

Diethelm Knauf

Bremen im Bild

Fotografien erzählen Geschichte(n)

herausgegeben vom LIS – Zentrum für Medien

mit 165 Abbildungen

EDITION TEMMEN

Inhalt

Historische Fotografie: Wahrheit, Wirklichkeit, Nostalgie. Zum kritischen Umgang mit visuellen Dokumenten	7
Was ist Geschichte?	7
Geschichte und visuelle Medien	7
Die Spezifik der Fotografie	8
Das »kulturelle Gedächtnis«	9
Über einen kompetenten und kritischen Umgang mit Fotografien	10
Das Fotoarchiv der Landesbildstelle Bremen	12
Zum Aufbau des Bandes	13
Literatur	14
Die Bilder	
Stadtansichten	16
An der Weser	72
Von der Politik	118
Alltag	178

Straßenbauarbeiten in der Ostertorstraße vor dem
Zweiten Weltkrieg, Foto von Magnus Iken



»Sich an die Vergangenheit zu erinnern, sie immer bei sich zu haben ist vielleicht die notwendige Voraussetzung dafür, die Integrität seines Ichs zu wahren, wie man so sagt. Damit das Ich nicht schrumpft, damit es sein Volumen behält, müssen die Erinnerungen begossen werden wie Topfpflanzen, und dieses Gießen erfordert den regelmäßigen Kontakt mit Zeugen der Vergangenheit, das heißt mit Freunden. Sie sind unser Spiegel; unser Gedächtnis; man verlangt nichts von ihnen, außer dass sie von Zeit zu Zeit diesen Spiegel polieren, damit man sich darin anschauen kann.«

Die Identität, Milan Kundera

Historische Fotografie: Wahrheit, Wirklichkeit, Nostalgie. Zum kritischen Umgang mit visuellen Dokumenten

Ein Blick in die Fernsehprogramme zeigt es: Geschichtsvermittlung via Bild ist sehr populär. In unserer modernen Mediengesellschaft hat »die Vergangenheit« einen bisher nie da gewesenen Stellenwert, auch aufgrund des riesigen kommerziellen Potenzials von Geschichte. Heute »laufen die Bilder« in allen TV-Anstalten zu allen möglichen historischen Themen. Nicht umsonst apostrophierte man bereits das 20. Jahrhundert als das visuelle: Menschliche Erfahrung wird in Bildern an folgende Generationen weitergegeben.

Die Popularisierung von Geschichte hat jedoch ihren Preis, die Geschichtswissenschaft(en) haben die Deutungshoheit historischer Prozesse, Ereignisse, Bewegungen und Strukturen verloren. Geschichte dient vielen Zwecken, die »wahre« Geschichte verschwindet hinter Mythen und Legenden. Geschichte ist eine Form des öffentlichen Bewusstseins, sie wird konstruiert und unterliegt politischer und ideologischer Zweckbindung. »Today is the great age of historical mythology«, sagt der große Historiker Eric Hobsbawm (geb. 1917) in seiner Autobiografie. Heute leben wir im Zeitalter historischer Legendenbildung. Er ist sich, wie viele andere, vollkommen bewusst darüber, dass der Historiker, indem er historische Prozesse analysiert und interpretiert, auch Stellung nimmt zu Politik und Weltanschauung der Gegenwart. Eins scheint klar: Wo Geschichte konstruiert wird, muss sie auch dekonstruiert werden, und zwar in all ihrer medialen Vielfalt. Erinnerungen, persönliche und akademische, von Kollektiven und Individuen, in gedruckter wie in visueller und auditiver Form sind der Rohstoff der Geschichte. Die historischen Narrationen sind vielfältig, widersprüchlich und weder neutral noch objektiv. Sie miteinander zu vergleichen, sie zu analysieren, einzuordnen, zu kritisieren, sie gegeneinander abzuwägen, mag der historischen Wahrheitsfindung dienen.

Erinnern ist auch das, was die Publikation dieses Bandes mit historischen fotografischen Bremensien intendiert. Wertvoll ist das allemal, da es gilt, Zeugnisse des Vergangenen aufzubewahren und für das Verständnis der Gegenwart und die Gestaltung der Zukunft nutzbar zu machen. Wie aber erinnern wir uns? Das ist hier die

Frage. Wie sagt Eric Hobsbawm? »There is no getting away from the past« – der Vergangenheit kann man nicht entkommen. Stimmt das, ist es umso mehr historische Pflicht, sich mit visuellen Medien in der Geschichtsvermittlung zu beschäftigen.

Was ist Geschichte?

Geschichte ist Vergangenheit – doch auch die Umkehrung trifft zu: Vergangenheit ist Geschichte. Man kann sich ihr nur von der Gegenwart her nähern, sie bedarf der Rekonstruktion. Geschichte ist Erinnerung, sie wird rekonstruiert, wie auch die Erinnerung, denn sonst wäre sie keine Erinnerung. Geschichte ist deshalb auch als Suche nach Vergangenheit bezeichnet worden. Konnte man in Zeiten nationalstaatlicher Historiografie noch von einer (relativ) einheitlichen Erinnerungskultur ausgehen, die im Übrigen nicht selten den politischen und ideologischen Anforderungen eben jener nationalstaatlichen Ausformung dienlich war, sein wollte oder musste, so ist in einer Zeit sich vertiefender kultureller Diversität der Gesellschaften von der Auflösung einer einheitlichen nationalen Erinnerungskultur, die auch zuvor wohl mehr Anspruch als Wirklichkeit war, auszugehen. Geschichtsbilder sind unterschiedlich, werden entlang sozialer, ethnischer, nationaler, geschlechtsspezifischer, generationeller Merkmale konstruiert und dekonstruiert, analysiert und interpretiert, vermarktet, benutzt und instrumentalisiert, dienen der Herausbildung und Formulierung von Identität(en). Die historische Sinnbildung vermittelt sich via historischer Narration(en). Wie die Erinnerungen sind diese unterschiedlich, individuell und kollektiv, öffentlich und privat, offen und disparat.

Geschichte und visuelle Medien

Geschichte ist im wahren Sinne des Wortes medial vermittelt. Die Erinnerung wie die Narration bedürfen ei-

nes Mediums, sei dies eine schriftliche Quelle, ein Dokument, ein Brief, ein Gesetz, ein Zeitzeugeninterview oder eben ein Foto oder ein Film. All diese Medien folgen einer bestimmten, wenn auch unterschiedlichen Dramaturgie, sie sind gestaltet – und wenn auch nur durch eine Einteilung in Paragraphen oder eine Gliederung in Sinnabschnitte per Überschriften. Am Rande sei bemerkt: Dies gilt natürlich auch für die Rekonstruktion und die Darstellung der Geschichte selbst. Auch der wissenschaftliche Aufsatz oder die Dokumentation im Fernsehen folgen einer Dramaturgie, denn der Rezipient will gefesselt sein, sei es durch provokative Hypothesen, schlagende Belege oder suggestive Bilder. Trotz aller Bemühungen um wissenschaftliche Objektivität wird Geschichte auch immer subjektiv wahrgenommen und interpretiert.

Die traditionelle Geschichtswissenschaft und vielfach auch der Geschichtsunterricht reduzieren das Medium Fotografie häufig immer noch auf seine illustrative Funktion – und unterschätzen damit sein Potenzial, vergangene Zeiten zu rekonstruieren. Mehr noch: Als reine Illustrationen kommen Fotografien Nostalgiebedürfnissen entgegen und leisten einer verklärenden und romantisierenden Geschichtsdarstellung Vorschub – getreu dem Motto »In der guten alten Zeit ...«.

Eine auf Texte konzentrierte Geschichtswissenschaft ist wohl kaum in der Lage, ein angemessenes Instrumentarium zur Analyse und Interpretation von Fotografien und von Bildern allgemein zu entwickeln. Allerdings hat das Interesse an Fotografien seit etwa den 1970er Jahren im Zuge der Entwicklung der Geschichtswerkstätten, von oral history und von Ansätzen der »Geschichte von unten« zugenommen, weil mit neuen Themen wie Alltagskultur der »kleinen Leute«, Arbeitswelt, Vereins- und Freizeitwesen, Jugendkultur und Frauenbewegung auch neue Medien ihre Relevanz entfalten konnten. Jedoch fokussierte die Aufmerksamkeit hier und seither wesentlich den Inhalt des Mediums, immerhin. Das wird aber nicht ausreichend sein. Es ist ein relativ Leichtes, den »objektiven« historischen Kontext einer Fotografie (Fotograf, Produktionsdatum, Situation, Gegenstand) zu rekonstruieren. Was aber ist mit dem »emotionalen« Kontext, etwa den Befindlichkeiten von Fotograf und abgelichteten Personen auf einer Hochzeitsfeier oder den Anstrengungen der Industriearbeiter bei bestimmten Tätigkeiten? Sicher gehen Gefühle in die Produktion einer Fotografie ein, versucht diese, solche festzuhalten als auch solche bei dem Rezipienten/Betrachter zu erzeugen. Eine

Rolle spielt hier auch der Präsentations- oder Verwendungskontext von Fotografien: im Familienalbum, auf dem Schreibtisch oder an der Wand, in Werbekampagnen oder im Separee.

Wenden wir uns der Deutung des Mediums Fotografie zu, taucht ein anderes, sehr gravierendes Problem auf: Wir deuten in einem anderen Medium, nämlich dem der Sprache. Wir müssen Bilder, Bildhaftes, Anschauliches verbalisieren und eine komplexe visuelle Wahrnehmung in Verstehen, Denken, Analysieren und Kommunizieren umsetzen. Kann man sprachlich das ausdrücken, was das Bild evozieren will? Auch die Inszenierung eines Theaterstückes ist etwas anderes als das Theaterstück selbst, nämlich die Umsetzung von Sprache in Bilder.

Wie komplex und letztlich unvollständig das Erfassen der Wirklichkeit sowohl sprachlich als auch als bildlich ist, hat der spanische Schriftsteller Jorge Semprun eindringlich bezüglich der Wirklichkeit in den Konzentrationslagern festgehalten und damit auch einen sehr überlegenswerten Beitrag zum Verhältnis von Wirklichkeit, Wahrheit und medialer Repräsentation derselben sowie zum Verhältnis zwischen Dokumentation und Fiktion geleistet. Er kam zu dem Schluss, dass man die dokumentarische Wirklichkeit letztlich wie einen fiktiven Stoff hätte behandeln müssen, um an die »erlebte Wahrheit« der »Wiedergänger dieser langen Abwesenheit, den Lazarussen dieses langen Todes« so nahe wie möglich heranzukommen, »denn die Bilder, auch wenn sie das blanke Entsetzen, den körperlichen Verfall, die Arbeit des Todes zeigten, waren stumm«, vor allem, weil sie nicht die »Kontinuität von Gefühlen und Erregungen« wiedergaben (Semprun, p. 129).

Die Spezifik der Fotografie

Bilder können also nicht immer die Wirklichkeit, so sie denn zum Beispiel unfassbar schrecklich ist, so wiedergeben, wie sie die Menschen erlebt haben. Dennoch halten Bilder sehr wohl Wirklichkeit fest.

Bilder vermitteln einen anderen Eindruck vom Leben in früheren Zeiten als schriftliche Quellen, nämlich einen visuellen, deshalb haben sie eine hohe suggestive Kraft, denn sie sind ästhetisch gestaltet. »Die Fotografie ist eine Bildsprache!«, konstatierte der Fotograf Andreas Feininger (1906–1999), eine universelle und die einzige Sprache, die überall in der Welt verstanden werde. Das

mache sie wertvoll und einzigartig. Ähnlich wie das gesprochene oder geschriebene Wort, das man intelligent einsetzen kann oder mit dem man Wissen vermitteln, Ideen austauschen und den Geist stimulieren kann, das man aber auch als bloßes Geplapper verschwenden könne, »so kann Fotografie dem Betrachter etwas Wertvolles geben oder seine Zeit mit visuellem Blabla vergeuden. Die wichtigste Eigenschaft der Fotografie ist also ihr Inhalt.« (Feininger, p. 27).

Die Kamera widmet sich dem Augen-Blick in des Wortes doppelter Bedeutung. Das Auge blickt und hält den Moment, den Augenblick, im Foto fest. Fotos haben also einen dokumentarischen Aspekt. Obwohl Fotografien zunächst einmal Aufnahmen eines Momentes und Ausschnittes sind, können sie den Betrachter dazu verleiten, die Zeit vor und nach der Aufnahme in seiner Imagination zu ergänzen, so dass im Kopf des Betrachters der Eindruck eines Ablaufes entstehen kann: Eine Handlungsfolge verdichtet sich bildlich, nicht real.

Neben dem Informationsgehalt wohnt Fotografien auch ein narratives Element inne. Wer hat wann, was, wen, warum, mit welcher Absicht fotografiert? Mediale Eindringlichkeit, poetische Suggestion oder authentische Überzeugungskraft können Merkmale fotografischer Abbildungen sein. Dem Verleger der »Leipziger Illustrierten Zeitung«, Johann Jakob Weber, war es schon 1843, ungefähr fünf Jahre nach »Erfindung« der Fotografie, ein Anliegen, »durch Verschmelzung von Bild und Wort eine Anschaulichkeit der Gegenwart hervorzurufen«, er wollte das Interesse an der Gegenwart steigern und ihr Verständnis erleichtern, die Rückerinnerung (!) sollte »durch bildhafte Vergegenwärtigung« ein angenehmes Erlebnis werden. Deswegen publizierte er ein bebildertes Journal und setzte auf die Authentizität der Illustration (Lebeck/von Dewitz, p. 20 ff.). Die Autotypie, also das erste Rasterfoto, sollte dann das »treue Abbild des Originals« leisten. Die Pressefotografie entwickelte sich. Wobei sich die Auswahl des »Originals« aus der Vielfalt der Realität schon bald auf ein »potenziertes Repertoire an Schreckensbildern« fokussierte. Das Verhältnis von Abbild und Original schien sich alsbald zu verkehren: »You furnish the pictures and I'll furnish the war«, schrieb der Zeitungsmagnat William Randolph Hearst an seinen Korrespondenten Remington in Havanna und hoffte, damit genau in dieser kausalen Abfolge die Kriegswilligkeit in den USA im Kontext des amerikanisch-kubanischen Krieges 1899 zu schüren.

Zumindest im Nachrichtenwesen emanzipierte sich das fotografische Bild alsbald vom illustrierenden Beiwerk zur Nachricht selbst. Der Reiz des Bildes bestimmte die Wichtigkeit des Stoffes, Wirkung erzielte das Bild, das heißt die mediale Repräsentation, nicht die Nachricht selber. Die Schaulust, der Voyeurismus, den das Element Anschaulichkeit der Fotografie generierte, scheint den Wunsch nach Wissen zu dominieren, obwohl die Fotografie natürlich auch das Bedürfnis nach Information bedienen könnte. Sicher ist die Fotografie ein Medium der Information und Dokumentation, auch der Unterhaltung und eines, das Pläsier vermitteln kann, es diene und dient aber auch der Propaganda, der Manipulation und der Indoktrination. Die »Suggestivkraft der Bilder« besitzt ambivalentes Potenzial, zumal wenn es mit Mitteln wie Montage, Collage oder Verfremdung bewusst gestaltet wird. Unter kapitalistischen Marktbedingungen wird sich das Medium Fotografie immer in der Spannung zwischen Information, Aufklärung, Bildung auf der einen Seite und kommerzieller Verwertung auf der anderen bewegen. Mit den Worten »Seine Stimme denen geben, die keine haben« rief der US-amerikanische Fotograf W. Eugene Smith nachdrücklich zum sozialen und politischen Engagement der Fotografen und der Fotografie auf. Die Dramatisierung der Bilderwelten unserer Tage jedoch, die Jagd der Paparazzi nach Sensationen scheint jeden Enthüllungsjournalismus zum reinen Klatsch verkommen zu lassen.

Das »kulturelle Gedächtnis«

Bilder sind Teil der Kultur, prägen diese, sind Medium der Erinnerung und der Weitergabe von Traditionen an nachfolgende Generationen, sie sind Instanzen der Kulturvermittlung.

Eine Vielzahl von Bildmotiven ist mittlerweile Bestandteil eines »kulturellen visuellen Gedächtnisses« auch internationalen Zuschnitts geworden. Ein bestimmtes Bildrepertoire evoziert bestimmte (kollektive) Erinnerungen: das nackte Mädchen, das in Vietnam vor einem Luftangriff flieht, die Steine, die 1953 beim Aufstand in der DDR auf dem Potsdamer Platz gegen die russischen Panzer fliegen, der Sprung des NVA-Soldaten an der Bernauer Straße über Stacheldraht und Maueröffnung in den Westen, der chinesische Student, der auf dem Tiananmen-Platz einem Panzer nicht weichen

will. Von Bildern ausgelöste »Gefühlswalzen« können in »politisch-moralische Identitätskonstrukte« (Knoch, p. 22) eingehen. Fotografien sind vieldeutig und ambivalent, für eine Vielzahl von Interpretationen offen. Ihnen wird von den Rezipienten eine Bedeutung verliehen. Erst hier findet ihre endgültige Entschlüsselung statt. Dies jedoch kann mindestens zweierlei nach sich ziehen: Die Interpretation von Fotografien muss nicht einheitlich, allgemein gültig sein, es kann disparate, konträre, unvollständige, vorläufige Entschlüsselungen geben und, was noch wichtiger sein mag, die im Produktionskontext entstandene Narration, die vom Fotografen möglicherweise intendierte Aussage oder »Botschaft«, kann vollkommen anders sein als die von dem oder den Rezipienten entschlüsselte. Ein Foto ist, häufig zu einem späteren Zeitpunkt, Auslöser und Medium der individuellen wie kollektiven Erinnerung, besetzt mit einem emotionalen Element (Freude, Wehmut, Trauer, Ausgelassenheit). Der Rezeptionskontext ist ein anderer als der Entstehungskontext.

Bilder geben Orientierung. Wir nehmen die Welt in Bildern wahr und interpretieren sie in solchen. Wir denken in Bildern selbst mit geschlossenen Augen, »die Welt« erschließt sich durch ständige Repräsentationen von Bildern in unseren Köpfen. Ausdrucksstarke Bilder, lebhaft, sinnliche, originelle, erschütternde, so sie oft wiederholt werden, werden zu Ikonen im Gedächtnis. Quasi symbolhaft verbinden Bilder die Welt der Gedanken und die Welt der Wahrnehmungen, sie sind konsens- und identitätsstiftend. Die Erinnerung an die Vergangenheit lebt in Bildern, ebenso die Wahrnehmung der Gegenwart und die Vision von der Zukunft. Deswegen spricht man von der »Macht der Bilder«. Und vor allem die Mächtigen nutzen dies für ihre »Bilder der Macht«, herrschaftssichernde, konsensstiftende, Systeme und Personen glorifizierende, symbolhafte und ikonenhafte Reproduktionen von Wirklichkeit mit einem kollektiven, für viele Menschen glaubhaften und sinnstiftenden Zugschnitt.

Bildern haftet der Nimbus der Objektivität an: »Das habe ich mit eigenen Augen gesehen.« Der Betrachter wird zum Augenzeugen. Wir glauben, was wir sehen, aber das Umgekehrte gilt auch: Wir sehen, was wir glauben. Die ästhetische Gestaltung und das suggestive Potenzial der Fotografie lassen Bilder zu Ikonen werden, Personen zu Mythen und Geschichte zu Legenden. Deswegen sollte es Teil einer zu entwickelnden Medienkompetenz sein, etwaigen »Wahrheitsgehalt« einer (historischen) Foto-

grafie zu erkennen und ihre symbolhaften Ebenen und Funktionen herausarbeiten zu können.

Bilder und Bildfolgen erzählen das »Wie« eines Sachverhalts, das »Warum« kommt zu kurz, sie legen unterschiedlich eine grundlegende Übereinstimmung zwischen den persönlichen Anschauungen des Betrachters und medial vermittelten Erfahrungen nahe, sie erwecken dadurch den Eindruck, selbstverständlich zu sein und verbreiten Offensichtlichkeiten.

Das Bildmaterial hat sich in den vergangenen Jahren vermillionenfacht. Auf YouTube werden täglich weltweit über drei Milliarden Videos angeschaut, in jeder Minute Videos von insgesamt 48 Stunden Dauer hochgeladen. Immer mehr Menschen verbringen immer mehr Zeit damit, Bilder anzusehen und sie auf sich wirken zu lassen. Es gibt eine riesige Diskrepanz zwischen unserer Fähigkeit, Texte zu verstehen und Bilder zu deuten.

Über einen kompetenten und kritischen Umgang mit Fotografien

»Die Wahrheit ist das beste Bild«, diese Zitatsequenz des berühmten Fotografen Robert Capa (1913–1954) wird bis heute als Leitgedanke »authentischer« Fotografie quasi mantrahaft endlos wiederholt. Häufig allerdings ohne den Halbsatz, mit dem Capa seinen Gedanken enden ließ: »Die Wahrheit ist das beste Bild, die beste Propaganda.« Neben einem dokumentarischen Zweck verfolgen Fotografien – gelegentlich intentional, gelegentlich nicht intentional – auch einen anderen, zum Beispiel den der ästhetischen Stilisierung, der verklärenden Inszenierung, der verdeckten Manipulation, der politischen Propaganda. Anders als bei schriftlichen Texten, die wir gewohnt kritisch lesen, lassen wir uns von Fotos oft über deren Wahrheitsgehalt täuschen. Das Bild scheint objektiv. Und doch: Auch Bilder sind standpunktabhängig. Fotografen gestalten ihre Produkte, sie wählen den Ausschnitt aus der abzubildenden Realität, sie reduzieren den Bildausschnitt, sie heben Details hervor, sie arbeiten mit Unschärfen, Spiegelungen, scharfen und unscharfen Helldunkel-Kontrasten. Sie streben (möglicherweise) ungewöhnliche Bildkompositionen an, ihre Abstraktionen können verwegen, assoziativ und gar magisch sein.

Selbst sich als dokumentarisch deklarierende Fotos wählen aus, vermitteln eine bestimmte Sichtweise, heben hervor, lassen aus, rücken in den Vordergrund oder

schneiden ab. Bei privaten Fotos wird das offensichtlich. Da sind Oma und Opa oder das Baby wichtig. Aber solche Aufnahmen geben auch Auskunft, meist unbeabsichtigt, darüber, wie die Menschen gekleidet sind, was sie essen, welche Spiele sie spielen, wie ihre Wohnungen eingerichtet sind, welche Arbeiten sie ausführen, wie sie sich fortbewegen. Sie legen Zeugnis ab von den den Menschen wichtigen Symbolen und sind selbst Symbole, Deutungen der Realität. Das macht sie zu wichtigen Dokumenten der Sozial- und Kulturgeschichte. Allerdings hängt es von ihrer quellenkritischen und kompetenten Interpretation und Einordnung ab, ob sie zu wertvollen Medien im Prozess der erinnernden Rekonstruktion von Geschichte werden oder ob sie lediglich Stimulus bleiben für ein Kaleidoskop anheimelnder oder erschütternder, jedenfalls verklärender Erinnerungen und sentimentaler Assoziationen. Beiden Aspekten der Fotografie, dem dokumentarischen und dem ästhetisch-gestalterischen, ist Rechnung zu tragen.

Legte der Fotograf Andreas Feininger primär Wert auf den Inhalt, den eine Fotografie wiedergebe, so war er sich der künstlerisch-gestalterischen Einflussnahme auf die mediale Repräsentation dieses Inhalts doch sehr wohl bewusst: »Ich fotografiere nie ein Motiv, und wenn es noch so interessant ist, wenn ich es nicht für fotogen halte. In dieser Hinsicht muss ich Qualitäten wie Farbe, Licht, Kontrast, Perspektive, Bewegung, Hintergrund und Gesamtstimmung abwägen – Elemente der grafischen Gestaltung. Denn wenn diese Eigenschaften nicht gut präsentiert werden, kann eine Fotografie zwar wichtig hinsichtlich ihres Inhalts sein, aber sie kann niemals ein künstlerisch zufriedenstellendes Bild werden.« (Feininger, p. 31) Werden Fotografien durch Wahrnehmungsprozesse zu Bildern (deren Deutungen und Funktionen unterschiedlich sein können), so gilt es doch, eine Wahrnehmungskompetenz zu entwickeln, die sich natürlich auf die Entschlüsselung des dargestellten Inhalts bezieht, aber darüber hinausgeht und nach gestalterischen Elementen fragt, die eine bestimmte Wirkung erzeugen (können). Hat das Medium Fotografie eine symbolische Bedeutung und möglicherweise einen metaphorischen Sinn, weil es sich an Fantasie und Reflexion richtet, so muss eine Bildanalyse nicht nur danach fragen, »was man sehen kann«, sondern auch nach »Bedeutungen jenseits des Abgebildeten, nach der Symbolsprache der Fotografien und den von ihr produzierten Vorstellungen« (Brink, p. 15). Die Literaturwissenschaft unterscheidet zum Beispiel einen dem Werk eher immanenten »point of view« und eine Erzähl-

perspektive, die außerhalb des Werkes liegt, sich gleichwohl aber auf dieses bezieht. Überträgt man das auf die Bildanalyse, so hat man einen Blickwinkel im Bild, einen bildimmanenten Betrachter und einen (historischen) Produktionskontext. Die akademische und didaktische Aufmerksamkeit hat sich sehr wohl dem Medium Fotografie quellenkritisch zu nähern, indem sie nach Standpunktabhängigkeit und Wirkungsabsicht der Aussage fragt und nach ästhetisch gestalteter Präsentation des (historischen) Inhalts. Sie hat darüber hinaus in der dialektischen Form-Inhalt-Analyse die symbolische Funktion der Fotografie, ihren Charakter als Medium der Verklärung oder der Erkenntnis, als solches der Aufklärung oder der Manipulation, als das des Widerspruchs oder des Konsenses, in den Blick zu nehmen. Der »fotografie-unkundige wird der analphabet der zukunfts sein«, wusste der Bauhaus-Meister László Moholy-Nagy (1895–1946) bereits im Jahr 1927.

In den angelsächsischen Ländern versucht man mit dem Begriff »visual literacy« eine Kompetenz zu beschreiben, die »images« (Bilder, Abbildungen, Ansichten) interpretieren und entschlüsseln kann, und versteht diese explizit als bedeutungsaushandelnde Kompetenz. Man kann Bilder lesen und die gefundene Bedeutung kommunizieren. Theoretisch gesagt: Es geht um die Dekonstruktion sinntragender Zeichen. Informationsentschlüsselung und Bedeutungsaushandlung sind ein (persönlicher) Sinnstiftungsprozess. Visual literacy ist so gesehen Teil einer zu begründenden und zu entwickelnden Medienkompetenz, einer kulturellen Kompetenz, die die aktive Gestaltung von Kommunikationsprozessen ermöglicht und zur Teilhabe an gesellschaftlicher und politischer Praxis befähigt. Visual literacy formuliert also ein Ziel. Um Medienkompetenz und, als Teil davon, eine deutende Bildinterpretation klarer zu fassen sind weiterhin – und vielleicht auch als Folge dieser Publikation – folgende Punkte zu diskutieren:

1. Zur Klärung der Rolle von visuellen Medien bei der Rekonstruktion von Geschichte muss auch eine kulturtheoretische Positionierung vorangetrieben werden. Welchen »Sinn« tragen visuelle Medien und wie ist dieser zu dekonstruieren?

2. Jedes Medium verfolgt – beabsichtigt oder unbeabsichtigt, bewusst oder unbewusst – ein Wirkung. Wie lässt sich diese Wirkung erschließen und wie stimmt sie mit der tatsächlichen Rezeption, auch in unterschiedlichen Zeitepochen, überein?

3. Um eine sorgfältige Bilddeutung vornehmen zu können, ist eine umfassende archivistische Erschließung äußerst wünschenswert. Archive stehen aber häufig vor dem Problem, dass Nachlässe nicht genau kontextualisiert sind, dass auch diejenigen, die Bildmedien in den Archiven abgeben, nichts oder nichts Genaueres darüber sagen können, wer die Fotos zu welchem Anlass mit welchem Ziel und wann gemacht hat. Archivare und Historiker sehen sich dann vor die Aufgabe einer gründlichen historischen Recherche gestellt, die zuweilen enorme Kenntnisse im Detail verlangt, um zum Beispiel herauszufinden, welche Kleidung in welcher Zeit en vogue war.

4. Vollkommen unterbelichtet ist im Moment noch die Debatte darüber, wie die Technik der Fotografie und ihre Entwicklung die Gestaltung der Bilder und ihre Aussage beeinflusst haben. Aber sicherlich haben Belichtungszeiten, Filmmaterial, Objektive und Entwicklungsverfahren enorme Auswirkungen gehabt.

Die Klärung dieser Fragen ist also einer zukünftigen Diskussion vorbehalten. Grundanliegen der vorliegenden Publikation ist es, die Bilder sprechen, erzählen zu lassen, ihre narrative Struktur zu analysieren. Dabei geht es darum,

a) das zu beschreiben und zu enthüllen, was auf den Bildern dargestellt ist;

b) das offensichtlich zu Sehende zu kontextualisieren, es in den ökonomischen, gesellschaftlichen, politischen und (alltags-)kulturellen Zusammenhang einzuordnen, das Bild also zu deuten. So ist etwa der Marktplatz nicht nur ein Ort, an dem etwas ge- und verkauft wird, sondern in seiner städtischen Funktion mitunter auch das wirtschaftliche, politische und religiöse Zentrum;

c) zumindest in Ansätzen das Medium selber zu analysieren: Handelt es sich um ein (offizielles) Foto, eine Postkarte, eine Privataufnahme? Wurde es zu dokumentarischen, zu Werbezwecken oder als familiäres Erinnerungsstück hergestellt? Wie wurde es dementsprechend gestaltet, mit welchen ästhetischen Mitteln sollte die Wirkungsabsicht realisiert werden (Wahl des aufgenommenen Ausschnittes, Standpunkt des Fotografen, Einsatz von Licht und Schatten, Kameraperspektive);

d) wenn immer möglich Informationen über den Fotografen bereitzustellen, weil dessen Position (Amateur, Auftragsfotograf, professionelles Fotostudio etc.), seine Fähigkeiten und Intentionen Inhalt und Form des Bildes beeinflussen.

Nun sollte jedoch nicht erwartet werden, dass alle diese Momente in der Analyse jeder Abbildung umfassend re-

alisiert werden. Das wäre im Rahmen dieser Publikation kaum zu leisten und auch tendenziell langweilig. Uns geht es darum, ein spannendes, informatives Werk an die Öffentlichkeit zu bringen, das intentional vor allem als ein Diskussionsimpuls zu verstehen ist, indem wir versuchen, Fotografien als Medien, die Geschichte festhalten und tradieren, ernst zu nehmen.

Das Fotoarchiv der Landesbildstelle Bremen

Erstaunlich ist, wie früh Aspekte von Medienkompetenz schon formuliert wurden. Geradezu prophetisch klingen die Worte aus der Kultur- und Lehrfilmzeitschrift »Der Bildwart. Blätter zur Volksbildung« von 1924. »Bildlesenlernen ist eine wichtige Aufgabe der Schule, die so weit geübt werden muss, dass der Schüler in der bildlichen Darstellung die gesehene Wirklichkeit und aus der Wirklichkeit die gesehene bildliche Darstellung erkennen kann.« Die Dekonstruktion visueller Informationen war also offensichtlich schon Gegenstand der Debatten um eine Schul- und Unterrichtsreform nach dem Ersten Weltkrieg. Anfang der 1920er Jahre hatten sich engagierte Pädagogen zu einer »Arbeitsgemeinschaft für das Lichtbildwesen« im Bremischen Lehrerverein zusammengeschlossen und 1924 wurde die Bremische Lichtbildzentrale für die Volksschulen gegründet, alsbald abgekürzt Bremische Lichtbildzentrale. Der Bestand dieser Einrichtung, der vordringlich der Medienarbeit in den Schulen zugeführt wurde, umfasste Ende der 1920er Jahre über 8000 Bilder, vorwiegend großformatige Glasdias, von denen etwa 2000 von mit der Lichtbildzentrale verbundenen Lehrern selbst hergestellt worden waren. Manche dieser Materialien hatten einen regionalen oder lokalen Bezug, erfüllten somit dokumentarische Zwecke. Jedoch wurde bereits zu dieser Zeit intensiv über den pädagogischen Aspekt des Medieneinsatzes im Unterricht diskutiert. Methodisch ging es um die Einbringung des Bildes als Mittel der Veranschaulichung von Lehrbuch und Lehrerwort in das »traditionelle« Unterrichts-konzept, allerdings wurde kritisch vermerkt, dass der »Lichtbilderunterricht« eben nicht »wertloses Bilderbe-sehen« sein sollte. Zumindest ansatzweise hatten fortschrittliche Pädagogen Eigengewicht und Eigenbedeutung der Bildaussage erkannt und das Bild mit seinem Informationsgehalt und seiner Kommunikationsstruktur als eigenständigen Aussageträger und nicht nur als illust-

ratives Beiwerk im Unterricht ernst genommen (Landesbildstelle Bremen, p. 8).

Nach dem Zweiten Weltkrieg formulierte der Senat des neuen Bundeslandes Bremen für die nunmehr Landesbildstelle Bremen genannte Einrichtung neben den pädagogischen Aufgaben auch solche eines klassischen Archivs: »B. Sammlungsaufgaben; 1. Aufbau einer Kreis-Film- und Bildsammlung; 2. Film- und Bildverleih; 3. Führung eines Verzeichnisses der im Kreise vorhandenen Filme und Bilder und seine Bekanntgabe an die Schulen; 4. Mitarbeit am Aufbau des Bildarchivs der Landesbildstelle« (Aufgabenzuweisung vom 15. Februar 1949). Dem »Sachgebiet Fotografie« wurden neben den Aufgaben im schulischen Bereich, d.h. der Dokumentation von Unterricht und schulischen Vorhaben sowie der entsprechenden Lehrerausbildung, auch solche der fotografischen Dokumentation aktuellen Zeitgeschehens und der Erfassung von Veränderungen der Infrastruktur Bremens sowie in der Archivierung der Aufnahmen zugeschrieben. Seit ihrer Gründung also fotografiert und dokumentiert, sammelt und archiviert die Landesbildstelle, um Zeitgeschehen für nachfolgende Generationen festzuhalten. Das ist der Kern des Fotoarchivs der alten Landesbildstelle, des jetzigen Zentrums für Medien im Landesinstitut für Schule. Heute umfasst der Bestand des Fotoarchivs 300.000 Dokumente, Negative und Positive, Glasdias, 9x9-, 6x6- und Kleinbild-Dias, Scans etc.

Vor vielen Jahren schon hat die UNESCO Fotografien und auch Filme als zu bewahrendes Kulturgut eingestuft. Diese Einschätzung ist auch Leitlinie der Arbeit des Fotoarchivs des Zentrums für Medien Bremen. Da unsere Kultur nach wie vor eine auf das Schriftliche fixierte Kultur ist, ist eine Auffassung von Fotografie als Zeitzeugnis, historische Quelle und visueller Symbolträger und deshalb auch zu bewahrendes Kulturgut immer noch ungewöhnlich. In unserer Gesellschaft ist es gängige Praxis, visuelle und auditive Kulturprodukte vorwiegend unter ästhetischen und künstlerischen Gesichtspunkten zu behandeln. Die Archivierungstätigkeit des Fotoarchivs setzt hingegen darauf, die historischen Aufnahmen zu sichern, zu pflegen und für die Nachwelt zu bewahren und zu überliefern. Dazu gehören die fotografische Spurensuche, das Pflegen, Rekonstruieren und Restaurieren der Dokumente sowie die Recherche zu ihrem jeweiligen Umfeld (Entstehungszusammenhänge, Urheber- und Verwertungsfragen, Begleitmaterialien, zeitgenössische Rezeption). Das historische Material muss ausgewertet und bewertet, in die Geschichte eingeordnet und

seine Bedeutung für die lokale/regionale Kultur bestimmt werden. Aufgabe ist es, die Foto- und Mediengeschichte zu erforschen, und das gerade in heutigen Zeiten, in denen der Gebrauch medialer Produkte als Versatzstück oder Zitat über ihren originären Sinn hinwegtäuscht. Natürlich bietet das Archiv auch Dienstleistungen an für schulische und außerschulische Bildungszwecke, für wissenschaftliche Forschung und Lehre, für journalistische Recherche und macht seine Materialien einer interessierten Öffentlichkeit zugänglich. Das können Schulen, Weiterbildungsträger, Geschichtsgruppen, Bürgerhäuser, Firmen, Buchverlage oder interessierte Hobbyhistoriker sein.

Insgesamt kann so der Bestand der Fotosammlung im kritischen Diskurs der Ausbildung eines historischen Bewusstseins dienen.

Zum Aufbau des Buches

Das Fotoarchiv der ehemaligen Landesbildstelle ist ein ungeheurer und immer wieder neu zu hebender Schatz an visuellem »Erinnerungspotenzial«, aus ganz unterschiedlichen und vielfältigen Bereichen der Bremer Geschichte. Grundidee dieser Publikation ist es, einen kommentierten Einblick in diesen Schatz zu bieten.

Die abgebildeten Fotodokumente stammen aus der Zeit von 1890 bis 1950, geplant ist ein zweiter Band mit Aufnahmen aus den Jahren 1950 bis 2000. Die Bilder sind inhaltlich kommentiert und werden – zumindest in Ansätzen – auch gestalterisch analysiert. Die Publikation richtet sich an eine – historisch wie fotografisch – interessierte Öffentlichkeit, der Stil ist populär, unterhaltsam, informativ, soll aber natürlich gleichzeitig akademischen Ansprüchen genügen.

Der Band ist in folgende Themenbereiche gegliedert:

- Stadtansichten – Bilder der Stadt, Stadtbilder, Impressionen aus Bremen (Innenstadt, Roland, Dom, Rathaus); aus den Vorstädten (Ostertor/Steintor, westliche Vorstadt, Doventor, Stephaniviertel/Gängeviertel);
- Die Weser – Lebensader Bremens (von der Schlachte zu den neuen Hafengebieten, Flusslandschaften, Handelsgüter aus Bremen);
- Von der Politik (Kaiserreich und Erster Weltkrieg, Nazidiktatur und Zweiter Weltkrieg, Nachkriegszeit und Wiederaufbau);
- Alltag (die »kleinen« Leute, Straßenszenen, Sport und Schule, Freizeit und Ausflüge).

Literatur

- Cornelia Brink: Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945, Berlin: Akademie Verlag 1998.
- Andreas Feininger: That's Photography, ed. by Thomas Buchsteiner and Otto Letze, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2004.
- Harald Goergens/Alfred Löhr: Bilder für alle. Bremer Photographie im 19. Jahrhundert [= Hefte des Focke-Museums Nr. 68], Bremen: Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte – Focke-Museum 1985.
- Habbo Knoch: Fenster der Tat, in: Schulze/Wiedemann, p. 13–34.
- Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Bilder, die lügen, Bonn: Bouvier Verlag, 3. Aufl. 2003.
- Landesbildstelle Bremen: 60 Jahre Bildstellenarbeit in Bremen, Broschüre November 1984.
- Robert Lebeck/Bodo von Dewitz: Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage 1839–1973, Ausstellungskatalog, Göttingen: Steidl Verlag 2001.
- Gerhard Paul (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder, 2 Bände, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.
- Gerhard Paul (Hg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.
- Rainer Schulze/Wilfried Wiedemann (Hg.): AugenZeugen. Fotos, Filme und Zeitzeugenberichte in der neuen Dauerausstellung der Gedenkstätte Bergen-Belsen. Hintergrund und Kontext, Stiftung niedersächsische Gedenkstätten 2007.
- Jorge Semprun: Schreiben oder Leben (1994), Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997.

Unter den Rathausarkaden 1960,
Foto von Hinrich Meyer



Stadtansichten

Natürlich präsentiert sich auch die Stadt in Bildern – und wird repräsentiert. Fotografien zeigen Orte und Situationen, Sehenswürdigkeiten, Gebäude, Straßen und Plätze. Im Vergleich fällt auf, was früher anders war, was sich im Laufe der Zeit geändert hat. So gesehen sind Fotografien auch Dokumente des Wandels der Stadt und in der Stadt. Was ist verschwunden, warum ist es verschwunden, was ist an die Stelle getreten? Welche städtische Wirklichkeit hat der Fotograf abgebildet, wie hat er durch seine Bildgestaltung interpretiert? Das folgende Kapitel stellt einen Streifzug durch die historische Stadt dar, Vergangenes wird lebendig und unter der Fragestellung behandelt, welche Informationen uns »alte« Stadtansichten geben. Neben der »klassischen« Einordnung mittels Datierung, Erschließung des Bildinhalts, Informationen über den Fotografen, muss eine umfassende Kontextualisierung auch auf Wirkungsweise und -absicht eingehen und das Bild in einen generellen Deutungszusammenhang stellen. Durch genaues Hinsehen sollen auch die verborgenen Botschaften und die ihr zugrunde liegenden Gestaltungsweisen entschlüsselt werden.

Aufnahme des Bremer Markplatzes aus dem Jahre 1888. Die Ausbreitung der Fotografie war damals schon in vollem Gange. Als Motive boten sich für die Fotografen die markanten Orte der Stadt an, die Symbole des wirtschaftlichen, politischen, religiösen und kulturellen Lebens, also der Marktplatz mit Rathaus und Roland, Börse, die Kirchen, die repräsentativen Bürgerhäuser.

Im Zentrum des Bildes steht das Marktgeschehen, an Buden und Ständen werden rund um den Roland Waren verkauft. Auch unter den Arkaden befinden sich Verkaufsstände. Bauern aus den zu Bremen gehörenden Dörfern wie Arsten, Hastedt und Schwachhausen oder den nahen preußischen Landgebieten bieten ihre landwirtschaftlichen Produkte feil. Im Vordergrund kreuzt eine Kutsche den Marktplatz in Richtung Langenstraße, oben links fährt die Straßenbahn. Ab 1876 führten mehrere Linien der Bremer Pferdebahn über den Marktplatz von Walle nach Hastedt, vom Domshof über die Kaiserbrücke in die Neustadt und die Ringbahn über Bahnhof, Am Dobben, Markt und Nordstraße. Ab 1893 wurden die Linien nach einem Probelauf anlässlich der Nordwestdeutschen Gewerbe- und Industrieausstellung im Jahr zuvor auf der Bürgerweide elektrifiziert. Der Marktplatz zeigt sich so auch als wichtiger Verkehrsknotenpunkt, hier begegnen sich ländliche Leiterwagen, Kutschen und die Pferdebahn als Transportmittel des beginnenden urbanen Massenverkehrs.

Eingerahmt wird der Marktplatz im Westen von prächtigen bürgerlichen Giebelhäusern, unter anderem der Rathsapotheke. Die Giebelhäuser an der Ostseite des Platzes waren schon 1862 abgerissen worden, um für die Neue Börse Raum zu schaffen. Links neben dem Rathaus kann man auf dem Liebfrauenkirchhof noch die Alte Börse sehen. Hier fanden neben dem Warenhandel auch Makler-, Wechsel-, Kredit- und Aktiengeschäfte statt. Geradezu historischen Wert hat die vorliegende Aufnahme, denn die Alte Börse brannte 1888 aus und wurde abgerissen.

An der Ecke Marktplatz und Obernstraße stand bis 1828 der repräsentative Renaissancebau des »Weinhauses«, das inzwischen einem eher schmucklosen Gebäude zur Lagerung von Bettfedern und zum Handel mit Textilwaren Platz machen musste.

Die Kamera hielt den Blick aus einem Fenster der Häuser an der süd-östlichen Seite des Marktplatzes fest. Das dabei entstandene Fotodokument ist Ende des 19. Jahrhunderts auch als Postkarte vertrieben worden. Mittels dieses neuen Mediums betrieben die Schreiber mit ihren Grüßen ungewollt auch eine Art »Image-Werbung« für die Hansestadt. Rathaus, Roland und Bürgerhäuser vermitteln das Bild einer Stadt mit Tradition, Neue Börse und Straßenbahn bezeugten den Wandel zur Moderne.



Das Motiv der Ansichtspostkarte von 1900 ist bekannt: die Sicht auf den St. Petri Dom vom Marktplatz aus. Der Dom wird eingerahmt von der 1864 fertiggestellten neogotischen Neuen Börse und Rathaus und Roland, davor ein Wagen der Pferdebahn. Ab 1876 gab es mehrere Linien der Bremer Pferdebahn, die über den Marktplatz liefen, die von Walle nach Hastedt, die vom Domshof über die Kaiserbrücke in die Neustadt und die Ringbahn (Bahnhof, Am Dobben, Markt, Nordstraße). Es scheint so, als ob der Marktplatz mit Gaslampen erleuchtet ist. Nun ist eine Ansichtskarte kein Medium, das die Wirklichkeit dokumentiert. Kriterien ihrer Gestaltung sind eher andere: Erzeugung einer bestimmten Stimmung, Vermittlung von Gefühlen, Verkaufbarkeit. In Bremen war die Umstellung auf Elektrizität bereits eingeleitet, ein Elektrizitätswerk wurde 1893 gebaut, zwei Jahre später beleuchteten schon neue elektrisch gespeiste Bogenlampen Prestigeobjekte und Repräsentationsbauten wie die Neue Börse und das Stadthaus. Der Schreiber datiert seinen Gruß aus Bremen auf das Jahr 1900, die Ansichtskarte ist entweder demnach deutlich älter (ca. 1890) oder sie vermittelt ein romantisches, verklärendes, nicht den Realitäten entsprechendes Bild. Vor dem Dom steht der Wilhadi-Brunnen (1880 gebaut).

Die zweite, 1899 geschriebene Ansichtskarte zeigt den Marktplatz mit regem Treiben, im Anschnitt links der Dom, daran anschließend der Schütting und die Bürgerhäuser an der Westseite des Platzes und das Rathaus im Anschnitt rechts. Dominiert wird das Bild vom Wilhadi-Brunnen des Berliner Bildhauers Richard Neumann. Der Brunnen ist ein Denkmal für den ersten Bremer Bischof, Willehad. Als Bauherr des Doms trägt er Hammer und Winkelmaß, dabei steht er auf einem mit Putten und Wasser speienden Löwen dekorierten Sockel. Er füllt die

Bildmitte aus und blickt, den rechten Arm zum Segen erhoben, auf das bunte Treiben auf dem Marktplatz, vor allem aber auf das wunderschöne Ensemble rundherum. Eine sagenumwobene, legendenhafte Figur der Bremer Geschichte wie Willehad wird hier im Ambiente prestigeträchtiger und historischer Bauten wie dem Schütting und den Kaufmannshäusern inszeniert. Auf diese Weise stellt sie Bremen in eine enge Verbindung mit der deutschen Geschichte und zeigt den Wohlstand und die »Kultur« seiner Bürger.

Bemerkenswert ist das Design der beiden Karten selber: Die meisten Postkarten besaßen auch die heute noch vorherrschende rechteckige Form und variierten das Format nur innerhalb eines geringen Spielraums. Doch auch innerhalb dieses Rechtecks waren der Fantasie der Gestalter kaum Grenzen gesetzt. Neben zahlreichen Applikationen gab es vielfältige raffinierte Techniken und Mechanismen, mit deren Hilfe die Ansichtskarten attraktiver gemacht werden sollten. Die Details wurden vielfach in gering entlohnter Heimarbeit zusammengesetzt oder auf die Karten aufgebracht.

Die beiden gezeigten Exemplare sind »Halt-gegen-das-Licht-Karten«, für die zunächst nach Fotos gefertigte Lichtdrucke hergestellt wurden. Um die Illusion eines Nachtbildes zu erzeugen, wurden sie bläulich dunkel überdruckt. Hinter den zuvor ausgestanzten Fenstern, Mondsicheln und Lampen kann so der helle Hintergrund hervortreten. In noch aufwendigeren Varianten klebt hinter der Vorderseite dünnes Farbpapier, das, vor eine Lichtquelle gehalten, den Anschein tatsächlich leuchtender Fenster, Lampen und Monde erweckt. Das Ziel dieser Technik mochte eine realitätsgerechtere Abbildung gewesen sein, die Wirkung erscheint heute jedoch romantisierend.

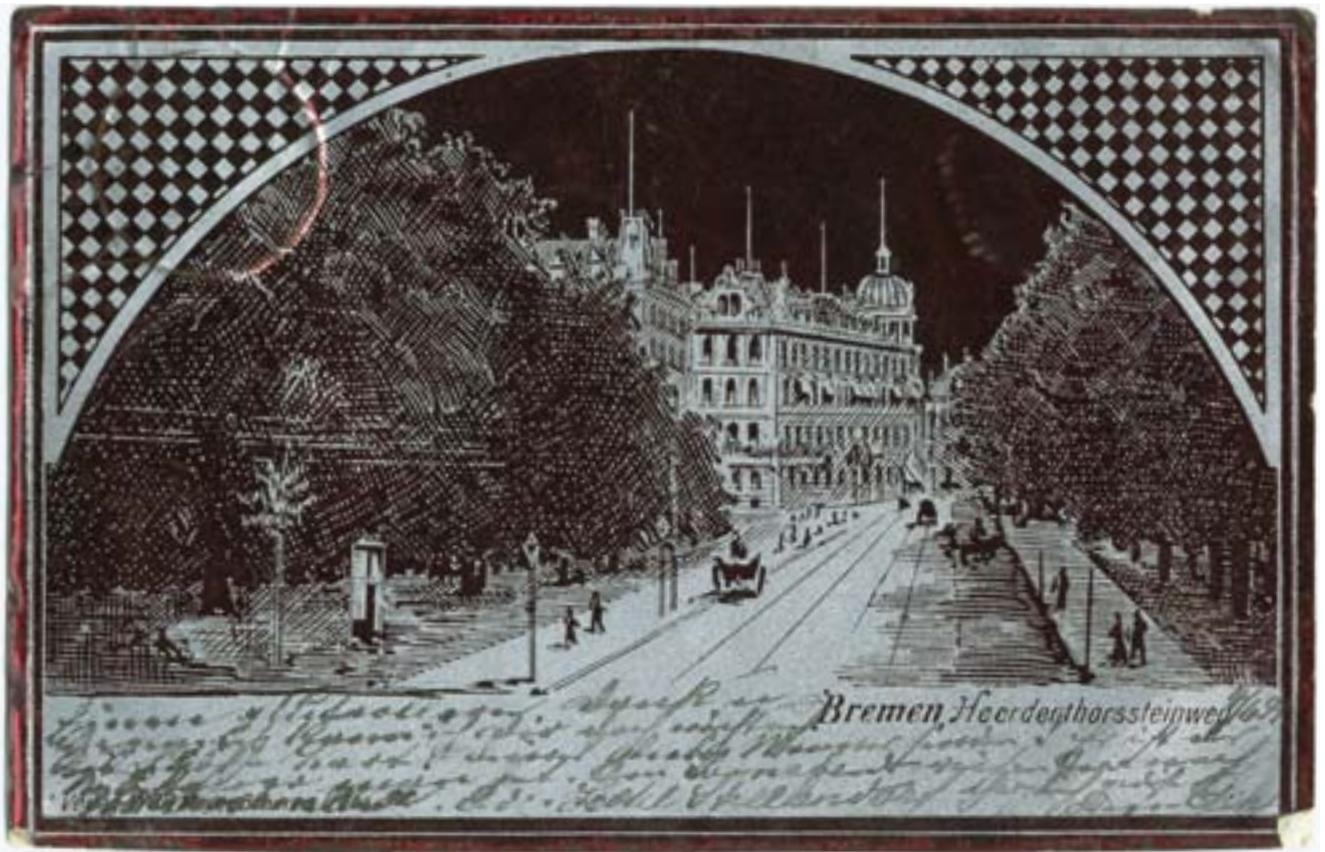
Als die Hersteller und Vertreiber merkten, welches Geschäft mit Postkarten zu machen war, lag es für sie nahe, durch immer neue Einfälle den erfreulichen Umsatz noch weiter zu steigern. Neben den schon länger bestehenden Stereopostkarten und Ausziehkarten (Leporellos) kamen zum Ende des 19. Jahrhunderts die Seiden- und Satinkarten auf den Markt. In Deutschland gab es eine imitierte Variante, für die Seidenstruktur auf eine Pappkarte geprägt und mit Silber überzogen wurde.

Einen ähnlichen optischen Effekt erzielte man, indem man Foto-Negative wie Positive auf Hochglanzpapier abzog. Eine solche Negativ-Hochglanzpostkarte zeigt hier den Herdentorsteinweg in einer künstlerischen Darstellung.

Ursprünglich war der Herdentorsteinweg die Verbindung der Stadt zur Bürgerweide. Hier trieb man die »Herden« von Vieh zur Allmende auf der Bürgerweide.

Zusätzliche Bedeutung gewann der Weg, als 1812/13 der Herdentorfriedhof im Bereich des heutigen Gustav-Deetjen-Parks angelegt wurde. Zu der Zeit standen hier ungefähr 30 kleinere Häuser. Nach der Einweihung des Hannoverschen Bahnhofs 1847 wurde der Herdentorsteinweg zu einer Prachtstraße ausgebaut. In diesem Kontext ließ der zunächst in der Neustadt ansässige Gastwirt Johann Heinrich Hillmann sein gleichnamiges Hotel am Herdentor bauen. Es wurde mehrmals umgebaut und war bald das vornehmste Hotel in Bremen. Um 1900, dem Zeitpunkt der Aufnahme, auf der links hinter den Bäumen die Straßenfront zu sehen ist, besaß es um die 300 Betten. 1944 wurde es zerstört.

Die Postkarte versucht, das großstädtische Flair der Straße einzufangen, insbesondere die Architektur beeindruckt. Das Straßenleben selbst macht jedoch auf den heutigen Betrachter eher einen beschaulichen Eindruck.



Bremen Heerdenthorsteinweg
L. v. d. Hoff & Schillerstr. 17
1861

Wie die Balgebrückstraße seit 1961 in gerader Linie auf die heutige Wilhelm-Kaisen-Brücke zuläuft, führte jahrhundertlang die zentrale Verbindung vom Markt zur Großen Weserbrücke durch die Wachtstraße (vor 1895: Börsenbrückstraße). Kam man also früher aus der Neustadt über die Brücke in die Altstadt, so führte der Weg auf die 1864 eingeweihte Neue Börse zu, zu sehen in der Bildmitte mit den heute noch erhaltenen Arkaden. Die Domtürme überragen die Szenerie, rechts der 1897–99 errichtete Vierungsturm auf dem nördlichen Querschiff.

Auffällig in der Bildkomposition ist die Baustelle in der Bildmitte, wo die Arbeiten an der 1902 fertiggestellten Baumwollbörse begonnen haben. Die Postkarte aus dem Jahr 1899 dokumentiert somit als Momentaufnahme einen besonderen Einschnitt in das Bild der Stadt. Bald darauf wird die große Baumwollbörse den Blick verstellen und das Stadtbild kräftig verändern.

Hinter der Brücke schließt sich auf der Altstadtseite ein kleiner Platz an. Die Häuserzeile auf der linken Seite weist eine Vielzahl unterschiedlicher Architekturtypen auf: Traditionelle Kaufmannshäuser stehen neben modern gründerzeitlich gestalteten Fassaden, hinten links sind vertikale Giebelhäuser der Altstadt zu erkennen.

Als Hauptachse zwischen Markt und Neustadt stellte die Wachtstraße aufgrund ihres hohen Publikumsverkehrs auch eine hervorragende Geschäftslage dar. Entsprechend verzeichnet das Adressbuch der Zeit eine ganze Reihe von Kaufhäusern für Manufakturwaren oder Textilien, die sich auf Tuch, Herrengarderobe, Strumpfwaren, »Galanterie«

oder »Weißwaren« und Tapiserie spezialisiert hatten. Daneben warteten Papier-, Tabak- und Kolonialwaren, aber auch Cigarrenfabriken, Bierhallen und Restaurationen sowie Schlachter und Verlagsbuchhändler auf Kundschaft. Wo jetzt noch der kleine Kiosk im Schweizer Stil steht, wird ab 1903 der kaufmännische Verein »Union«, der sich der Bildung durch wissenschaftliche Vorträge und Konzerte verschrieben hatte, sein Klubhaus bauen.

Wie auch auf den anderen Postkarten benutzten die Schreiber durchaus auch die »Ansichts«-Seite der Karte für ihre Grüße. Die ehemaligen »Correspondenz-Karten« wurden in den 1880er Jahren auf der Vorderseite mit einem Bild versehen, die Ansichtskartenindustrie wuchs schnell. Noch vor der Jahrhundertwende setzte sich das neue Medium »Ansichtskarte« durch, nicht zuletzt durch die Nutzung neuerer Druckverfahren im großen Stil. Ab dieser Zeit wurde hauptsächlich das mehrfarbige Druckverfahren der Chromolithografie verwendet, zuvor waren Ansichtskarten fast immer einfarbig, meistens in Sepiatönen gedruckt. Die Karten waren zu einem relativ geringen Preis erhältlich und mochten manche Absender auf den Gedanken gebracht haben, auf das Verfassen einiger Sätze zur Stadt- oder Landschaftsbeschreibung getrost verzichten zu können. In vielen Tabak- und Schreibwarenläden waren Ansichtskarten zu kaufen, was zu ihrer weiteren Popularisierung stark beitrug. Sie wurden künstlerisch gestaltet, der Mode entsprechend verziert, bemalt, mit Schablonen handkoloriert und damit dem Publikumsgeschmack angepasst. Sie waren ein Medium, das verkauft werden wollte.

Wie bedeutend in der Struktur der Stadt die Große Weserbrücke, die noch in die Wachtstraße mündet, als zentrale Verbindung der Alt- mit der Neustadt war, zeigt das 1935 von Oberbaurat Lempe aufgenommene Foto auf beeindruckende Weise: Der Fotograf hat ihr in seiner Bildkomposition als mächtige Diagonale eine dominante Rolle zugewiesen.

In früheren Zeiten wurde die Weser in diesem Bereich mit Fähren und bei niedrigem Wasserstand auch auf Furchen überquert. 1244 wird zum ersten Mal eine Weserbrücke erwähnt.

Eine Erneuerung der alten Börsenbrücke war durch die 1885 begonnene Weservertiefung notwendig geworden. Die hier abgebildete Große Weserbrücke wurde 1893–95 mit zwei Strompfeilern und zwei dekorativen, mit Wappen geschmückten Portalbauten errichtet. Die Zugänge flankierten Obelisk mit bronzenen Löwenköpfen. Vom 1. April 1933 an hieß sie »Adolf-Hitler-Brücke«, das aber nur bis 1939 als dieser Name auf die soeben fertiggestellte neue imposante »Westbrücke« (mit Verlauf der heutigen Stephanibrücke) übergang. Die alte Brücke hieß dann »Lüderitzbrücke«.

Das dominante Gebäude am rechten Eingang zur Wachtstraße zeigt das Haus der Union, des kaufmännischen Bildungs- und Kulturvereins, der mehr als 2000 Mitglieder zählte. Links neben den Domtürmen ragt der Turm der Baumwollbörse ins Bild. Am Ende der Wachtstraße vollendet dann die Neue Börse die Reihe der versammelten Imponierbauten. Am linken Treppenabgang der Brücke erinnert das 1907 gebaute Denkmal an den vier Jahre zuvor verstorbenen Oberbaudirektor Ludwig Franzius, den Planer und Durchführer der »Weserkorre-

tion«. Rechts stehen Pack- und Kontorhäuser noch direkt am Weserufer und waren für den direkten Umschlag vom Schiff in die Speicher errichtet worden.

Friedrich Lempe war seit 1920 Oberbaurat in Bremen und ab 1932 Leiter des Stadtplanungsamtes. In den 1920er und -30er Jahren war sein Name auch über Bremens Grenzen hinaus im deutschlandweiten Bauwesen bekannt. Er fungierte unter anderem als »Fachpreisrichter« in einer Jury, die Bebauungspläne und Architektenentwürfe bewertete und dafür Geldpreise vergab. Er saß in der Jury, die den Wettbewerb für den Postneubau am Hauptbahnhof 1922 betreute und 1930 den für die Bebauung des Grundstückes Utbremer Ring.

Lempe kann auch als einer der Vordenker der später heftig umstrittenen Planung der »Mozarttrasse« angesehen werden. Bereits in der Veröffentlichung »Stadt- und Landesplanung 1926–1930« konstatierte er eine »nicht mehr lange ertragbare« Verkehrsbelastung des Bereichs der östlichen Vorstadt. Er schlug ein System von Fernstraßen vor, welche den historischen Stadtkern und die Wallanlagen wie ein Tangentensystem umschließen und in der »Gegend der Mozartstraße bzw. der Reederstraße die Weser überschreiten« sollten. Auf der anderen Seite setzte sich Lempe als »Sachverständiger zum Schutze des Straßen- und Landschaftsbildes« für den Erhalt des Bremer Hauses und die Pflege des traditionellen Stadtbildes ein.

Es ist nicht zu ermitteln, ob er im Auftrag der Baubehörde städtische Situationen und Entwicklungen fotografisch dokumentiert hat, zumindest ist aber zu vermuten, dass seine Aufnahmen »offizielle« oder wenigstens »halb offizielle« Bilder waren; gerade im Baubereich war ein (privates) Interesse an Fotografie weit verbreitet.

