschung betrachtet und sich gleichermaßen mit der Visualität von Geschichte wie mit der Historizität des Visuellen befasst. Ihr geht es darum, Bilder über ihre zeichenhafte Abbildhaftigkeit hinaus als Medien und Aktiva mit einer eigenständigen Ästhetik zu begreifen, die Sehweisen konditionieren, Wahrnehmungsmuster prägen, Deutungsweisen transportieren, die Beziehung historischer Subjekte zu ihrer sozialen und politischen Wirklichkeit organisieren und in der Lage sind, eigene Realitäten zu generieren. Bilder werden im Folgenden daher

nicht einfach nur als Abbildungen betrachtet, sondern auch als aktive Medien, die Einstellungen verstärken, mitprägen oder sogar eigene Handlungswelten erzeugen. Das bedeutet in der Konsequenz auch, dass Bilder in diesem Buch nicht einfach nur Illustrationen eines vorgefertigten Textes sind, sondern oftmals Zitate, vor allem aber eigenständige Objekte der Analyse. ‚Visual History‘ in diesem Sinne ist damit mehr als eine additive Erweiterung des Quellenkanons der Geschichtswissenschaft oder eine Geschichte der visuellen Medien; sie thematisiert das ganze Feld der visuellen Praxis sowie der Visualität von Erfahrung und Geschichte: Aspekte der Mediengeschichte, der Ästhetik, der Ikonografie sowie Bildpraxen.

Dieses Buch ist daher kein normales Geschichtsbuch und auch keine kunstgeschichtliche Abhandlung. Vom konventionellen Geschichtsbuch unterscheidet es sich dadurch, dass es Bilder als Ausdruck *und* als gestaltende Kraft der Geschichte ernst nimmt, von der kunsthistorischen Darstellung dadurch, dass es den Blick nicht nur auf Schöpfungen der Hochkunst richtet, sondern Bilder in ihrem gesamten Spektrum vom Logo bis zum Spielfilm berücksichtigt und diese in ihrem jeweiligen historischen Kontext betrachtet.

Unterteilt habe ich die Geschichte unserer älteren Dame in die der ‚Bonner Republik‘ der Jahre 1949 bis 1989, die der ‚Berliner Republik‘ der Jahre zwischen 1990 und 2021 sowie die der ‚Ampelrepublik‘ seit 2021, die sich nicht nur in ihrer Politik, sondern ebenso in ihrer Ästhetik, in ihrer Ikonografie sowie in ihren Bildpraxen unterschieden und denen wiederum unterschiedliche visuelle Leitmedien entsprachen.

Die Geschichte der Bundesrepublik werde ich im Folgenden auf drei Ebenen betrachten. Zunächst untersuche ich die ästhetische Selbstdarstellung der jeweiligen Republik in ihren architektonischen Schöpfungen, die Bild- und Imagepolitik ihrer Kanzler und ihrer Kanzlerin, deren Pathosformeln und sonstigen medialen Darstellungen. Alle drei Republiken haben eine eigenständige, sich voneinander unterscheidende Ikonografie hervorgebracht, die die ästhetische Kennung ihrer Zeit bestimmten, sowie bestimmte Bildpraxen und Umgangsformen in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und mit dem anderen Teil Deutschlands. Auf einer zweiten Ebene verfolge ich die Geschichte der bildenden Kunst, der Kunstfotografie und der technischen und elektronischen Bildmedien, deren Auf- und Abstieg, wie sie historische Ereignisse verarbeitet und zum Teil auch geprägt haben. Auf einer dritten Ebene schließlich geht es um Bildpraxen wie die zunehmende Überwachung des öffentlichen und des privaten Raums, um den Einsatz des individuellen wie des kollektiven Körpers als Medium sowie um die Nutzung moderner Bildmedien im Terrorismus. Die Geschichte und die Bilder der DDR spielen nur am Rande eine Rolle, insbesondere dort, wo die Bundesrepublik auf sie reagierte. Dass Bilder in der Lage sind, auch Mauern und Regime zu Fall zu bringen, haben uns die Bilder und Bildmedien im Oktober/November 1989 demonstriert, in denen sie regelrecht zu ‚Mauerbrechern‘ wurden.

In der Geschichte der Bundesrepublik fungierten Bilder immer wieder als Medien der kollektiven Identitätsfindung und -bildung, entweder negativ durch Abgrenzung oder positiv durch Identifikation. Dabei wurde deutlich, dass die ‚Bonner

Republik‘ ein anderes Modell verfolgte als die ‚Berliner Republik‘. Während sich die ‚Bonner Republik‘ primär durch die Abgrenzung zur DDR sowie insgesamt zum Totalitarismus definierte und in den Segnungen des wirtschaftlichen Aufschwungs und der Deutschen Mark starke Verbündete hatte, musste sich die ‚Berliner Republik‘ nach 1990 neu definieren und auch den Bürgern der ehemaligen DDR neben der neuen Währung neue positive Identifikationsmöglichkeiten anbieten. Auch die ‚Ampelrepublik‘ – die erste Regierungskoalition links von der Mitte nach mehr als 70 Jahren, sieht man einmal von dem kurzen Zwischenspiel der rot-grünen Regierung des Gerhard Schröder ab – musste neue Identitätspunkte setzen. Stichworte hierzu sind: die ökologische Transformation der Wirtschaft, eine neue feministische Außenpolitik, eine antikoloniale Identität sowie Diversität und geschlechtliche Gleichstellung.

Neben der Frage nach der kollektiven Identitätsfindung und -bildung durch Bilder geht es im Folgenden auch um allgemeinere Fragen nach dem Strukturwandel des Öffentlichen infolge des Aufstiegs immer neuer Bildmedien, zunächst des Fernsehens, später des Internets. Dabei wird deutlich, dass gerade auch die Bildmedien den Herausforderungen einer distanzierten und reflektierenden Berichterstattung nicht immer gerecht wurden, sondern sich in entscheidenden Situationen zu Komplizen von Kriminellen, Terroristen und Kriegsherrn machen ließen. Einige Fragestellungen wie die nach den Bilddiskursen zu Gender und Diversity sowie zu Ökologie und dem Umgang mit Krisen und Katastrophen durchziehen das gesamte Buch. Dabei zeigt sich: Die Republik wurde zunehmend bunter, vielgestaltiger, diversifizierter, aber auch unübersichtlicher. Andere Themen ‚ploppen‘ demgegenüber nur kurz auf.

Stets geht es zudem um allgemeinere Fragen. Wie wurden und werden Krisen und Katastrophen durch die Brille von Bildmedien wahrgenommen bzw. wie formten diese unsere Sicht- und Verhaltensweisen gegenüber Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft? Und schließlich: Wie veränderten bzw. gegebenenfalls wie generierten Bildmedien den Gegenstand, über den sie berichteten?

Die folgende Darstellung ist keine linear-chronologische Geschichte, die es real ja auch gar nicht gibt. Sie ist vielmehr verschachtelt, teils mosaikartig und berücksichtigt so auch das Ungleichzeitige im Gleichzeitigen. Chronologischen Passagen folgen immer wieder Rückblenden und vertiefende Analysen einzelner Bilder und Bildergeschichten sowie Verweise auf verwandte Passagen des Buches.

Blättern wir das Album unserer älteren Dame durch, so fallen einige stets wiederkehrende Motive auf. Es sind dies Gebäude, Symbole und Farben, die der Geschichte unserer Jubilarin eine bestimmte ästhetische Kennung gaben. Diese traten in immer neuen Gestaltungen auf, ob in Fotografie und Film, in Malerei und Grafik oder in Skulptur und Architektur. Zu ihnen gehören der Berliner Reichstag mit seiner imposanten Kuppel, das Brandenburger Tor gleich in unmittelbarer Nachbarschaft, die schwarz-rot-goldene – genauer: rapselgelbe – Nationalflagge, der Adler als Wappentier, aber auch bis 1989/90 die Negativsymbole Stacheldraht, Dämme und Mauern. Auch einige archaische Symbole wie das Auge und die Sonne tauchen bis in die Digitalmoderne immer wieder auf, ob als Logo von TV-Sendungen oder als

Objektiv von Fernseh- und Überwachungskameras oder wie die Sonne auf Transparenten und politischen Plakaten. Wir begegnen vielen Bekannten, die uns auf unserem medialen Lebensweg begleiteten, bis sie wie Werner Höfer oder das HB-Männchen plötzlich wieder von der Bildfläche verschwanden. Wir blicken hinter die Fassaden uns bekannter Persönlichkeiten und sehen diese in neuem Licht. Hier und da müssen wir feststellen, dass uns so manche Bekannten hinters Licht führten und wir uns von ihrem schönen Schein blenden ließen.

In der Darstellung habe ich thematisch oder ikonografisch verwandte Bilder zu Bildblöcken montiert, die sich wie ein Bildessay zu einzelnen Themen, etwa den Bildern des Kalten Krieges oder denen des ‚Wirtschaftswunders‘, ‚lesen‘ lassen. Bei einigen Bildern erschien es mir sinnvoll, sie genauer zu beleuchten. Das Spektrum dieser 21 vertiefenden Bildanalysen ist breit gefächert. Es reicht vom Wahlplakat über das Historiengemälde über ausgewählte Fotografien der Publizistik und der Kunst über Standbilder aus Filmen, Ikonen der Politik und der Werbung bis hin zu berühmten Comic- und Werbefiguren, dem Cover einer Zeitschrift, einem Piktogramm, einem Selfie und Medienereignissen, bei denen sich verschiedene Bildmedien gegenseitig ergänzten. Zwei Analysen widmen sich Bildpraxen wie der Inszenierung eines Pressefotos und einer Kunstaktion im öffentlichen Raum. Viele der Bilder dieses Buches werden die Leser und Leserinnen kennen, andere werden sie vergessen haben und hier neu entdecken, einige dürften unbekannt sein. Dennoch ist dieses Buch keine Widerspiegelung der Bildgeschichte der Republik und schon gar keine repräsentative. Diese kann es gar nicht geben. Die im folgenden Buch getroffene Bildauswahl hat letztlich einen subjektiven Charakter. Sie spiegelt nicht zuletzt auch die Bilderwelt des Autors wider, der fast so alt ist wie unsere Jubilarin.

Quellen dieses Buches sind eine eigene Bildersammlung, die ich seit mehr als 30 Jahren aufgebaut habe, eine Sammlung von Ausstellungskatalogen der letzten Jahrzehnte sowie unzählige Aufsätze und Bücher, in denen ich mich immer wieder auch mit der Geschichte der Bundesrepublik beschäftigt habe. Nennen möchte ich meine Gesamtdarstellung *Bilder des Krieges/Krieg der Bilder* (2004) über die Visualisierung des modernen Krieges, meinen unter dem Titel *Das Jahrhundert der Bilder* erschienenen zweibändigen Bilderatlas (2008/09), den Band *BilderMACHT* (2013) mit exemplarischen Tiefenbohrungen zu einzelnen Bildern und Bildclustern, die unter dem Titel *Das visuelle Zeitalter/Punkt & Pixel* (2016) erschienene ‚Visual History‘ der Moderne sowie die beiden Bände *Bilder einer Diktatur* (2020) und *Nationalsozialismus* (2022; zusammen mit Michael Wildt), in denen es vor allem um die Vorgeschichte der Bundesrepublik geht. An die beiden zuletzt genannten Bände knüpft dieses Buch unmittelbar an. Dabei habe ich zum Teil Formulierungen und ganze Absätze aus den genannten Büchern übernommen, ohne diese im Einzelnen zu kennzeichnen. Die dem Buch zugrunde liegende Literatur ist am Ende in einem Literaturverzeichnis aufgelistet. Ansonsten wurden nur direkte Zitate in den Anmerkungen belegt.

Als weitere Quellenbasis stand mir ein breites Spektrum von Tages- und Wochenzeitungen wie der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (FAZ), der *Süddeutschen Zeitung* (SZ) und der *Welt*, der *tageszeitung* (taz) und der *Neuen Zürcher Zeitung* (NZZ), aber

auch von Regionalzeitungen wie der *Stuttgarter Zeitung* und dem *Flensburger Tageblatt* zur Verfügung. Daneben habe ich die großen illustrierten Blätter und Magazine der Republik wie die *BILD-Zeitung*, den *SPIEGEL* und den *Stern* zurate gezogen. Zusätzlich habe ich die Archive der großen Bildagenturen durchforstet, wie die der Agenturen *dpa-picture alliance*, *akg-images* und das digitale Bildarchiv des Presse- und Informationsamtes der Bundesregierung. Das Manuskript habe ich Anfang Juni 2023 abgeschlossen.

Begleiten Sie mich nun auf meiner Entdeckungsreise durch das Familienalbum unserer Jubilarin, der ich noch viele gute Jahre wünsche.

I. Die ‚Bonner Republik‘ (1949–1989)



[1/1] Erna Wagner-Hehmke, Unterzeichnung des Grundgesetzes, Bonn 23.5.1949

Auftragsfoto: Bonn, 23.5.1949

Das Bild besitzt alles, was die frühe Bundesrepublik charakterisiert. Es zeigt – mit einer Ausnahme – ausschließlich feierlich gekleidete Herren in dunklen Anzügen sowie sechs männliche Fotografen bzw. Kameramänner, die ein Geschehen im Bild festhalten. Zwei von ihnen werden teilweise von einer Fahne verdeckt. Sie alle wohnen einem Ereignis bei, dessen Bedeutsamkeit sowohl durch die Anwesenheit der Medienvertreter als auch durch die Ausleuchtung der Szenerie mit Scheinwerfern unterstrichen wird und das Geschehen als Medienereignis ausweisen. Zum Teil geraten sich die Fotografen bzw. Kameramänner gegenseitig ins Bild. Die Fotografie dokumentiert zugleich die Anwesenheit der später zur ‚vierten Gewalt‘ aufsteigenden Journalisten, hier in Gestalt der Bildreporter. Nicht zu sehen bzw. zu identifizieren sind die ebenfalls anwesenden Regierungschefs der Länder und die Landtagspräsidenten sowie Vertreter der Westalliierten und weitere Gäste aus Politik und Gesellschaft.

Anlass der Aufnahme ist die Unterzeichnung des wenige Tage zuvor angenommenen Grundgesetzes, des eigentlichen Gründungsdokuments der Bundesrepublik Deutschland, durch die Angehörigen des Parlamentarischen Rates. Zuvor hatten sich auch die Militärgouverneure geeinigt, mit einigen Vorbehalten dem Entwurf zuzustimmen, und auch die Landtage der Westzonen – mit Ausnahme Bayerns – hatten das Grundgesetz bestätigt.

Die Aufnahme wie der feierliche Akt erscheinen durchkomponiert. Beide zeugen von Sinn für Stil und Inszenierung. Dabei sind wesentliche ikonografische Elemente der künftigen Republik erkennbar: das auf dem Tisch zur Unterzeichnung liegende Grundgesetz, die Bundesflagge und eine barocke, im Original goldfarbige Tischskulptur mit zwei Engeln. Alle drei Elemente bilden das optische Zentrum der Fotografie. Diese ist formal in zwei etwa gleich große Tei-

le untergliedert: die große Fensterfront des Raumes, durch die das Tageslicht eindringt und den Raum beleuchtet, sowie die Gruppe der versammelten Festgäste, die dem Akt der Unterzeichnung beiwohnen.

Das eigentliche Zentrum des Bildes, leicht unterhalb der Bildmitte situiert, ist ein aufgeschlagenes Buch, um das es an diesem Tag geht: „Deutschlands wichtigstes Buch“, wie es oft heißt, die Urschrift des Grundgesetzes. Das Licht des Scheinwerfers ist exakt auf es gerichtet. Was nicht zu erkennen ist: Die 1.400 Gramm schwere Urschrift ist 35 Zentimeter hoch und 24 breit sowie 2,7 Zentimeter dick. Der Text ist auf schwerem und rauem Büttenpapier einer nahen Papierfabrik gedruckt. Schlägt man den von der Bonner Druckerei Rudolf Stodieck hergestellten Band auf, fällt der Blick zunächst auf die schwarz-rot-goldene Präambel. Der größere Teil des Textes ist schwarz getönt; die Ländernamen sind in roter Farbe gedruckt; die Initiale ist in Gold eingeprägt. In seiner ursprünglichen buchmateriellen und schriftbildlichen Gestalt, so der Kunsthistoriker Horst Bredekamp, zeige das Grundgesetz einen „bezwingenden Sinn für Stil“ und erreiche eine „eigene Form des Sublimen“. Die Urkunde des Grundgesetzes zeichne sich darüber hinaus durch einen modernen Schrifttyp aus, der sich bewusst von traditionellen Schriftbildern absetze. Damit distanzieren sich das Grundgesetz nicht nur von der bisherigen Staats- und Verfassungstradition Deutschlands, es negiere zugleich den herrschaftlichen Charakter des Dokuments.

Über dem Tisch mit dem zur Unterzeichnung ausgelegten Dokument ist die schwarz-rot-goldene Bundesfahne platziert. Sie sticht beim Betrachten des Bildes als Erstes ins Auge. Optisch dominiert sie die Szene, zumal sie auch die beiden Bildteile, die Gruppe der Versammelten und die transparente Fensterfront, verbindet. Sie scheint das Geschehen zu weihen.

Exakt vor dem Unterzeichnenden und dem Dokument befindet sich eine hellstrahlende Tischskulptur mit zwei Engeln, die ein kristallenes Tintenfass tragen, mit dessen Tinte das Grundgesetz besiegelt wird. Sie bildet den optischen und symbolischen Kontrapunkt zur Flagge sowie zu der insgesamt sachlichen Zeremonie. Die beiden Engel mit den ausgebreiteten Schwingen scheinen die Unterzeichnung zu beurkunden und dem Akt dadurch eine christliche Note zu geben. Adenauer hatte ausdrücklich um die prachtvolle Skulptur aus dem Kölner Rathaus gebeten. Die Tischskulptur mit ihrer christlichen Symbolik erscheint in der Fotografie gleichsam als Fundament der Staatssymbolik.

Der einzige Akteur auf dem Bild ist Thomas Dehler, einer der drei einflussreichen Redakteure des endgültigen Verfassungstextes, der soeben seine Unterschrift unter das Dokument setzt. Für den Akt der Unterzeichnung hat er auf einem einfachen Schemel Platz genommen. Dehler ist einer von insgesamt 59 Unterzeichnern und 4 Unterzeichnerinnen. Die beiden kommunistischen Mitglieder des Parlamentarischen Rates haben sich der Unterzeichnung verweigert. Dehler ist 51 Jahre alt und Rechtsanwalt von Beruf. Im ‚Dritten Reich‘ hatte er immer wieder auch jüdische Mandanten vertreten. Verheiratet ist er mit Irma Frank, einer Jüdin, weshalb seine Ehe von den Nationalsozialisten als ‚Mischehe‘ betrachtet wurde. Trotz wiederholter Aufforderungen, sich von seiner Frau zu trennen, hielt er an der Ehe mit ihr fest.

Politik – auch das zeigt die Aufnahme – ist noch ganz Männersache, so wie die frühe Bundesrepublik in ihrer optischen Präsentation noch weitgehend eine Sache von Männern war. Die wenigen in der Aula anwesenden Frauen sind mit einer einzigen Ausnahme – eine Frau mit Hut in der linken oberen Bildecke – nicht zu sehen. Um wen es sich bei ihr handelt, um eine Pressevertreterin oder eine Politikerin, ist nicht zu erkennen.

Weder der Ort noch das Datum der Unterzeichnung sind zufällig gewählt. Beide verweisen auf Kontinuitäten, in denen man sich definiert. Die Aula der Pädagogischen Akademie in Bonn ist ein zwischen 1930 und 1933 in der Tradition des Bauhauses errichtetes Gebäude, für das der preußische Regierungsbaumeister Martin Witte als Architekt verantwortlich zeichnete. Bereits Ende 1948 ist auf Beschluss des nordrhein-westfälischen Landeskabinetts der Düsseldorfer Architekt Hans Schwippert beauftragt worden, einen Plan für den Umbau der ehemaligen Akademie in ein dauerhaftes Parlamentsgebäude vorzulegen. Da sich dieses im Mai 1949 noch im Bau befindet, weicht man für die Unterzeichnung des Grundgesetzes auf die große, über zwei Geschosse reichende Aula der ehemaligen Akademie mit ihrem großen Südfenster aus. Durch dieses wird der Blick nach außen in Richtung Rhein und Siebengebirge geöffnet. Nur im Vergleich mit anderen Bildern ist zu erkennen, dass die große Fensterfront zum Teil geöffnet ist, um auch diejenigen Gäste an dem Ereignis teilhaben zu lassen, die nicht mehr in der Aula selbst Platz gefunden haben. Der spätere Parlamentsbau von Schwippert wird die Materialikonografie der Aula aufnehmen und die Transparenz noch verstärken.

Auch das Datum der Unterzeichnung, der 23. Mai 1949, ein Montag, scheint bewusst gewählt worden zu sein. Auf den Tag genau vor vier Jahren, fast zur selben Uhrzeit, hat mit der gänzlich unspektakulären Festnahme der Geschäftsführenden Regierung des Großadmirals Karl Dönitz durch die alliierten Siegermächte in Flensburg die letzte Regierung des ‚Dritten Reiches‘ und damit das Deutsche Reich aufgehört zu existieren. Mit dem Datum unterstreichen die Unterzeichner, dass sie sich als Nachfolger des 1945 untergegangenen Reiches verstehen.

Fotografin des Bildes ist – außergewöhnlich genug – eine der wenigen Frauen im Saal: die 44-jährige, ursprünglich aus Breslau stammende Fotografin Erna Wagner-Hehmke. Durch ihre exakte Arbeitstechnik

und objektive Bildsprache lässt sie sich der Neuen Sachlichkeit zuordnen. Als Inhaberin der bekannten Düsseldorfer ‚Lichtbildwerkstatt Hehmke-Winterer‘ und profilierte Industriefotografin ist Wagner-Hehmke im Rheinland seit zwei Jahrzehnten bekannt. Den Auftrag hat sie nicht zuletzt erhalten, weil ihr betont sachlicher und distanzierter Blick Gewähr dafür bietet, den Festakt bildnerisch von den pompösen Selbstinszenierungen des totalitären NS-Regimes abzusetzen.

In ihrer Aufnahme erscheint die Gründung der Bundesrepublik als souveräner Akt des deutschen Volkes, da es ihr gelingt, die Vertreter der Westalliierten, die am Rande der Versammlung Platz genommen haben und diese gleichsam rahmen, aus der Aufnahme auszublenden bzw. durch die Fahne zu verdecken. Ihre fotografische Dokumentation des Geschehens vermeidet jede Überhöhung der Protagonisten und jedes Pathos. Der Blick auf die Symbole des neuen Staates bleibt sachlich und zurückhaltend, wodurch es gelingt, das Selbstverständnis des neuen Staates mit fotografischen Mitteln zu stilisieren. So wie auf Wagner-Hehmkes Aufnahme, so dürfen wir vermuten, wollen sich die Gründungsväter und -mütter der ‚Bonner Republik‘ gerne gesehen wissen: in der demokratischen Tradition von Schwarz-Rot-Gold, in der übergeordneten christlichen Tradition, als sachliche und als männliche Republik.

Die in Wagner-Hehmkes Fotografie festgehaltenen Kontinuitäten zu Weimar sind insgesamt bestechend: die schwarz-rot-goldene Fahne, die Architektur des Raumes, eine Fotografin des Neuen Sehens sowie eine fast ausschließliche Männergesellschaft. Zugleich fällt ein entscheidender Unterschied zu Weimar auf. Die Unterzeichnung des Bonner Grundgesetzes ist ein Medienereignis, das von Fotografen und Kameramännern festgehalten wird. Die Unterzeichnung der Weimarer Reichsverfassung durch Reichspräsident Friedrich Ebert am 11. August 1919 demgegenüber hatte, soweit heute bekannt ist, noch ohne Medienvertreter in dessen Urlaubsort im thüringischen Schwarzburg stattgefunden. Von dem Akt existiert nicht einmal eine Fotografie.

Das Grundgesetz wurde gemäß Artikel 145 Abs. 3 in der ersten Nummer des Bundesgesetzblattes noch am Tag der Unterzeichnung veröffentlicht. Es trat am Tag danach, also am 24. Mai 1949 und damit etwa viereinhalb Monate vor der Gründung der DDR, in Kraft. Seine Urschrift wird heute in einem Panzerschrank des Bundestages in Berlin aufbewahrt. Die Tischskulptur mit den beiden Engeln ist heute Teil der ständigen Ausstellung im Bonner Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland.

Braune Relikte

(Nach-)Bilder von Nationalsozialismus und Krieg

Bonn war nicht Weimar. Deutlich stärker als die Republik von Weimar gründete die ‚Bonner Republik‘ von Anfang an auf Transparenz und Sichtbarkeit. Statt aber in Architektur, Fotografie und bildender Kunst neue und zeitgemäße Formen demokratischer Sichtbarkeit zu entwickeln, rekurrierte die Bundesrepublik in ihren Anfängen ästhetisch zunächst auf Formen der untergegangenen Republik. Deren Diskreditierung durch die Nationalsozialisten als ‚entartet‘ oder ‚kulturbolschewistisch‘ hatte diese nach 1945 geradezu zum „Leitstern postfaschistischer Kultur“ (Paul Betts) geadelt, zumal auch die DDR zur gleichen Zeit die Moderne als ‚bürgerlichen Formalismus‘ und ‚amerikanischen Kulturimperialismus‘ ablehnte. Die Repräsentation der ‚Bonner Republik‘ in den ersten Jahrzehnten war daher nie wirklich frei. Ihre Bilderwelt war vielmehr durch eine doppelte Abgrenzung geprägt: durch eine diachrone zu den Bildschöpfungen der NS-Zeit sowie eine synchrone zu den Symbolen, Bildproduktionen und Bildpraxen der DDR.

Als Hypothek für die zweite deutsche Republik erwies sich von Beginn an, dass visuelle Artefakte der NS-Zeit in Illustriertenpresse und Schulbuch, in Film und Fernsehen, in Skulptur und Architektur weiter existent waren. Überall war man umgeben von visuellen Zeugnissen, die weiterhin einer rassistischen Deutung der Welt sowie kriegereischer Gewalt huldigten. Diese rahmten die Versuche der neuen Republik, auch bildlich eine eigenständige Identität zu entwickeln.

Im Alltag waren die Bundesbürger zwischen Flensburg und Berchtesgaden umgeben von architektonischen Überresten der NS-Zeit, von Stätten der Machtdemonstration, von Kultstätten der ‚Volksgemeinschaft‘, von Orten der Verherrlichung von Partei und Staat, die mehr oder minder unbeschadet NS-Herrschaft und Krieg überstanden hatten und sichtbar Aspekte der NS-Ideologie zum Ausdruck brachten. Die visuelle Entnazifizierung des öffentlichen Raumes direkt nach 1945 hatte sich weitestgehend auf die Entfernung von Hitler-Büsten und -Bildern beschränkt, auf die Umbenennung etwa von auffälligen Örtlichkeitsnamen sowie auf die Demontage von Hakenkreuzen. Nur vereinzelt waren Überreste wie das goldene Hakenkreuz über der Haupttribüne des Nürnberger Parteitagsgeländes unmittelbar nach Kriegsende gesprengt worden. Ohne Bedenken weiter genutzt wurden von den Nationalsozialisten errichtete Stätten wie das Olympiastadion von 1936, das Reichsbankgebäude oder der Flughafen Tempelhof in Berlin. In München waren es der ‚Führerbau‘ am Königsplatz und das Haus der Kunst, in Nürnberg große Teile des

Parteitagsgeländes, in Sonthofen und in Vogelsang in der Eifel die dortigen Ordensburgen, in Kassel das Wehrkreisdienstgebäude, in Karlsruhe die Oberpostdirektion, in Köln der Dienstsitz der Gestapo, in Saarbrücken das Staatstheater, in Laboe bei Kiel das Marine-Ehrenmal usw. usf.

Den Krieg überdauert hatten auch in der Vorkriegszeit erstellte NS-Mustersiedlungen wie das Dorf im Warndt im Saarland, die Schlagetersiedlung in Düsseldorf, der Adolf-Hitler-Koog in Schleswig-Holstein und die ‚Stadt des KdF-Wagens‘ bei Fallersleben, das spätere Wolfsburg, als – wie es zeitgenössisch hieß – „Orte gelebter Volksgemeinschaft“. Erhalten geblieben waren zudem etliche Thingplätze, wie die Waldbühne in Berlin und das Kalkbergstadion in Bad Segeberg, die bis in die Gegenwart für Großveranstaltungen genutzt werden.

Skulpturen aus der NS-Zeit schmückten Parks und Tiergärten. Allein für Berlin weist eine Datenbank über 70 zwischen 1933 und 1945 aufgestellte Skulpturen nach, bei denen es sich aber zumeist um ‚harmlose‘ Objekte handelte, denen man ihre Herkunft nicht ansah. Da Skulpturen im öffentlichen Bewusstsein nicht als Propaganda, sondern als Kunst galten, fanden auch die tonnenschweren Pferde von Josef Thorak oder die Skulptur *Die Wehrmacht* von Arno Breker, die einst vor Hitlers Reichskanzlei gestanden hatte, bei Sammlern in Gärten und Hallen eine neue Heimat. Dass diese Skulpturen einem rassistischen Menschenbild huldigten, das ursächlich für die Verbrechen der Nazis verantwortlich war, gehörte nicht zur Grundüberzeugung der meisten Bundesbürger.

Auch die Medien trugen ihren Teil dazu bei, dass die Bildproduktionen der NS-Zeit und die in ihnen eingeschriebenen Selbst- und Fremdbilder virulent blieben. Während Werke der bildenden Kunst des Regimes zumeist in den Magazinen der Museen verschwanden, wurden Fotografien aus NS-Beständen wie die Aufnahmen der Bildberichterstatter der Propagandakompanien (PK) der Wehrmacht von Presse und Publizistik unbedenklich weiter als vermeintlich authentische Zeugnisse der NS-Zeit genutzt und oft weiterhin mit den alten Bildlegenden vertrieben.

Geradezu stereotyp reproduzierten bundesdeutsche Medien NS-Propagandafotos wie das vom 1. September 1939 an der Grenze von Danzig zum polnischen Umland, das den Bruch und die Demontage des polnischen Grenzbaumes zeigte,



[I/2] Titelbilder des SPIEGEL 15/1989; 14/1973; 5/1964; 43/1999

als Spiegel des Weltkriegsbeginns und erhoben dieses damit in den Status einer diachronen Ikone. Auf diese Weise transportierte das Bild bis in die Gegenwart die propagandistische Deutung des Überfalls auf Polen als harmloser, fast spielerischer Polizeiaktion, obwohl dieser der bis dato brutalste und massivste Militärschlag eines Landes gegen ein Nachbarland in der Geschichte war. Ähnliche Beispiele gibt es zuhauf.

Aufnahmen von NS-Fotografen fungierten als publizistische Eyecatcher. Mit Fotografien aus NS-Beständen wie dem Standbild vom Nürnberger NSDAP-Reichsparteitag aus Leni Riefenstahls Parteitagfilm *Triumph des Willens* machten namhafte bundesdeutsche Historiker ihre Bücher zum ‚Dritten Reich‘ auf. Gewiss unbeabsichtigt, transportierten auch sie damit die damals gewünschte Sicht auf den Nationalsozialismus. Indem diese Bilder der Masse eine klare Ordnungsstruktur verpassten, vermittelten sie zugleich propagandistische Idealvorstellungen der NS-‚Volksgemeinschaft‘ als disziplinierter, geschlossener und gesichtsloser Masse, die so geschlossen, diszipliniert und gesichtslos keineswegs war.

Fotografien von NS-Inszenierungen machten nach 1945/49 Karriere auf den Titelseiten von Magazinen, in unzähligen Dokumentationen sowie in Ausstellungen und Geschichtsbüchern, ohne dass sie kommentiert und hinterfragt worden wären. Etliche erlangten erst jetzt ikonischen Status. Allein der ‚große Diktator‘ zierte mehr als 50 Titelseiten des *SPIEGEL*: mal frontal vor schwarzem Hintergrund, mal in Feldherrenuniform und mal als Privatmann, mal zusammen mit seinen Widersachern, mal als Inkarnation des absolut Bösen, mal als Pressebild und mal als Karikatur. Auch Goebbels und Himmler erhielten via Pressebild, Film und Fernsehen mediale Unsterblichkeit.

Ähnlich schleppten sich zudem die Bilder der Kameramänner der PKs vom industrialisierten Schlachtfeld als unbegriffenem Erbe in unzähligen Fernsehdokumentationen fort. Insbesondere die streng durchkomponierten Aufnahmen der *Deutschen Wochenschau* wurden noch Jahrzehnte später als authentische Spiegel der Zeit in Dokumentationen des Fernsehens eingeschnitten, ohne dass auch nur eine einzige Einblendung auf die Tatsache hingewiesen hätte, dass es sich um Propagandamaterial handelte. Historikern und Regisseuren gerieten die Wochenschauen naiv und unkritisch zur Quelle. Insbesondere die Fernsehdokumentationen und Bücher des ZDF-Chefhistorikers Guido Knopp trugen zum Nachleben der NS-Bilder bei und bescherten diesen Unsterblichkeit.

Geradezu überschwemmt wurden die Zeitgenossen mit Filmen aus der Produktion der Ufa. Im DDR-Fernsehen besaßen sie sogar einen eigenen Sendeplatz. Noch 1957 überstieg die Zahl der gesendeten (I/3–6) Unterhaltungsfilme aus der Zeit des ‚Dritten Reiches‘ mit den Ufa-Stars Hans Albers, Heinz Rühmann, Zarah Leander, Marika Rökk & Co. im Westfernsehen diejenige von Beiträgen über den Nationalsozialismus. Oft reichte es aus, ein Hakenkreuz, ein ‚Kraft durch Freude‘-Plakat oder eine Sequenz zu entfernen, in der verächtlich über Juden gesprochen wurde, um wieder gespielt zu werden. Die zwischen 1936 und 1944 gedrehten Filme mit Zarah Leander sahen in ARD und ZDF mehr Menschen als vor 1945. Im ‚Bildschirm-Barometer‘ von *TV Hören und Sehen* rangierte Ufa-Star Leander noch 1979 unangefoch-



Renaissance von NS-Filmen

[1/3] *Die Feuerzangenbowle*, Kinoplakat (1944); [1/4] *Der Blaufuchs*, Kinoplakat (1938); [1/5] *Münchhausen*, Kinoplakat (1943/1953); [1/6] *Unter den Brücken*, Kinoplakat (1945)

ten auf Platz 1 und damit weit vor zeitgenössischen Fernsehstars wie Hans Rosenthal und Peter Alexander. Zum Teil wirkten bis weit in die 1960er Jahre einzelne visuelle Stereotype der NS-Propaganda fort, wie in dem beliebten Pferdefilm *Die Mädels vom Immenhof* von 1955, in dem ein Geldverleiher mit einem Menora-Leuchter im Bildhintergrund als durchtriebener Jude dargestellt ist, was damals niemandem sonderlich auffiel.

Fiktionale Nachkriegsproduktionen reproduzierten nahezu 1:1 die propagandistischen Selbstdeutungen des NS-Regimes. Im Kontext der Wiederbewaffnung etwa deutete Helmut Käutner nicht nur Carl Zuckmayers Drama *Des Teufels General* in ein Rechtfertigungsstück der deutschen Wehrmacht um, er vermittelte zugleich das Bild einer weitestgehend ehrenhaften Truppe und grundierte damit visuell die zählebigste Legende von der ‚sauberen Wehrmacht‘, wie sie sich schnell nach 1945 herausgebildet hatte. Mitunter reinszenierten Spielfilme noch nach der Jahrtausendwende Propagandamaterial der NS-Wochenschau mit der Attitüde, so sei es gewesen. Selbst in Grafik und Wandtattoos lebten Versatzstücke von Propagandamotiven der NS-Zeit wie das Bild der ‚Volksgemeinschaft‘ und das des ‚ewigen Juden‘ weiter.

Auf diese Weise prägten Inszenierungen und Klischees, die das NS-Regime von sich geschaffen hatte, über Jahrzehnte auch die Vorstellungswelt und die Erinnerungskultur der Bundesbürger, weshalb es vielen Menschen schwerfiel, sich eindeutig und engagiert von dem Vorläufer der ‚Bonner Republik‘ zu distanzieren. Während das ‚Dritte Reich‘ physisch nach zwölf Jahren am Ende war, wurden seine Selbstbilder und Pseudorealitäten insbesondere durch das Fernsehen auf Dauer gestellt. Ihre wahren Triumphe feierten Goebbels & Co. erst in der Bundesrepublik, oder wie es der Filmhistoriker und Essayist Georg Seeßlen überspitzt formulierte: „Das faschistische Bild erweist sich als dominant gegenüber dem Bild vom Faschismus.“¹

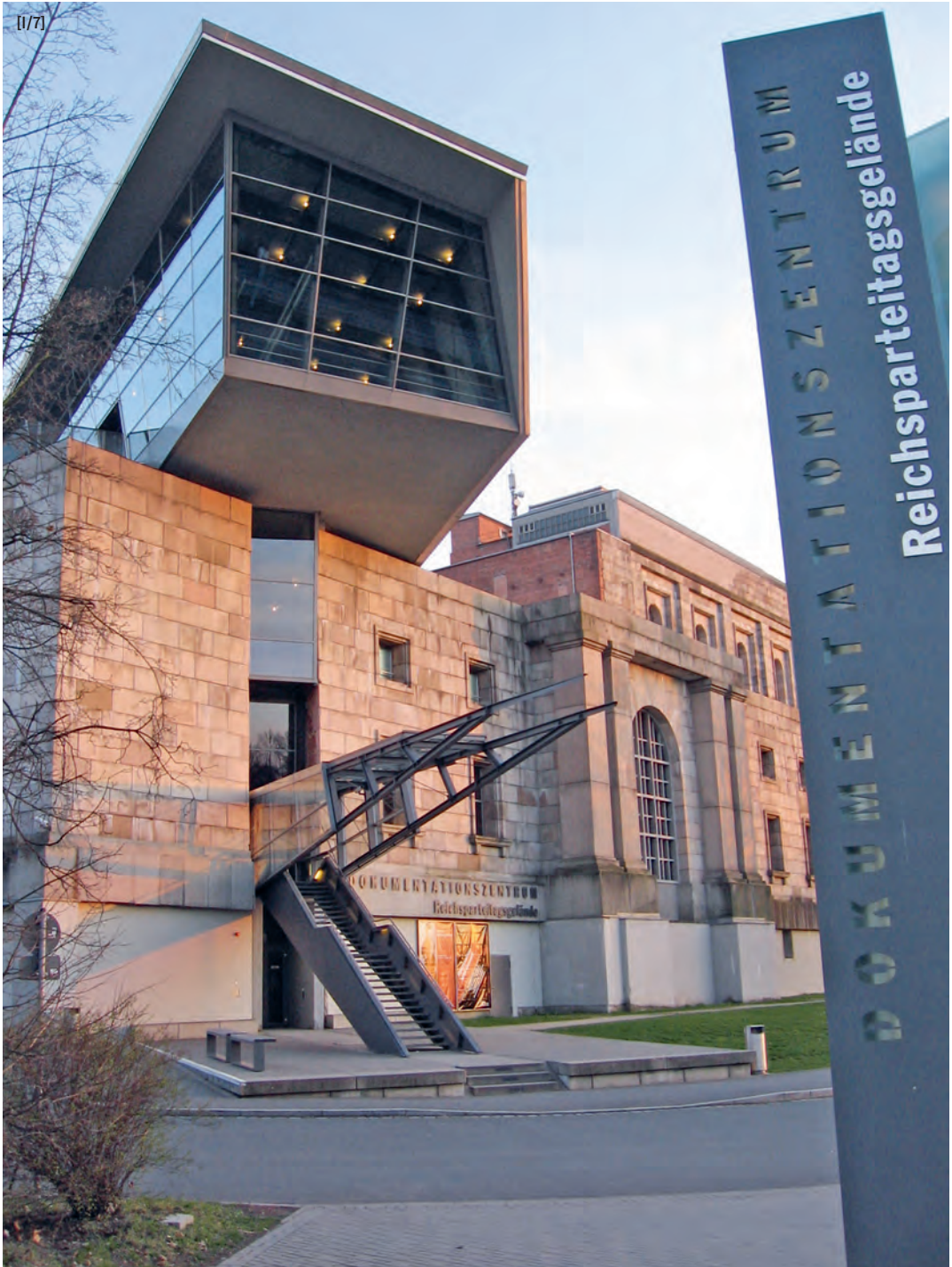
„Zweite Chance“

Umgang mit den visuellen Erblasten der Vergangenheit

Politik und Gesellschaft der jungen Bundesrepublik gingen mit Hitlers wichtigsten Bildpropagandisten – mit Heinrich Hoffmann, Leni Riefenstahl, Hans Schweitzer, mit Arno Breker und Walter Frentz – ganz unterschiedlich um. Keiner der Genannten, das einte sie, konnte an seine Erfolge von vor 1945 anknüpfen. Der Adenauer-Staat zeigte ihnen die kalte Schulter. Indes: Während Hitlers Leibfotograf Heinrich Hoffmann gesellschaftlich als diskreditiert galt, umgab sich die Münchner Schickeria ohne Scham mit Hitlers Regisseurin Leni Riefenstahl, suchte geradezu ihre Nähe, lud sie zu Pressefesten und Talkshows im Fernsehen ein. Keine neue Karriere gelang Hitlers ‚Reichsbeauftragtem für künstlerische Formgebung‘, Hans Schweitzer, alias ‚Mjölñir‘. Er blieb politisch wie gesellschaftlich ein Außenseiter. Hitlers Lieblingsbildhauer Arno Breker fand zwar nach 1949 keine staatlichen Aufträge mehr, wohl aber private. Die Filmarbeit von Walter Frentz, dem ‚Kameramann des Führers‘, blieb in der neuen Republik von geringer Bedeutung. Außer einigen kleineren Tourismus- und Lehrfilmen war er von größeren Filmprojekten ausgeschlossen.

Ganz anders sah dies bei den Propagandisten aus der zweiten Reihe aus und somit bei denen, die vor 1945 nicht unmittelbar im Rampenlicht gestanden hatten. Viele von ihnen vermochten an ihre Karriere von vor 1945 anzuknüpfen. Ähnlich wie das Gros der Juristen und Polizeibeamten, das an Hitlers Verbrechen mitgewirkt oder Nationalsozialismus und Krieg verherrlicht hatte, erhielten auch sie eine ‚zweite Chance‘. Einer der Gründe hierfür war: Gemälde, Plakate, Fotografien, Filme, Skulpturen und Architekturen galten den meisten Deutschen und selbst den alliierten Befreiern – zumindest denen im Westen – nicht als Propaganda. Sie betrachteten diese vielmehr als unpolitisch, wodurch ihre Produzenten bis auf wenige Ausnahmen vom Verdacht befreit waren, mit Nationalsozialismus, Rassismus und Krieg irgendetwas zu tun gehabt zu haben.

Mit deren visuellen Erblasten gingen Politik und Gesellschaft pragmatisch um. Ein Bilder- bzw. Denkmalsturz, gar das Schleifen von öffentlichen Gebäuden fand mit wenigen Ausnahmen nicht statt. Die Bildwerke der braunen Vergangenheit wanderten in die Magazine von Museen oder wurden von den Alliierten beschlagnahmt und außer Landes gebracht. (1/7) Nach 1933 errichtete Nazi-Gebäude konnten für demokratische Zwecke umgenutzt oder zu Gedenkstätten umfunktioniert werden. Den fotografischen Bilderberg der Nazis übernahmen Agenturen und Archive und



[1/7] Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände, integriert in die unvollendet gebliebene Kongresshalle, Nürnberg, Aufnahme 2007

nutzten diesen gewinnbringend. Eine breite gesellschaftliche Auseinandersetzung mit den Bilderwelten von Nationalsozialismus und Krieg, gar eine visuelle Entnazifizierung der Köpfe, fand – wenn überhaupt – erst spät statt.

Die Sprengung und der Abriss von architektonischen Überresten der NS-Vergangenheit blieben auf wenige markante Orte beschränkt, die zumeist mit Hitler direkt verbunden waren und noch vor der Gründung der Bundesrepublik durch die Alliierten stattfanden: auf die Sprengung der Reste der Neuen Reichskanzlei und von Hitlers privatem Domizil auf dem Obersalzberg bei Berchtesgaden, auf Teile des Geländes der Nürnberger NSDAP-Reichsparteitage. Die meisten NS-Bauwerke dagegen wurden von Behörden weiter genutzt oder später in Gedenk- und Erinnerungsorte umgewandelt.

Während Hitlers Star-Architekt Albert Speer die Jahre 1945 bis 1966 hinter Gittern verbrachte, machten einige seiner Mitarbeiter in der neuen Republik schon bald wieder Karriere. Hans Freese und Ernst Neufert, die noch 1944 in Hitlers Liste der ‚Gottbegnadeten‘ aufgenommen worden waren, wirkten aktiv am Wiederaufbau mit und erhielten ohne Bedenken Aufträge von Staat, Kommunen und Wirtschaftsunternehmen. Hans Freese, der vor 1945 für Speer als Generalbauinspektor für Berlin tätig gewesen war, Monumentalgebäude entworfen und Zwangsarbeiterlager hatte errichten lassen, bekam Anfang der 1950er Jahre den Zuschlag für die Planung des Auswärtigen Amtes in Bonn, des damals größten Verwaltungskomplexes in Deutschland. Neufert, seit 1943 Reichsbeauftragter für Baunormung und ebenfalls zum engeren Kreis um Speer gehörend, plante nach 1945 weiterhin Industriebauten wie etwa das Versandzentrum des Quelle-Versandhauses in Nürnberg.

Eine ‚zweite Chance‘ erhielten auch Künstler und Grafiker sowie Fotografen und Regisseure. Materielle Unterstützung und ideologische Hilfe bekamen sie dabei etwa von Netzwerken, die sich um Publizisten wie den Chefredakteur des *Stern*, Henri Nannen, und den Mitgründer der *documenta*, den Kunsthistoriker Werner Haftmann, gebildet hatten, die über jeweils besondere Möglichkeiten verfügten, den einstigen Bildpropagandisten Hitlers Aufträge zu verschaffen, ihnen neue Betätigungsfelder anzubieten oder sie gesellschaftlich zu unterstützen. Zu diesen Netzwerken gehörten auch Prominente und Unternehmer, die Chefredakteure von Illustrierten und Magazinen, aber auch eine Partei wie die frühe FDP und zeitweise sogar die amerikanische Besatzungsmacht.

Etliche der ‚gottbegnadeten‘ Bildhauer waren auf diese Weise nach 1945 weiter beruflich tätig. Sie konnten ihre Werke in Ausstellungen präsentieren oder als Kunst-am-Bau-Projekte im öffentlichen Raum platzieren. Sie wirkten an der Gestaltung von öffentlichen Gebäuden mit, unterrichteten an Kunsthochschulen und erhielten Ehrungen des neuen Staates. Einige von ihnen änderten ihre Formensprache, andere mussten sich weniger verbiegen und blieben ihren bisherigen Bildthemen treu, die häufig aus der antiken Mythologie oder der abendländischen Symbolik stammten und oftmals gefallene Soldaten und trauernde Mütter zeigten.

Ein Beispiel ist Richard Scheibe – einer von Hitlers ‚Gottbegnadeten‘, vor 1945 Mitglied der Preußischen Akademie der Künste und seit 1937 mit seinen Skulpturen regelmäßig auf der ‚Großen Deutschen Kunstausstellung‘ vertreten. (I/8) Von



[1/8] Errichtung des Ehrenmahls für die Opfer des 20. Juli 1944 im Hof des Berliner Bendlerblocks von Richard Scheibe, Aufnahme der ehemaligen NS-Fotografin Liselotte Orgel-Köhne (1953)

ihm stammte das Ehrenmal für die Widerstandsgruppe des 20. Juli 1944 um Claus Schenk Graf von Stauffenberg. Im Auftrag des Berliner Senats wurde Scheibes Skulptur – ein an den Händen gefesselter nackter Jüngling – am 19. Juli 1953 in Anwesenheit von Kanzler Adenauer und des Berliner Oberbürgermeisters Ernst Reuter im Hof des Bendlerblocks enthüllt, dort, wo Stauffenberg erschossen worden war. Scheibe wurde Ehrendoktor der Freien Universität Berlin. Er erhielt das Bundesverdienstkreuz und den Verdienstorden der Bundesrepublik Deutschland verliehen.

Der, wie der *SPIEGEL* schrieb, „am meisten von Hitler gehätschelte Künstler“, war zweifellos Arno Breker. Seit 1941 war er Vizepräsident der ‚Reichskammer der Bildenden Künste‘ gewesen. Seine bekanntesten Monumentalskulpturen waren *Die Partei* und *Die Wehrmacht* für den Ehrenhof der Neuen Reichskanzlei gewesen. Obwohl nach 1945 als ‚Mitläufer‘ eingestuft, konnte er in der jungen Bundesrepublik mit keinen öffentlichen Aufträgen mehr rechnen, wohl aber mit privaten. Zu sei-

nen Auftraggebern zählten Industrielle wie die Brüder Quandt, Hermann Josef Abs, Rudolf-August Oetker, Gustav Schickedanz, Künstler wie Ernst Fuchs und Salvador Dalí, der Schriftsteller Ernst Jünger sowie ausländische Staatsführer wie Kaiser Haile Selassie und Léopold Senghor. Der Gerling-Konzern ließ seine Kölner Zentrale mit Reliefs von Breker ausstatten. Die Stadt Wuppertal bestellte bei dem Sohn ihrer Stadt eine Statue der Kriegsgöttin Pallas Athene. Alt-Kanzler Ludwig Erhard beauftragte Breker mit einer Porträtbüste. Auch von Kanzler Adenauer fertigte Breker nach fotografischen Vorlagen eine Büste an, ohne sie allerdings der Familie des Ex-Kanzlers verkaufen zu können.



Mecki & Mercedes – Hitlers Zeichner nach 1945

[I/9] Werbeplakat Hans Liska (1952); [I/10] Titel-
seite Wilhelm Petersen
(1957); [I/11] Wahlplakat
Hans Schweitzer (1953)

Einige Maler aus Hitlers Umfeld setzten nach 1945 ihre Karrieren ebenfalls fort. Paul Mathias Padua etwa, der in seinen Gemälden Hitler und dessen Krieg verherrlicht hatte, eröffnete am Tegernsee eine Galerie und spezialisierte sich auf Porträtmalerei. Zu seinen Kunden zählten u. a. die Industriellen Friedrich Flick und Helmut Horten sowie die Politiker Josef Ertl und Franz Josef Strauß. Die Bilder des Parteitagmalers Ernst Vollbehr lebten auf den Titelseiten von Ausstellungskatalogen und historischen Sachbüchern weiter. NS- und Marinemaler Claus Bergen durfte erleben, wie sein Monumentalgemälde zum Untergang des Schlachtschiffes ‚Bismarck‘ in der Marineschule der Bundeswehr in Flensburg-Mürwik als Symbol der Traditionspflege der Bundeswehr aufgehängt wurde.

Andere Künstler, die wie Emil Nolde Hitler ideologisch nahegestanden und dessen Rassenpolitik unterstützt hatten, erhielten durch Werner Haftmann – dem Chefideologen der *documenta* in Kassel – eine ‚zweite Chance‘. Haftmann gelang es, Nolde zum „existentziellen Antifaschisten“ umzustilisieren und seine Werke der ‚inneren Emigration‘ zuzuordnen, womit sie für die Nachkriegsgesellschaft salon- und hoffähig blieben. Nolde war mit seinen Bildern nach 1955 gleich auf mehreren Kasseler Kunstausstellungen präsent. Einen ähnlichen Identitätswandel erlebte auch der Lithograf A. Paul Weber, einst Propagandazeichner von Goebbels. Ihn wertete die Nachkriegsgesellschaft gar zum ‚antifaschistischen Künstler‘ auf. Für Nolde wurde 1957 im nordfriesischen Seebüll und für Weber 1973 auf der Dominsel in Ratzeburg ein eigenes Museum errichtet. Die Bewunderung für beide Künstler war parteiübergreifend. Sie reichte bei Nolde von Helmut Schmidt bis Angela Merkel und bei Weber bis hin zu Gustav Heinemann, dem ersten sozialdemokratischen Bundespräsidenten, der es sich nicht nehmen ließ, 1973 persönlich das ‚A. Paul Weber-Museum‘ zu eröffnen.

Eine zweite Karriere nach 1945 gelang auch dem einstigen Starzeichner der *Berliner Illustrierten Zeitung* und der Auslandsillustrierten *Signal* Hans Liska, der während des Krieges einer Propagandakompanie angehört hatte. 1948 gehörte er zu den Mitgründern der Zeitschrift *Quick*; später war er erfolgreicher Werbegrafiker (I/9) für Daimler-Benz, für Ford, die Kaufhof-AG, für DEGUSSA, für Märklin, Quelle usw. (I/10) Wilhelm Petersen, bekannter Kriegszeichner und Rassenfanatiker, fand durch Vermittlung von *Hörzu*-Chefredakteur Eduard Rhein 1950 eine Anstellung als Comiczeichner in der neuen Rundfunkillustrierten. Außerdem illustrierte er bis 1964 zwölf der beliebten *Mecki*-Kinderbücher, die allesamt einem gemäßigten Rassismus huldigten. Ab 1964 gehörte Petersen der rechtsradikalen NPD an.

Obwohl er sich gegenüber den Entnazifizierungsbehörden erfolgreich als ‚unpolitischer Künstler‘ ausgegeben hatte und als ‚Mitläufer‘ eingestuft worden war, blieb Hitlers Plakatmaler und Karikaturist Hans Schweitzer eine größere Nachkriegskarriere versagt. Für (I/46) die FDP und den weit rechts angesiedelten (I/11) Gesamtdeutschen Block/BHE fertigte Schweitzer einige Plakate an. Im Wettbewerb um das offizielle Adenauer-Porträt indes hatte er das Nachsehen. Beruflich fand er vorübergehend eine Beschäftigung bei der amerikanischen Besatzungsmacht, die entweder von seiner Vergangenheit nichts wusste oder nichts wissen wollte. Um 1960 arbeitete er als Maler und Dekorateur auf der US-Air-Base in Ramstein, wo er nun Kino-,

Revue- und Veranstaltungsplakate sowie Prospekte und Speisekarten entwarf. Wie Petersen war Schweitzer in den 1960/70er Jahren fast nur noch für die NPD aktiv. Hunderte seiner Zeichnungen erschienen in rechtsextremen Zeitschriften wie *Das Neue Reich*, *Nation und Europa*, *MUT* und in der *Deutschen Wochenzeitung*. In Stil und Inhalt knüpften sie an Schweitzers Karikaturen für den *Völkischen Beobachter* und für Goebbels' *Angriff* an.

Nahezu ohne Ausnahme fanden die Fotografen Hitlers in der Illustriertenlandschaft der jungen Bundesrepublik neue Beschäftigungsverhältnisse, so bei *Hörzu*, bei *Quick*, dem *Stern* und dem *SPIEGEL*. Nicht wenige von ihnen saßen dort auf Herausgeber- oder Chefredaktionssesseln. PK-Fotograf Benno Wundshammer etwa war zeitweise Chefredakteur des Prominentenblattes *Revue*. Er fotografierte die Stars der neuen Zeit wie Brigitte Bardot, Marilyn Monroe und Romy Schneider. Außerdem begleitete er Kanzler Adenauer 1960 auf dessen Auslandsreisen in die USA und nach Japan. Günther Beukert – ehemals Bildredakteur bei Heinrich Hoffmann – wurde Bildchef des *Stern*. Mit Erich Anders, Max Ehler, Roman Stempka, Hilmar Pabel und Hanns Hubmann waren gleich mehrere ehemalige PK-Fotografen für den *SPIEGEL* tätig. Keinem anderen Nazi-Fotografen gelang es, so nahe an die Mächtigen der Zeit heranzukommen, wie Hanns Hubmann. Er begleitete Kanzler Adenauer bei dessen legendären Besuchen in Paris und Moskau. 1970 fotografierte er den (▶ I/43) historischen Kniefall von Willy Brandt in Warschau.

Auch das Personal des NS-Films konnte, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nach 1945 ungehindert weiterarbeiten. Schon bald nach Kriegsende fand sich ein Großteil der Regisseure des ‚Dritten Reiches‘ in ihren alten Berufen wieder. Einer von ihnen war Wolfgang Liebeneiner – ehemals Regisseur des ‚Euthansie‘-Films *Ich klage an*, Leiter der Fachschaft Film der Reichsfilmkammer, Produktionschef der Ufa sowie Mitglied des Präsidialrats der Reichstheaterkammer. 1947 inszenierte er in Hamburg die Uraufführung von Wolfgang Borcherts Drama *Draußen vor der Tür*, das er zwei Jahre später unter dem Titel *Liebe 47* auch verfilmte. In der Bundesrepublik führte Liebeneiner bei einigen aufwendigen TV-Produktionen Regie, so bei dem ZDF-Abenteuervierteiler *Die Schatzinsel* und *Tom Sawyers und Huckleberry Finns Abenteuer*.

Ein anderer Regisseur war Alfred Weidemann, einst Regisseur von Werbefilmen für die HJ und Mitglied der Reichsjugendführung der NSDAP. Zusammen mit seinem Freund Herbert Reinecker, der mit Serien wie *Der Kommissar*, *Derrick* und *Das Traumschiff* einer der meistgefragtesten TV-Regisseure der ‚Bonner Republik‘ war, hatte Weidemann 1943/44 den Propagandastreifen *Junge Adler* realisiert. In den frühen 50er Jahren führte er Regie in dem Spielfilm *Canaris*. Svend Noldan – Trickfilm-Spezialist u. a. in Riefenstahls Parteitagsfilm und in den Propagandastreifen *Feldzug in Polen* und *Der ewige Jude* sowie Regisseur des Kriegsfilms *Sieg im Westen* – produzierte später Werbefilme für die BASF über Schädlings- und Unkrautbekämpfung. Felix von Eckhardt – unter Goebbels Autor von Drehbüchern für *Revue*-, Kriminal- und Propagandafilme – machte die vielleicht überraschendste Nachkriegskarriere. Er wurde Leiter von Adenauers Bundespresseamt und Pressesprecher der Regierung.

Bei einigen Filmproduktionen tummelte sich das technische und künstlerische Filmpersonal der NS-Zeit geradezu, so etwa bei den beliebten Heimatfilmklassikern der *Immenhof*-Serie. Einige der Schauspieler hatten ihre Karrieren im ‚Dritten Reich‘ begonnen. Die Filmmusik stammte von keinem Geringeren als Norbert Schultze, der vor 1945 nicht nur unzählige Kampf- und Soldatenlieder komponiert hatte, sondern von dem auch die Musik des NS-Kriegsfilmklassikers *Feuertaufe* stammte. Auch Regisseur und Kameramann hatten an NS-Filmen mitgewirkt.

Abgesehen von der Fertigstellung des Films *Tiefland* und einigen kleineren Dokumentarfilmen konnte Hitlers Starregisseurin Leni Riefenstahl keine größeren Filmprojekte mehr realisieren. Eine neue Karriere gelang ihr dagegen als Fotografin. Aufsehen erregten ihre Fotoserien über die Ethnie der Nuba, die sie ab 1964 in mehreren dekorativen Bildbänden sowie in den großen illustrierten Magazinen bis hin zum *Life Magazine* veröffentlichte. Im Dezember 1969 brachte der *Stern* eine mit 20 Aufnahmen illustrierte Titelgeschichte mit den Nuba-Fotos heraus, ohne Riefenstahls Wirken zur Zeit des Nationalsozialismus irgendwo zu thematisieren. Die Ästhetik ihrer Nuba-Fotos schloss fast nahtlos an die Körperdarstellungen ihres Olympia-Films von 1937 an. Zum Teil trieb Riefenstahl die Stilisierung noch weiter, indem sie ihre Modelle ganz aus ihren Lebens- und Alltagszusammenhängen löste, sie in Untersicht und gegen den klaren Himmel fotografierte. Kritiker der Veröffentlichungen sahen in den Publikationen nicht nur eine Riefenstahl-Nostalgie, sondern eine NS-Nostalgie im Allgemeinen.

Die Strategie der ‚zweiten Chance‘ ging auch bei Hitlers Bildpropagandisten auf. Die große Mehrheit von ihnen arrangierte sich mit der neuen Demokratie und fügte sich – sieht man von wenigen Einzelfällen wie Schweitzer, Petersen und Riefenstahl ab – ästhetisch mehr oder minder in deren Formensprache ein. Ihre Bildproduktionen der Nazi-Zeit lebten zur gleichen Zeit ungehindert fort. Gefahren irgendwelcher Art gingen von ihnen indes nicht mehr aus.

Transparenz und Sachlichkeit

Die Präsentation der jungen Republik

Während Ästhetik und Bildersprache des ‚Dritten Reiches‘ in unterschiedlicher Weise nachwirkten, entwickelte das offizielle Bonn seine Repräsentation nach innen wie nach außen bewusst in Absetzung von den Symbolen und Bilderwelten der NS-Ära. Die neu gewonnene staatliche Legitimität sollte auch optisch deutlich werden. Wenn es auch umstritten ist, ob Demokratie überhaupt der Anschauung und der symbolischen Repräsentation bedarf, waren sich die Gründungsväter und -mütter der zweiten deutschen Demokratie darin einig, dass sich die neue Republik im Unterschied zur nationalsozialistischen Ästhetisierung von Politik und Gesellschaft bei der Wahl ihrer Staatssymbole, ihres Staatszeremoniells und seiner architektonischen Repräsentationen als nüchtern, rational und symbolarm darstellen sollte. Im Streit um die Nationalhymne hatte Bundespräsident Theodor Heuss hierfür die Formel vom „Pathos der Nüchternheit“ geprägt. Gerade im Fehlen affirmativ-bindender Images und in der Visibilität seiner Entscheidungsfindungen sah der postfaschistische Staat den Bruch mit der politischen Kultur seines Vorgängers. Zu Recht ist die junge Republik daher als ein „symbolarmer Staat“ (Herfried Münkler) bezeichnet worden. Der öffentliche Raum sei nur spärlich und zurückhaltend mit Symbolen besetzt worden. „Die Abgrenzung von den gigantischen Selbstinszenierungen des Nationalsozialismus erfolgte durch einen weitgehenden Verzicht auf politisch-rituelle Selbstdarstellungen und durch ein bescheiden-zurückhaltendes Staatszeremoniell.“²

„Demokratie als Bauherr“

Selbstdarstellung in Architektur und Staatsbesuch

Anschaulich zeigten sich der neusachliche Charme der ‚Bonner Republik‘ und das ‚Zurück‘ zur architektonischen Moderne von Weimar in vier repräsentativen Gebäuden: im Bonner Bundeshaus, im deutschen Weltausstellungspavillon in Brüssel, im Kanzlerbungalow sowie im Gebäude des Bundesverfassungsgerichts in Karlsruhe. Die „kriegs- und teilungsbedingte Symbolarmut“ (Thomas Maria Schaffrath-Chanson) spiegelte sich in diesen architektonischen Objekten ebenso wider wie die Vorläufigkeit des Bonner Provisoriums. Gerade in ihrer Abgrenzung zur neoklassizistischen Bedeutungsarchitektur der vorangegangenen NS-Architektur speerscher Prägung sowie zur sich abzeichnenden DDR-Architektur stalinscher Provenienz



war dennoch auch die frühe Architektur der ‚Bonner Republik‘ politisch motiviert und folgte einer spezifischen Ikonografie. Ähnlich wie in bildender Kunst und Design spiegelte sich in den neuen Repräsentationsbauten im Wesentlichen eine westliche gemäßigte Moderne wider.

Vorbilder und Anknüpfungspunkte hatten diese in dem vom Bauhaus inspirierten, international anerkannten Neuen Bauen, das als Symbol von Freiheit und Individualismus galt und u. a. in Mies van der Rohes Pavillon zur Weltausstellung 1929 in Barcelona zum Ausdruck gekommen war. Mit einer Architektur der Offenheit, Transparenz und Leichtigkeit und der Ablehnung alles Pathetischen und Geschichtlichen demonstrierte die junge Republik sowohl ihre Zugehörigkeit zur Architektur des ‚freien Westens‘ wie ihre Ablehnung der monumentalen und geschlossenen Repräsentationsarchitektur, wie sie das NS-Regime etwa mit dem Berliner Olympiastadion, dem Pariser Weltausstellungspavillon sowie der Neuen Reichskanzlei geschaffen hatte.

War die bisherige Geschichte des Parlamentsbaus „eine Geschichte der Adaption demokratischer Parlamente an eine vordemokratische Bausubstanz“³ gewesen, wie sie die Frankfurter Paulskirche und der Berliner Reichstag darstellten, sollte sich der neue Parlamentsbau vom NS-Regime abgrenzen und dies explizit auch sichtbar



Modern, transparent, dauerhaft – Staatsarchitektur der ‚Bonner Republik‘

[I/12] Bundeshaus, Bonn (1961); [I/13] Alter Plenarsaal mit den Wappen der Bundesländer an der Stirnwand während der konstituierenden Sitzung des ersten Deutschen Bundestages am 7. September 1949; [I/14] Bundesverfassungsgericht, Karlsruhe (o. D.); [I/15] Deutscher Pavillon, Weltausstellung Brüssel (1958); [I/16] Bonner Kanzleramt (nach 1976)

zum Ausdruck bringen. In einem viel zitierten Vortrag mit dem Titel „Demokratie als Bauherr“ stellte der SPD-Kronjurist und Architekturkritiker Adolf Arndt später einen Zusammenhang „zwischen dem Öffentlichkeitsprinzip der Demokratie und einer äußeren wie inneren Durchsichtigkeit und Zugänglichkeit ihrer öffentlichen Bauwerke“ her. Der umbaute Raum fungiere als Bedeutungsträger demokratischer Werte.⁴ Dahinter verbarg sich der keineswegs neue Gedanke, dass „die Form [das] Vehikel des Inhalts“ sei, wie es 1951 der Kunsthistoriker Günter Bandmann formuliert hatte.

(I/12) Bei der Suche nach einem neuen Parlamentsgebäude fiel die Wahl auf die von Martin Witte in der Formensprache des Bauhauses errichtete, 1933 eingeweihte Pädagogische Akademie in Bonn, die als Musterbeispiel der sogenannten ‚weißen Moderne‘ galt und nun von Hans Schwippert für die Zwecke eines modernen Parlamentsgebäudes umgestaltet wurde. In seinen vom Dessauer Bauhauskomplex inspirierten Plänen schwebte dem Architekten „ein Haus der Offenheit, eine Architektur der Begegnung und des Gesprächs“ (Hans Schwippert) vor. Im Zentrum von Schwipperts Umbau stand der mit schlichten Materialien und dezenter Farbgebung ausgestattete, seitlich verglaste Plenarsaal. Transparenz, Licht und Offenheit schienen ihm in besonderer Weise dem Öffentlichkeitsgebot des Grundgesetzes zu

entsprechen. Glas und Kreis galten Schwippert materialikonologisch und politikikonografisch als adäquater Baustoff und architektonische Form der modernen Demokratie. Nicht durchzusetzen vermochte sich der Architekt allerdings mit seiner Idee eines kreisrunden Plenarsaals als Symbol von Harmonie und Egalitarismus. Stattdessen wurde auf persönlichen Wunsch Adenauers eine einem Hörsaal ähnliche Sitzordnung realisiert. (I/13) Auch mit den Staatssymbolen ging Schwippert sparsam um. Die Stirnwand des Plenarsaales schmückten, der Idee des Föderalismus entsprechend und im Gegensatz zum Zentralismus der Nazis, zunächst die Wappen der Bundesländer. 1953 wurden diese durch einen großen Bundesadler ersetzt.

Neben Schwippert prägten in den 1950/60er Jahren vor allem die Architekten Egon Eiermann, Sep Ruf und Paul Baumgarten die architektonische Selbstdarstellung der Republik. (I/15) Dem Sitzungsgebäude des Bonner Bundeshauses nicht unähnlich war Eiermanns Brüsseler Weltausstellungspavillon von 1958. Auch er stellte eine „visuelle Antithese zu Speers überwältigendem, vertikalen Pseudo-Klassizismus“⁵ dar. Das flache, unscheinbare, geradezu bescheidene Gebäude im Stil des Neuen Bauens mit seinen großen Fenstern galt als architektonischer Ausdruck des Wirtschaftswunders und der neuen Demokratie. Auf jegliches Pathos verzichtend und lediglich durch seine zurückhaltende Eleganz bestechend, zeigten sich der Kanzlerbungalow von Sep Ruf von 1963/64 und (I/16) das neue Bundeskanzleramt aus dem Jahr 1976, das Bundeskanzler Helmut Schmidt später an den „Charme einer rheinischen Sparkasse“ erinnern sollte. In die Reihe der schlichten und funktionalen Repräsentationsbauten reihte sich 1969 auch das Gebäude des Bundesverfassungsgerichts in Karlsruhe von Paul Baumgarten ein (I/14), das ebenfalls prägende Elemente der Pavillonarchitektur aufnahm. „Die zurückhaltende Form, welche die Weigerung, zu repräsentieren, zum Stil der Repräsentation selbst machte“, so der Kunsthistoriker Horst Bredekamp, „wurde zu einer bis in die neunziger Jahre reichenden Verbindlichkeit.“⁶ Die staatsrepräsentative Unanschaulichkeit und geringe formalästhetische Kraft der weiteren Bonner Staatsbauten veranlasste den Leiter des Deutschen Architekturmuseums, allgemein eine Repräsentationsmisere und einen mangelnden Repräsentationswillen der Demokratie zu beklagen und von einer „Rechnungshof-Architektur“ zu sprechen, „in der die Institutionen der Republik zwar Unterkunft, doch kein Image“⁷ gefunden hätten.

Erst der von Günter Behnisch entworfene neue Plenarsaal des Bundestages von 1992 stimmte die Architekturkritiker versöhnlicher. Behnisch hob mit seinen zu Hallen sich erweiternden Fluren und der kreisförmigen Sitzordnung der Parlamentarier nicht nur den von Adenauer durchgesetzten Hörsaalcharakter des Bundestages auf und verhalf dem neuen Verständnis der repräsentativen Demokratie damit zum adäquaten Ausdruck, sein Neubau verkündete architektonisch zugleich das Ende der Bonner Provisorien und das Ende der Nachkriegszeit.

Transparenz und Sachlichkeit waren immer nur die eine Seite der Medaille. So transparent, wie die Bonner Staatsarchitektur suggerierte, war die Politik nämlich realiter nie. Wichtige Entscheidungen wurden weiter wie bisher in Hinterzimmern getroffen. Die großen Skandale und Korruptionsaffären der ‚Bonner Republik‘ wie Absprachen bei der Besetzung von hohen politischen Posten, die Zahlung von

Bestechungsgeldern bei der Beschaffung von Rüstungsgütern, der Skandal um die gewerkschaftseigene ‚Neue Heimat‘ 1982 und der um die Kieler Staatskanzlei 1987 hinterließen sichtbare Spuren immer nur im Nachhinein und dann, wenn sie aufgedeckt wurden. Die Diffamierung sozialdemokratischer Remigranten wie Willy Brandt und Herbert Wehner als ‚Vaterlandsverräter‘ hatte mit Sachlichkeit nichts zu tun. Das Bauen der Nüchternheit und Schlichtheit und die Verabsolutierung des architektonischen Prinzips ‚form follows function‘ fand seine hässliche Fortsetzung in den in den 1960er Jahren entstandenen tristen Großwohnsiedlungen am Rande der Städte wie dem Märkischen Viertel in West-Berlin oder dem Mettenhof in Kiel.

Neben den Repräsentationsbauten lieferten vor allem die Staatsbesuche der jungen Republik Gelegenheiten, um sich im Bewusstsein ihrer Bürger zu etablieren sowie sich gegenüber dem Ausland darzustellen. Staatsbesuche wie der des äthiopischen Kaisers Haile Selassie I. bereits 1954 waren eine besondere Form der Staatsarchitektur. Sie ermöglichten es den führenden Repräsentanten der Republik, sich selbst und das Land öffentlich in Szene zu setzen. Zu diesem Zweck bildete die ‚Bonner Republik‘ ein „ausgefeiltes Bildprogramm und ein breites darstellerisches Repertoire“ (Simone Derix) heraus.⁸ Die Orte der Inszenierung selbst hatten häufig symbolische Qualität, wie das Volkswagenwerk und die Kruppwerke als Orte des Wiederaufbaus und des ‚Wirtschaftswunders‘, die Berliner Mauer und das Brandenburger Tor als offene ‚Wunden‘ der deutschen Teilung und das Bonner Ehrenmal, die Gedenkstätte Plötzensee sowie die KZ-Gedenkstätten als ‚Narben‘ der Vergangenheit. Zum Standardprogramm der Staatsbesuche zählte wie einst im antiken Drama der obligatorische Blick über die Mauer auf das sich dahinter verbergende Grauen, so auch bei der Deutschlandreise von John F. Kennedy 1963, die einen Höhepunkt in der symbolischen Politik des ‚Kalten Krieges‘ darstellte.

Die Zuschauer bei diesen bis ins Kleinste durchchoreografierten Staatsbesuchen waren allerdings nur als Staffage eingeplant. Nach und nach indes emanzipierten sich diese aus der ihnen zugedachten Rolle, wie etwa bei den Gegendemonstrationen aus Anlass des Schah-Besuches 1967 in Berlin. Die offizielle Politik verlegte ihre Selbstrepräsentation als Reaktion darauf zunehmend von der Straße zurück in die Arkanbereiche von abgeschirmten Veranstaltungen mit geladenen Gästen, da sich diese visuell effizienter planen und polizeilich besser kontrollieren ließen.

Medienkanzler

Die Repräsentation der Repräsentanten

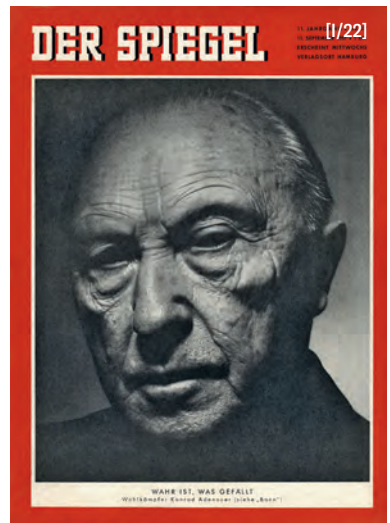
Das Dilemma, zwischen der Abgrenzung von den Repräsentationen des ‚Dritten Reiches‘ und der Notwendigkeit staatlicher Darstellung in der neuen Demokratie einen Platz zu finden, brachte Konrad Adenauer auf den Punkt: „ne neue Goebels brauchen wir nicht und wollen wir nicht, aber ein wirksamer Apparat mit einem presseerfahrenen Mann an der Spitze – das muss unbedingt sein.“⁹ Mit der Hilfe eines solchen Apparates, zunächst in Gestalt des Bundespresseamtes, später dann professioneller Medienberater, avancierten die Kanzler nach 1949 zu regelrechten Medienikonen, die von Millionen Menschen als personale Repräsentanten der



Konrad Adenauer (1949–1963)

[I/17] Plakat Bundestagswahl (1953); [I/18] Adenauer am 15.6.1956 in Milwaukee/USA; [I/19] CDU-Wahlplakat 1957, Entwurf Paul Aigner; [I/20] Fernsehansprache Adenauers (1962); [I/21] Standbild aus dem CDU-Werbefilm *Keine Experimente* (1957); [I/22] SPIEGEL-Cover 37/1957





neuen Demokratie wahrgenommen wurden. Das Attribut, ein ‚Medienkanzler‘ zu sein, traf keineswegs nur auf Gerhard Schröder zu. Alle Kanzler der Republik waren ‚Medienkanzler‘, wobei sich deren Verhältnis zu den Medien durchaus unterschiedlich gestaltete. Während sich Konrad Adenauer primär der ‚klassischen‘ Medien Plakat, Fotografie und Film bediente, Willy Brandt medial eher ein Kanzler des Übergangs war und alle Medien bespielte, handelte es sich bei Helmut Schmidt um den ersten ‚Fernsehkanzler‘ der Republik. In ihrer Darstellung hatten alle Kanzler zwischen den Ansprüchen staatlichen Zeremoniells und der Notwendigkeit zivilgesellschaftlicher Zurückhaltung zu balancieren.

Eingebunden waren diese Kanzler in ihrer medialen Präsentation in einen Strukturwandel der politischen Repräsentation, den vier Merkmale kennzeichneten: „1. eine immer stärkere Medienfixierung des politischen Systems verbunden mit einer Boulevardisierung von Politik durch vermehrte Auftritte von Politikern in Unterhaltungsformaten, 2. eine immer größere Rolle der Berater und Agenturen und die Verlagerung der PR-Aufgaben weg von Parteifunktionären hin zu professionellen Politikvermittlern, 3. die immer größere Bedeutung von Personen statt Inhalten, 4. die Dominanz des Fernsehens in der Politikvermittlung.“¹⁰

Konrad Adenauer, Bundeskanzler von 1949 bis 1963, war bei seinem Amtsantritt bereits 73 Jahre alt. Medial blieb er ein Kanzler auf Distanz. Im Unterschied zu den Reichspräsidenten der Weimarer Republik war er sich aber durchaus der Bedeutung von Bildern, Symbolen und Inszenierungen sowie der Risiken der Performanz bewusst. Dies hatte bereits die Inszenierung der Unterzeichnung des Grundgesetzes 1949 in der Aula der Pädagogischen Akademie Bonn deutlich gemacht. Und dass Adenauer auch keine Scheu besaß, sich kompetenter Medienberater zu bedienen, verriet seine Bestellung des ehemaligen NS-Drehbuchautors Felix von Eckardt zum

Leiter des Bundespresseamtes, zum Pressesprecher der neuen Regierung sowie zu einem seiner wichtigsten Berater überhaupt. Wie wichtig dem ‚Alten‘ die Arbeit des Bundespresseamtes war, zeigte sich darin, dass sich dessen Etat zwischen 1950 und 1957 von 2 auf mehr als 20 Millionen DM verzehnfachte und sich die Mitarbeiterzahl in den 1950er Jahren mehr als verdreifachte. Mit dem Bundespresseamt hatte sich Adenauer eine staatliche Dienstleistungsagentur für Öffentlichkeitsarbeit geschaffen.

Den ersten Wahlkampf der neuen Republik prägten noch stark Praktiken und Stilelemente der Weimarer Zeit. Dieser wurde hauptsächlich mit Plakaten, Broschüren und öffentlichen Versammlungen geführt. Dem ersten Kanzler der Bundesrepublik begegneten die Bundesbürger vor allem in den klassischen Medien der Zeitungsfotografie und des Plakats. Im Unterschied zur Fotografie spielte das Fernsehen zur Amtszeit Adenauers noch eine untergeordnete Rolle. (I/20) Gleichwohl ließen sich Tendenzen „zu einer verstärkten Bildhaftigkeit, verbunden mit einer Boulevardisierung“¹¹ auch während seiner Kanzlerschaft festmachen. In seinen medialen Darstellungen inszenierte sich der Kanzler vor allem als überparteiliche Führerfigur mit präsidentialen Zügen.

Mit Adenauer setzte sich zugleich der Politikstil der Personalisierung durch. Immer wieder lud der Kanzler Journalisten und Pressefotografen in sein Haus nach Rhöndorf oder in sein Feriendomizil nach Cadenabbia am Comer See ein, um sich dort als Rosenzüchter, Bocciaspieler und Familienvater ablichten zu lassen. Bei allen diesen scheinbar privaten Ereignissen entstanden Bilder und Geschichten, die den ‚Menschen Adenauer‘ in die Wohnzimmer der Deutschen brachten. Ein Tauschhandel begann sich zu etablieren: Die mediengerecht bereitgestellten Informationen und Homestorys brachten den Zeitschriften Käufer und Abonnenten ein, dem Kanzler wiederum verschafften sie ein Mehr an Publizität.

Die Auftritte Adenauers waren in der Regel symbolträchtig organisiert. Die vom Bundespresseamt gemeinsam mit einer PR-Agentur vorbereiteten Reisen 1953 und 1956 in die USA ließen eine Vielzahl symbolischer Aufnahmen entstehen, die alle das Ziel verfolgten, Deutschland wieder als gleichberechtigtes Mitglied in den Kreis der Nationen einzubringen. (I/17) Wahlplakate präsentierten den ‚Alten‘ daher ganz modern als Netzwerker, der „die Fäden zur freien Welt“ knüpfte. (I/18) Berühmt wurde ein Foto, das Adenauer mit indianischem Federschmuck in Milwaukee zeigt, während er eine Friedenspfeife raucht und Blutsbrüderschaft schließt. Der CDU-Werbefilm *Ein Mann wirbt für sein Volk*, der Aufnahmen von Adenauers erstem USA-Besuch 1953 kompilierte, zeigt den Kanzler als Kapitän auf der Brücke eines Oceanliners, als unermüdlichen Arbeiter auch auf Reisen, als Gast im New Yorker Waldorf Astoria, beim Besuch des US-Präsidenten Eisenhower sowie bei einer Kranzniederlegung in Arlington. (I/21) In dem Zeichentrickfilm *Keine Experimente* von 1957 – dem Geburtsjahr der TV-Werbespots mit dem HB-Männchen ‚Bruno‘ (► I/194) – agierte Adenauer zeitgemäß als Trickfigur in einem modernen Produktionsbetrieb an den ‚Schalthebeln‘ der Macht. Professionell legt er die Hebel um auf Frieden bzw. präsentiert sich als tüchtiger Verwalter und Garant für Stabilität. Wie etliche seiner Nachfolger nutzte er Staatsbesuche immer auch als Gelegenheit, um sich durch

symbolische Gesten massenwirksam in Szene zu setzen und seine politischen Absichten visuell zu unterstreichen.

Adenauer wurde zu einem der meistfotografierten Männer Europas. Dabei besaß er keine Bedenken, sich auch von ehemaligen NS-Propagandafotografen ablichten zu lassen. Aufnahmen wie das ‚offizielle‘ Kanzlerporträt von Theo Schafigans zeigten den Kanzler zumeist ernst, nachdenklich, zuweilen verschlossen, immer auf Distanz bedacht und selten nur lächelnd. Auf den meisten Fotografien schaut er an dem Fotografen und damit an dem Betrachter vorbei oder fixiert diese allenfalls skeptisch. Es waren eher einer vordemokratischen Ästhetik verhaftete Bilder, die den Kanzler abgehoben und ungenau kontextualisiert präsentierten. Eine Beziehung zum Betrachter bauten sie nur selten auf. (I/22) Eines der bekanntesten Adenauer-Porträts stammte von dem Kölner Fotografen Carl-Heinz Hargesheimer, alias Chargesheimer, das dieser 1957 für den *SPIEGEL* gemacht hatte und den Kopf des Kanzlers vor schwarzem Hintergrund ohne Bezug zu Körper, Raum und Betrachter zeigt. Adenauers Kopf war – vermutlich ganz entgegen der Intention des Auftraggebers – zur Skulptur von archaischer Qualität geraten. „Der Mythos Adenauer hatte endgültig seine Form gefunden, und Chargesheimer gab ihm die erste Ikone.“¹² Die Fotografie fügte sich ein in die Medienstrategie der CDU, den Kanzler als über den Parteien stehenden Übervater ins Bild zu setzen.

Wie sehr Adenauer aber auch selbst an seinem eigenen Mythos arbeitete, machte seine Umdeutung der sogenannten Teppichszene deutlich. Bei einem Besuch der drei Hohen Kommissare der Westalliierten im September 1949 auf dem Petersberg bei Bonn war der frisch gewählte Kanzler entgegen dem Protokoll zufällig auf denselben Teppich geraten, auf dem auch die drei Kommissare standen. In seinen Memoiren deutete Adenauer die in einer Fotografie festgehaltene Szene später zu einem bewussten politischen Akt um, mit dem er den Alliierten die wiedererlangte deutsche Souveränität und völkerrechtliche Gleichberechtigung habe demonstrieren wollen – eine Deutung, die gleich von einer ganzen Riege bundesdeutscher Historiker übernommen wurde.

Dass Adenauer um die Risiken von Performanz und Sichtbarkeitspolitik wusste, zeigt sein letztlich gescheiterter Versuch zu Beginn der 1960er Jahre, mit der Deutschland-Fernsehen GmbH als Dachgesellschaft ein Staatsfernsehen zu etablieren, sowie der von ihm betriebene Ausbau des Bundespresseamtes. Beides lässt sich als Bemühen deuten, die Bildproduktion der Bundesregierung institutionell kontrollieren zu wollen.

Im Unterschied zu Adenauer präsentierte sich Willy Brandt – Jahrgang 1913, Kanzler von 1969 bis 1974 – als Politiker zum Anfassen. Schon als Regierender Bürgermeister von Berlin war er zum „populären Medienhelden“ (Lars Rosumek) geworden. Deutlich stärker als Adenauer orientierte sich Brandt an den Bedürfnissen der Medien und deren Präsentationslogiken. „Dies schlug sich in einer großzügigen Informationspolitik, einer an den Medien ausgerichteten Politikdarstellung sowie in der medialen Inszenierung der eigenen Person nieder.“¹³ Brandts Wahlkampftouren waren minutiös durchgeplante, auf Medienwirkung ausgerichtete Veranstaltungen (I/27).

Seit seiner Zeit als Regierender Bürgermeister setzten Brandt und seine Berater auf die mediale Inszenierung und Visualisierung von Politik. Deutlicher als Adenauer bedienten sie das Interesse des Boulevardjournalismus an Prominenz und Homestorys. Brandt drängte regelrecht ins Blitzlichtgewitter der Pressefotografen. Die Folge: Obwohl Brandt eigentlich kein Familienmensch war, stellte er seine Frau und seine Söhne öffentlich zur Schau, was sichtlich ungelenk wirkte. (I/23) Wie in der Werbung präsentierten sich die Brandts, traditionelle Rollenklischees bedienend, in einem Wahlfilm von 1961 als moderne und glückliche Mittelstandsfamilie. Darüber hinaus versuchten seine Berater, die Popularität des amerikanischen Präsidenten John F. Kennedy auf Brandt zu übertragen, um ihn als künftigen Staatsmann zu profilieren. (I/25) Gezielt brachte man daher Bilder in Umlauf, die Brandt zusammen mit Kennedy zeigten. (I/24) Mediengerecht studierte Brandt seine Posen und Gesten bei öffentlichen Auftritten mit dem renommierten Werbefachmann und Fotografen Charles Wilp ein (► I/184, 196).

(► I/128) Der Mauerbau 1961 bescherte Brandt eine mediale Dauerpräsenz im Fernsehen, die man gar nicht besser hätte planen können. Anders als Adenauer und

Willy Brandt (1969–1974)

(I/23) Willy Brandt mit Gattin Rut und den drei Söhnen (1961); (I/24) Brandt mit Charles Wilp beim Proben öffentlicher Auftritte (1968); (I/25) Brandt mit Kennedy u. Adenauer in Berlin (26.6.1963); (I/26) SPD-Plakat 1957; (I/27) Friedensnobelpreis-Verleihung an Willy Brandt, Oslo, (10.12.1971), Überreichung der Urkunde und Medaille durch Aase Lionäs in der Aula der Universität Oslo; (I/28a) SPD-Wahlkampf 1972



seine unmittelbaren Vorgänger Ludwig Erhard und Kurt Georg Kiesinger gelang es Brandt, seine charismatische Wirkung auch im Medium Fernsehen zu entfalten. Zugleich war Brandt wie kein anderer Politiker der Zeit diffamierenden Angriffen in Text und Karikatur ausgesetzt, die vor allem auf seine Zeit im Exil rekurrierten und ihn als ‚Vaterlandsverräter‘ verunglimpften.

Noch stärker als bei Adenauer führte die Politik der Personalisierung bei Brandt zu einer Fokussierung auf dessen Gesicht. Dieses erschien den Zeitgenossen als Ausdruck der Seele und als Spiegel von Authentizität. Porträtaufnahmen und Kopfplakate Brandts vermittelten zwei Images: das des ‚Smiling Willy‘ und das des ‚Fighting Willy‘, des entschiedenen Antikommunisten und Berliner Freiheitskämpfers. In seinen Bildern präsentierte sich Brandt jugendlich, braun gebrannt,



stets dem Betrachter zugewandt und lächelnd, so erstmals 1957 auf einem Titelblatt des *SPIEGEL* und ähnlich auch (I/26) auf einem Wahlplakat aus demselben Jahr aus Berlin. Indem Brandt den Betrachter direkt fixierte, stellte er eine Beziehung zu ihm her und zog diesen in das Bild hinein. Viele Aufnahmen zeigten Brandt inmitten von Menschenmengen, als Mann aus dem Volk oder in konkreten Alltagssituationen wie beim Weg zur Arbeit oder im Speisewagen der Bundesbahn. „Sieh da, ein Mensch“ titelte der *Stern* 1973 in einer Bildreportage über Brandt mit Fotografien von Robert Lebeck. Brandt war die „Ikone einer neuen Ära“ (Daniela Münkler).

Trotz der insgesamt wohlüberlegten Bildpolitik Brandts gab es auch Auftritte, die ursprünglich medial nicht oder nicht so geplant worden waren. Dies traf sowohl auf (I/43) den Kniefall Brandts in Warschau als auch auf dessen Begegnung mit dem Vorsitzenden des Ministerrats der DDR, Willi Stoph, am 19. März 1970 in Erfurt zu, das international viel beachtete erste deutsch-deutsche Gipfeltreffen. Zu fotografischen Ikonen des Treffens wurden jene Aufnahmen, die Brandt am Fenster des Hotels ‚Erfurter Hof‘ exakt in jenem Augenblick zeigten, als es dem Besucher aus dem Westen angesichts der von der Masse vor dem Hotel angestimmten „Willy, Willy“-Rufe vor Rührung in Sprache verschlagen hatte und Brandt für eine Minute wie versteinert, fast erschüttert auf die jubelnden Menschen auf den Platz blickte. Die Aufnahmen gingen ins gesamtdeutsche Gedächtnis ein. Trotz Versammlungs- und Fotografiervverbots war es auch Hobbyfotografen aus der DDR wie (I/28b) Günther Hergt oder Otto Brandt gelungen, Brandt aus der Anonymität und aus dem Schutz der Menge heraus zu fotografieren und ihre Aufnahmen dem Zugriff der DDR-Sicherheitsorgane vorzuenthalten. Für den *Stern* hatten solche Bilder ‚Mauerbrecher‘-Qualitäten, da sie das „Ende der Eiszeit“ zwischen Deutschland-West und Deutschland-Ost eingeläutet hätten. Brandt – so schien es – hatte die Mauer des Schweigens zwischen den beiden deutschen Staaten durchbrochen und mit seiner



(I/28b) Günther Hergt, Willy Brandt am Fenster des Hotels ‚Erfurter Hof‘ am 19.3.1970



[I/28c] Henri Bureau, Erfurt, 19.3.1970

Politik des „Wandels durch Annäherung“ ein neues Kapitel in den deutsch-deutschen Beziehungen aufgeschlagen.

Ausdruck der ersten freien Willenskundgebung in der DDR seit dem 17. Juni 1953 waren indes vor allem die Aufnahmen der Brandt zujubelnden und die Absperrungen der DDR-Sicherheitsorgane durchbrechenden Erfurter Bürger (I/28c) wie jener älteren Frau mit ihrer XXL-Handtasche, die dem französischen Fotografen Henri Bureau vor die Kamera geraten war. Der langjährige US-Deutschland-Korrespondent David Binder notierte am 22. März in der *New York Times*: „Es war ein Aufschrei aus dem Innersten, der sich an die Deutschen in allen Teilen des Landes richtete und zu besagen schien: ‚Wir sind ein Volk!‘“

Für die Stasi war das Gipfeltreffen in Erfurt ein Großkampftag. Angesichts der sich auf dem Platz vor dem ‚Erfurter Hof‘ abspielenden Jubelszenen, die sich auch durch den massiven Einsatz der Sicherungsorgane nicht unterbinden ließen, hatte sie alle verfügbaren Fotografen nach dort beordert, um die „Krakeeler“ – wie sie im Stasi-Jargon genannt wurden – fotografisch für spätere Auswertungen zu fixieren. Die zahllosen Abzüge und Negative füllten später 17 Aktenordner.

Nach der (I/27) Verleihung des Friedensnobelpreises 1971 an Brandt wegen dessen Beitrag zur Entspannung zwischen Ost und West änderte sich Brandts Präsentation in der Öffentlichkeit. Seine Person wurde nun zunehmend überhöht dargestellt und den Niederungen des täglichen Parteienzwists entrückt. Der einstige ‚Kanzler zum Anfassen‘ inszenierte sich nun „als ein von der Aura der Geschichtlichkeit umstrahltes Denkmal, als Kanzler und moralischer Erneuerer der Nation, als deutscher Staatsmann statt als Parteivorsitzender der SPD“.¹⁴

(I/28a) Der gesamte Wahlkampf 1972 – Brandt befand sich auf dem Zenit seiner Popularität – wurde mit einem einzigen ikonenhaften Porträt Brandts von Harry Walter bestritten, das die bisherigen Merkmale von Brandts visueller Repräsentation bündelte. Hinzu kam eine neue Strategie, die man der studentischen Protestbewegung abgeschaut hatte: das öffentliche Bekennen durch mehrere Millionen (I/256a) Buttons, Autoaufkleber, Briefaufkleber, T-Shirts usw. Eine Neuerung in der Wahlkampfkommunikation war auch, dass die politischen Fernsehsendungen des Vortages in Flugblättern mit dem Titel ‚TV-intern‘ bereits am kommenden Morgen in Massenaufgabe analysiert und kommentiert wurden und vor Fabrikatoren, in Fußgängerzonen und an Bahnhöfen zur Verteilung kamen.

Auf Pressefotografien mit Willy Brandt – ob als Kofferträger auf Wahlkampffreien, bei (I/29) Kundgebungen hinter Brandt, als Begleiter im Urlaub – tauchte seit 1972 nun immer öfter im Hintergrund ein jüngerer Mann mit vollem schwarzem Haar und dunkler Sonnenbrille auf. Bei ihm handelte es sich um Brandts persönlichen Referenten Günter Guillaume, der eine mustergültige Parteiarbeiterkarriere im rechten SPD-Milieu hingelegt hatte. Wie sich 1974 herausstellte, war Guillaume Offizier im besonderen Einsatz des Ministeriums für Staatssicherheit der DDR. Seine Enttarnung durch den Bundesnachrichtendienst (BND) entwickelte sich zur sogenannten ‚Guillaume-Affäre‘, als dessen Folge Brandt noch im selben Jahr als Bundeskanzler zurücktrat.

Wie Adenauer ließ sich auch Brandt nur ungern porträtieren. Dennoch wurde kein anderer Politiker der deutschen Nachkriegsgeschichte in bildender Kunst und Skulptur zu seinen Lebzeiten und auch noch nach seinem Tode so oft und in unterschiedlichen Stilen dargestellt wie Brandt, ob

in den Bildern von Andy Warhol und Otto Herbert Hajek oder in den Skulpturen von Gerhard Marcks und Rainer Fetting.

Obwohl selbst Fernsehkritiker, der anknüpfend an Neil Postman einen „neuen Analphabetismus“ als Folge des Fernsehens beklagte, wurde Helmut Schmidt – Kanzler von 1974 bis 1982 – zum ersten wirklichen Fernsehkanzler der Republik. Völlig anders als bei Brandt handelte es sich bei Schmidt um eine Persönlichkeit, die vermeintlich jeder Form von überhöhter Theatralik skeptisch gegenüberstand. Große Kanzlerkampagnen lehnte er ab. Sein Umgang mit dem Fernsehen war ungezwungen



(I/29) Kanzler Brandt bei einer Wahlkampfveranstaltung am 8.4.1974 in einem Braunschweiger Kohlebergwerk, hinter ihm mit Sonnenbrille sein Referent Günter Guillaume

Helmut Schmidt (1974–1982)

[I/30] Helmut Schmidt als Hamburger Innensenator während der Flutkatastrophe im Februar 1962 vor einer Karte mit den Flutgebieten; [I/31] SPD-Plakat zur Bundestagswahl 1969; [I/32] Schmidt an seinem neuen Arbeitsplatz im Bonner Kanzleramt, im Rücken ein Bildnis von August Bebel (Juli 1976); [I/33] Schmidt und der französische Staatspräsident Giscard d'Estaing in der Kellerbar von Schmidts Privathaus in Hamburg (1978); [I/34] Schmidt mit Ehefrau Loki im Garten des Bonner Kanzleramtes (1974); [I/35] Titelblatt *DER SPIEGEL* 22/1981



und selbstbewusst, was ihm bisweilen den Ruf des „arroganten Routiniers“ (Astrid Zipfel) einbrachte.

(I/32) In Fotografien inszenierte sich Schmidt routiniert als oberster Angestellter der Republik: als geschäftsmäßig, sachlich-schnörkellos, kompetent, entscheidungsfreudig und immer wieder als Macher. (I/34) Familie und Privatleben spielten in Schmidts Präsentation allenfalls Nebenrollen, sieht man von seiner Ehefrau Loki ab, die er gerne als eigenständige und souveräne Partnerin präsentierte. (I/33) Ausgewählten Fotografen gewährte er auch einmal einen Blick in die Kellerbar seines Hamburger Privathauses, so anlässlich eines Besuches des französischen Staatspräsidenten Valéry Giscard d’Estaing. Ansonsten habe sich Schmidt geweigert, seine Person nach den Gesetzen der Medien zu präsentieren. Sein Image sei das „Anti-Image“ gewesen, so Lars Rosumek.

(I/31) In Wahlkämpfen ließ sich Schmidt von seiner Partei gerne als Mann der Tat und als Modernisierer Deutschlands präsentieren. Interviews und Fernsehdokumentationen schilderten ihn geradezu stereotyp als Pragmatiker und als Macher – ein Image, dass er sich als Hamburger Innensenator während der Sturmflutkatastrophe von 1962 erworben hatte, als er sich bei der Rettung der vom Wasser eingeschlossenen Menschen wenig um rechtliche Grenzen gekümmert und die Bundeswehr zum Eingreifen bewogen hatte. (I/30) Pressefotos zeigten ihn an Karten bei der Planung von Rettungseinsätzen und im Bundeswehrhubschrauber, als er sich ein Bild der Lage verschaffte, als „Herr der Flut“ und selbst ernannter Krisenmanager. Dieses Image begleitete Schmidt bis zu seinem Tode. Es wurde vor allem von etlichen TV-Dokumentationen und SPD-Politikern zu einer Art National-Mythos aufgebaut, der nicht mehr kritisch befragt wurde. Seit 2018 ist das Macher-Image am Bröckeln. Ausgerechnet ein Historiker der Universität der Bundeswehr, die nach Schmidt bekannt ist, hegt seitdem Zweifel am „Sturmflut-Mythos“ des Helmut Schmidt. „Flutheld oder nur ein ‚Staatsschauspieler‘?“ fragte das *Hamburger Abendblatt* 2022.

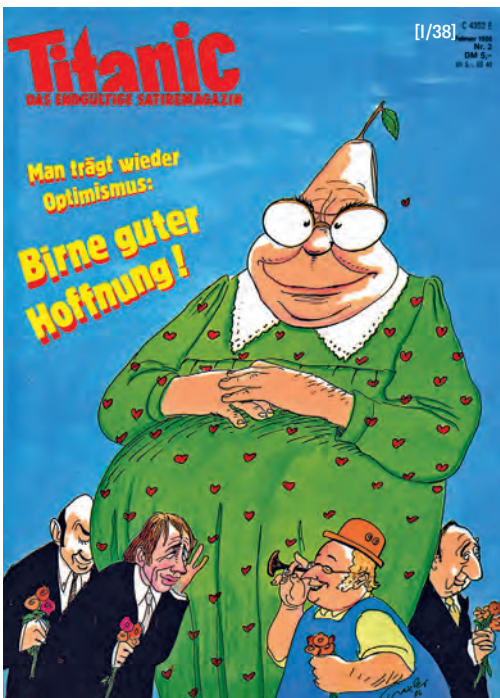
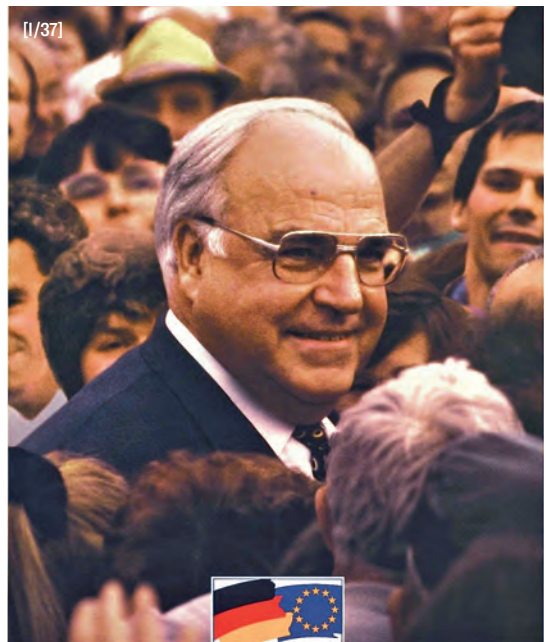
(I/35) Die Karikaturisten nahmen Schmidt wie einst Bismarck als Machtpolitiker ins Visier. Sein Beharren in der Nachrüstungsdebatte brachte ihm den Vergleich mit dem ‚eisernen Kanzler‘ ein. Das *SPIEGEL*-Cover vom 25. Mai 1981 zeigt Schmidt in Gestalt des Hamburger Bismarck-Denkmals. Statt des eisernen Schwertes hält er eine Pershing-Rakete in den Händen. Mit dem Austritt sämtlicher FDP-Minister aus seinem Kabinett scheiterte die von Schmidt geführte sozialliberale Koalition. Der *SPIEGEL* vom 20. September 1982 zeigte Schmidt nun in Anlehnung an eine Karikatur der englischen Karikaturenzeitschrift *Punch* von 1890 zur Entlassung Bismarcks durch Wilhelm II. als Lotsen, der das Staatsschiff verlässt.

(I/36–39) Dem Hanseaten Schmidt folgte von 1982 bis 1998 der Pfälzer Helmut Kohl als sechster Kanzler der Bundesrepublik Deutschland. Dessen mediale Repräsentation und sein Verhältnis zu den Medien unterschieden sich wiederum grundlegend von denen seiner Vorgänger. Kohl – geprägt von einem tiefen Misstrauen gegenüber den Medien, insbesondere dem Fernsehen – war ein „kommunikativer Phlegmatiker“ (Lars Rosumek), der die neuen Möglichkeiten der Fernsehkommunikation einschließlich des Privatfernsehens in der ersten Hälfte seiner Kanzlerschaft bis zur Wiedervereinigung nur begrenzt einzusetzen verstand. Erst nach



Helmut Kohl (1982–1990)

[I/36] Helmut Hohl vor dem Kapitol in Washington, Foto Robert Lebeck (1972); [I/37] CDU-Plakat Bundestagswahl (1994); [I/38] Titelblatt *Titanic* 1/1986; [I/39] CDU-Anzeige in *DER SPIEGEL*, 5.1.1987



1989/90 gelang es Kohl, in seiner neuen Rolle als ‚Kanzler der Einheit‘ sein Verhältnis zu den Medien zu normalisieren und sein mediales Image zu verbessern. Bis dahin verfügte Kohl über das Image eines ‚Medientollpatsches‘, dem keine medialen Pannen und Ungeschicklichkeiten fremd waren, (I/36) so etwa als er sich 1972 von Robert Lebeck – damals war er noch Ministerpräsident von Rheinland-Pfalz – vor dem Kapitol in Washington in Napoleonpose fotografieren ließ.

Kohls Verhältnis zur Kunst war konventionell. Als Kanzler der von ihm ausgerufenen geistig-moralischen Wende wies er ihr die Funktion zu, „zur Selbstfindung der Bundesrepublik Deutschland“ beizutragen. Schon bald nach seinem Amtsantritt 1982 ließ er die Nolde-Gemälde seines Vorgängers aus seinem Dienstzimmer abhängen und durch Gemälde pfälzischer Maler wie Max Slevogt und Hans Purrmann ersetzen. Expressionismus und Abstraktion gehörten nicht zu Kohls Welt.

Helmut Kohl war bis dato der am meisten verspottete Kanzler der Bundesrepublik. Kein Inhaber dieses Amtes zuvor hatte so viel Spott und Håme bis hin zu persönlichen Verletzungen ertragen müssen wie er, und dennoch hielt er sich länger im Amt als alle seine Vorgänger: ein Hinweis auf die letztlich begrenzten Wirkungen von Medien und Images. Zum Teil bot Kohls Unvermögen, sich mediengerecht zu präsentieren, selbst Anlass für Attacken. Allen voran die Bildmedien prågten das Image Kohls als „ungelenken, spießbürgerlichen Provinzlings aus der Pfalz“. ¹⁵ In Anlehnung an die *Charivari*-Karikatur des französischen Königs Louis-Philippe von Charles Philipon aus dem Jahr 1834 wurde Kohl stereotyp als Birne karikiert, so auf dem *SPIEGEL*-Cover vom 23. August 1976, (I/38) auf etlichen Titelseiten des Satiremagazins *Titanic* oder auf einem Plakat von Klaus Staeck von 1983. Kohl als Birne wurde zur visuellen Erfahrung einer ganzen Generation: „Birne – das war Kohl und Kohl war Birne.“ ¹⁶ Zum Höhepunkt der Birnen-Polemik geriet der Wahlkampf 1987, bei dem CDU-Plakate mit dem Konterfei des Kanzlers massenhaft von Graffiti-Sprayern mit dem Slogan „Knips die Birne aus“ übermalt und damit unbrauchbar gemacht wurden.

(I/39) Die CDU ging daraufhin in die kommunikative Offensive, schaltete wie im *SPIEGEL*, der zehn Jahre zuvor zu den Vorreitern der Birnen-Polemik gehört hatte, doppelseitige Hochglanzanzeigen mit einem Foto, das den Kanzler beim herzhaften Biss in eine Birne zeigt. „Auf treffende Weise findet sich hier wieder, was Heinrich Heine in einer åhnlichen Situation angesichts der Verspottung des französischen Königs Louis-Philippe geschrieben hatte. ‚Die Menge solcher Spottblätter und Zerrbilder wird täglich größer und überall, an den Mauern der Häuser, sieht man groteske Birnen. Noch nie ist ein Fürst in seiner eignen Hauptstadt so sehr verhöhnt worden wie Ludwig Philipp. Aber er denkt, wer zuletzt lacht, lacht am besten; Ihr werdet die Birne nicht fressen, die Birne frisst Euch.‘ Die offensive Strategie der CDU im Wahljahr 1987 war der Anfang vom Ende der Birnenpolemik gegen Helmut Kohl. Das Symbol war gebrochen. Dem Stachel war die Schårfe genommen und (...) mit dem Fall der Mauer sollte Kohl das Image des tumben Provinzpolitikers sowieso gånzlich hinter sich lassen.“ ¹⁷

Trotz aller Differenzen in ihrem öffentlichen Auftreten weisen die offiziellen Porträts aller Kanzler vor Gerhard Schröder in der ‚Ahnengalerie‘ des Berliner Kanzler-

amtes einige Gemeinsamkeiten auf. Die von Helmut Schmidt ins Leben gerufene Galerie sollte, so die Absicht ihres Begründers, die „Kontinuität der Demokratie“ mithilfe von Bildern sichtbar machen. Der Gedanke, eine bundesrepublikanische Tradition zu begründen, war für Helmut Schmidt wesentlich. Die Künstler, die mit Kanzlerporträts beauftragt wurden, repräsentierten indes weder zeitgenössisch repräsentative Kunststile noch die Spitze der bundesdeutschen Malerei. Vielmehr spiegelten sich in der ‚Ahnengalerie‘ die künstlerischen Vorlieben und der Geschmack der jeweiligen Auftraggeber wider.

Mit dem ersten offiziellen Kanzlerporträt wurde 1986 der DDR-Künstler Bernhard Heisig beauftragt. Das Gemälde zeigte Schmidt, wie er sich selbst sah: als Macher mit abgelegter Brille und mit Zigarette in der Hand nach geleisteter Arbeit. „Es ist das Portrait eines Mannes, der darauf verweisen möchte, seine Arbeit mit viel Bestimmtheit erledigt zu haben.“¹⁸ Auch Helmut Kohl wurde von einem DDR-Künstler gemalt, dem Heisig-Schüler Albrecht Gehse. Das von Blautönen beherrschte Bild ließ den Kanzler in seiner ganzen Körperfülle nahezu mit dem Hintergrund verschmelzen. Nur seine Hände und sein Kopf waren deutlich ausgearbeitet. Über der rechten Schulter Kohls und damit gleichsam in seiner Vergangenheit situiert, war schemenhaft als Verweis auf die deutsche Wiedervereinigung das Brandenburger Tor angedeutet. Dieser Verweis stellte zugleich den einzigen patriotischen Moment in der Galerie der Kanzlerporträts dar. Die Bildnisse von Konrad Adenauer, Ludwig Erhard, Kurt Georg Kiesinger und Willy Brandt wurden nicht eigens für die Galerie angefertigt oder von den Porträtierten selbst ausgewählt. Das Porträt des ersten Kanzlers stammte aus einer Serie des Porträtmalers Hans-Jürgen Kallmann aus dem Jahr 1963. Das bedeutendere Bildnis Adenauers von Oskar Kokoschka indessen hing lange im Büro von Angela Merkel. Auseinandersetzungen gab es auch um das Porträt Willy Brandts von Georg Meistermann, das die Presse als „Brandt in Öl und ohne Nase“, als „apokalyptischen Reiter“ oder als „Ölbild nach Säureanschlag“ verhöhnte. Helmut Kohl machte sich die Kritik zu eigen. Er ließ das Bild abhängen und durch ein neues, eher herkömmliches und unauffälligeres Porträt des Düsseldorfer Malers Oswald Petersen ersetzen.

Allen Kanzlerporträts war gemeinsam, dass sich auch in ihnen ähnlich wie in der Bonner Staatsarchitektur eher Sachlichkeit und Nüchternheit widerspiegelten als Pomp und Pathos. Damit standen und stehen sie im Gegensatz zu den eher im monarchistischen Stil inszenierten offiziellen Staatsfotografien französischer Präsidenten, auf denen immer auch traditionelle Macht- und Nationalinsignien wie Orden, Fahnen, Uniformen oder Amtssitz und Bibliotheken als Symbol von Klugheit Abbildung fanden. In Ästhetik und Symbolik erinnerten die „schlichten Kanzlerportraits an die Zurückhaltung des Bundeskanzleramts in Bonn. Nach der bis zur Utopie übertriebenen staatlichen Selbstdarstellung der Nationalsozialisten sollte auch in den Bildnissen Sachlichkeit vorherrschen. Auf nationale Symbole oder staatstragende Attribute wurde folglich verzichtet.“¹⁹

Insgesamt jedoch spielte die Darstellung der ‚Bonner Republik‘ in traditionellen künstlerischen Gestaltungen nur eine marginale Rolle. Längst hatten Regisseure und Kameraleute Bildhauer und Maler abgelöst. Staatliche Sichtbarkeitspolitik

hatte sich von Grund auf gewandelt. Kein politischer Repräsentant, so der Kunsthistoriker Martin Warnke 1988, der auf „der Höhe der technologischen Einflussmöglichkeiten“ operiere, exponiere sich noch als Denkmal oder lasse sein Bild „durch irgendeine Form eines ‚crimen laesae majestatis‘“ schützen. Längst könne man der „archaischen, handwerklichen Intuition von Künstlern“ entbehren. Vielmehr vertraue man sich der „Manipulationskunst von psychologischen Feinstmechanikern“ wie Kameramännern, Regisseuren, Werbefachleuten und Demoskopern an, die die „Rolle der Meißelschläger und Farbvirtuosen vergangener Jahrhunderte“ übernommen hätten. An die Stelle des originalen Bildnisses oder Denkmals sei ein sorgsam fabriziertes und gepflegtes ‚Image‘ getreten, das dem Vorbild des Konsums nach-eifere. Dieses mediale Image habe das steinerne bzw. bronzene Abbild ersetzt.²⁰

Händedruck – Gebet – Umarmung – Kniefall

Pathosformeln der Politik

Weit mehr als irgendwelche Verträge zeigten pathetisch inszenierte Symbolhandlungen der Körpersprache – sogenannte Pathosformeln – der deutschen wie der internationalen Öffentlichkeit, wie sehr Deutschland in den Jahrzehnten nach dem Weltkrieg bemüht war, wieder in die Weltgemeinschaft aufgenommen zu werden. Mit dem Begriff der ‚Pathosformel‘ hatte der Kunsthistoriker Aby Warburg wiederkehrende, normativ bestimmte Bewegungen des Körpers bezeichnet, die die Künstler der Renaissance der Antike entliehen hatten, um große Leidenschaften in Superlativen der Gebärde auszudrücken. Solche besonderen Formen des Gebarens konnten der Händedruck, das gemeinsame Verharren im Gebet oder auch der Kniefall sein – allesamt Gebärden, deren sich auch Politiker noch im 20. Jahrhundert bedienten, um ihr Verhältnis zu anderen Politikern oder Nationen zum Ausdruck zu bringen. Solche markanten, weil augenfälligen Bilder können gleichermaßen über Fotografien, Plakate wie über Filmausschnitte und Videosequenzen kommuniziert werden. Aufgrund ihrer besonderen Bedeutung und Ästhetik sind sie in der Lage, unabhängig von ihren materiellen Trägern Handlungen wie Schmerz, Protest oder Freude auszulösen.

Eine in der europäischen Kunst-, Kultur- und Politikgeschichte bereits über Jahrhunderte verwendete Pathosformel war der Handschlag bzw. der Händedruck, der Verbundenheit, Anerkennung oder Versöhnung ausdrücken sollte. Nicht erst Willy Brandt, sondern bereits Konrad Adenauer beherrschte das Spiel mit solchen Handlungen perfekt. Mit einem symbolischen Handschlag besiegelte er so etwa 1954 mit dem französischen Premierminister Pierre Mendès France in Paris die Unterzeichnung der Pariser Verträge und das mit ihm geregelte Saarstatut. 1955 folgte der Händedruck zwischen dem Bundeskanzler und Nikolai Bulganin, dem Vorsitzenden des Ministerrates der UdSSR, anlässlich der Verhandlungen über den Alleinvertretungsanspruch der Bundesregierung für alle Deutschen, über die Aufnahme diplomatischer Beziehungen zwischen der Bundesrepublik und der Sowjetunion sowie über die Entlassung der letzten deutschen Kriegsgefangenen aus sowjetischem Gewahrsam.

(I/40) Dabei ging besonders jene Szene in die Geschichtsbücher ein, die sich am Abend des 10. September 1955 in der Ehrenloge des Bolschoi-Theaters – der ehemaligen Zarenloge – abspielte, als Adenauer und Bulganin vermutlich spontan das steife Protokoll durchbrachen und sich vor den Augen des Beifall spendenden Publikums die Hände reichten und diese herzlich schüttelten. Genau das hatten zuvor auf der Bühne über den Gräbern ihrer Kinder Romeo und Julia die Tänzer der verfeindeten Grafen Montague und Capulet in Prokofjews Ballettversion von Shakespeares Drama getan. Von wem die Initiative ausging, ist bis heute umstritten. Sowohl Adenauer als auch Bulganin wussten, was sie dem Publikum schuldig waren. Schon beim ersten Applaus, als sie die Loge betraten, hatten sich beide die Hände gereicht. Nun, am Ende der Vorstellung, unter dem Eindruck der Versöhnungsszene auf der Bühne, mussten sie den Zuschauern eine größere Geste bieten.

Eine richtige Umarmung war es nicht und schon gar kein Bruderkuß. Adenauers Dolmetscher, der hinter beiden stand, beschrieb die Szene so, dass Adenauer und Bulganin sich wie alle anderen im Saal zum stehenden Applaus für die Tänzer von ihren Sitzen erhoben. „Sie standen zunächst nebeneinander. Dann drehte sich Adenauer seinem Nachbarn zu und legte ihm eine Hand auf die Schulter. Nun wandte sich auch Bulganin ihm zu, und beide standen sich kurze Zeit Auge in Auge gegenüber, bis Adenauer Bulganins Hand ergriff und anschließend beide sich wohl eine Minute lang mit großem Ernst an beiden Händen hielten. Es gab großen Beifall, als der Kanzler mit hochgehobenen Armen diesen Handschlag der Menge zeigte.“²¹ In seinen Memoiren kommentierte Adenauer die Szene: „Meine Handlung geschah impulsiv.“²² Das Foto der häufig als ‚Verbrüderung‘ fehlgedeuteten Szene ging durch die Weltpresse. Gerüchte um ein neues deutsch-sowjetisches Geheimabkommen machten die Runde. Wenige Tage später berichtete die *Tagesschau* in bewegten Bildern über den Adenauer-Besuch über die Szene.

Mit der Körpergeste der beiden Politiker schien das Eis gebrochen, konnten die Verhandlungen erfolgreich abgeschlossen werden und in der Folge die letzten deutschen Kriegsgefangenen zurückkehren. Später wurde behauptet, Bulganin habe die ursprünglich auf dem Programm stehende Oper *Boris Gudonow* von Mussorgski absetzen und gezielt durch *Romeo und Julia* mit der beeindruckenden Abschlusszene ersetzen lassen.

(I/41) Eine in ihrer Bedeutung ähnliche Pathosformel war das gemeinsame Verharren von Adenauer und dem französischen Staatspräsidenten Charles de Gaulle im Gebet anlässlich des Staatsbesuchs des Kanzlers am 8. Juli 1962 in der Kathedrale von Reims. Mit dieser ins Bild gesetzten Geste hofften beide Politiker, symbolisch der deutsch-französischen ‚Erbfeindschaft‘ ein Ende zu setzen, was schließlich wenige Monate später im Élysée-Vertrag tatsächlich gelang und schriftlich besiegelt wurde. (I/42) Erst jetzt fielen sich Adenauer und de Gaulle vor den Kameras der Weltpresse in die Arme und gaben sich den Bruderkuß.

(I/43) Die Pathosformel der bundesdeutschen Nachkriegspolitik indes war der Kniefall von Bundeskanzler Willy Brandt am 7. Dezember 1970 am Denkmal für die Kämpfer des Ghettoaufstandes 1943 in Warschau, mit der Brandt – so die Deutung der Szene – um Vergebung für die von Deutschen während des Weltkrieges,

insbesondere an den Juden, begangenen Verbrechen bat. Er habe das getan, „was Menschen tun, wenn die Sprache versagt“ – mit diesen Worten beschrieb Brandt in seiner Autobiografie später die Szene.

Der Kniefall avancierte zum „Höhepunkt medienbezogener Symbolpolitik“ (Lars Rosumek) in Deutschland. Brandt, so lautete der Tenor des Presseechos, habe mit seiner Geste nationale Schuld anerkannt, indem er vor den Opfern des Holocaust auf die Knie fiel. Dass sich die Opfer von Warschau 1943 erbittert gewehrt hatten, war kaum einmal der Erinnerung wert. *Time Magazine* machte Brandt 1971 zum „Man of the Year“ und widmete ihm ein Cover. Heute erscheint der Kniefall von Warschau als ein fotografisch fixierter, zur Ikone geratener Augenblick der Geschichte.

(I/44) Am 22. September 1984 – dem 70. Jahrestag des Ausbruchs des Ersten Weltkrieges und fast 30 Jahre nach dem Händedruck von Moskau – kam es vor dem Beinhaus von Douaumont bei Verdun zum Händedruck zwischen dem französischen Staatspräsidenten François Mitterand und Bundeskanzler Helmut Kohl. Mitterand hatte nach Bekunden von Kohl spontan seine Hand ergriffen, um anschließend schweigend mit ihm vor einem mit den Fahnen beider Länder bedeckten Katafalk minutenlang im strömenden Regen zu verharren. In seinen Memoiren erinnerte er sich am Ende seiner Ausführungen zu der Zeremonie gewiss nicht zufällig an das Bild der beiden Katholiken Charles de Gaulle und Konrad Adenauer 1962 in der Kathedrale von Reims. Sowohl Kohl als auch Mitterand verbanden mit dem Ort ihrer Begegnung auch persönliche Erinnerungen: Helmut Kohl hatte in Gesprächen mit seinem Vater von der ‚Hölle von Verdun‘ erfahren, während François Mitterand bei den Kämpfen an diesem geschichtsträchtigen Ort bei einem deutschen Tieffliegerangriff während des Zweiten Weltkrieges verwundet wurde und anschließend in deutsche Kriegsgefangenschaft geraten war.

Die Szene von Verdun ging als Sinnbild der deutsch-französischen Aussöhnung in die Geschichtsbücher ein. Sie avancierte zu einer viel zitierten fotografischen Ikone des 20. Jahrhunderts. Die Herausgeber des deutsch-französischen Schulgeschichtsbuches *Histoire/Geschichte* platzierten das Foto prominent in und auf ihrem Buch. Schnell fand das Foto seinen Platz auch außerhalb der deutsch-französischen Beziehungen. Zu sehen war es etwa im Vorfeld der Wahlen zum Europaparlament von 1988. Als Motor der Europäischen Integration nutzten es 1992 die Befürworter des Vertrages von Maastricht, die mit dem Bild beim Referendum in Frankreich für das ‚oui‘ warben.

Der Gebrauch dieser Pathosformeln war eine Form symbolischen Handelns, mit der glaubhaft Politik gemacht wurde, nicht einfach nur Ersatzpolitik wie etwa 2022 beim Tragen der ‚one love‘-Binde durch die Fußball-Nationalmannschaft. Brandt, Adenauer und Kohl nahm man ihre Handlungen ab. Gerade dadurch war ihre Wirkung stark und konnten sich ihre Gesten – sieht man einmal vom Händedruck Adenauers in Moskau ab – nachhaltig ins kollektive Bildergedächtnis der Deutschen einschreiben.