

| 1948

«Rosinenbomber» Zur Bildrhetorik der Berlin-Blockade

von Christoph Hamann

Zu den zeithistorischen Aufnahmen der Berlin-Blockade 1948/49, die im deutschen und internationalen Bildgedächtnis einen herausragenden Platz einnehmen, gehört die des «Rosinenbombers», dessen Anflug auf den Flugplatz Berlin-Tempelhof im September/Oktober 1948 von Kindern beobachtet wird. In unzähligen Reportagen, Bildbänden, Fach- und Schulbüchern sowie Ausstellungen wurde und wird sie publiziert. Aus Anlass des 50. Jahrestags der Berlin-Blockade veröffentlichten die USA 1998 eine Briefmarke mit dem Motiv. Für die Rosinenbomber habe er sich im Prinzip nicht so sehr interessiert, so urteilte der Fotograf Henry Ries Jahrzehnte nach den Ereignissen. Dennoch – er hält das «Rosinenbomber-Foto» für seine wichtigste Aufnahme. Sie wurde mutmaßlich zum ersten Mal am 10. 10. 1948 in der *New York Times Weekly Overseas* abgedruckt.

Henry Ries, Anflug einer Transportmaschine C-54 («Rosinenbomber») der US-Airforce auf den Flughafen Berlin-Tempelhof, undatiert. (September/Oktober) 1948.
Henry Ries / ullstein bild

»
le
in
en
en
In
rd
ne
rt,
as
m
t.



■ Der «Historiker mit der Kamera»

Henry Ries gehört zu den bedeutendsten Fotojournalisten der Berliner Zeitgeschichte. Durch seine Aufnahmen des Nachkriegsalltags in Berlin und der Berlin-Blockade ist er in einem Atemzug zu nennen mit den Berliner Fotografen Friedrich Seidenstücker, Willy Römer und Fritz Eschen. Henry Ries wurde 1917 als Heinz Ries in eine wohlhabende bürgerliche, weitgehend assimilierte jüdische Familie in Berlin hineingeboren. 1938 gelang ihm die Flucht aus Deutschland. Über Kuba wanderte Ries legal in die Vereinigten Staaten ein und ließ sich in New York nieder. 1939 konnten auch sein Vater und die Stiefmutter in die USA einreisen, ein Bruder war schon 1936 nach Brasilien geflohen, die Schwester konnte erst 1941 in letzter Minute nach New York entkommen. Die Großmutter dagegen sowie zwei Tanten und ein Onkel wurden in Konzentrationslagern umgebracht. 1943, mittlerweile Bürger der USA, meldete sich Ries freiwillig zu den US-amerikanischen Streitkräften, um gegen das nationalsozialistische Deutschland zu kämpfen.

Seine ersten fotografischen Arbeiten datieren aus dem Jahr 1937 als er mit einer Leica das Berliner Alltagsleben fotografierte. Schon in der Emigration war die Fotografie ein bestimmendes Element seines Lebens. Er verdiente seinen Lebensunterhalt unter anderem als Fotolaborant. Als Fotograf der Luftaufklärung machte er in einem Bombergeschwader der Air Force (10th Photo Tech Unit; Stützpunkt Indien) Luftaufnahmen von Burma, China und Japan.

Nach sieben Jahren in der Emigration sah Ries im August 1945 seine zerstörte Heimatstadt wieder; im Februar 1946 kehrte er dem Militär den Rücken und wurde Bildredakteur des *OMGUS Observer*, einer wöchentlich erscheinenden Illustrierten der amerikanischen Militärregierung. Er arbeitete damals mit einer Leica (mit Zeiss-Objektiven) und einer Rolleiflex. Seine Fotografien (darunter zahlreiche Titelfotos für den *OMGUS Observer*) machten ihn so bekannt, dass er schon ein halbes Jahr später von der *New York Times* abgeworben wurde, für die er als Fotoreporter von Berlin, ab 1949 von Paris aus arbeitete. Ries berichtete von den Wahlen in Italien und Österreich, von Juden, die nach Deutschland zurückkehrten, und solchen, die nach Palästina auswandern wollten. Er gab mit seinen Bildern lebendige Eindrücke vom Alltagsleben im Deutschland der unmittelbaren Nachkriegszeit, vom faschistischen Spanien des Generals Franco und über das Leben in Jugoslawien unter Tito. Er fotografierte während der Olympischen Winterspiele 1949 in St. Moritz und portraitierte Prominente wie Picasso oder Horowitz.

Gerade seine Berliner Aufnahmen unterscheiden sich deutlich von der Trümmerästhetik und den Rui-

nenbildern von in Deutschland gebliebenen Fotografen wie Hermann Claasen, Herbert List oder Edmund Kesting. Diese waren häufig symbolisch aufgeladen und visualisierten menschenleere Räume. Auch wenn etliche von Ries' Aufnahmen retrospektiv als visuelle Metapher gelesen werden: In erster Linie waren sie nüchterne Bestandsaufnahmen, in deren Mittelpunkt Leben und Alltag der Menschen und die Auswirkungen der Politik darauf standen. Dies trifft auch auf jene Aufnahmen zu, die seinen Ruhm als Fotoreporter und «Historiker mit der Kamera» (Janos Frecot) begründeten: die Bilder der Berlin-Blockade 1948/49. Die Lebensnähe der Aufnahmen nahmen schon die Berliner Zeitgenossen wahr, sie erkannten sich und ihren Alltag in den Aufnahmen wieder. Eine erste Ausstellung der Blockadebilder im Mai 1949 in Berlin (Tatiana-Palast Steglitz) war äußerst erfolgreich und zog viele Besucher an.

1955 machte Ries sich mit seinem Studio für Werbefotografie und Design selbstständig, das er bis 1991 führte. Im Alter schließlich widmete er seine Aufmerksamkeit seinen jüdischen Wurzeln. 1997 veröffentlichte er in Deutschland einen Band mit Aufnahmen von Auschwitz und Interviews von Besuchern der Gedenkstätte in Polen. Ries starb 2004.

■ Das Abbild als Bild

Fotografien von an- und abfliegenden Flugzeugen waren und sind bei der visuellen Repräsentation der Blockade der Berliner Westsektoren und der Luftbrücke 1948/49 ein bevorzugtes Sujet. Bezogen auf den Bildgegenstand und mitunter auch auf die Komposition haben diese Aufnahmen eine große Ähnlichkeit untereinander. Henry Ries' Foto zeigt vier Bildelemente, a) im Bildvordergrund einen Trümmerberg auf dem b) (fast ausschließlich) Kinder stehen, die c) ein landendes Flugzeug beobachten. Außerdem ist am linken Bildrand hinter einem Gebüsch noch eine d) unbeschädigte Häusergruppe zu sehen.

In ihrer Eigenschaft als Abbild und Quelle eines vergangenen Sachverhalts verweist die Fotografie auf diese vier Elemente, die 1948 (vermutlich September/Oktober) vor dem Objektiv der Kamera waren: Trümmer, Kinder, ein Flugzeug und eine Häusergruppe. Durch die Rekontextualisierung der Aufnahme in ihre Raumbezüge kann ermittelt werden, dass es sich bei der Gebäudegruppe im Hintergrund um eine Wohnanlage im Berliner Bezirk Neukölln (an der Oder- und Leinestraße) handelt und sich der Trümmerberg am Ostrand des Flugplatzes Berlin-Tempelhof in dessen Einflugschneise nahe dem Neuköllner Friedhof St. Thomas befand. Das Flugzeug ist durch das Emblem am Heck als eine Maschine der US-Airforce identi-

zierbar. Es handelt sich um eine Skymaster Douglas C-54, deren Standard-Nutzlast aus 50 Soldaten oder 14515 kg Fracht bestand.

Steht im Mittelpunkt der Analyse nicht das Abgebildete, sondern die Komposition, so können die einzelnen Elemente des Abgebildeten so interpretiert werden, dass das Bild jenseits des empirischen Faktizität des bloßen Abbildes «Sinn macht», der eine breitenwirksame Rezeption der Aufnahme und damit ihre Kanonisierung begünstigte. Der Kontrast der einzelnen Bildelemente, ihre Verteilung im virtuellen Raum der Fotografie sowie die Relation der Bildelemente zueinander machen dem Betrachter das Angebot einer Interpretation der Nachkriegsgeschichte, die sich als kompatibel mit dem zeitgenössischen erinnerungskulturellem Mainstream und der Geschichtswissenschaft erweist. Die Bildelemente Trümmer, Kinder und Flugzeug, die sich vom Bildbetrachter aus gesehen in dieser Reihenfolge entlang der Sichtachse auf einer diagonalen Linie aufreihen, können als Elemente interpretiert werden, die eine Zeitachse verkörpern. Sie repräsentieren drei Zeitebenen: Die Kinder stehen auf den Trümmern des Zweiten Weltkriegs. Noch sind sie an diese aus der Vergangenheit resultierenden Tatsachen gebunden, doch ihr Blick wendet sich Kommendem zu. Das abgebildete Flugzeug gewinnt eine semantische Bedeutung vor allem im Kontrast zu den Trümmern, als dessen Gegenteil es interpretiert werden kann. Als technisches Artefakt verkörpert es im «Eigen-Sinn» des Bildaufbaus das, was im faktischen wie metaphorischen Sinne das Kommende, Neue anzeigt: Das Flugzeug steht für technische Funktionstüchtigkeit und Perfektion. Es steht für Überlegenheit, es ist der Bote der Zukunft, die Besserung und Fortschritt verheißt. Zerstörung und Not werden der Vergangenheit angehören. Die «ikonische Differenz» (Gottfried Boehm) zwischen den Bildsegmenten ist die einer semantischen Opposition: die von unten und oben, die von Stillstand und Bewegung, von Unter- und Überlegenheit, von Schwäche und Stärke, von Zerstörung und Perfektion und von Vergangenheit und Zukunft.

Die Kinder gehören weder dem einen noch dem anderen Bedeutungsfeld an: An der Vergangenheit haben sie wenig Anteil, ihre Zukunft steht ihnen noch bevor. Historisch und politisch gesehen stehen sie an einer Schnittstelle, einer Zeitenwende: NS-Herrschaft und Zweiter Weltkrieg sind Vergangenheit, Deutschlands Niederlage ist zwar noch gegenwärtig (Trümmer), aber die ehemaligen Feinde hören auf, Feinde zu sein. Ein Flugzeug der US-Airforce bringt nicht mehr Bomben, sondern «Rosinen», sein Landeanflug kann offen beobachtet und begrüßt werden.

Gestützt wird diese Interpretation durch die formale Gestaltung (Komposition und Perspektive) des Fotos. Die Untersicht sowie die Verteilung der drei

Tagebuchaufzeichnungen einer Berlinerin

«Freitag, 23. Juli 1948. Ohne Licht, ohne Radio, ohne Kochstrom. Gut, dass es Sommer ist, denken wir jeden Tag. Die Abende sind länger, und es macht nicht soviel aus, wenn man tagelang nichts anderes zu sich nimmt als Margarinebrote und Schnittlauchbrote. Man könnte ja auch Wasser dazu trinken. Aber seit die Kläranlagen nicht mehr funktionieren, ist es ratsam, Wasser nur in abgekochten Zustand zu genießen. Abkochen kann man nur nachts.» (aus: Ruth Andreas-Friedrich: *Schauplatz Berlin. Ein deutsches Tagebuch 1945–1948*, Frankfurt/M. 1986)



Die kompositorische Gestaltung des Rosinenbomber-Fotos von Henry Ries. Grafik: C. Hamann

wesentlichen Bildsegmente Trümmer, Kinder und Flugzeug im «Raum» des Bildes und auch die Kongruenz von Betrachter- und Kinderperspektive legen in die Abbildung eine Diagonale von links unten nach rechts oben. Westliche Sehgewohnheiten lassen den Betrachter solche Linien von links nach rechts «lesen». Die steigende Diagonale wird im Sinne von Bewegung, Fortstreben, Aufschwung und Besserung gedeutet. Aufgrund dieser formalen Gestaltung erfüllt die Aufnahme die Bedingungen, die nach Jörn Rüsen gegeben sein müssen, um Geschichte sichtbar zu machen. «Man könnte von einer Transsubstantiation des dargestellten zeitlichen Augenblicks durch Ästhetisierung sprechen. An diese Ästhetisierung müsste angeknüpft werden, wenn der Augenblick historische Qualität gewinnen, wenn Geschichtsbewusstsein den dargestellten Augenblick mit Früherem und Späterem in einen sinn- und bedeutungsvollen Zusammenhang bringen soll, der tendenziell auf unsere Gegenwart und Zukunft gerichtet ist.»

Der Bildbetrachter selbst wird durch die Logik der Komposition in den Bildraum integriert. Die Perspektive der fotografierten Kinder und die des Bildbetrachters sind nahezu identisch. Aus der Untersicht wird der Blick des Betrachters über den Trümmerberg auf die Kinder gelenkt, die dem Flugzeug nachsehen. Die Sichtachse verläuft also über die zwei Bezugspunkte Trümmer und Kinder zum Perspektivpunkt

Berlin-Werbung 2008

«Die legendäre Douglas DC-3 (Rosinenbomber) und der Flughafen Tempelhof haben Geschichte geschrieben: Maschine und Gebäude sind längst die Sinnbilder der Luftbrücke geworden. Erleben Sie eine Zeitreise an dem Ort, an dem Piloten aus der ganzen Welt unter Einsatz ihres eigenen Lebens das Überleben der Westberlinerinnen und -berliner sicherten. Erleben Sie einen Flug in einem originalen Rosinenbomber! Spüren Sie eine Zeit, die in Berlin noch heute unvergessen ist. Dauer der Zeitreise: ca. 120 Minuten (inkl. Besuch der Offizierslounge, Sekt-Empfang, Snacks, Kino, Rundflug von ca. 35 Minuten und Flugzertifikat [...]).

(<http://www.sunballooning.de/cms/website.php?id=/de/index/rosinenbomber.htm>)

Flugzeug. Die Identität der Kinderperspektive mit der des Betrachters ist ein Angebot für Letzteren: Rücken- oder Halbrückenfiguren im Bild laden ihn zur Identifikation mit den Abgebildeten ein. Er nimmt ihre Perspektive nicht nur im wörtlichen, sondern auch im übertragenen Sinne ein. Dieses kompositorische Angebot bezieht den ihn zugleich in den Bildraum mit ein, die Sichtachse kann verlängert werden in die Richtung des bildexternen Raumes. Der Betrachter ist dadurch im Bild (Wolfgang Kemp). Zugleich wird auf Ries' und einem weiteren hier abgebildeten Foto ein Kontakt mit ihm hergestellt. Ein Beteiligter sieht in seine Richtung. Dieses visuelle Interaktionsangebot entlang der und gegenläufig zur Bilddiagonalen situieren den Betrachter im kompositorischen Sinne wie auch als scheinbar persönlich Beteiligten noch einmal im Bild.

■ Das Foto als Schlüsselbild



Variation des Themas: Berliner Kinder begrüßen die ersten Flugzeuge der Luftbrücke, Aufnahme vom 15. 7. 1948; Fotograf unbekannt. *ullstein bild*

Die formale Gestaltung der Aufnahme verbindet also ein zeitliches Nacheinander mit einem «räumlichen» Nebeneinander und macht dem Bildbetrachter zugleich ein – gemessen am Stand der historischen Forschung – triftiges Deutungsangebot.

Das Motiv «Berliner beobachten Versorgungsflugzeuge» findet sich in den Bildarchiven in (auch: kompositorisch) unterschiedlichen Varianten. Für Lehrmaterial wie auch für Publikationen, die sich an ein breites Publikum wenden, werden in aller Regel Aufnahmen ausgewählt, die in erster Linie Kinder abbilden. Dadurch können Rezeptionsbedürfnisse in zweierlei Hinsicht befriedigt werden. Fotografien, die Kinder im Kontext mit machtpolitischen und/oder kriegerischen Auseinandersetzungen zeigen, werden häufig mit einem moralischen und emotionalen Appell verbunden: Kinder sind die Schwächeren und ohne Schuld. Wer Kinder politisch zu Opfern macht, setzt sich selbst ins Unrecht. Im Zusammenhang mit der Blockade und der Luftbrücke kann dieses Foto also als ein moralisch gewichtiges visuelles «Argument» gegen die Sowjetunion und die politischen Verantwortlichen der SED genutzt werden. Zugleich kann eine weitere Botschaft transportiert werden. Wenn mit dem Begriff «Kind» die Vorstellung von unschuldigen Opfern assoziiert wird, dann können diese im landläufigen Sinne eines nicht sein: Täter. Für die Verbrechen von Deutschen in der Zeit des Nationalsozialismus kann man sie nicht zur Verantwortung ziehen. «Die Schuldfrage» (Karl Jaspers) ist nicht an sie gerichtet, denn sie sind zwar ganz gewöhnliche, aber dennoch unschuldige Deutsche.

Insofern hat die Publikation von Ries' Aufnahme einen indirekten Anteil an der visuellen Konstruktion einer deutschen Opfergemeinschaft nach 1945 und lässt sich in einen Kanon weiterer, häufig gebrachter Sujets einreihen, zu dem drei zentrale Bildmotive gehören. In erster Linie die Trümmerlandschaften Claasens und anderer Fotografen. Außerdem Bilder von Hungernden, Kindern, Kriegsheimkehrern und -invaliden, die ohne Arbeit sind. Die beiden weiteren Bildgruppen sind: Gruppenbilder von den Siegern des Zweiten Weltkriegs: Winston Churchill (Clement R. Attlee), Franklin D. Roosevelt (Harry S. Truman) und Josef Stalin bei den Konferenzen von Teheran, Jalta, Potsdam. Auch diese liegen in vielen Varianten unzählbar häufig publiziert vor. Schließlich Fotografien der Täter. Bei diesen handelt es sich um Bilder vom Hauptkriegsverbrecherprozess im Nürnberger Schwurgerichtssaal. Sie zeigen immer ein Motiv: Auf den Sitzbänken sitzen diejenigen politischen Entscheidungsträger des «Dritten Reiches» eng aneinandergedrängt, die sich nicht durch Freitod oder Flucht dem Verfahren entzogen haben. Diese Aufnahmen laden zur Projektion der Schuld ein – der Rezipient kann sich entlastet fühlen, denn der Täterkreis ist klar um-

US-Briefmarke zum 50-jährigen Jubiläum der Berlin-Blockade nach dem Motiv von Henry Ries, 1998.



rissen und ihm wird der Prozess gemacht. Das Bild der Täterbank kann damit zugleich als visuelle Entschuldung der anderen, ganz gewöhnlichen Deutschen fungieren. Im visuellen Bermuda-Dreieck verschwindet zwischen Abbildungen, die komprimiert die wenigen deutschen Täter und alliierten Sieger sowie die vielen deutschen Opfer zeigen, die Teilhabe der vielen Deutschen an der NS-Herrschaft und ihre Verantwortung dafür. Diese visuelle Amnesie ist eine der Voraussetzungen dafür, dass die Aufnahmen der Ausstellung *Vernichtungskrieg – Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944* des Hamburger Instituts für Sozialforschung ihre Sprengkraft entfalten konnte (■ Bildbruch).

Zugleich kann mit der Rosinenbomber-Aufnahme der visuelle Raum noch in einer zweiten Hinsicht strukturiert werden. In ihrer Kanonisierung in der Bundesrepublik und Berlin (West) spiegelt sich die deutsche Teilung, die Westbindung und der beginnende Kalte Krieg. Die Rettung naht von den West-Alliierten. Mit einem vollkommen anderen Bildmotiv wird in der damaligen DDR diese Teilung visualisiert. Auch wenn sich die Aufnahmen im Bildgegenstand weitgehend unterscheiden – beide Bilder transportieren eine ähnliche Deutung. Im Berliner Bezirk Trepow-Köpenick befindet sich das sowjetische Ehrenmal aus dem Jahr 1949. Inmitten einer monumentalen Grabanlage, in der 5000 sowjetische Soldaten beerdigt liegen, steht eine 30 m hohe Steinfigur. Sie stellt einen

Soldaten dar, der in der rechten Hand ein Schwert trägt, das ein Hakenkreuz zerschlägt, und auf dem linken Arm ein gerettetes Kind. Das Denkmal wurde am 8. 5. 1949 eingeweiht und erinnert an die Rote Armee und den Sieg über den Nationalsozialismus. Im Kontext des Kalten Krieges kann dieses Denkmal sowie Fotografien davon eine weitere – dem Rosinenbomber-Foto strukturell ähnliche Botschaft vermitteln: Im Westteil Berlins werden Kinder von den alliierten Flugzeugen gerettet, im Ostteil dagegen von der Roten Armee.



Der letzte «Rosinenbomber» verlässt Tempelhof: Die Reinszenierung des Ries-Fotos von 1948 in exakter Perspektive und ähnlichem Bildaufbau anlässlich der Schließung des Flughafens Berlin-Tempelhof am 30. 10. 2008.

Die Welt (Berlin-Ausgabe), 31. 10. 2008.

■ Quellen und Literatur

Auskünfte (mündliche) Wanda Ries, 2007; Henry Ries, *Ich war ein Berliner. Erinnerungen eines New Yorker Fotojournalisten*, Berlin 2001; Ders., *Berlin von 25 Jahren. Fotos aus der Zeit der Berliner Blockade*. (Ausst.-Kat.) Berlin 1973; Ders., *Photographien aus Berlin, Deutschland und Europa 1946–1951*. (Ausst.-Kat.), Berlin 1988; Ders., *Berlin: Photographien 1946–1949*, Berlin 1998.

Ruth Andreas-Friedrich: *Schauplatz Berlin. Ein deutsches Tagebuch 1945–1948*, Frankfurt/M. 1986; Hans-Norbert Burkert/Christoph Hamann (Hrsg.), «Völker der Welt, schaut auf Berlin!» *Blockade und Luftbrücke 1948/1949*, Berlin 1998; Christoph Hamann, *Blockadebilder und Bildblockaden: Über den Einsatz von Fotos im Geschichtsunterricht*, in: *Geschichte, Erziehung, Politik. Magazin für historische und politische Bildung (GEP)*, 5 (1998); Ders., *Bilderwelten und Weltbilder. Fotos, die Geschichte(n) mach(t)en*, Berlin 2002; Ders., *Visual History und Geschichtsdidaktik. Bildkompetenz in der historisch-politischen Bildung*, Herbolzheim 2007; Saskia Handro, *Zwischen Identitätsstiftung und historischem Verstehen. Kriegskindheit in deutsch-deutschen Schulgeschichtsbüchern*, in: Hans-Heino Ewer u. a. (Hrsg.), *Erinnerung an Kriegskindheiten. Erfahrungsräume, Erinnerungskultur und Geschichtspolitik unter sozial- und kulturwissenschaftlicher Perspektive*. Weinheim/München 2006; «Henry Ries», in: Thomas Hartwig/Achim Roscher, *Die verlassene Stadt. Deutsch-jüdische Emigranten in New York*, Berlin 1986.