

Wolfgang Hesse

Der „Engel“ von Dresden

Trümmerfotografie und visuelles Narrativ der Hoffnung

“(…) es ist keine Schönheit und kein Trost mehr außer in dem Blick, der aufs Grauen gerichtet geht, ihm standhält und im ungemilderten Bewußtsein der Negativität die Möglichkeit des Besseren festhält.” (Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*)

Das Bild ist zu einer Ikone der so genannten Trümmerfotografie geworden.<sup>1</sup> Es stammt von dem kommunistischen Arbeiter- und Pressefotografen Richard Peter (1895 – 1977) und erschien erstmals in dessen 1950 in großer Auflage publiziertem Buch „Dresden – eine Kamera klagt an“. Einige Schlüsselbilder hieraus haben sich in der Rezeption für unterschiedlichste Zwecke bewährt und fanden eine bis heute andauernde Nutzung.<sup>2</sup> Sie wurden dabei aus ihrem ursprünglichen Erzählzusammenhang gelöst und sind ikonisch geworden, d.h. sie werden als Symbolbilder stellvertretend für die bezeichnete Thematik mitsamt deren Deutungen verwendet. Dieser öffentliche Aneignungsprozess fußt auf den Aufnahmen des Fotografen, ist aber nicht mit seiner Leistung identisch. In ihm ist diese gesellschaftlich absorbiert und weiterentwickelt worden, wodurch sich ganz wesentlich Richard Peters fotohistorische Stellung bis heute begründet – paradoxerweise umso mehr, als er als Autor weitgehend hinter seinen Bildfindungen verschwunden ist. Dies gilt insbesondere für die Fotografie des „Engels“ über der kriegszerstörten Stadt (Abb. 1).

„Dresden – eine Kamera klagt an“

Bereits Ende 1945 war vom Rat der Stadt Dresden, und eingeleitet von deren Nachrichtenamts-Leiter, ein Bildband herausgebracht worden mit Fotografien von Kurt Schaarschuch, der – einer schon 40 Jahre zuvor praktizierten Methode visueller Bilanzierung und Historisierung des Stadtbilds folgend<sup>3</sup> – im Gegenüber von Vorkriegsaufnahmen und Ruinenbildern die Zerstörung der Dresdner Innenstadt am 13./14. Februar 1945 als Verlust thematisiert hatte.<sup>4</sup> „Bildbericht Dresden 1933-1945“ war 1949 vergriffen, eine vorbereitete Neuauflage scheiterte. Stattdessen (und ungeachtet seines Ausschlusses aus der SED am 9. März 1949 im Zusammenhang mit von ihm erhobenen Vorwürfen gegen Parteigenossen) kam das neu und grundsätzlich anders konzipierte Werk von Richard Peter zustande. Der Entwurf konnte im Juli 1950 Oberbürgermeister Walter Weidauer vorgelegt und die Publikation schließlich unter dem Titel „Dresden – eine Kamera klagt an“ produziert werden. Sie sollte das von Peter vorgesehene Bildmaterial unter folgenden Gesichtspunkten präsentieren: „a) das, was aus der Schönheit der Vergangenheit Dresdens erscheint; b) die Auswahl der Bilder der Vernichtung Dresdens; c) die Ergebnisse des Neuaufbaues.“<sup>5</sup>

Das in gutem Kupfertiefdruck und 50.000 Exemplaren hergestellte Buch beginnt mit dem Gedicht „Dresden“ von Max Zimmering in gebundener Sprache. Außer den Fotografien Richard Peters enthält es fünf Aufnahmen der Pressefotografen Erich Höhne und Erich Pohl sowie eine von B. Braun aus der Zeit des Wiederaufbaus – insbesondere aber auch zwei von den Leichenverbrennungen auf dem Altmarkt zwischen dem 20. Februar und dem 5. März

---

<sup>1</sup> Vgl. das Originalnegativ Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden Nr. DF\_Ps\_0000010.

<sup>2</sup> Der Aufsatz stellt die überarbeitete und erweiterte Fassung einer Publikation des Verf. zur 60. Wiederkehr des Kriegsendes 2005 dar: Der glücklose Engel. Das zerstörte Dresden in einer Fotografie von Richard Peter, in: Forum Wissenschaft, 22. Jg., Nr. 2, Mai 2005, S. 30-35. Dank an Holger Starke, Dresden, für konstruktive Kritik.

<sup>3</sup> Vgl. Otto Richter: Dresden sonst und jetzt. 50 Doppelbilder in Lichtdruck nach alten Radierungen und neuen Aufnahmen, Dresden 1905, Reprint Dresden 2007.

<sup>4</sup> Kurt Schaarschuch: Bildbericht Dresden 1933-1945, Dresden 1945; vgl. Friedrich Reichert: Foto Schaarschuch Dresden. Bildbericht 1927 bis 1955, Dresden 1996.

<sup>5</sup> Sächsisches Staatsarchiv. Hauptstaatsarchiv Dresden 11827, VEB Verlag der Kunst Dresden, Nr. 1316, 5.6.1950. Hinweis von Sylvia Ziegner, Dresden.

1945 von Walter Hahn, dem bei allgemeinem Fotografierverbot der Polizeipräsident eine Sondererlaubnis ausgestellt hatte, um „von allen Schadensstellen und besonderen Begebenheiten im LS-Ort Dresden fotografische Aufnahmen zu machen.“<sup>6</sup>. Ein Aufruf des „Ständigen Ausschusses des Weltfriedenskongresses zur Ächtung der Atombombe“ beschließt den Band, der damit in seinen Text- wie seinen Bildelementen programmatisch in den sich zuspitzenden Auseinandersetzungen des Kalten Kriegs entlang einer seiner ideologischen Hauptfronten steht – der Friedenspropaganda. Veränderte Auflagen folgten 1980, 1982 und 1995.

„Der Engel der Geschichte“

Die hier vorgestellte Fotografie ist an prominentem Ort platziert. Sie markiert eine von zwei wesentlichen Umbruchszonen der Bild-Erzählung, denen unterschiedlich lange und weiter untergliederte Kapitel folgen: Der „Engel“ steht zwischen einer schmalen Einleitung mit Bildern der unzerstörten Stadt, zu der er aus der verwüsteten Umgebung heraus sich zurückwendet, und dem Hauptkapitel der Ruinenlandschaften und zerstörten Bauwerke (zu dem noch einige wenige Vorkriegsansichten von Schloss, Ratskellereingang und Frauenkirche als Gegenbilder gehören – Reste seines seit Mitte der 1920er Jahre in Deutschland, Lateinamerika und Skandinavien entstandenen, umfangreichen Archivs, die nicht der Bombardierung Dresdens zum Opfer gefallen waren).<sup>7</sup> Die Doppelseite bildet so gewissermaßen ein Scharnier in der Blättermechanik des Buchs.

Für die eröffnende Vergegenwärtigung des „alten Dresden“<sup>8</sup> nutzt Peter drei Nachtaufnahmen. Die Veduten unterscheiden nicht zwischen Nationalsozialismus oder Weimarer Republik, nicht zwischen Krieg und Frieden: als Stimmungsträger stehen sie jenseits der Zeit, Dresden wird zur ruhig schlafenden, „unschuldigen“ Stadt. Dies entspricht nicht nur einer verbreiteten Metaphorik der Stadt als menschlichem Organismus, wie sie u.a. von Richard Sennett herausgearbeitet wurde.<sup>9</sup> Aktiv ausgeblendet ist damit zugleich Dresden als Ort kriegswichtiger Forschung und Produktion, als eine der größten Garnisonen des Reichs, als gerade in der Schlussphase des Zweiten Weltkriegs militärisch wichtiger Eisenbahnknotenpunkt. Das Beschweigen dieser Sachverhalte ist wesentliches Element einer noch im Februar 1945 begonnenen und international erfolgreichen Propagandaaktion, die außer der Wendung vom „Tod von Dresden“<sup>10</sup> auch einige weitere Grundmuster der bis heute fortgeschriebenen Erzählungen über die Zerstörung der Stadt formuliert hat.<sup>11</sup>

Das Bild des „Engels“ über der Ruinenlandschaft gewann Peter, am 17. September 1945 aus Krieg und Gefangenschaft nach Dresden zurückgekehrt, in aufwendiger Arbeit und nach mehrfachem, gefährvollem Besteigen der Ruine des Rathausturms. Die eindringliche Formulierung arbeitet mit einem Repousoirmotiv, d.h. einer angeschnitten rahmenden Vordergrundfigur, die den horizontlosen und dadurch unbegrenzten Ausblick einleitet und

---

<sup>6</sup> Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Handschriftenabteilung, Nachlass Walter Hahn, Mscr. Dresd. 2633/7b, Hinweis von Friedrich Reichert, Dresden; zit. nach: Friedrich Reichert: Fakten, Dokumente und Bilder über den Luftkrieg gegen Dresden 1944/45, in: Dresdner Geschichtsbuch 10, 2004, S. 248-277, hier S. 265.

<sup>7</sup> Vgl. Werner Wurst (Hg.): Richard Peter sen. Erinnerungen und Bilder eines Dresdener Fotografen, Leipzig 1987.

<sup>8</sup> Fritz Löffler: Das alte Dresden. Geschichte seiner Bauten, Dresden 1955.

<sup>9</sup> Hierzu: Richard Sennett: Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation, Berlin 1995. Hinweis von Paul Sigel, Berlin/Dresden.

<sup>10</sup> Rudolf Sparing: Der Tod von Dresden. Ein Leuchtzeichen des Widerstands, in: Das Reich, 4.3.1945.

<sup>11</sup> Hierzu Matthias Neutzner: Vom Alltäglichen zum Exemplarischen. Dresden als Chiffre für den Luftkrieg der Alliierten, in: Oliver Reinhard, Matthias Neutzner, Wolfgang Hesse (Hg.): Das rote Leuchten. Dresden und der Bombenkrieg, Dresden 2005, S. 110-127; Ders.: Vom Anklagen zum Erinnern. Die Erzählung vom 13. Februar, in: Reinhard a.a.O., S. 128-163; zur Kriegsproduktion in Dresden vgl. Holger Starke: Rüstungskonjunktur und Kriegswirtschaft, in: Ders. (Hg.): Geschichte der Stadt Dresden, Bd. 3, Von der Reichsgründung bis zur Gegenwart, Stuttgart 2006, S. 432-440.

deren Rhetorik kunsttheoretisch etwa mit Kants Begriff des Erhabenen oder Aby Warburgs „Pathosformel“ zu fassen sein mag.<sup>12</sup> Durch die vollständige Hinterlegung mit der Stadtlandschaft wird eine quasi organisch-menschliche Gestalt dem kristallin-unlebendigen Ruinenraster kontrastiert. Sie bietet sich als Stellvertreterin für den imaginierten Betrachter an, weist diesem einen Platz im Bild zu – distanziert ihn jedoch zugleich: Der „Engel“ objektiviert gewissermaßen den Blick des Betrachters zu einem Blick nicht nur aus physisch höherer Warte, sondern aufgehoben zu deutender Anschauung. Die Figur wird vielfach gelesen als „Engel“ – was sie als Skulptur am Standort nicht ist. Im Reigen der Personifikationen auf der Galeriebrüstung des Rathausturms steht sie für die Bonitas, die Güte, als eine der Allegorien des guten Stadtregiments. Doch spielt dies in der Rezeption der Peterschen Fotografie keine Rolle, zu dominant sind die durch den Körpergestus der attributlosen Gestalt selbst ermöglichten, aber wesentlich durch die Bildkomposition erzeugten Bezüge auf die christliche Ikonografie. Hierfür mögen einige Belegstücke stehen, die durchaus unterschiedliche Deutungen des Krieges vereinen. So kündigt etwa auf einer Fotografie von Karl Müller (1946) mit dem Blick aus dem Turmhelm des Freiburger Münsters im religiösen Bedeutungsfeld ein Engel der Apokalypse das Jüngste Gericht an<sup>13</sup> (zuvor hatte im März 1945 der persönliche Kameramann Hitlers, Walter Frenzt, eine fast identische Farbansicht des Motivs aufgenommen)<sup>14</sup>; in fotohistorischer Hinsicht bedeutend ist Hermann Claasens Buch über das zerstörte Köln aus dem Jahr 1947, das mit seinem Titel „Gesang im Feuerofen“ an alttestamentarische Präfigurationen anschließt<sup>15</sup>, die Ruinen der Kirchen Kölns in den Mittelpunkt stellt und in dessen Textteilen die Zerstörung der Stadt als Gottesgericht an einer vom Dämon beherrschten Welt beschrieben wird<sup>16</sup>; für die Malerei angeführt sei Wilhelm Lachnit, der in seinem Gemälde „Der Tod von Dresden“<sup>17</sup> nicht nur eine Madonnenfigur als Mutter schlechthin paraphrasiert, sondern hinter diese Gruppe in einen futuristisch zersplitterten Farbflächenraum zudem ein Skelett als müden und melancholischen Tod setzt: ein Versuch, den Fundus der christlichen Kunst in Kombination mit emotionalisierenden Formen und Farben zu aktivieren, um der Katastrophe gerecht zu werden – das verbindet Lachnit auch mit dem Maler und Fotografen Edmund Kesting, der ein ähnliches Repertoire aus der unmittelbaren Anschauung der Ruinen sowie dem ästhetischen Arsenal der 20er Jahre für einen Totentanz verwendet hat.<sup>18</sup> Beleg schließlich, dass solche Transzendierung nicht nur in der unmittelbaren Nachkriegszeit sondern bis weit in die 1950er Jahre eine verbreitete Gedankenvorstellung und Bildformulierung war, um die Kriegserfahrung als Strafe für Gottferne und Sünde zu deuten, ist der Posaunenengel Fritz von Graevenitz<sup>19</sup> aus der nach fast vollständiger Zerstörung wieder errichteten Stuttgarter Stiftskirche, in bewusster Anlehnung an den Engelspfeiler im Straßburger Münster. Schaut aber bei Graevenitz der unten im Kirchenschiff stehende Betrachter zum Verkünder auf, so ist bei Peter die Perspektive umgedreht: Der Betrachter sieht in der Logik der visuell

<sup>12</sup> Vgl. Michael Naumann: Genealogie einer Geste. Zu einer Ikone der Trümmerphotographie von Richard Peter, in: Walter Schmitz (Hg.): Die Zerstörung Dresdens. Antworten der Künste, Dresden 2005, S. 159-169.

<sup>13</sup> Abb. in Christoph Hamann: Der „Engel“ der Geschichte. Zerstörtes Dresden 1945, in: Praxis Geschichte, 17. Jg., Heft 4, Juli 2004, S. 48f.

<sup>14</sup> Hans Georg Hiller von Gaertringen (Hg.): Das Auge des Dritten Reiches, Hitlers Kameramann und Fotograf Walter Frenzt, Berlin 2006, Abb. 12, S. 232. Hinweis von Rolf Sachsse, Bonn.

<sup>15</sup> Daniel 3, 1-30.

<sup>16</sup> Vgl. Ludger Derenthal: Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre. Fotografie im sich teilenden Deutschland, Marburg 1999.

<sup>17</sup> Abb. Schmitz a.a.O. bei S. 157.

<sup>18</sup> Edmund Kesting: Ein Maler sieht durch's Objektiv, Halle 1958.

<sup>19</sup> Abb. in Fritz von Graevenitz: Plastik, Malerei, Graphik, Stuttgart 21980, S. 100; zu Graevenitz Wolfgang Hesse: Arbeitsmittel und Bedeutungsträger. Funktionen von Fotografie in einem Werk des Bildhauers Fritz von Graevenitz, in Fotogeschichte 8/1983, S. 53-64.

zitierten Apokalypse zugleich auf das Ende der Geschichte – dem dann nach der Inventur der zerstörten Stadt und einem Blick auf die Toten in der zweiten Gelenkstelle des Buchs ihr Neubeginn und schließlich die erlöste Fortsetzung im Aufbau der antifaschistisch-demokratischen Umwälzung als Vorstufe der sozialistischen Gesellschaft folgen. Diese gewagte Wendung in der Erzählung des Buchs ist Richard Peters wesentlicher ideologischer Beitrag zu Zeiten des Kalten Kriegs. Sie begründete seine Bedeutung für die Fotografie in der DDR, die sich etwa in dem 1961 an ihn zusammen mit John Heartfield erstmals verliehenen „Ehrenpreis für Fotografie“ des Deutschen Kulturbunds manifestierte.<sup>20</sup> Stellte dieser Akt einerseits eine identitätsstiftende Traditionsdefinition der DDR im Rückgriff auf die sozialrevolutionäre Arbeiterfotografie und Fotomontage um 1930 dar, so zeigte er nach dem Ende der Formalismusdebatte zugleich einen politisch-ästhetischen Wandel hin zu einer sozialistischen Nationalkultur an: Während Peter nach „Dresden – eine Kamera klagt an“ freiberuflich für die Presse arbeitete sowie konventionell fotografierte und heimatschutzorientierte Bildbände über Städte und Landschaften der DDR veröffentlicht hatte, bedeutete für den bis Ende der 1950er Jahre als „Münzenberg-Mann“ weitgehend isolierten Heartfield die Ehrung eine späte Rehabilitierung als bedeutender antifaschistischer Künstler.

„Symbol des Bombenkriegsterrors“

Offensichtlich war der Gedanke Richard Peters, auf den Rathausturm zu steigen und von dort oben mit der Rückenfigur auf die Ruinen zu blicken, für Fotografen und Kameraleute seiner Generation nahe liegend. Die kompositorische Lösung hatte im Ansatz bereits Walter Hahn in einer 1926 gedruckten Aufnahme realisiert, allerdings mit einer anderen der Skulpturen im Vordergrund und ohne die formale Radikalität Peters<sup>21</sup>, und wie ein Dokumentarfilm „Dresden ehrt die Arbeit“ zum 1. Mai 1933 nutzte sie auch ein Film der Roten Armee über „Die Befreiung Dresdens“ von 1945.<sup>22</sup> Schließlich entstand wohl noch vor Erscheinen des Buchs eine Reihe sehr direkt vergleichbarer Bilder des „Engels“, so von Erich Andres oder Ernst Schmidt, von Willi Roßner, der wie Peter aus der Arbeiterfotografenbewegung kam, oder wiederum von Walter Hahn, NSDAP-Mitglied seit Mai 1934<sup>23</sup> – dessen Aufnahme nahezu identisch mit der Peters ist und der in seine Variante ein Hakenkreuz einbelichtete, um die Schuldigen symbolisch zu benennen (Abb. 2) Das Motiv machte, allein und in seinen zeitgleichen wie den nachfolgenden Fassungen vervielfacht, rasch Karriere. Bereits das Werbeplakat für „Dresden – eine Kamera klagt an“ hatte es prominent hervorgehoben. (Abb. 3)<sup>24</sup> Und während Richard Peter die Erstveröffentlichung von 1950 noch mit einem rotbrandigen Schriftzug ausstatten ließ, um den Feuersturm typografisch nachzubilden, wurde für den Schutzumschlag der Ausgabe von 1980 dann jenes Bild gewählt.

Von dieser Gedächtnis prägenden Kraft der Bildformulierung hatte 1955 auch der Versuch des ehemaligen sächsischen Ministerpräsidenten und nachmaligen Generaldirektors der Kunstsammlungen, Max Seydewitz, zehren wollen, eine weitere, wenn auch seitenverkehrte, Variante Walter Hahns zu etablieren: die „Justitia“ vom Rathausturm über den Ruinen der Stadt.<sup>25</sup> Mehr als zehn Jahre später überführte die Eröffnungsausstellung des „Museums für Geschichte der Stadt Dresden“ (1966) diese Allegorie programmatisch in ein einfaches (und zugleich kosmisch überhöhtes) Fortschrittsmodell: Am Beginn der Präsentation erschien sie

---

<sup>20</sup> Fotografie, 15. Jg. (1961) H. 8, S. 282.

<sup>21</sup> Rat der Stadt Dresden (Hg.): Dresden. Das Buch der Stadt, Dresden 1926, S. 271 (Werbeanhang). Hinweis von Holger Starke, Dresden.

<sup>22</sup> Christian Borchert: Flug in die Vergangenheit. Bilder aus Dokumentarfilmen, Dresden, Basel 1993, S. 179 und 267.

<sup>23</sup> Selbstauskunft in: Nachlass Hahn, a.a.O.; Hinweis von Friedrich Reichert, Dresden.

<sup>24</sup> Derenthal a.a.O., Titelillustration.

<sup>25</sup> Max Seydewitz: Zerstörung und Wiederaufbau von Dresden, Berlin 1955, Tf. bei S. 144.

als Allegorie der "Nacht des Faschismus", um an deren Ende über den Neubauten der Innenstadt für das „Licht des Sozialismus“ zu stehen.(Abb. 4) <sup>26</sup> Doch blieb diese Installation in ihrer manichäischen Eindimensionalität des historisch-moralischen Urteils solitär, die Deutung der Zerstörung Dresdens als gerechte Strafe war offenbar letztlich für eine anti-imperialistische Bündnispolitik untauglich. (Eine spätere Wiederholung der Situation durch Peter selbst, der 1969 den „Engel“ über den mittlerweile errichteten Neubauten der Prager Straße zeigte, wurde kaum verwendet – vermutlich, weil diese Funktionsarchitektur eben den Verlust der historischen Bausubstanz ästhetisch nicht kompensieren konnte<sup>27</sup> und auch das Zeichen als retrospektives festgelegt war). Zumindest aber sind diese Umstände ein Hinweis darauf, dass politische Macht oder kulturelle Deutungshoheit allein nicht zur Etablierung breitenwirksamer Zeichen ausreichen – und dass diese einen gewissen Bedeutungsspielraum eröffnen müssen, um emotionale Bindekraft entwickeln zu können.

Der Erfolg der ursprünglichen Peterschen Bildidee und ihrer Nachahmer hielt in Ost wie West bis heute an, mit unterschiedlichsten Intentionen. So reckte ein Demonstrant vor der Kreuzkirche während der Ankunft der britischen Königin am 22. Oktober 1992 zum Gottesdienst eine Vergrößerung des Motivs über die Köpfe der Wartenden<sup>28</sup>, Gottfried Helnwein verarbeitete es für ein Gemälde (Abb. 5), es erschien auf Buchumschlägen<sup>29</sup> und in der Fassung Walter Hahns auf zwei „Spiegel“-Titelbildern (Abb. 6). Im direkten Vorfeld der Feierlichkeiten zum 60. Jahrestag der Angriffe vom 13./14. Februar 1945 schließlich inflationierte die Verwendung<sup>30</sup>. „Bild am Sonntag“ etwa veröffentlichte den „Engel“ am 16. Januar 2005 im Rahmen einer Polemik gegen Frederick Taylor unter der bewusst irreführenden Überschrift, „Britischer Historiker behauptet: ‚Bombenangriff auf Dresden war richtig‘“ und beschriftete: „Dieses Foto wurde zum Symbol des Bombenkriegsterrors“.<sup>31</sup> Mit vollem Recht wird Richard Peters Bildfindung daher – etwa von Hans-Michael Koetzle – fotohistorisch zu den „Ikonen“ gerechnet und findet entsprechend Platz in Darstellungen, die besonders bedeutende Fotografien kanonisch zusammenstellen.<sup>32</sup>

Solche Ikonenbildung durchläuft – nach Cornelia Brink, die diesen Prozess an Fotografien aus Auschwitz untersucht hat<sup>33</sup> – drei Phasen: Voraussetzung sei die Eigenschaft der Fotografie, Emanation des Realen sein zu können, d.h. ein kausales Verhältnis von Urbild und Abbild zu organisieren; zum zweiten müssten der abgebildeten Wirklichkeit selbst symbolische Züge zugeschrieben, und drittens schließlich auf dieser Grundlage die fotografischen Bilder im öffentlichen Gebrauch kanonisiert werden. Dieser Vorgang lässt sich auch als Erstarrungsprozess beschreiben – in unserem Fall: der Stadt wie des Betrachters – und der Fixierung von Bildformulierungen zu einem Stereotyp. Signifikant hierfür ist sicher die gehäufte Verwendung des Motivs. Besonders aufschlussreich aber für die

---

<sup>26</sup> Museum für Geschichte der Stadt Dresden (Hg.): Dresden. Geführt von der Partei der geeinten Arbeiterklasse zur sozialistischen Großstadt, Dresden 1966. Hinweis von Holger Starke, Dresden.

<sup>27</sup> Deutsche Fotothek DF\_Ps\_0000349.

<sup>28</sup> Phoenix 13.2.2005 „Vor 60 Jahren. Die Bombardierung Dresdens“, Reihe „Historische Debatten und Ereignisse“.

<sup>29</sup> Z.B. David Irving: Der Untergang Dresdens, München 1977; Werner Wurst a.a.O., Umschlagrückseite; Götz Bergander: Dresden im Luftkrieg, Würzburg 1998; Kurt Vonnegut: Schlachthof 5 oder Der Kinderkreuzzug, Rowohlt-Verlag, einmal mit gekontertem Motiv; Matthias Gretzschel: Als Dresden im Feuersturm versank. Hamburg 2004

<sup>30</sup> Z.B. Berliner Zeitung, taz, Focus, Tagesschau, Frankfurter Rundschau, TV-Programmzeitschrift rtv, Süddeutsche Zeitung, Hörbuchkassette von Kurt Vonnegut: Schlachthof 5 oder Der Kinderkreuzzug. Hinweise von Christoph Hamann, Berlin.

<sup>31</sup> Bild am Sonntag, Dresden, 16.1.2005; Frederick Taylor: Dresden. Tuesday 13 February 1945, London 2004 (Abb. bei S. 267).

<sup>32</sup> Vgl. Hans-Michael Koetzle: Photo Icons. Die Geschichte hinter den Bildern, Köln etc. 2002, hier S. 56-63.

<sup>33</sup> Cornelia Brink: Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945, Berlin 1998.

Bedeutungsentwicklung ist, dass der „Engel“ in einem einstweiligen Schlusspunkt als „historisch“ erläuterndes Zeichen mit dem unbestimmt-bedeutungsvollen Bild einer brennenden Kerze<sup>34</sup> zusammenmontiert werden konnte für den Aufruf „10.000 Kerzen für Dresden. Ein Bild geht um die Welt“, mit dem zu einem stillen Gedenken am 13. Februar 2005 auf den Theaterplatz eingeladen und der – angesichts seiner prominenten Unterzeichner aus Kirchen, Landes- und Stadtpolitik durchaus offiziös – auch im Amtsblatt der Landeshauptstadt veröffentlicht wurde (Abb. 7). Hier erklärt ein Bild ein anderes, versucht, die Installierung eines neuen Zeichens zu unterstützen und mit dem absehbaren Ende der Erlebnisgeneration sich weiter vom konkreten Anlass des Gedenkens zu lösen ohne diesen Zusammenhang zu verlieren.

„Dokumentationen einer Zeit“

Gerade die Multifunktionalität der Bildfindung auf dem Boden eines breiten ikonografischen Konsens<sup>4</sup> vor dem Hintergrund biblischen Glaubens- oder wenigstens abendländischen Bildungswissens hat diesen Erfolg für antagonistische politische Lager und über die Zeiten hinweg möglich gemacht. Ob nun der „Engel“ als Projektion des Betrachters fungiert, ob er als „wehklagend“, „mahnend“, „hilflos“ oder Kündler von Zeitenende und Gericht wahrgenommen wird: Gemeinsam ist den Deutungsschemata die Entrückung aus der Historie und eine pathetische Aufladung, die von unterschiedlichen politischen Positionen aus konkretisiert werden kann. Sie funktioniert in der antiimperialistischen Lesart von Richard Peters Buch, in dessen Vorwort Max Zimmering die Zerstörung der Stadt „durch die eigne Schmach und durch die Schmach, die Wallstreets Namen trug“ beklagt, ebenso, wie sie für christliche Vorstellungen oder pazifistisch-humanistische Interpretationen offen bleibt. Die Publikation des Buchs mit Billigung des Oberbürgermeisters in der aus den Verlagen der Stadt Dresden und des Landes Sachsen gebildeten Sächsischen Verlagsanstalt vertritt somit offizielle Positionen und entspräche dann einer Bündnispolitik der SED im Kalten Krieg, die entlang einem sich auf die Kriegserfahrung beziehenden pazifistischen Grundkonsens darum bemüht war, große Bevölkerungsgruppen an sich zu binden, wenigstens in Kernfragen staatlichen Selbstverständnisses zu neutralisieren. Dass für Richard Peter als Mitglied der KPD seit 1920, als Aktivist der „Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands“ (VdAFD) der Weimarer Zeit,<sup>35</sup> als ehemaligem Mitarbeiter der Bildbeilage kommunistischer Parteizeitungen „Der rote Stern“ oder der „Arbeiter-Illustrierten Zeitung“<sup>36</sup> und sozialistischem Journalisten solche Motive bewusst eine Rolle gespielt haben, ist naheliegend. Entsprechend hatte er seine Trümmeraufnahmen mit dem Vorgriff auf ihren späteren gesellschaftlichen Nutzen begründet: „Tausende von Bildern entstanden so in zielstrebigem, unermüdlicher Arbeit. Noch wußte ich nicht, was einmal daraus werden würde. Ich wußte nur, daß sie in absehbarer Zeit historisch sein und gebraucht werden würden. Als Dokumentation einer Zeit, in der das absolut Böse seine infernalischen Triumphe feierte, als Beweismittel für die letztwilligen Verfügungen eines größtenwahnsinnigen Herostraten und der von ihm infizierten Jüngerschar, als sein Wahnsinn längst offenkundig war.“<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Vgl. Hubertus Butin: Gerhard Richter. Zwei Kerzen für Dresden, in: Camera Austria 50/1995, S. 4-8.

<sup>35</sup> Hierzu v.a. Erich Rinka: Fotografie im Klassenkampf. Ein Arbeiterfotograf erinnert sich, Leipzig 1980; Diethart Kerbs: Zur Geschichte und Bedeutung der Arbeiterfotografenbewegung, in: Jürgen Matschie (Hg.): Erich Rinka. Fotograf, Bautzen 2007, S. 20-27; Wolfgang Hesse: Schornsteinkrieg. Zu einem Motiv der Arbeiterfotografie, in: Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde (Hg.): Volkskunde in Sachsen, 17/2005, Dresden 2005, S. 97-118; Ders.: Das Auge des Arbeiters. Fotografien von Albert Hennig 1928-1933, Zwickau 2007.

<sup>36</sup> Z.B. Landsturm fürs 3. Reich, in: Arbeiter Illustrierte-Zeitung (AIZ), 11. Jg. (1932), Nr. 26, S. 608-609; Knöpfe aus Bischofswerda, in: AIZ, 11. Jg. (1932), Nr. 32, S. 747-749; Der Spuk von Koburg. Reportage eines Arbeiterfotografen, in: AIZ, 11. Jg. (1932), Nr. 45, S. 1068-1069; Der Heimarbeiter hungert, friert – der Nazihändler profitiert, in: AIZ, 11. Jg. (1932), Nr. 52, S. 1220-1221.

<sup>37</sup> Werner Wurst a.a.O., S. 57f.

Diese Zeitzeugenschaft ist im Selbstbewusstsein des Fotografen kein Akt neutraler Beobachtung, sondern eine agitatorische Beweisführung mit visuellen Mitteln, die motivische und formale Elemente zur Aktivierung der Bilderfahrungen der Betrachter verbinden will. Greifen kann die ins Mythologische (oder in sozialistischer Diktion: ins humanistische Erbe) redigierte christliche Ikonografie, weil Peter sie in ein fotografisches Konzept integrierte, das er in der Traditionslinie der Arbeiterfotografie entwickelt hatte – es verbindet dokumentarischen Wirklichkeitsbezug und inhaltlichen Bildungsapparat mit deutendem Formgefüge. Dabei werden Mittel der ästhetischen Avantgarde der Zeit um 1930 mit ihren extremen Unter- und Draufsichten, mit Silhouettenwirkungen und größter Nähe auf auch tabuisierte Wirklichkeiten amalgamiert mit empirisch begründeten Kamerastandorten und den Konventionen der Presse- und Reportagefotografie zu oft pathetischer Alltagsdarstellung – ein Modell, welches für die Pressefotografie der DDR lange bestimmend blieb.<sup>38</sup>

„Das Auge des Arbeiters“

Ein knapper Rückblick auf eine in der Verbandszeitschrift der „Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands“ geführte Debatte des Jahres 1929 kann diese Formfragen als politische kenntlich machen. Gegen die eher pragmatisch-dokumentarische Position der Verbandsleitung, die dem Apparat per se objektive Aufzeichnungsweisen unterstellte, die nur noch mit dem richtigen Bewusstsein anzuwenden seien (und die sich noch in Peters Buchtitel „... eine Kamera klagt an“ findet), hatte Hans Windisch, der 1927 den ersten Band des einflussreichen Sammelbands „Das deutsche Lichtbild“ herausgegeben hatte, auf eine subjektive und medial-multiperspektivische Wahrnehmung von Realität abgehoben und medientheoretisch für visuelle Experimente argumentiert: „Weder das Auge noch die Kamera ist objektiv, also lassen sich beide nicht gegeneinander ausspielen. Beide können aber ein Weltbild ergänzen. Es ist nämlich durchaus zu vermuten, daß ein Ding keineswegs bloß zwei Seiten, sondern zehntausend Seiten hat. (...) Die Umwelt ist eine Konstruktion von Bewußtseinsinhalten – um es korrekt auszudrücken. Daher Welt-„Bild“.“<sup>39</sup> Hiergegen stand die von Walter Nettelbeck vertretene Parteilinie, der Multiperspektivität als unpolitische Spielerei und Positionslosigkeit erscheinen musste: „Ist die Forderung berechtigt, die Wirklichkeit nur zu fotografieren, wie das Auge sie sieht? Nein! Die Röntgenfotografie, die Zeitlupe im Film gibt darauf eine klare Antwort. (...) Aber die optische Wirklichkeit wird zu einer Atrappe (sic!), wenn sie der Augenwirklichkeit gegenüber gestellt wird. (...) Der zweite Schritt ist, die Wirklichkeit überhaupt zu leugnen.“<sup>40</sup> Allenfalls sollten Übernahmen von Perspektiven der ästhetischen Avantgarde dann gestattet sein, wenn sie etwa den tatsächlichen räumlichen Bedingungen einer Aufnahmesituation entsprächen, wie dem Blick von oben in eine Baugrube oder Verkürzungen beim Fotografieren von Fabrikschloten.<sup>41</sup> Solche Verbindung alltagsempirisch begründeter Kamerastandorte mit dem avantgardistischen Formapparat bilden Traditionshintergrund, Arbeitserfahrung und Bildtheorie Richard Peters. (Dies ist darüber hinaus Stilelement jener aktivistischen Bildpublizistik der 1950er Jahre, für die auch andere DDR-Pressefotografen aus der Arbeiterbewegung wie Abraham Pisarek, Herbert Hensky oder Erich Höhne stehen.)

„Der Tod über Dresden“

Peters Strategie, die bildhaftes und politisches Denken vereint, wird auch am zweiten Wendepunkt der Buchdramaturgie sichtbar, der die Beobachtungen und Überlegungen zum

---

<sup>38</sup> Hierzu Paul-Georg Fickus: Richard Peter sen. – Fotografien aus dem zerstörten Dresden, Magisterarbeit Köln 1995.

<sup>39</sup> Hans Windisch: Fotogramme, Neue Sachlichkeit, Kunst usw., in: Der Arbeiter-Fotograf, 3. Jg. (1929) H. 12, 246-248, hier S. 247.

<sup>40</sup> Walter Nettelbeck: Sinn und Unsinn der ‚modernen‘ Fotografie, in: Der Arbeiter-Fotograf, 3. Jg. (1929), H. 11, S. 219-221, hier S. 221.

<sup>41</sup> Vgl. dazu Nettelbeck a.a.O. sowie Walther Heering: Fotos aus ungewohnten Perspektiven, in: Der Arbeiter-Fotograf, 3. Jg. (1929), H. 10, S. 200-202.

„Engel“ stützt. Das kleine Kapitel „Der Tod über Dresden“ steht zwischen der umfänglichen Darstellung der Stadtruine und dem dritten Abschnitt „Der Mensch nach der Zerstörung“, dem der erlösende sozialistische „Aufbau“ abschließend folgt. Motivisch leitet es zugleich einen Perspektivenwechsel ein: nach den unbelebten Bildern der beiden ersten Sequenzen richtet sich nun der Blick auf die Schicksale der Menschen – zunächst wiederum zurück, auf die Toten, um dann auf die Lebenden der Gegenwart und schließlich voraus auf die in deren Aufbauwerk sich abzeichnende Zukunft zu schauen.<sup>42</sup>

Zeigt das erste, ganzseitige Bild dieses Zwischenkapitels ein Skelett aus dem Zeichensaal der Kunstakademie, das nach Art eines Totentanzes als Silhouette vor die Reste der Frauenkirche zu stehen kommt, und die Tafel auf der rechten Seite gegenüber eine Wand mit Suchmeldungen, so folgt diesen eher konventionellen Motiven eine Doppelseite mit zwei Totenporträts (Abb. 8) und schließlich ein in einem Keller zusammengesunkener Gasmaskenträger neben zwei Aufnahmen von den Leichenverbrennungen auf dem Altmarkt.<sup>43</sup> Der Schock ist kalkuliert, und er war es bereits beim Entstehen der Aufnahmen: „In diesen Jahren schuf ich das Buch von der Dresdner Tragödie. (...) In einsturzbetrohten Ruinen, zwischen brandgeschwärzten Straßenschluchten und ausgeglühten Maschinenwracks, aus unerforschten Kellerlöchern, in denen die Schreie und das Röcheln der Ersticken gleichsam an den Wänden klebten, holte ich mir die Bilder zusammen. Durch die Bergungskommandos wurde ich immer wieder auf dem Laufenden gehalten, stand jederzeit auf dem Sprunge, und so entging mir kaum eine Gelegenheit, das unbeschreibliche Grauen in freigelegten Luftschutzräumen von der Kamera auf den Film aufzeichnen zu lassen, erschütternder und überzeugender, als es die beste Feder je könnte.“<sup>44</sup>

Im Nachlass von Willi Roßner – auch er ein kommunistischer Arbeiterfotograf, dem Peter seine später verbrannten Kriegsaufnahmen zur Verwahrung zugesandt und mit dem zusammen er in den geöffneten Luftschutzräumen gearbeitet hatte – ist der fragliche Keller als „Bombenkeller Johannisstraße“ und die Person als „SA-Mann aus Plauen i.V.“ charakterisiert.<sup>45</sup> Im Vergleich der Bilder erscheint die Fundlage der Überbleibsel unbeeinflusst, nicht eigens arrangiert. Doch enthält die Buch-Doppelseite inszenatorische Elemente: Das Porträt der Frauenleiche wurde für den Druck gekontert, damit ihr Profil sich nach rechts dem Schädelmann zuwendet<sup>46</sup>, und bei diesem offenbar die Hakenkreuzbinde sorgfältig vom anhaftenden Kalkschmutz befreit, um sie besser sichtbar zu machen und damit die politische Allegorie in der Realsituation zu verdeutlichen. Dass schon bei der Aufnahme eine Veröffentlichung intendiert und damit über eine bloße Dokumentation hinaus die Schaffung eines Symbolbilds antizipiert war, darf als nahe liegend gefolgert werden.<sup>47</sup>

„Der glücklose Engel“

Die Unterschrift des der Eingangsseite gegenüberliegenden Bildes nennt innehaltend die Begründung für den visuellen Tabubruch: „Die Tragödie der geöffneten Keller darf der Menschheit bei der Gewissensfrage – Krieg oder Frieden? – nicht vorenthalten bleiben.“: Solche Bilder öffentlich zu zeigen hatte zuvor wohl erstmals außerhalb medizinischer Literatur der anarchistische Pazifist Ernst Friedrich in seinem Berliner Antikriegsmuseum und dem Buch „Krieg dem Kriege“ (1925) gewagt – als gleichermaßen aufklärenden wie

---

<sup>42</sup> Dazu ausführlicher Wolfgang Hesse: Auferstanden aus Ruinen. Richard Peters Totenporträts als Blutzeugen des Neuen Deutschlands, in: Ders., Katja Schumann (Hg.): Mensch! Photographien aus Dresdner Sammlungen, Marburg 2006, S. 128-130.

<sup>43</sup> Vgl. die Publikation dieser Farbdias bei Reinhard a.a.O., S. 234-240.

<sup>44</sup> Wurst a.a.O., S. 57f.

<sup>45</sup> Militärhistorisches Museum der Bundeswehr Dresden, Nachlass Roßner, Inv. Nr. BAAN 0018.

<sup>46</sup> Vgl. das Originalnegativ Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Deutsche Fotothek DF\_Ps\_0000123.

<sup>47</sup> Vgl. das Originalnegativ Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Deutsche Fotothek DF\_Ps\_0000080.

auführenden Akt, um den Betrachter nachhaltig zu beeinflussen.<sup>48</sup> Zugleich bindet eine ikonografische Untersuchung die Publikation an die Agitation der „Arbeiter Illustrierten-Zeitung“ (AIZ) um 1930 mit ihren zahlreichen Galerien zu Tode gekommener antifaschistischer Kämpfer.<sup>49</sup> Vielleicht noch prägender aber dürfte für den Fotografen gewesen sein, dass die AIZ anlässlich des zehnten Jahrestages ihrer Ermordung durch Freikorpsoldaten die schrecklich zugerichtete Leiche Rosa Luxemburgs als Märtyrerbild gezeigt hatte – unter der Überschrift „Unsterbliche Opfer, ihr sanket dahin“.<sup>50</sup> Der hiermit referenzierte revolutionäre Choral hob den Schock des Bildes und das Leid der Gegenwart in der Zukunft auf, verhiess Erlösung in der Durchsetzung „kommenden Rechts“. Diesem ethischen wie utopischen Bezugfeld widerspricht der Totenschädel mit Hakenkreuzbinde nur scheinbar. In der Reihung der Bilder steht diese Doppelseite für den mörderischen Charakter des „Dritten Reichs“, dessen Ende sie im persönlichen Sterben anzeigt und zugleich deutet. Es wird nicht zu gewagt sein zu behaupten: die sieben Szenen zwischen Totentanz und Leichenverbrennung visualisierten für Richard Peter – ganz im Sinne von Max Zimmerings Gleichsetzung „eigner“ und der „Schmach, die Wallstreets Namen trug“ – als Blutzeugen imperialistischer Barbarei die Notwendigkeit des sozialistischen Aufbaus.

Wegen ihrer dokumentarischen und zugleich interpretierenden Kraft sind Richard Peters Bildband „Dresden – eine Kamera klagt an“ und insbesondere sein hieraus gelöster „Engel“ geschichtsbildend geworden. Er steht für einen Realismus mit utopischer Dimension, damit etwa Walter Benjamins Notiz vom „Engel der Geschichte“<sup>51</sup> vergleichbar. Ohne solche chiliastische Zuversicht aber – und auf der für die Subjekte zerstörerischen Körperlichkeit von Geschichte beharrend – hat Heiner Müller diese Denkfigur paraphrasiert, damit den Inhaltsbezügen der Fotografie auch eine skeptische Dimension hinzufügend: „Der glücklose Engel. Hinter ihm schwemmt Vergangenheit an, schüttet Geröll auf Flügel und Schultern, mit Lärm wie von begrabnen Trommeln, während vor ihm sich die Zukunft staut, seine Augen eindrückt, die Augäpfel sprengt wie ein Stern, das Wort umdreht zum tönenden Knebel, ihn würgt mit seinem Atem. Eine Zeit lang sieht man noch sein Flügelschlagen, hört in das Rauschen die Steinschläge vor über hinter ihm niedergehn, lauter je heftiger die vergebliche Bewegung, vereinzelt, wenn sie langsamer wird. Dann schließt sich über ihm der Augenblick: auf dem schnell verschütteten Stehplatz kommt der glücklose Engel zur Ruhe, wartend auf Geschichte in der Versteinerung von Flug Blick Atem. Bis das erneute Rauschen mächtiger Flügelschläge sich in Wellen durch den Stein fortpflanzt und seinen Flug anzeigt.“<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup> Ernst Friedrich: *Krieg dem Kriege*, Berlin 1924 (Nachdruck Frankfurt a.M. 1988); vgl. auch Gerhard Paul: *Der Kampf um das „wahre Gesicht“ des Krieges – Der Erste Weltkrieg in der Bildpublizistik der Weimarer Republik*, in: Diethart Kerbs, Walter Uka (Hg.): *Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik*, Bönen 2004, S. 49-80, .

<sup>49</sup> Vgl. z.B. AIZ, 11. Jg. (1932), Nr. 16, S. 371

<sup>50</sup> AIZ, 8. Jg. (1929), Nr. 19, S. 3.

<sup>51</sup> vgl. Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte* (1940), These IX, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 2, S. 697 f.; *Über Engel* abschließend Karl Markus Michel: *Vom Leib der Engel. Kurzer Lehrgang der Angelologie*, in: Ders.: *Von Eulen, Engeln und Sirenen*, Frankfurt a.M. 1988, S. 234-258. Hinweis von Manuel Frey, Dresden.

<sup>52</sup> Heiner Müller: *Rotwelsch*, Berlin 1982, S. 87. Hinweis von Manuel Frey, Dresden.