

Gefährliche Sensationen

Die Visualisierung von Verbrechen in deutschen
und amerikanischen Pressefotografien
1920-1970

Maren Tribukait: Gefährliche Sensationen

V&R Academic

Maren Tribukait

Gefährliche Sensationen

Die Visualisierung von Verbrechen in deutschen und amerikanischen Pressefotografien 1920–1970

Vandenhoeck & Ruprecht

Umschlagabbildung: Pressefotografen vor dem Beginn des Hauptmann-Prozesses 1935
© New York Daily News Archive/Getty Images

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Axel Springer Stiftung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-647-30092-4

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: www.v-r.de

Zugleich Diss. phil., Universität Bielefeld 2013

© 2017, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Theaterstraße 13, D-37073 Göttingen /
Vandenhoeck & Ruprecht LLC, Bristol, CT, U. S. A.
www.v-r.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen
bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Satz: textformart, Göttingen | www.text-form-art.de

Inhalt

Einleitung	7
I. Mächtige Presse, starke Bilder. Die Visualisierung von Verbrechen in amerikanischen <i>Tabloids</i> 1920–1945	43
1. »Think in terms of pictures«: die New Yorker <i>Tabloids</i>	44
2. »Jahrhundertverbrechen« im Fokus der Kameras	57
a) Die Macht der Bilder und ihre Grenzen: der Hall-Mills-Fall	60
b) Ethische Grenzüberschreitung und politische Provokation: die Hinrichtung der Mörderin Ruth Snyder als Pressefotografie	81
c) Zwischen Exzess und Eingrenzung: die pressefotografische Praxis im Hauptmann-Fall	106
3. Gangstergewalt als visuelles Ereignis und ästhetische Form	149
a) »Nothing in the world sells papers like the murder of a gangster«: vom <i>St. Valentine's Day Massacre</i> zum öffentlichen Sterben des Dutch Schultz	150
b) »How to photograph a corps«: die Inszenierung von Tatorten in den Bildern Weegees	174
4. Zusammenfassung	197
II. Vorsichtige Presse, Angst vor Bildern. Die Visualisierung von Verbrechen in deutschen Boulevardzeitungen 1920–1960	203
1. Berliner Boulevardjournalismus von der Weimarer Republik bis in die Bundesrepublik	204
2. Umkämpfte Bilder: Verbrechen als visuelle Sensation in der Weimarer Republik	228
a) Skandal und Vorbild: die Fotografien Erich Salomons aus dem Krantz-Prozess	232
b) Öffentliche Spurensuche und Bilderverbot: der Fall Peter Kürten	247
c) Ein politisches Kampfmittel? Das Foto einer Kinderleiche und der Jakobowski-Prozess	267

6	Inhalt
3. Gelenkte Bilder: Kriminalität in nationalsozialistischen Zeitungen	279
4. Nach amerikanischem Modell? Verbrechen in der <i>Bild-Zeitung</i> . . .	296
5. Zusammenfassung	318
III. Im »goldenen Zeitalter« der Fotomagazine 1920–1970:	
Ein anderer Blick auf Verbrechen?	323
1. Von Deutschland in die USA und zurück: eine Transfergeschichte der Fotomagazine	325
2. Idylle und Gewalt: Bilderwelten der deutschen Illustrierten in der Weimarer Republik	340
3. Der Reiz der Fiktion und die Jagd nach Authentizität: Verbrechen in <i>Life</i>	359
4. Zwischen Boulevard und fotojournalistischem Anspruch: die bundesdeutschen Illustrierten	376
5. Zusammenfassung	393
Schlussbetrachtung: Fotografie und Verbrechen in der klassischen Moderne	397
Danksagung	405
Abkürzungen	407
Quellen- und Literaturverzeichnis	408
Quellen	408
Gedruckte Quellen	409
Literatur	411
Bildnachweis	432
Personenregister	435

Einleitung

»Fotografien sind die vielleicht geheimnisvollsten all der Objekte, welche die Umwelt, die wir als ›modern‹ begreifen, ausmachen und gestalten.«¹

Susan Sontag

a) Gefährliche Sensationen

Verbrechen sollen unsichtbar sein. Täter wollen nicht gesehen werden und möglichst wenig Spuren hinterlassen. Die Fotografie macht Dinge sichtbar. Im analogen fotografischen Verfahren fallen Lichtstrahlen durch ein Objektiv auf eine lichtempfindliche Fläche und schreiben dieser ein Bild der Wirklichkeit ein, das durch fotochemische Entwicklung sichtbar gemacht werden kann. Auf diese Weise zeigt die Fotografie Spuren der realen Welt und bietet sich als Hilfsmittel zur Aufklärung von Verbrechen an. Polizei und Justiz entdeckten Ende des 19. Jahrhunderts den Nutzen des neuen Mediums. Tatorte und Spuren wurden fotografiert, Verdächtige mit der Polizeifotografie erfasst, Verbrecheralben angelegt und Fotografien vor Gericht als Beweismittel zugelassen.² Gleichzeitig entwickelten sich moderne Gesellschaften zu Mediengesellschaften. Dieser Prozess begann in westlichen Staaten im 19. Jahrhundert mit der Massenpresse, die sich durch einen starken Anstieg der Zeitungsauflagen und einer Ausweitung der lesenden Öffentlichkeit auszeichnete. Die Leser verlangten Informationen über öffentliche Vorgänge, zu denen auch Kriminalität und Polizeiarbeit gehörten. Als 1880 die Reproduktion von Fotografien in Zeitungen technisch realisierbar wurde, erhielt das Medium eine neue Funktion: Fotografien konnten nun nicht nur Instrument der polizeilichen Aufklärung von Verbrechen, sondern auch Mittel der öffentlichen Aufklärung über Verbrechen sein.

1 Susan Sontag, *Über Fotografie*, Frankfurt 2004 [1977], S. 10.

2 John Tagg, *A Means of Surveillance. The Photograph as Evidence in Law*, in: ders. (Hg.), *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Amherst 1988, S. 66–102; Susanne Regener, *Fotografische Erfassung. Zur medialen Konstruktion des Kriminellen*, München 1999; dies., *Verbrechen, Schönheit, Tod. Tatortfotografien*, in: *Fotogeschichte* 20 (2000), S. 27–42; Jens Jäger, *Photography: a Means of Surveillance? Judicial Photography, 1850 to 1900*, in: *Crime, History & Societies* 5 (2001), S. 27–51; Christine Karallus, *Etwas in Augenschein nehmen. Die fotografische Identifizierung des Tatorts um 1900*, in: Charles Grivel/André Gunthert/Bernd Stiegler (Hg.), *Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse (1816–1914)*, München 2003, S. 141–155.

In der Öffentlichkeit und der Forschung werden massenmediale Bilder von Verbrechen jedoch meist unter einem anderem Blickwinkel betrachtet. Seit den 1920er Jahren, als Verbrechensfotos verstärkt in Umlauf kamen, galten und gelten sie als gefährliche Sensationen, die Ängste schüren, Stimmungen aufschaukeln und zur Nachahmung anregen. Die vorliegende Arbeit untersucht die historische Entwicklung massenmedialer Verbrechensfotos zwischen diesen beiden Polen: Was war die Funktion der Pressefotografien, die Tatorte und Täter, Opfer und Strafprozesse zeigten? Dienten sie der Unterhaltung der Zeitungsleser oder der öffentlichen Aufklärung über Verbrechen? Welche Kritik riefen sie hervor und welche Zeigbarkeitsregeln ergaben sich aus der Kritik? Was lässt sich über die Wirkung dieser Bilder sagen? Damit schreibt sich die Arbeit in den Diskurs über medialisierte Kriminalität ein, allerdings nicht aus kriminologischer, soziologischer oder journalistischer, sondern aus historischer Perspektive.³ Mit medialisierter Kriminalität werden hier die Repräsentationen von Kriminalität in den Massenmedien bezeichnet, die sich von der unmittelbaren Kriminalitätserfahrung sowie von der Perspektive der Polizei, Justiz und Wissenschaft auf Kriminalität unterscheiden. Diese Repräsentationen haben einen konstruktiven Charakter und entstehen an der Schnittstelle von Journalismus, Alltagsvorstellungen, Strafverfolgung, Wissenschaft, Recht und Fiktion. Angesichts der Bedeutung der Medien für die öffentliche Kommunikation bestehen kaum Zweifel daran, dass diese Repräsentationen gesellschaftliche Vorstellungen von Kriminalität mit prägen. Doch inwieweit sie dies tun, ist umstritten. Die zentrale Frage kriminologischer und soziologischer Studien zur medialisierten Kriminalität zielt daher meist auf die Wirkung der medialen Bilder: Inwieweit beeinflusst Kriminalberichterstattung die Zuschauer? Welches Bild der Kriminalität entsteht in den Köpfen der Leser? In der

3 *Medialisierte Kriminalität* benutze ich an Anlehnung an den Begriff der Medialisierung, der die mediale Durchdringung von Gesellschaft als umfassenden Prozess beschreibt, s. Frank Bösch/Norbert Frei, Die Ambivalenz der Medialisierung. Eine Einführung, in: dies. (Hg.), Medialisierung und Demokratie im 20. Jahrhundert, Göttingen 2006, S. 7–23; Frank Bösch, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Das 20. Jahrhundert als Zeitalter der Medialisierung, in: Norbert Frei (Hg.), Was heißt und zu welchem Ende studiert man Geschichte des 20. Jahrhunderts?, Göttingen 2006, S. 212–217. Ähnlich verwendet wird der Begriff der *medialen Kriminalität*, der ebenfalls eine »Kriminalitätswirklichkeit eigener Art« bezeichnet, s. Thomas Kailer, Werwölfe, Triebtäter, minderwertige Psychopathen. Bedingungen der Wissenspopularisierung: Der Fall Haarmann, in: Carsten Kretschmann (Hg.), Wissenspopularisierung. Konzepte der Wissensverbreitung im Wandel, Berlin 2003, S. 323–359, S. 328. Kriminologen benutzen die Begriffe *Medienkriminalität* bzw. *media-made criminality*, s. Michael Walter, Von der Kriminalität in den Medien zu einer Bedrohung durch Medienkriminalität und Medienkriminalologie?, in: Kriminalität in den Medien. 5. Kölner Symposium, Mönchengladbach 2000, S. 10–22; Robert Reiner, Media-Made Criminality. The Representation of Crime in the Mass Media, in: Mike Maguire/Rod Morgan/Robert Reiner (Hg.), The Oxford Handbook of Criminology, Oxford 2007, S. 302–337.

angelsächsischen Forschung haben sich zwei Forschungsparadigmen etabliert, die Antworten auf diese Fragen liefern.⁴ Eine ältere Forschungstradition, die in die 1920er Jahre zurückreicht und als *media effects approach* bezeichnet wird, betont den subversiven Charakter der Medienberichterstattung. Medien würden die Aufmerksamkeit auf spektakuläre Gewaltverbrechen lenken, das Aggressionspotential der Zuschauer erhöhen und zur Nachahmung verleiten. Medienberichte über Kriminalität würden also die Autoritäten untergraben und neue Kriminalität verursachen. Von liberaler Seite wird dagegen seit den 1970er Jahren auf die Ängste verwiesen, die Kriminalitätsberichterstattung schüre. *Moral panics* würden von Medien bewusst erzeugt und politisch genutzt, um eine stärkere Kontrolle devianten Verhaltens zu legitimieren. Die zentrale These dieser kulturwissenschaftlich inspirierten Forschungsrichtung, die als *dominant ideology approach* bezeichnet wird, ist, dass Kriminalitätsberichterstattung die soziale Kontrolle und die Disziplinierung der Gesellschaft fördere.⁵

Bei aller Gegensätzlichkeit ist beiden Paradigmen die Dämonisierung der Medien gemeinsam, die an die lange zurückreichende Skepsis der gebildeten Schichten gegenüber Massenmedien und Populärkultur anschließt. Seit der Erfindung des Buchdrucks wurde die Einführung neuer Medien von Schreckensszenarien begleitet.⁶ Im 20. Jahrhundert reagierten konservative Kritiker empfindlich auf visuelle Medien wie Film und Fernsehen, die angeblich niedrigere Instinkte befriedigen und den Verstand umnebeln würden. Siegfried Kracauer sowie Theodor Adorno und Max Horkheimer formulierten eine ein-

4 Reiner, *Media-Made Criminality*, S. 302 f.; Robert Reiner/Sonia Livingstone/Jessica Allan, *From Law and Order to Lynch Mobs. Crime News since the Second World War*, in: Paul Mason (Hg.), *Criminal Visions. Media Representations of Crime and Justice*, Cullompton 2003, S. 13–32; Paul Mason, *Introduction. Visions of Crime and Justice*, in: ders. (Hg.), *Criminal Visions. Media Representations of Crime and Justice*, Cullompton 2003, S. 1–10; Gene Stevens, *Mass Media and Crime and Justice*, in: Richard A. Wright/J. Mitchell Miller (Hg.), *Encyclopedia of Criminology*, New York 2005, S. 962–970. Vgl. auch den Forschungsüberblick bei Maria Kafatou-Haeusermann, *The Media-Crime Nexus Revisited. On the Re-Construction of Crime and Law-and-Order in Crime-Appeal Programming*, Berlin 2007, S. 5–76. Zur Rezeption in Deutschland s. Hans Joachim Schneider, *Kriminalität in den Massenmedien*, in: Hans Joachim Schneider (Hg.), *Internationales Handbuch der Kriminologie*, Bd. 2 *Besondere Probleme der Kriminologie*, Berlin 2009, S. 255–296.

5 Einschlägige Studien sind: Stanley Cohen, *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of Mods and Rockers*, Harmondsworth 1972; Stuart Hall/Chas Critcher/Tony Jefferson u. a., *Policing the Crisis. Mugging, the State, and Law and Order*, London 1978. David Garland hebt in seiner Analyse des Wandels der amerikanischen und britischen Kriminalitätspolitik seit den 1960er Jahren ebenfalls die gestiegene Kriminalitätsfurcht hervor, die durch Medienberichterstattung zwar nicht produziert, aber verstärkt würde, s. David Garland, *The Culture of Control. Crime and Social Order in Contemporary Society*, Oxford 2001, S. 10, S. 157 f.

6 Reiner, *Media-Made Criminality*, S. 302; Peter Kaupp, *Die schlimmen Illustrierten. Leserschaft, Inhalt und Wirkung der Neuen Revue. Massenmedien und die Kritik ihrer Kritiker*, Düsseldorf 1971, S. 8.

flussreiche Medienkritik aus linker Perspektive. Kracauer reagierte auf die Medienentwicklung in der Weimarer Republik mit einer skeptischen Haltung. Die Illustrierten könnten nur die Oberfläche der Welt zeigen und seien daher »Streikmittel gegen die Erkenntnis«. ⁷ Im amerikanischen Exil führten Adorno und Horkheimer diesen Gedanken fort und integrierten ihn in ihre These einer dialektischen Aufklärung. Der technische Fortschritt der Massenmedien bringe kein fortschrittliches Bewusstsein hervor, sondern eine Massenkultur, die die Konsumenten im Sinne des Kapitalismus manipulierte. Der Gedanke einer zwiespältigen Moderne mündete im dialektischen Denken Adornos und Horkheimers in ein negatives Bild der Medien, die »Aufklärung als Massenbetrug« betrieben. ⁸

Ein Anliegen dieser Arbeit ist, dieses düstere Bild der Massenmedien in modernen Gesellschaften zu problematisieren. Im Anschluss an die neuere, kulturwissenschaftlich orientierte Mediengeschichte zielt sie darauf, die Rolle von Medien für die gesellschaftliche Kommunikation in ihrer Ambivalenz zu erfassen. ⁹ Daraus folgt keine Verharmlosung journalistischer Praktiken, sondern der Ansatz, diese Praktiken im historischen Kontext zu analysieren und nach ihrer gesellschaftlichen Funktion zu fragen. Mit der Fotografie rückt ein Medium in den Fokus, das diese Ambivalenz in besonderer Weise verkörpert. ¹⁰ Obwohl Verbrechensfotos bis in die Gegenwart für öffentliche Aufregung sorgen, wurde die Visualität der Kriminalberichterstattung bisher kaum zum Gegenstand der Forschung gemacht. Die Untersuchung der fotografischen Visualisierung von Verbrechen wirft daher ein neues Licht auf die Verbindung von Verbrechen und Medien und bietet außerdem die Chance, aktuelle Beobachtungen in historischer Perspektive einzuordnen. Es sei aber gleich gesagt, dass die Arbeit keine Antwort darauf geben kann, ob Verbrechensfotos grundsätzlich im Sinne des *media effects approach* eher zur Nachahmung verleiten oder im Sinne des *dominant ideology approach* moralische Panik schüren. Zum einen lassen sich Medieneffekte auf die Betrachter historisch nicht systematisch erfassen. Zum anderen erscheint es schwierig, von einer konstanten »dominanten Ideologie« von den 1920er bis in die 1960er Jahre auszugehen. Die Analyse der Visualisierungsmuster über einen längeren Zeitraum zielt gerade darauf, diese

7 Siegfried Kracauer, Die Photographie, in: ders., Das Ornament der Masse, Frankfurt 1977 [1927], S. 21–39, S. 34.

8 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug, in: dies., Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt 1988 [1947], S. 128–176.

9 Einschlägig dazu: Jörg Requate, Öffentlichkeit und Medien als Gegenstände historischer Analyse, in: Geschichte und Gesellschaft 25 (1999), S. 5–33, S. 16f.; Axel Schildt, Das Jahrhundert der Massenmedien. Ansichten zu einer künftigen Geschichte der Öffentlichkeit, in: Geschichte und Gesellschaft 27 (2001), S. 177–206, S. 206; Bösch/Frei, Ambivalenz der Medialisierung.

10 Vgl. Abschnitt d) Die Macht massenmedialer Fotografien.

als Ergebnis gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse zu interpretieren. Als mediale Repräsentationen geben sie Auskunft über die sich wandelnden historischen Machtbeziehungen zwischen Medien, Staat und Öffentlichkeit.

b) Fragestellung und methodisches Vorgehen

Mit Fotografie und Massenpresse nimmt die Arbeit zwei spezifisch moderne Phänomene in den Blick und versteht sich als Beitrag zur Kulturgeschichte der Moderne.¹¹ Sie geht von der Frage aus, warum massenmedial reproduzierte Verbrechensfotos in der deutschen und amerikanischen Öffentlichkeit eine hohe Aufmerksamkeit bekamen, wie und warum sie Emotionen ansprachen und Kritik provozierten. Damit berührt sie den Wandel der öffentlichen Sphäre, der die Moderne seit den 1890er Jahren kennzeichnete. Dieser Prozess einer umfassenden Medialisierung, den Jürgen Habermas negativ als »Zerfall der bürgerlichen Öffentlichkeit« gedeutet hat, war durch eine Verschiebung des Öffentlichen und Privaten gekennzeichnet und mit einem vielschichtigen emotionalen Wandel verweben.¹² Sicher hatten Verbrechen als Normverstöße seit jeher das Potential, in der Gesellschaft Unruhe zu stiften. Nicht erst in der Moderne diente Kriminalität als Anlass gesellschaftlicher Selbstverständigung und emotionaler Kristallisationspunkt. In der Frühen Neuzeit war die öffentliche Strafe der Ort, an dem die Grausamkeit des Verbrechens reinszeniert und die Wiederherstellung des Rechtes zelebriert wurde. Mit der Zivilisierung der Strafjustiz wurde die öffentliche Gerichtsverhandlung der Ort der Durchsetzung des Rechts, während die Strafe weitgehend abgeschirmt vor öffentlichen Blicken hinter den Mauern der Gefängnisse vollzogen wurde. Dieser Zivilisierungsprozess bedingte also einen neuen öffentlichen Umgang mit Tätern und Opfern und zeichnete sich durch eine Unsichtbarmachung von Gewalt aus.¹³

11 Im Sinne einer neueren Kulturgeschichte, die die Wahrnehmung und Sinnstiftung der Zeitgenossen und den eigenen Standort mit einbezieht, vgl. Ute Daniel, *Kompendium Kulturgeschichte. Theorien, Praxis, Schlüsselwörter*, Frankfurt 2001, S. 17 f.

12 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt 1999 [1961]; Requate, *Öffentlichkeit und Medien*, S. 19 f.; Frank Bösch, *Öffentliche Geheimnisse. Skandale, Politik und Medien in Deutschland und Großbritannien 1880–1914*, München 2009; Frank Bösch/Manuel Borutta, *Medien und Emotionen in der Moderne. Historische Perspektiven*, in: dies. (Hg.), *Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne*, Frankfurt 2006, S. 13–41; Nina Verheyen, *Geschichte der Gefühle, Version: 1.0*, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 18.6.2010, URL: https://docupedia.de/zg/Geschichte_der_Gef.C3.BChle?oldid=84615, 27.6.2016.

13 Nach Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt 1994 [1976].

Welche Rolle konnte nun die massenmediale Fotografie bei der öffentlichen Auseinandersetzung mit Verbrechen spielen? Die Fotografie trug das Versprechen in sich, die reale Welt sichtbar zu machen. Wie konnte sie aber Taten zeigen, die im Verborgenen stattfanden, und Strafen, die hinter Mauern vollzogen wurden? War es diese große Herausforderung, die Bildreporter dazu antrieb, Verbrechen dennoch zu fotografieren? Fotografien konnten Verbrechen als Normenverstoß zeigen, indem sie den Blick auf die Verdächtigen und deren privates Umfeld warfen; sie konnten es als Gewaltakt darstellen, indem sie die Spuren physischer Gewalt an den Opfern zeigten; und sie konnten es als unsichtbare Handlung sichtbar machen, indem sie die Tat selbst einfingen. Dabei spielten die Fotografen die Macht des Mediums über die abgebildeten Personen aus, deren Identität enthüllt und deren Körper exponiert wurden, und über die Betrachter, die der Gewaltakt in seinen Bann zog und denen eine bestimmte Sicht des Ereignisses nahegelegt wurde. Auf diese Weise beeinflusste die Fotografie das Verhältnis zwischen Kriminalität, Strafjustiz und Öffentlichkeit. Darüber hinaus stellt sich die Frage, warum und wie sich der direkte öffentliche Blick auf individuelle Gewalttaten, auf die Tötung von Menschen durchsetzte. Sicher konnten solche Bilder nur gezeigt werden, weil es technisch möglich war, und sie bedienten bis zu einem gewissen Grad die menschliche Schaulust. Doch was sagt ihre spezifische Form über ihre Zeit aus? Welche symbolische Bedeutung trugen diese Bilder als kulturelle Produkte der klassischen Moderne in sich?

Der Beginn der massenmedialen Zirkulation von Fotografien datiert um 1890 und steht damit paradigmatisch für eine Dynamisierung der Modernisierung in westlichen Ländern, die sich auf allen gesellschaftlichen Feldern an der Wende zum 20. Jahrhundert beobachten lässt. Historiker sehen hierin einen Durchbruch zu einer neuen, beschleunigten Phase der Moderne, die bis in die späten 1960er Jahre reichte.¹⁴ Aus mediengeschichtlicher Perspektive erscheint diese Definition sinnvoll, da sie in etwa die Entfaltung der analogen Massenmedien von der Massenpresse bis zum Fernsehen umfasst.¹⁵ Für diesen Zeitraum bietet sich der Begriff der »klassischen Moderne« im Sinne Detlev Peuckerts an, da er überzeugend die Erfahrung einer doppelgesichtigen Moderne als Herausforderung auf allen gesellschaftlichen Ebenen in den Mittelpunkt stellt und in den 1920er und 1930er Jahre den Höhepunkt der Experimente

14 Ulrich Herbert, *Europe in High Modernity. Reflections on a Theory of the 20th Century*, in: *Journal of Modern European History* 5 (2007), S. 5–21; Christof Dipper, *Moderne*, Version: 1.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 25.8.2010, <https://docupedia.de/zg/Moderne?oldid=84639>, 27.6.2016; C. A. Bayly, *The Birth of the Modern World 1780–1914. Global Connections and Comparisons*, Oxford 2004, S. 456; Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2013, S. 110–114.

15 Schildt, *Jahrhundert der Massenmedien*.

und Auseinandersetzungen sieht.¹⁶ Damit wird die Vorstellung einer ambivalenten Moderne auf die USA übertragen, die lange als »the very materialization of symbolic modernity« betrachtet wurden.¹⁷ Auch für die Fotografie ist zu beobachten, dass erst in den 1920er Jahren ihre massenmediale Verwendung als Herausforderung und Chance in vollem Ausmaß öffentlich wahrgenommen wurde. Daher liegt der Fokus der Untersuchung auf der Zeit der Durchsetzung der Pressefotografie in den 1920er und 1930er Jahren. Allerdings erscheint es sinnvoll, über Peukerts »Krisenjahre« hinaus zu schauen und bis in die späten Jahre der klassischen Moderne zu skizzieren, welche pressefotografischen Praktiken sich etablieren konnten und wie Konflikte um Bilder geregelt wurden.¹⁸ Denn das »klassische« Verständnis der Fotografie als objektives Medium der Wissensgewinnung prägte den Umgang mit der Fotografie bis in die 1960er Jahre und wurde, obwohl die Praxis auch andere Seiten der Fotografie vorführte, erst von der postmodernen Kritik erschüttert. Ausdruck dieser Krise war der Niedergang des Fotojournalismus als visuelles Leitmedium, der durch die Konkurrenz des Fernsehens beschleunigt wurde.

Die Arbeit ist als historischer Vergleich zwischen den USA und Deutschland angelegt, weil die Fragestellung aus meinen Beobachtungen der heutigen amerikanischen Medienkultur entstanden ist. Der Ausgangspunkt war meine Irritation über eine Fotografie auf der Titelseite der *Chicago Tribune*, die die Leiche eines Mordopfers und die weinenden Familienangehörigen zeigte. Der erste Gedanke war, dass eine vergleichbare deutsche Zeitung ein solches Bild nicht abdrucken würde. Meine kritische Einstellung dem Bild gegenüber verwies auf deutsche Abgrenzungsbemühungen gegenüber der amerikanischen Kultur, die das Bildungsbürgertum in der klassischen Moderne kultiviert hatte.¹⁹ Eine historische Arbeit über sensationsjournalistische Praktiken nur in Deutschland würde leicht dazu tendieren, implizit vor der Vergleichsfolie der amerika-

16 Detlev J.K. Peukert, *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne*, Frankfurt 1987, S. 266–268.

17 Thomas Welskopp/Alan Lessoff, *Fractured Modernity – Fractured Experiences – Fractured Histories: An Introduction*, in: dies (Hg.), *Fractured Modernity. America Confronts Modern Times 1890s to 1940s*, München 2012, S. 1–17, S. 1.

18 Bei der Definition einer langen klassischen Moderne beziehe ich mich auch auf Ulrich Beck und Anthony Giddens, die eine etwa 1970 einsetzende »Zweite Moderne«, »Hochmoderne« oder »Spätmoderne« von der »klassischen Moderne« abgrenzen, vgl. Markus Schroer, *Theorie Reflexiver Modernisierung*, in: Georg Kneer/Markus Schroer (Hg.), *Handbuch soziologische Theorien*, Wiesbaden 2009, S. 491–516, S. 492; Anthony Giddens, *Konsequenzen der Moderne*, Frankfurt 1999.

19 Vgl. Kaspar Maase, *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970*, Frankfurt 2007, S. 146f.; Adelheid von Saldern, *Überfremdungsängste. Gegen die Amerikanisierung der deutschen Kultur in den zwanziger Jahren*, in: Alf Lüdtke/Inge Marßolek/Adelheid von Saldern (Hg.), *Amerikanisierung. Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1996, S. 213–244.

nischen Medienentwicklung zu argumentieren. Um mich nicht auf vage Vorstellungen über aggressive amerikanische Reporter stützen zu müssen, bot sich der explizite Vergleich der Visualisierung von Verbrechen in beiden Ländern an. Die Arbeit versteht sich also bis zu einem gewissen Grad als aufklärender Vergleich, der das deutsche kulturelle Selbstverständnis hinterfragen will. Um das Bild der »eigenen« und der »fremden« amerikanischen Medienkultur zurechtzurücken, wird der Weg eines analytischen Vergleichs beschritten, der Ursachen für Divergenzen und Konvergenzen der Mediengeschichte beider Länder herausarbeiten möchte.²⁰

Dabei lassen sich zunächst viele Ähnlichkeiten der Medienentwicklungen vor 1933 feststellen, die den visuellen Sensationsjournalismus als mediales Phänomen der klassischen Moderne hervortreten lassen. Fotoreporter in New York und Berlin jagten spektakulären Bildern nach, überschritten dabei immer wieder neue Grenzen und provozierten Kritik. Es folgte in den 1930er und 1940er Jahre eine Zeit der Divergenz: Während die Nationalsozialisten die Pressefreiheit abschafften und Pressefotografien verhinderten, die das Bild einer harmonischen »Volksgemeinschaft« störten, kam es in den USA zu Versuchen, dem Bildjournalismus Grenzen zu setzen, und gleichzeitig zu seiner ästhetischen Weiterentwicklung. Mit der Gründung der Bundesrepublik entdeckte die westdeutsche Presse das Potential der Verbrechensfotografie wieder neu, ohne sich vollständig dem amerikanischen Vorbild anzugleichen. Diese Skizze macht schon deutlich, dass die Entwicklung eines visuellen Sensationsjournalismus an die Bedingung von Pressefreiheit und Demokratie geknüpft war. Störungen, die dieser Bildjournalismus hervorrief, konnten nur in der modernen Diktatur ausgeschaltet werden, die eine eigene, restriktive Bildpolitik verfolgte. Aber sowohl in den USA als auch in der Weimarer Republik und der Bundesrepublik gab es immer wieder Bemühungen, auf demokratischem Wege dem Bildjournalismus Grenzen zu setzen, die zumindest teilweise erfolgreich waren. Neben den Ähnlichkeiten auf der Ebene des praktischen Handelns in der amerikanischen und den beiden deutschen Demokratien gab es aber auch Unterschiede. Viele Verbrechensfotos waren hinsichtlich des Motivs ähnlich, aber gerade die großen, aussagekräftigen Bilder, die eine symbolische Interpretation nahelegen, unterschieden sich. Die vergleichende Perspektive soll die Ursachen dieser Divergenzen erhellen.

Die Debatte über Vergleich, Transfer und transnationale Verflechtung hat dafür sensibilisiert, auf die Beziehungen, die gegenseitige Wahrnehmung und

20 Vgl. Hartmut Kaelble, *Der historische Vergleich. Eine Einführung zum 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt 1999, S. 49–64; zum analytischen Vergleich s. Thomas Welskopp, *Stolpersteine auf dem Königsweg. Methodenkritische Anmerkungen zum internationalen Vergleich in der Gesellschaftsgeschichte*, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 35 (1995), S. 339–367.

den Austausch zwischen den Gesellschaften zu schauen, die man in historischer Perspektive vergleichen möchte.²¹ Diese Ebene ist für die Untersuchung von hoher Bedeutung, da die deutsche Medienentwicklung nur als Ergebnis der Auseinandersetzung mit dem amerikanischen »Vorbild und Schreckbild« zu erklären ist.²² Zum einen ist der Transfer von Medienformaten, journalistischen Ideen und konkreten Nachrichten und Bildern in der Weimarer Republik und in der Bundesrepublik zu konstatieren, zum anderen ein kritischer Diskurs über die amerikanischen Zustände, der im gesamten Zeitraum der gesellschaftlichen Selbstverständigung diente. Dies lässt sich mit dem alltagsgeschichtlichen Konzept der Amerikanisierung beschreiben, das nicht die einfache Adaption fremder Strukturen, sondern einen vielschichtigen Prozess von Anpassung und eigener Übernahme, nationalem Beharren und Widerständigkeit meint.²³ Es wird also von einer deutschen Medienkultur ausgegangen, die sich trotz starker Orientierung an der amerikanischen Medienkultur von dieser unterscheidet.²⁴ Umgekehrt haben sich amerikanische Medien nur punktuell an Deutschland orientiert, es liegt also eine Asymmetrie in der gegenseitigen Wahrnehmung vor. Nichtsdestotrotz werden diese Austauschbewegungen auch in umgekehrter Richtung erfasst, um deutlich zu machen, dass die amerikanische Medienkultur ebenfalls von der Aufnahme neuer Ideen lebte, die häufig Immigranten ins Land mitbrachten.

Der nationale Rahmen ist in der Perspektive dieser Arbeit ein wichtiger Bezugspunkt, der zur Klärung der Frage wichtig ist, warum die Gesellschaften unterschiedlich auf die Herausforderungen der modernen Medien reagierten. Vor allem Recht und Justiz stellten nationale Rahmenbedingungen dar, auch die massenmediale Öffentlichkeit war in beiden Ländern ein nationaler Kommunikationsraum, der es erlaubt von einer deutschen und einer amerikanischen Medienkultur zu sprechen. Allerdings war dieser Kommunikationsraum weder nach außen abgeschlossen noch im Innern homogen strukturiert. Mit Berlin

21 Johannes Paulmann, Internationaler Vergleich und interkultureller Transfer. Zwei Forschungsansätze zur europäischen Geschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts, in: *Historische Zeitschrift* 267 (1998), S. 649–685; Jürgen Osterhammel, Transnationale Gesellschaftsgeschichte: Erweiterung oder Alternative?, in: *Geschichte und Gesellschaft* 27 (2001), S. 464–479; Michael Werner/Bénédicte Zimmermann, Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *Histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen, in: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002), S. 607–636.

22 Anselm Doering-Manteuffel, Dimensionen von Amerikanisierung in der deutschen Gesellschaft, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 35 (1995), S. 1–34, S. 2.

23 Alf Lüdtke/Inge Marßolek/Adelheid von Saldern, Amerikanisierung. Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts, in: dies., *Amerikanisierung*, S. 7–37, S. 20.

24 Ich verwende den Begriff *Medienkultur*, um deutlich zu machen, dass Medienkommunikation nicht allein durch Logiken des Mediensystems bestimmt, sondern durch ein Geflecht von Praktiken hervorgebracht wird, die institutionell, technologisch, ökonomisch, aber auch sozial und kulturell gerahmt sind.

und New York gab es in beiden Ländern unumstrittene Pressehochburgen, in denen große Zeitungen von überregionaler Bedeutung herausgegeben und immer wieder neue Medienformate entwickelt wurden, während im Rest des Landes jeweils eine traditionellere lokale Presse dominierte. Weil die Pressezentren auch die Orte der bildjournalistischen Innovationen waren, bezieht sich die Untersuchung schwerpunktmäßig auf Berlin und New York. Die Auseinandersetzungen mit den Herausforderungen der Pressefotografie waren vor allem in den »Krisenjahren« der klassischen Moderne Ausdruck der metropolitane Kultur.

Ein Vorzug der komparatistischen Perspektive ist, dass sie eine reflektierte Konstruktion des Vergleichsgegenstands erfordert.²⁵ Hier soll die Visualisierung von Verbrechen im Kontext der deutschen und amerikanischen Medienkultur verglichen werden. Um der Rolle der Fotografien im Dreieck Kriminalität, Strafjustiz und Öffentlichkeit auf die Spur zu kommen, stellt die Arbeit die Zeigbarkeitsregeln der deutschen und amerikanischen Pressefotografie in Hinblick auf Verbrechen als *tertium comparationis* in den Mittelpunkt. Dabei handelt es sich nicht um fixierte Regularien, sondern um einen analytischen Begriff, der erfassen soll, welche Bilder von Verbrechen in den Zeitungen zu welchem Zeitpunkt gezeigt wurden und welche nicht. Zum einen geht es darum, die verwendeten Bildmotive zu ermitteln. Für etablierte Bildmotive benutze ich auch den Begriff der visuellen Standards, der zum Ausdruck bringen soll, dass Medienmacher bei der Auswahl ihrer Programme – in der Formulierung von Niklas Luhmann – »auf Vermutungen über Zumutbarkeit und Akzeptanz angewiesen« waren.²⁶ Dem Begriff liegt die Vorstellung zugrunde, dass es mediale Logiken gibt, die das Handeln der individuellen Akteure in den Medien beeinflussen – allerdings nicht determinieren. Um Spielräume des Handelns deutlich zu machen, verwende ich den Begriff der Bildstrategie, der die Entscheidung der Medienmacher betont, in dem gegebenen medialen, kulturellen, politischen und ökonomischen Kontext mit einer Bildauswahl eine bestimmte Aussage zu machen. Diese kann dem ökonomischen Ziel dienen, möglichst viel Aufmerksamkeit zu generieren, aber auch extern, etwa politisch, motiviert sein.

Die externen Faktoren, die das Bildprogramm der Zeitungen beeinflussen, rücken ins Blickfeld, wenn es zum anderen um die Frage geht, welche Bilder nicht gezeigt werden durften. Die Grenzen des Zeigbaren verliefen auf verschiedenen Ebenen, sie waren unterschiedlich motiviert und Wandel unterworfen. Erstens gab es Beschränkungen durch Zeit und Raum, zum Beispiel konnten die Pressefotografen den Akt des Verbrechens selbst nur in Ausnahmefällen einfangen. Zweitens gab es technische Beschränkungen, erst nach und nach war es etwa möglich, Bewegung festzuhalten oder in geschlossenen Räumen zu

25 Welskopp, Stolpersteine, S. 361 f.

26 Niklas Luhmann, Die Realität der Massenmedien, Wiesbaden 2004 [1995], S. 12.

fotografieren. Drittens gab es institutionelle und rechtliche Schranken wie das Fotografierverbot im Gericht. Je erfolgreicher Fotografen nach spektakulären Bildern jagten, desto deutlicher wurde schließlich viertens, dass es auch ethische Grenzen gab. Da die Fotografien Personen exponierten, betrafen diese insbesondere das Eindringen in die Privatsphäre und die Darstellung physischer Gewalt. Diese Grenzen waren meist umstritten und wurden häufig erst bei ihrer Übertretung sichtbar. Die Zeigbarkeitsregeln lassen sich also zum einen aus der täglichen journalistischen Praxis ableiten und zum anderen aus dem Streit über kontroverse Bilder rekonstruieren. Aus der öffentlichen Auseinandersetzung folgte darüber hinaus die Fixierung von Zeigbarkeitsregeln durch gesellschaftliche Instanzen außerhalb der Medien, das heißt als Recht oder institutionelle Vorschrift. Die Untersuchung von Zeigbarkeitsregeln ist daher eine mediengeschichtliche Fragestellung im weiteren Sinne. Es geht nicht nur um die Analyse der Abläufe innerhalb der Medien, sondern um die Interaktionen von Medien und Gesellschaft, die sich in den Regeln des Zeigens niederschlagen. Das Ziel der Arbeit ist, Ereignisse des mediengeschichtlichen Wandels zu identifizieren und in gesamtgesellschaftlicher Perspektive zu deuten.

Die erste Untersuchungsebene ist die der Medienproduktion, die ich vor allem über die Oberfläche der Zeitungen erschlossen habe. Den größten Teil des Untersuchungsmaterials bilden Pressefotografien, wie sie in den Zeitungen und Zeitschriften als Teil der Kriminalitätsberichterstattung abgedruckt wurden. Zu ausgewählten Fällen beziehungsweise Zeiträumen habe ich einschlägige Zeitungen durchgesehen (zur konkreten Auswahl siehe den letzten Abschnitt). Dabei habe ich die Kriminalfälle nach ihrer mediengeschichtlichen Relevanz ausgewählt und, wenn möglich, Beispiele betrachtet, die wegen ihrer Pressebilder diskutiert wurden. Zur Rekonstruktion des redaktionellen Handelns habe ich außerdem zeitgenössische Fachzeitschriften und autobiografische Texte von Fotografen, Verlegern und Journalisten herangezogen.

Die zweite Ebene der Untersuchung ist die der Medienwirkung. Als klassisches Problem der Mediengeschichte kann sie nur im Ansatz erschlossen werden, da eine empirische Untersuchung der Nutzung, Rezeption und Wirkung von Medien in historischer Perspektive kaum möglich ist.²⁷ Was die Nutzung der untersuchten Zeitungen und Zeitschriften betrifft, muss sich die Arbeit mit den üblichen Indikatoren wie der Auflagenhöhe und der Struktur der Leserschaft behelfen, die für die Einschätzung der Reichweite allerdings unverzichtbar sind. Hinsichtlich der Medienwirkung im engeren Sinne wird hier, wie eingangs schon deutlich gemacht, im Unterschied zu klassischen kommunikationswissenschaftlichen Ansätzen die Ansicht vertreten, dass Medienwirkungen

27 Frank Bösch/Annette Vowinkel, Mediengeschichte, Version: 2.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 29.10.2012, URL: http://docupedia.de/zg/Mediengeschichte_Version_2.0_Frank_B.C3.B6sch_Annette_Vowinkel?oldid=85080, 27.6.2016.

ohne die Berücksichtigung situativer Kontexte nicht sinnvoll analysiert werden können. Unter dem Begriff Wirkung werden hier alle Veränderungen auf individueller, institutioneller oder diskursiver Ebene verstanden, die auf die Auseinandersetzung mit Medien bezogen werden können.²⁸ Diese können allerdings historisch nur belegt werden, wenn sie sich in Handlungen niedergeschlagen haben. Die greifbarste Dimension der Medienwirkungen ist die zeitgenössische Medienkritik, für die Fachzeitschriften zusammen mit anderen Magazinen die wichtigste Quelle sind. Sie vermittelte gesellschaftliche Normen und wirkte auf die Medienproduktion zurück. Dabei nahmen die Kritiker für sich in Anspruch, die Medienwirkung auf die Leserschaft einschätzen zu können. Wie schon eingangs unter der Überschrift »Gefährliche Sensationen« erläutert, ist bei diesen zeitgenössischen Beobachtungen Vorsicht geboten, da die herablassende Haltung der Bildungsschichten gegenüber Unterhaltungskultur häufig zu einer einseitigen Wahrnehmung der Medienwirkung führte und mehr über die Beobachter aussagt als über die Beobachteten.

Wenn es um die Rekonstruktion der »Macht« der Bilder geht, schlage ich ergänzend einen alternativen Weg ein und begeben mich auf die dritte Untersuchungsebene, die der Repräsentation. Dabei geht es darum, auf dem Weg der symbolischen Interpretation der Bilder mögliche zeitgenössische Lesarten zu diskutieren. Die Berücksichtigung der Ebene der Repräsentation ist wesentlich, um der Visualität der Bilder und ihrer Symbolik gerecht zu werden, allerdings können dabei nur potentielle Wirkungen erschlossen werden. Dieser Ansatz ist daher ausdrücklich von einer empirischen Erforschung der Medienwirkung abzugrenzen.

Aus dem Ansatz ergibt sich, dass die Arbeit an der Schnittstelle dreier historischer Subdisziplinen anzusiedeln ist. Die Fragestellung ist inspiriert durch die *Visual History*, sie leistet einen Beitrag zur Kriminalitätsgeschichte und stützt sich auf mediengeschichtliche Methoden und Ergebnisse. Sie verfolgt ein Erkenntnisinteresse auf drei Forschungsfeldern, die im Folgenden umrissen werden sollen.

28 Dieses Verständnis kommt der kommunikationswissenschaftlichen Definition von Winfried Schulz nahe: »Der Begriff Medienwirkungen umfasst im weitesten Sinn alle Veränderungen, die – wenn auch nur partiell oder in Interaktion mit anderen Faktoren – auf Medien zurückgeführt werden können. Diese Veränderungen können sowohl direkt die Eigenschaften von Individuen, Aggregaten, Systemen, Institutionen betreffen, wie auch den auf andere Weise induzierten Wandel dieser Eigenschaften.«, zit. nach: Heinz Bonfadelli/Thomas N. Friemel, Medienwirkungsforschung, Konstanz 2011, S. 25.

c) Mediale Konstruktionen von Kriminalität

Kriminalität wird hier in der von Émile Durkheim begründeten soziologischen Denktradition als abweichendes Verhalten verstanden, das von der Gesellschaft als Kriminalität bewertet wird. Verbrechen ist in dieser Perspektive normal, eine Gesellschaft ohne Verbrechen kann es nicht geben. Nach Durkheim ist Verbrechen eine »notwendige Erscheinung«, die »mit den Grundbedingungen eines jeden sozialen Lebens verbunden« ist, die »ihrerseits für eine normale Entwicklung des Rechtes und der Moral unentbehrlich« sind.²⁹ Daraus folgt, dass gesellschaftlicher Wandel sich auch in der Veränderung dessen, was als Kriminalität gilt, niederschlägt. Dieser Ansatz kontrastiert mit dem Verständnis von Kriminalität als pathologischer Erscheinung, das im Untersuchungszeitraum dieser Studie in Wissenschaft und Gesellschaft vorherrschend war. Erst die bahnbrechende Arbeit des amerikanischen Soziologen Howard S. Becker über *Außenseiter* führte in den 1960er Jahren zu einem Paradigmenwechsel in der Kriminologie, der auch die Kriminalitätsgeschichte inspiriert hat. Die von ihm entwickelte Etikettierungstheorie (*labelling approach*) geht davon aus, dass deviantes Verhalten durch gesellschaftliche Zuschreibungsprozesse konstituiert wird, und zielt auf die Analyse der Interaktion zwischen gesellschaftlichen Instanzen und Delinquenten.³⁰

Die vorliegende Studie nimmt mit medialisierter Kriminalität die Medien als Akteure im Dreieck Kriminalität, Strafjustiz und Öffentlichkeit in den Blick. Die Etikettierung der Abgebildeten ist ein wichtiger Aspekt der pressefotografischen Visualisierung, die Arbeit untersucht jedoch nicht systematisch den Interaktionsprozess der Etikettierung. Im Sinne der Fragestellung, welche Bilder von Verbrechen in der Presse gezeigt werden durften, konzentriert sich die Arbeit auf Kapitalverbrechen, da diese die meiste pressefotografische Energie auf sich zogen. Es geht also um individuell motivierten Mord und Totschlag, die in den meisten Gesellschaften als Verbrechen gelten. Anders als in der Etikettierungstheorie interessiert daher nicht so sehr die Frage, wie deviantes Verhalten in der gesellschaftlichen Interaktion produziert wurde, sondern wie Normverstöße in Konkurrenz zur Strafjustiz medial verhandelt wurden. Das Strafrecht dient folglich als *ein* Bezugsrahmen für das zeitgenössische Verständnis von

29 Émile Durkheim, *Die Regeln der soziologischen Methode*, Frankfurt 1991 [1895], S. 159.

30 Howard S. Becker, *Außenseiter. Zur Soziologie abweichenden Verhaltens*, Frankfurt 1973; Dirk Blasius, *Kriminalität in der Geschichte der modernen Gesellschaft – Bemerkungen zu den Konstitutionsbedingungen von Kriminalität*, in: Wolfgang Deichsel/Timm Kunstreich/Werner Lehne u. a. (Hg.), *Kriminalität, Kriminologie und Herrschaft*, Pfaffenweiler 1988, S. 61–78; Gerd Schwerhoff, *Historische Kriminalitätsforschung*, Frankfurt 2011, S. 33–37.

Kriminalität; doch die Frage ist, wie Fotografien andere Konzepte von Verbrechen und Strafe in der Öffentlichkeit aufriefen.

Eine historische Studie zur Visualisierung von Verbrechen in deutschen und amerikanischen Pressefotografien liegt noch nicht vor.³¹ Im Folgenden wird ein Überblick über die einschlägigen geschichtswissenschaftlichen Arbeiten jüngerer Datums gegeben, die die mediale Konstruktion von Kriminalität in der deutschen Presse untersuchen. Sie beziehen sich größtenteils auf das Kaiserreich und die Weimarer Republik, während die Zeitgeschichte nach 1933 von Kriminalitätshistorikern erst ansatzweise entdeckt wurde.³² Abbildungen stehen in diesen Arbeiten nicht im Mittelpunkt, aber die Erforschung der visuellen Repräsentation von Verbrechen wurde in den letzten Jahren zunehmend gefordert und in Einzelfällen auch schon eingelöst.³³

Einem historisch-anthropologischen Ansatz folgend, analysiert Philipp Müller die »öffentliche Dramatisierung von Verbrechen im Berlin des Kaiserreiches«.³⁴ Er beschreibt die Partizipation der Vielen bei der Suche nach zwei flüchtigen Verbrechern, deren Sinn im Vergnügen und in der Teilhabe an öffentlichen Angelegenheiten gelegen habe. Die Verbrechenssensationen ließen sich daher als »Verzauberung der Moderne« deuten, die auch Mitglieder höherer sozialer Schichten in ihren Bann zog. Die öffentlichen Kriminalgeschichten boten einen gemeinsamen Stoff, der soziale und diskursive Praktiken über soziale Unterschiede hinweg für einen Moment ermöglichte. Die Studie legt einen Schwerpunkt auf die spektakuläre Suche nach einem Hochstapler und einem Raubmörder und hebt aus dieser Perspektive die Überhöhung der Täter in der Presse hervor, die sich durch die Veröffentlichung von Fahndungsfotos noch verstärkt habe. Doch diese Heroisierung war im Falle eines Gewaltverbrechens von begrenzter Dauer; die Festnahme und der Strafprozess gegen den Raubmörder Hennig, so Müller, führte zu einer öffentlichen Abwertung seiner Person.

31 Eine Ausnahme bildet die Dissertation: Mark Alan Bernhardt, *Picturing the News. The Spectacle of Gender and Politics in the Pictorial Journalism of Crime and War, 1836–1935*, University of California, Riverside 2006, <http://search.proquest.com/docview/305345468/abstract>, 27.6.2016. Da Bernhardt aber nicht nach der Konstruktion von Kriminalität fragt, sondern nach den Konzepten von Geschlecht, Rasse, Klasse und Politik, wird sie hier nicht weiter berücksichtigt.

32 Schwerhoff, *Kriminalitätsforschung*, S. 25.

33 Zwei kriminalitätsgeschichtliche Sammelbände berücksichtigen den visuellen Aspekt: Karl Härter/Gerhard Sälter/Eva Wiebel (Hg.), *Repräsentationen von Kriminalität und öffentlicher Sicherheit. Bilder, Vorstellung und Diskurse vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, Frankfurt 2010; Rebekka Habermas/Gerd Schwerhoff, *Vorbemerkung*, in: dies. (Hg.), *Verbrechen im Blick. Perspektiven der neuzeitlichen Kriminalitätsgeschichte*, Frankfurt 2009, S. 9–18.

34 Philipp Müller, *Auf der Suche nach dem Täter. Die öffentliche Dramatisierung von Verbrechen im Berlin des Kaiserreichs*, Frankfurt 2005.

Peter Fritzsche betont ebenfalls die positive gesellschaftliche Funktion der Kriminalberichterstattung im Kaiserreich, wobei seine Stoßrichtung eine andere ist.³⁵ In seiner Analyse der Presseberichterstattung über den Mord an der elfjährigen Lucie Berlin aus Berlin-Wedding argumentiert er, dass dieser Fall den Lokaljournalismus und das Wissen über die Großstadt Berlin verändert und nicht zuletzt kriminologische Konzepte des Verbrechers in Frage gestellt habe. Die journalistische Erkundung des proletarischen Berliner Nordens habe die prekären Lebensverhältnisse beleuchtet, in denen Prostitution Normalität war. Der verurteilte Mörder, ein Zuhälter, hob sich ebenso wenig wie andere Zuhälter und Prostituierte durch physiognomische Merkmale von seinem sozialen Umfeld ab. Die investigativen Recherchen und die detaillierten Gerichtsreportagen suchten Kriminalität durch soziale und kulturelle Faktoren statt wie üblich durch Vererbung zu erklären und schufen ein mehrdimensionales Bild des großstädtischen Lebens. Dass die Theorie der sichtbaren Andersartigkeit des Verbrechers durch die Kriminalberichterstattung in eine Krise geriet, hat Todd Herzog auch für die späte Weimarer Republik am Beispiel des Serienmörders Peter Kürten festgestellt. Kürtens überraschend »normale« äußere Erscheinung habe öffentlich die Vorstellung von prägnanten Verbrecherphysiognomien widerlegt.³⁶

An den Aspekt der gesellschaftlichen Selbstverständigung schließt Daniel Siemens in seiner Dissertation über die Gerichtsreportage in Berlin, Paris und Chicago in den Jahren 1919 bis 1933 an. Seine These ist, dass die Gerichtsberichterstattung ein »Charakteristikum der Metropole und ihrer Selbstwahrnehmung in der ›klassischen Moderne‹« gewesen sei.³⁷ In Anlehnung an kriminalsoziologische Theorien³⁸ beschreibt er sie als einen Ort, an dem einerseits

35 Peter Fritzsche, *Talk of the Town. The Murder of Lucie Berlin and the Production of Local Knowledge*, in: Peter Becker/Richard F. Wetzell (Hg.), *Criminals and their Scientists. The History of Criminology in International Perspective*, Cambridge 2006, S. 377–398.

36 Todd Herzog, »Den Verbrecher erkennen«. Zur Geschichte der Kriminalistik, in: Claudia Schmölders/Sander Gilman (Hg.), *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Köln 2000, S. 51–77; Todd Herzog, *Crime Stories. Criminalistic Fantasy and the Culture of Crisis in Weimar Germany*, New York 2009, S. 112 f.

37 Daniel Siemens, *Metropole und Verbrechen. Die Gerichtsreportage in Berlin, Paris und Chicago 1919–1933*, Stuttgart 2007, S. 22 f.

38 Siemens verwendet den Begriff der *local moral order* in Anlehnung an die Chicagoer Soziologen George Herbert Mead und Robert Park. Außerdem bezieht er sich auf: Johannes Stehr, *Kriminalität als moralische Lektion*, in: Michael Walter/Harald Kania/Hans-Jörg Albrecht (Hg.), *Alltagsvorstellungen von Kriminalität. Individuelle und gesellschaftliche Bedeutung von Kriminalitätsbildern für die Alltagsgestaltung*, Münster 2004, S. 377–392; Joachim Linder/Claus-Michael Ort, *Zur sozialen Konstruktion der Übertretung und zu ihren Repräsentationen im 20. Jahrhundert*, in: dies. (Hg.), *Verbrechen – Justiz – Medien. Konstellationen in Deutschland von 1900 bis zur Gegenwart*, Tübingen 1999, S. 3–80.

gesellschaftliche Werte und Normen, die durch die Moderne in Frage gestellt wurden, neu verhandelt wurden, andererseits aber immer auch mit Formeln des *Sex-and-Crime*-Journalismus gearbeitet wurde. Ein wichtiges Ergebnis seiner Arbeit ist, dass in allen drei Metropolen in der Zwischenkriegszeit ein ambivalentes Verhältnis gegenüber Gewaltverbrechen zu konstatieren sei, das sich zumindest teilweise auf ein erschüttertes Wertesystem zurückführen lasse. Im Vergleich zeigt sich in der Berliner Gerichtsreportage eine starke Fixierung auf den Täter, der häufig als Opfer einer problematisch gewordenen Gesellschaftsordnung präsentiert wurde. Biologistische Erklärungsansätze der zeitgenössischen Kriminologie wurden nur in der rechten Presse verwendet. In Chicago waren dagegen eugenische Verbrecherbilder in den Medien bis Ende der 1920er Jahre verbreitet. Anders als in Berlin und Paris interessierten sich die Journalisten dort auch für die Opfer der Verbrechen und porträtierten deren Hinterbliebene im Stil des *Human-Interest*-Journalismus.

Diesen Arbeiten, die Unterhaltung, Partizipation, Information und gesellschaftliche Selbstverständigung als Funktionen der Kriminalitätsberichterstattung würdigen, stehen Studien gegenüber, die die problematischen Aspekte der Medialisierung von Verbrechen meist im Zusammenhang mit Serienmord betonen. Im Gegensatz zu Siemens konstatiert Anne-Kathrin Kompisch in ihrer Dissertation über Medienbilder von Serienmördern in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus, dass in der Presse die Theorie der Vererbung kriminogener Anlagen verbreitet wurde. Überdies seien Täter mit fiktionalen und tierischen Etiketten wie »Werwolf«, »Bestie« oder »Vampir« dämonisiert worden; auch über Opfer sei abschätzig geurteilt worden. Die Herabwürdigung des Täters zum Unmenschen erklärt Kompisch mit dem Bestreben, ihn als das Andere aus der menschlichen Gemeinschaft auszugrenzen.³⁹ In seiner Analyse des Falles Friedrich Haarmann verweist Thomas Kailer darauf, dass die Gleichsetzung brutaler Serientäter mit tierischen Wesen außerdem Formeln für ein Phänomen bot, das sich weder wissenschaftlich noch lebensweltlich erklären ließ.⁴⁰ Zum einen war die Motivation dieser sinnlos erscheinenden Taten rätselhaft, zum anderen die Tatsache, dass ein offenkundig schwer gestörter Mensch eine Mordserie verüben konnte, ohne erkannt zu werden. Auf diese schon angesprochene Krise des Sichtbarkeitsparadigmas reagierten die Medien mit dem

39 Anne-Kathrin Kompisch, *Wüstling – Werwolf – Teufel. Medienbilder von Serienmördern in der deutschen Massenpresse 1918–1945*, Hamburg 2008, <http://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2009/4297/>, 27.6.2016; vgl. außerdem Kathrin Kompisch/Frank Otto, *Bestien des Boulevards. Die Deutschen und ihre Serienmörder*, Leipzig 2005, S. 40f.; Kathrin Kompisch, *Gewaltdarstellungen in der Massenpresse der Weimarer Republik am Beispiel des Falles Fritz Haarmann (1924)*, in: Härter, *Repräsentationen von Kriminalität*, S. 487–508.

40 Kailer, *Werwölfe*, S. 346–348.

Stereotyp des »Biedermannes« als einer sozialen Rolle, hinter der sich Serientäter verstecken würden.⁴¹

Kerstin Brückweh kommt das Verdienst zu, den Kontrast zwischen der medial konstruierten äußeren Normalität des Serienmörders und der Auffälligkeit der Täter vor ihren Taten, wie sie sich aus den Polizeiakten herauslesen lässt, herausgearbeitet zu haben.⁴² In ihrer komplexen Analyse des Phänomens Serienmord im 20. Jahrhundert in Deutschland durchleuchtet sie die drei Ebenen der physischen Gewalterfahrung, der juristischen Aufarbeitung und der medialen Vermittlung. Sie kann zeigen, dass alle vier von ihr untersuchten Täter vor den Morden in ihrem Nahbereich durch sexuelle Belästigung oder Gewalt gegen Kinder aufgefallen waren, dass die Erfahrungen der Missbrauchopfer jedoch stets auf Strategien der Normalisierung im familiären und nachbarschaftlichen Umfeld trafen. Die juristischen Verfahren konzentrierten sich auf die Morde, die die Täter, um nicht entdeckt zu werden, an Kindern außerhalb ihres Umfelds verübt hatten. Weitere Missbrauchopfer wurden ausgeblendet; Hinweise auf Mitwisser wurden ebenfalls vernachlässigt. So konnte sich das mediale Stereotyp des fremden Sexualtäters, der in seinem persönlichen Umfeld als unauffälliger Biedermann bekannt ist, etablieren. Brückweh erklärt dies mit einer gesellschaftlichen Schutzfunktion: Ein Extremtäter dürfe nicht zu nah mit dem Alltag in Verbindung gebracht werden, da er sonst zu bedrohlich werde; gleichzeitig lenke er als Sündenbock von dem viel häufigeren Problem alltäglicher Sexualdelikte ab.⁴³ Das Stereotyp entstehe aber nicht erst bei der massenmedialen Vermittlung, es sei schon in der Täterzentrierung aller beteiligten Institutionen angelegt.

Brückweh kann anhand des Umgangs mit Serienmördern Unzulänglichkeiten der massenmedialen Kommunikation über Verbrechen zeigen, sofern man ihre aufklärende Funktion ernst nimmt. Kritisch beurteilt sie insbesondere emotionalisierende und dramatisierende Bild-Text-Berichte in bundesdeutschen Illustrierten. Dabei stützt sie sich auf Inge Weiler, die in ihrer Untersuchung der Sensationsberichterstattung der Illustrierten in den 1950er und 1960er Jahren die Geschlossenheit dieser Bildberichte betont. Bild und Text würden sich gegenseitig verstärken und zu einer »extremen Vereindeutigung und Banalisierung des Bildmaterials durch die Sprache führen«.⁴⁴ Bei der Be-

41 Zur Krise des Sichtbarkeitsparadigmas innerhalb der kriminologischen Wissenschaft s. Milos Vec, Sichtbar/Unsichtbar. Entstehung und Scheitern von Kriminologie und Kriminalistik als semiotische Disziplin, in: Habermas/Schwerhoff, Verbrechen im Blick, S. 383–414.

42 Kerstin Brückweh, Mordlust. Gewalt und Emotionen im 20. Jahrhundert, Frankfurt 2006, S. 120–122.

43 Ebd., S. 297.

44 Inge Weiler, Die Sensationsberichterstattung der Illustrierten in den fünfziger und sechziger Jahren: Der Fall Christa Lehmann, in: Linder/Ort, Verbrechen – Justiz – Medien, S. 193–214, S. 203.

richterstattung über die Giftmörderin Christa Lehmann habe dies zu einer visuellen Dämonisierung der Täterin als »Hexe« geführt, womit sich eine komplexere Erklärung ihrer Taten erübrigt habe.

Indem sie Bildberichte über den vermeintlichen Serienmörder Bruno Lüdke als Fortschreibung einer nationalsozialistischen Fiktion dekonstruiert, zeigt auch Susanne Regener die einseitige Berichterstattung der Illustrierten der 1950er Jahre auf.⁴⁵ Mit Bildmaterial aus den polizeilichen Untersuchungsakten der NS-Zeit wurde Lüdke in den 1950er Jahren als brutaler Serienmörder visualisiert, obwohl die Täterschaft des geistig eingeschränkten Mannes nur mit Hilfe erpresster Geständnisse festgestellt worden und es zu keinem Strafverfahren gekommen war. Regeners These ist, dass Fotografien, die im polizeilichen oder kriminalanthropologischen Kontext entstanden sind, »unsichtbare Spuren jener klassifikatorischen Zurichtung des *outsider* enthalten«, und diese Etikettierung des Kriminellen auch in die massenmediale Öffentlichkeit transportieren.⁴⁶ Damit betont sie die Funktion massenmedialer Bilder, Verbrecher als das personifizierte Böse festzuschreiben. Regeners Forschungen sind insoweit überzeugend, als sie die Bildstrategien institutioneller Visualisierungen von Kriminellen aufdeckt und auf die Diffusion dieser Zuschreibungen in die Öffentlichkeit verweist, die durch »Bilderwanderungen« vom polizeilichen und wissenschaftlichen in den massenmedialen Kontext bedingt sei. Dennoch darf diese Perspektive nicht verabsolutiert werden, da Fotografien polizeilicher Provenienz nur einen Bruchteil der Pressebilder darstellten.

Beiträge der angelsächsischen Kriminalitätsgeschichte zu diesem Forschungsfeld sind überwiegend dem kritischen Blick auf die Medien verpflichtet, da sie von kulturwissenschaftlich inspirierten kritischen Kriminologen verfasst wurden oder deren Ansätze aufnehmen.⁴⁷ Hervorzuheben ist die Arbeit des Historikers Philip Jenkins über die soziale Konstruktion von Serienmördern in den 1980er Jahren in den USA.⁴⁸ Er konstatiert eine moralische Panik angesichts zunehmender Serienmordfälle in den frühen 1980er Jahren, die er maßgeblich auf

45 Susanne Regener, Mediale Transformationen eines (vermeintlichen) Serienmörders. Der Fall Bruno Lüdke, in: *Kriminologisches Journal* 33 (2001) 1, S. 7–27.

46 Regener bezieht sich auch auf die Bildberichterstattung der Boulevardpresse in den 1990er Jahren: Regener, *Fotografische Erfassung*, S. 14; dies., *Verdächtige darstellen: Polizeiliche Strategien und Selbstregierung*, in: Habermas/Schwerhoff, *Verbrechen im Blick*, S. 415–439.

47 Zum Beispiel Reiner/Livingstone/Allan, *From Law and Order to Lynch Mobs*; Barry S. Godfrey/Clive Emsley/Graeme Dunstall (Hg.), *Comparative Histories of Crime*, Cullompton 2003; Werner J. Einstadter, *Crime News in the Old West*, in: Gregg Barak (Hg.), *Media, Process, and the Social Construction of Crime. Studies in Newsmaking Criminology*, New York 1994, S. 49–67; Frankie Y. Bailey/Steven Chermak (Hg.), *Famous American Crimes and Trials*, Westport 2004, 5 Bde.

48 Philip Jenkins, *Using Murder. The Social Construction of Serial Homicide*, New York 1992.

die gezielte Instrumentalisierung der Fälle durch das FBI zurückführt. Die Medien hätten eine fragwürdige Rolle gespielt, da sie sich bereitwillig für die Interessen des FBI hätten einspannen lassen, was sich mit der Attraktivität von Serienmord als Nachricht erklären lasse. Aus feministischer Perspektive hat Judith Walkowitz eine Studie über die mediale Konstruktion des englischen Serienmörders »Jack the Ripper« vorgelegt.⁴⁹ Dabei betont sie die Heterogenität der Medienberichterstattung. Viele verschiedene Stimmen hätten das Medienereignis der fünf brutalen Morde an Prostituierten im Londoner East End im Jahr 1888 geformt; neben Stellungnahmen von Sozialreformern, Medizinerinnen, Juristen, Feministinnen und der Polizei fanden auch die Zeugenaussagen der Nachbarschaft Eingang in die Presseberichterstattung. Die öffentliche Diskussion sei aber letztlich von männlichen Experten dominiert worden, die die Morde als Ausdruck der moralischen Verwahrlosung der »gefährlichen Klassen« deuteten. Die Konsequenz, die politisch aus den Verbrechen gezogen wurde, sei daher nicht gewesen, männliche Gewalt gegenüber Frauen grundsätzlich zu problematisieren, sondern Prostitution im East End zu unterdrücken. Die medialen Fantasien über einen perversen Sexualtäter hätten die Ängste vor männlicher Gewalt verstärkt. So habe sich die vielstimmige zeitgenössische Diskussion der Taten zu einem Narrativ von sexueller Gefahr verdichtet, in dem Frauen ausschließlich als wehrlose Opfer auftraten.

Die kontroversen Ergebnisse zur medialen Konstruktion von Verbrechen im 20. Jahrhundert lassen sich auf die untersuchten Fälle (Hochstapler versus Serienmörder), Textsorten (Gerichtsreportage versus Illustrierte) und Erkenntnisinteressen (Leserverhalten versus Herrschaftsstrategien) zurückführen, deuten darüber hinaus aber auf die Ambivalenzen der Medialisierung hin. Die Kritik an den Medien zielt auf vier Punkte: auf die Dämonisierung, Herabsetzung und Ausgrenzung von Tätern durch wissenschaftliche oder fiktionale Etikettierungen; auf simplifizierende Narrative vom Sieg des Guten (die Polizei) über das Böse (das Verbrechen); auf das Unvermögen, über Verbrechen in seiner Komplexität zu berichten; und auf die emotionalisierende Wirkung der (Bild-)Berichterstattung. Hinter dieser Kritik stehen hohe Erwartungen an die Informationsleistung und Ethik der Medien. So zutreffend die problematischen Aspekte der Berichterstattung sind, so wenig erkenntnisfördernd erscheint der Ansatz, »die« Medien allein verantwortlich für den gesellschaftlichen Umgang mit deviantem Verhalten zu machen. Kriminalität und Recht werden gesellschaftlich ausgehandelt, und dies geschieht mit zunehmender Medialisierung der Gesellschaft in den oder über die Medien.⁵⁰ Am Beispiel der Fotografie wird in dieser Arbeit gezeigt, dass sich die medialen Repräsentationen von Ver-

49 Judith R. Walkowitz, *City of Dreadful Delight. Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*, London 1994.

50 Vgl. auch Sheila Brown, *Crime and Law in Media Culture*, Buckingham 2003, S. 193–196.