

Katja Krauße

Badezimmer (1997) -Zum Fall Uwe Barschel

Als am 11.10.1987 der *Stern*-Reporter Sebastian Knauer den toten, erst kurz zuvor vom Amt des Ministerpräsidenten in Kiel zurückgetretenen, Uwe Barschel (CDU) in der Badewanne seines Genfer Hotelzimmers fotografierte¹, schuf er eine Fotografie, deren Bekanntheit und Streitbarkeit bis heute nicht verblasst ist. (Abb. 1)

Entstanden war das Bild, als sich der Journalist Zutritt zu dem Hotelzimmer Nummer 317 im *Beau Rivage* verschaffte. Barschel war einige Tage zuvor aus Kiel angereist und Knauer sowie der Fotograf Hanns-Jörg Anders waren mit ihm zu einem gemeinsamen Interview verabredet. Als Barschel auch nach mehreren Anrufen und auch auf Knauers Klopfen an der Zimmertür nicht reagierte, verschaffte dieser sich gegen 20 Uhr Zutritt zu Barschels, nur mit einem Hinweisschild *bitte nicht stören* versehenen, Hotelzimmer. Zunächst fand Knauer nur einige Dokumente und Notizen Barschels, die er aus dessen Zimmer entwendete und in seinem eigenen Zimmer fotografierte. Als er die Unterlagen eine halbe Stunde später zurückbrachte, entdeckte er, nach einem Blick in das angrenzende Badezimmer, die Leiche von Uwe Barschel vollständig bekleidet in der Badewanne.

Knauer informierte die Hoteldirektion und kehrte ein drittes Mal in Barschels Hotelzimmer zurück, hier machte er neben 50 anderen Aufnahmen auch jene, die später zur Bildikone im Fall Uwe Barschel werden sollte.²

Veröffentlicht wurde das Foto erstmals am 13.10. da es für die Ausgabe der Montagszeitung des 12.10. bereits zu spät war. Das *Stern*-Magazin zog dafür die bereits geplante Ausgabe Nummer 43, von Donnerstag auf Dienstag vor.³ Das Bild von Barschel in der Badewanne erschien jedoch nicht auf dem Cover der *Stern* Ausgabe, stattdessen brachte das Blatt eine 16-seitige Reportage und veröffentlichte das Bild auf Seite 27 ganzseitig und in Farbe. Bereits in der nächsten Ausgabe des *Stern*, welche ebenfalls um 3 Tage auf den 19.10. vorgezogen wurde, um zeitgleich mit dem *Spiegel* zu erscheinen, zierte das stark beschnittene und vergrößerte Bild des Toten schließlich auch auf dem Titel. Die um 100.000 Stück angehobene Auflage der Ausgabe Nummer 44 war innerhalb weniger Stunden ausverkauft.⁴ (Abb. 2)

Bereits kurze Zeit nach der Veröffentlichung des Bildes kam es zu heftigen Protesten und Diskussionen, ob es nicht unethisch sei, einen Menschen in solch einer Lage zu fotografieren und anschließend der Öffentlichkeit zu präsentieren. Jedoch argumentierten der

¹ Vgl. Gerhard Paul: In der Badewanne. Die fotografische Ikone einer Politik- und Medienaffäre. In: Gerhard Paul (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder 1949 bis heute, Göttingen 2008, S. 544.

² Vgl. Paul, 2008, S. 544.

³ Vgl. ebd. S. 545f.

⁴ Vgl. Paul, 2008, S. 547.

Stern und auch Knauer, dass dieser als Journalist nur seine Arbeit gemacht habe und es sich dabei um ein Dokument handle, welches zur Aufklärung des Falles beitragen könne. Da sich die Tatortfotos der Polizei im Nachhinein als unbrauchbar erwiesen, eine falsche Kameraeinstellung sorgte dafür dass alle Bilder unterbelichtet waren, musste man zwangsweise auf die von Knauer angefertigten Bilder zurückgreifen.⁵

Für Knauer hatte sein Einsatz ein juristische Nachspiel, er wurde von der Witwe Barschels verklagt und wegen der „(...) Verletzung des Privatbereichs durch Benutzung eines Aufnahmeapparates, so wie durch Begehung von Hausfriedensbruch (...)“⁶ in erster Instanz zu neun Monaten auf Bewährung verurteilt. Im Revisionsverfahren dann zu sechs Monaten auf Bewährung und einer Zahlung von 10.000 Schweizer Franken.

Ob es sich, wie im abschließenden Bericht vom September 1989 der Schweizer Ermittlungsbehörden tatsächlich um Selbstmord durch eine Medikamentenvergiftung handelte ist bis heute umstritten.⁷ Fest steht, dass bei den anschließenden Untersuchungen ein Cocktail aus mindestens sechs Medikamenten in Barschels Blut gefunden wurde, woraufhin offiziell Suizid durch Vergiftung als Todesursache festgestellt wurde.⁸ Dieser Befund wurde jedoch umgehend angezweifelt, an erster Stelle von dessen Familie und Witwe Freya Barschel, die einen politisch motivierten Mord an ihrem Mann vermutete.⁹ Bis heute geben die Umstände des Todes von Uwe Barschel Rätsel auf. Es gibt zahlreiche Ungeheimheiten und Ermittlungsspannen, die immer wieder Anlass zu Spekulationen geben. Vor allem Barschels Widersacher sahen sich in der Annahme des Selbstmords bestätigt und werteten dies als Schuldeingeständnis Barschels in Bezug auf die Barschel-Affäre.¹⁰

Der Fall Uwe Barschel zeigt deutliche Parallelen zum Fall Otto von Bismarck. Kurz nach dessen Tod hatten sich zwei Fotografen widerrechtlichen Zutritt zu dessen Schlafzimmer verschafft, wo dieser auf dem Totenbett aufgebahrt war und ihn fotografiert.¹¹ Aus diesem Ereignis resultierte die Diskussion über das Recht am eigenen Bild (§ 22 KunstUrhG)¹², eine Charakteristikum des allgemeinen Persönlichkeitsrechts. Am 28. 12. 1899 wurde erstmals vom Reichsgericht über die Grenze des Rechts am eigenen Bild entschieden.¹³

⁵ Vgl. ebd., S. 544.

⁶ Ebenda S. 545.

⁷ Vgl. <http://www.munzinger.de/document/00000013687> view: 10.4.2012

⁸ Vgl. Kalinka, Werner: Der Fall Barschel. Der Tod der kein Tod sein darf, Frankfurt am Main, Berlin 1993. S. 40. Im Bericht von Professor Janssen aus Hamburg ist hingegen von einer Medikamentenvergiftung mit acht Wirkstoffen die Rede.

⁹ Vgl. Paul, 2008, S. 545.

¹⁰ Vgl. <http://www.munzinger.de/document/00000013687> view: 10.4.2012.

¹¹ Vgl. Fabian Steinhauer: Bildregeln. Studien zum juristischen Bilderstreit, München 2009, S. 21f.

¹² Vgl. Steinhauer, 2009, S. 121f.

¹³ http://www.gesetze-im-internet.de/kunsturhg/_22.html view: 15.04.2012.

Das Bild Bismarcks blieb daraufhin 53 Jahre im Archiv bis es nach einigen Verhandlungen zwischen den Erben Bismarcks¹⁴ und den Fotografen 1952 in der Frankfurter Illustrierten erschien.¹⁵ (Abb. 3)

Rezeption in der Medien- und Kunstgeschichte

Dass das „Badewannenbild“ auch in der zeitgenössischen Kunst Beachtung fand, zeigt sich am Beispiel *Badezimmer* von Thomas Demand.¹⁶ In dessen Werk von 1997, verweist er ganz klar auf den Tod Uwe Braschels, jedoch ohne den Politiker selbst dabei mit ins Bild zu setzen. (Abb. 4)

In Demands Rezeption durchschneidet die Badewanne, in einer fast symmetrischen Diagonale, von links oben nach rechts unten das Bild in zwei Teile. Von oben rechts fällt der Duschvorhang ins Bild und über den Badewannenrand. Oben links ragt eine halb geöffnete Tür in das Zimmer, der Raum dahinter bleibt undefiniert. Die Badewanne ist zu drei Viertel mit Wasser gefüllt, am Boden davor liegt eine leicht verschobene Fußmatte.

Abgesehen von Demands blauen Badezimmerkacheln, die in Barsches Hotelzimmer braun waren, ist die Wahl des Bildausschnitts und die Perspektive ausreichend um den Betrachter an eben genau jenes zu erinnern - Badezimmer Zimmernummer 317 des *Beau Rivage* Hotels in Genf. Die einzigen Spuren die Demand vom zuvor Geschehenen hinterlässt, ist der verrutschte Läufer am Boden und das trübe Badewasser, welches noch auf einen kürzlich verschwundenen Besucher hinzudeuten scheint.¹⁷ Demand rekonstruiert in *Badezimmer* ein Foto, nicht die Realität.¹⁸ Seine Modelle sind zwar selbst Spuren, die als reale Modelle von der Kamera erfasst wurden, jedoch, tragen sie selbst keine Spuren in sich, die auf das tatsächlich Geschehene zurückverweisen, sondern nur auf die mediale Konstruktion der Wirklichkeit.¹⁹ Demand appelliert an unser Bildgedächtnis und präsentiert uns mit seinem Werk nur noch den Schauplatz des Geschehens.

Bildnisse dürfen nur mit Einwilligung des Abgebildeten verbreitet oder öffentlich zur Schau gestellt werden. Die Einwilligung gilt im Zweifel als erteilt, wenn der Abgebildete dafür, dass er sich abbilden ließ, eine Entlohnung erhielt. Nach dem Tode des Abgebildeten bedarf es bis zum Ablaufe von 10 Jahren der Einwilligung der Angehörigen des Abgebildeten. Angehörige im Sinne dieses Gesetzes sind der überlebende Ehegatte oder Lebenspartner und die Kinder des Abgebildeten und, wenn weder ein Ehegatte oder Lebenspartner noch Kinder vorhanden sind, die Eltern des Abgebildeten.

¹⁴ Die Witwe Barschels, Freya ist eine geborene Bismark.

¹⁵ Frankfurter Illustrierte Blatt 14. Dezember, 40/ 1952, Nr. 50 S. 5.

¹⁶ Demand, 1964 in München geboren, studierte an den renommierten Kunstakademien in München, Düsseldorf und am Goldsmith's Collage in London, heute lebt und arbeitet er in Berlin.

¹⁷ Vgl. Thomas Demand, New York 2005, S. 21.

¹⁸ Vgl. Hartwig Fischer (Hg.), *Covering the real. Kunst und Pressebild, von Warhol bis Tillmanns.* Köln 2005, S. 41.

¹⁹ Vgl. Christina Pack: *Dinge. Alltagsgegenstände in der Fotografie der Gegenwartskunst.* Berlin

In seinen Arbeiten, die weder als reine Fotografie noch als reine Skulpturen begriffen werden dürfen, geht es immer um eine Verflechtung von Material und der Wahrnehmung des Betrachters. So steht am Anfang in Demands Werken immer ein Modell, deren Vorbilder dafür findet er in Magazinen, im Fernsehen oder im Internet. In einem ersten Arbeitsschritt baut er dieses im Masstab 1:1 mit Pappe und Papier nach und fotografiert es anschließend in seinem Atelier ab.²⁰ Zum Schluss präsentiert Demand dem Rezipienten eine Fotografie die sich nicht gleich auf den ersten Blick als ein Konstrukt zu erkennen gibt. Die Vermutung, Demand wolle in seinen Bildern die Realität abbilden oder seine Vorbilder nachahmen, kann der Betrachter jedoch schon beim einem zweiten Blick auf dessen Werke ausschließen. Die Oberflächen der Objekte sind glatt und ohne Gebrauchs- und Abnutzungsspuren, man sieht Falznähte und Schnittspuren im verwendeten Material. Hinzu kommt die unnatürliche Beleuchtung der Objekte. Dies unterstreicht deren Künstlichkeit und lässt ihren skulpturalen Charakter stärker hervortreten.

Was Demands Bilder so faszinierend macht, ist, dass sie nichts preisgeben, sie geben keine Hinweise auf zuvor Geschehenes oder zeigen Spuren von Personen auf. Der neutrale, nüchterne Titel *Badezimmer* gibt auch keinen konkreten Hinweis, sondern benennt nur was wir sehen - ein Badezimmer. Auch bei anderen Werken von Demand erhalten wir keine zusätzlichen Hinweise, wir sehen eine Haltestelle, eine Kabine oder ein Archiv, inhaltlich wie formal verweisen die Bilder auf nichts weiter als auf sich selbst. (Abb. 5)

Viele von Demands Arbeiten stehen mit bestimmten Personen oder Ereignissen im Zusammenhang welche meist durch die unterschiedlichsten Medien wie Fernsehen, dem Internet oder den Printmedien an die Öffentlichkeit herangetragen wurden oder nehmen auf diese Bezug. So etwa das Bild *Raum* von 1994. Hier diente die Aufnahme des zerstörten Hauptquartiers von Adolf Hitler von 1944 als Vorbild. Auch die Arbeit *Studio* (1997) bezieht sich auf die von Robert Lembke moderierte Quizsendung, *Was bin ich?*, welche viele Jahre im deutschen Fernsehen zu sehen war und an die sich der Fernsehzuschauer von damals erinnert. (Abb. 6)

Demands Werke appellieren an das kollektive Bildgedächtnis. Fotografien von politischen und gesellschaftlichen Ereignissen. Dabei sind seine Fotografien auf nur wenige Details reduziert, zeigen keinerlei Benutzungserscheinungen, wodurch sie sich jeglicher positiven oder negativen Konnotation entziehen. Er zeigt eine Wirklichkeit, die nur im Bild selbst Be-

2008, S. 166.

²⁰ Vgl. Wullfen, 2007, S. 6.

stand hat,²¹ wobei die Modellhaftigkeit seiner Bilder im Zuge der Fotografie in den Hintergrund tritt.²² Demands Arbeiten sorgen für Irritation, was in der „(...) Gleichzeitigkeit der Realitätsebenen (...)“²³ liegt. Sie zeigen einen realen Schauplatz und eine reale Konstruktion welche der Betrachter selbstständig zusammenfügen muss.

Neben Thomas Demand lassen sich auch Bezüge zu älteren Kunstgeschichte herstellen: Jacques-Louis David's *Tod des Marat* (1793) zeigt den toten, bzw. gerade sterbenden Jakobiner Jean Paul Marat in seiner Badewanne. Dieser wurde am 13. Juli 1793 von der Girondistin Charlotte Corday zu Hause in seiner Badewanne ermordet.²⁴ (Abb. 7)

Deutliche Parallelen zeigen sich nicht nur in der formalen Darstellung eines toten Menschen, beide Männer liegen leblos in einer Badewanne, in beiden Fällen ist der Kopf der Personen auf die linke Seite geneigt, der Arm fällt schlaff nach unten.

Bemerkenswert ist wohl auch das beide Männer Politiker waren.

David schuf mit *Der Tod des Marat* eines der Hauptwerke der Französischen Revolution und ein Märtyrerbild. David selbst hielt es für eines seiner bedeutendsten Werke, jedoch war es mehr als nur das: es stand für eine „(...) Revolution des Menschenbildes (...)“²⁵, und die Emanzipation von König und Kirche im Zuge der Französischen Revolution. Die Wirkung des Bildes konnte sich auch noch in den Nachwehen der Französischen Revolution behaupten und trug gleichzeitig zu Marats Heldenverehrung und Rezeption bei. Zahlreiche Theaterstücke und Verfilmungen, aber auch eine eigene Charlotte-Corday-Ikonographie und begleiten diese Ereignis. Künstler wie Eduard Munch oder Honoré Daumier ließen sich durch David inspirieren.²⁶

Eine Rezeption am Theater gab es ebenfalls bei Uwe Barschel. Die studentische Theatergruppe um Dietrich Schwanitz' *University Players*, führte bereits 1988 ein an William Shakespeare gelehntes Stück mit dem Titel *Mac Barsh* im Hamburger Schauspielhaus auf. Auch in Heidelberg sorgte eine Inszenierung von Johann Kresnik für Aufsehen. Verantwortlicher Künstler für das Bühnenbild und das Plakat war der Wiener Künstler Gottfried Helnwein, welcher das Pressefoto des Toten Barschel in der Badewanne als Vorlage nutzte.²⁷

²¹ Vgl. Pack, 2008, S. 166.

²² Vgl. Wulffen, 2007, S. 6.

²³ Andreas Ruby: *Memoryscapes*, In: *Parkett* 62, 2001, S. 120.

²⁴ Vgl. Jörg Traeger: *Der Tod des Marat. Revolution des Menschenbildes*. München 1986, S. 20.

²⁵ Traeger, 1986, S. 9.

²⁶ Vgl. ebd. S. 9.

²⁷ Vgl. Paul, 2008, S. 548.

Auch ikonographische Bezüge zur Pieta-Darstellung oder der Badwannensituation lassen sich nicht ausklammern: Das Bad steht schon in der frühen Ikonographie nicht nur für die körperliche Reinheit, sondern auch für die Befreiung und die der Reinwaschung von Sünden. In der profanen Deutungssymbolik war es vor allem in der Renaissance ein Symbol für die Wiedergeburt oder den Jungbrunnen, in der sakralen Ikonographie steht es für das Sündenbekenntnis und die Lossprechung als Reinigungsbad der Seele.

Im Fall des Fotografie von Sebastian Knauer des Toten Uwe Barschel in der Badewanne ist es ein makaberer Verdacht der den Betrachter beschleicht: Hatten die Zweifler der Mordthese Recht und Barschel „wäscht“ sich hier von allen Sünden rein?

Wie Thomas Demand, greift auch Andy Warhol bereits in den 60er Jahren auf Bildvorlagen aus Tageszeitungen und Illustrierten zurück. Warhol setzte sich schon früh mit den modernen Massenmedien auseinander. Zu nennende Hauptwerke sind in diesem Kontext *Daily News* von 1962 (Abb. 8) oder auch *129 Die in Jet* (1962) (Abb. 9).

Gerade in diesen Werken zeigt sich Warhols Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Medien, gleichzeitig wird aber auch sein kritischer Umgang mit selbigen deutlich. Warhol sammelte in seinem New Yorker Atelier Comics, Zeitungsausschnitte so wie Pressebilder aus Tageszeitschriften, Kinoheften und Flugblättern. Sein Interesse richtete sich dabei sowohl auf die endlos reproduzierbaren Mechanismen der Massenmedien, als auch auf die meinungsmachende Berichterstattung der Printmedien mit ihren reißerischen Schlagzeilen.²⁸ Besonders häufig spielen dabei die Themen Tod, Katastrophen und zeitgenössische Ereignisse eine Rolle.

In *129 Die in Jet* übertrug Warhol das Titelblatt des *New York Mirror* mittels eines Diaprojektors auf eine Leinwand und malte es ab. Dabei verzichtet er darauf, wie Demand, Details im Bild eins zu eins wiederzugeben, stattdessen arbeitet er die wichtigsten Inhalte heraus und lässt keinen Zweifel an dem, was der Betrachter sieht: *129 Die in Jet*, eine von vielen Unglücksmeldungen in der Tagespresse.

Auch in anderen Magazinen wurde das Thema Uwe Barschel noch Jahre später wieder aufgegriffen: In der *Titanic* Ausgabe Nr. 2 vom Februar 1995, zielt der Politiker erneut die Titelseite, mit der Überschrift: „Neue Retuschen beweisen: Wahrscheinlich doch Selbstmord“. (Abb. 10) Hier spielt auch die *Titanic* auf die nie verstummten Gerüchte von Mord oder Selbstmord an und präsentiert dem Leser im zugehörigen Artikel eine Gästeliste des

²⁸ Vgl. Klaus Honnef: Pop Art, Köln 2010, S. 82.

Hotels mit Namen von Geheimdiensten sowie prominenten Vereinigungen und Personen.²⁹

Bilder des kollektiven Gedächtnis

Täglich werden wir im Internet Fernsehen und den Printmedien mit Bildern konfrontiert, sie sind in ihrer eingängigen und einfachen Sprache für jeden zugänglich. Woran liegt es nun, dass wir in der Bilderflut die uns tagtäglich überschwemmt, die einen wahrnehmen und andere wiederum nicht? Was unterscheidet ein Bild von dem anderen? Welche Bilder nehmen wir bewusst, welche unbewusst wahr?

Bilder werden über die Erinnerung angerufen. Ob uns ein Bild in Erinnerung bleibt, hängt zunächst davon ab, wie wir es wahrnehmen, wie oft wir es sehen und ob wir es mit einem Ereignis oder einer Person in Verbindung bringen. Darüber hinaus ist entscheidend welche Art von Bildern uns präsentiert werden, wie wir sie erfahren und ob ihnen ein Authentizitätscharakter innewohnt.³⁰

Schon bevor es den Buchdruck oder die Printmedien gab verbreiteten Herrscher ihr Abbild auf Münzen, Siegeln, Büsten, Statuen, Gemälden und Zeichnungen. Zur Legitimation ihrer Macht demonstrierten sie auch über ihren Tod hinaus Präsenz und gedachte ihrer wenn auch unbewusst. Besonders in den schriftlosen Kulturen oder in Zeiten verbreiteten Analphabetismus boten Bilder die Möglichkeit, Botschaften zu verkünden und ein bestimmtes Weltbild zu verbreiten. Die Kirche nutzte diese Möglichkeit schon früh um den Glauben ihrer Anhänger zu festigen und sich zu legitimieren. Durch eine bestimmte Bilder- und Symbolsprache vermittelte man ein dezidiertes Weltbild.³¹

Wir erinnern durch Bilder an die Vergangenheit, an unsere eigene, aber auch an eine kollektive. Es sind Bilder, die wir in unserem Gedächtnis gespeichert haben und die für uns die Wirklichkeit repräsentieren. Aber was ist die Wirklichkeit, wie können wir unterscheiden zwischen Realität und Fiktion? Um etwas als real wahrzunehmen, müssen wir es nur oft genug sehen. Ein Bild manifestiert sich in unserem Bildgedächtnis durch Wiederholung:

„Ständige Bildwiederholung konturieren die Inhalte, schaffen Realität und Geschichte. Kulturelle, politische und gesellschaftliche Rahmenbedingungen prägen das kollektive Gedächtnis. Dabei ist der Einzelnen wie die Gemeinschaft

²⁹ Vgl. Titanic das endgültige Satiremagazin, Nr.2, Februar 1995, S. 15ff.

³⁰ Vgl. Jürgen Reiche: X für U. Bilder, die lügen, Bonn 1998, S. 8.

³¹ Vgl. Reiche, 1998, S. 9.

abhängig von dem Rahmen, aus dem der zu erinnernde Stoff geschöpft werden kann.“³², so Jürgen Reiche.

Damit ein Bild einen ikonischen Status³³ erhält, muss es also nur oft genug von möglichst vielen Menschen in immer dem gleichen Kontext gesehen werden, damit manifestiert es seine Position und geht schließlich in das kollektive Gedächtnis über. Ein Bild kann so repräsentativ für ein bestimmtes Ereignis, eine Person oder auch für eine ganze Generation stehen.

Dass sich das Bild des toten Uwe Barschel auf so nachhaltig in das kollektive Bildgedächtnis eingegraben hat, lässt sich zum Einen damit begründen, dass dieses Foto über lange Zeit als einziges in den Medien präsent war³⁴, zuerst im *Stern*, dann im Fernsehen und in anderen Printmedien. Denn, die Fotos der Schweizer Polizei waren unbrauchbar und die Aufnahmen des *Stern*- Reporters somit die einzigen, die vom Tatort existieren. Darüber hinaus war das Bild ein Tabubruch in der deutschen Mediengeschichte. Nie zuvor hatte man einen Politiker so zu Gesicht bekommen. Es entstand ein Spannungsfeld zwischen Öffentlichkeit und Intimität, in dem noch über Jahre kontrovers diskutiert wurde.³⁵ Barschel, der als Politiker eine Person des öffentlichen Lebens und Interesses war, zu Lebzeiten die Medien selbst umfangreich als Sprachrohr für sich zu Nutzen wusste, war nun selbst, ohne sein eigenes Zutun, Gegenstand des Interesses selbiger geworden. Es entbrannte eine Diskussion um die ethische Frage, ob das öffentliche Interesse bis in den Tod einer Person berechtigt ist, wo die Privatsphäre einer Person beginnt und wo diese endet.

Nachdem das Bild Barschels zuerst im *Stern* erschien stellte dieser es auch anderen Agenturen zur Verfügung. Auch auf diese Weise wurde gewährleistet, dass es sich in kürzester Zeit in der deutschen Medienlandschaft weiter verbreitete. Auch die Art und Weise wie das Bild in den Medien abgedruckt wurde, erhöhte den Authentizitätscharakter des Fotos. Besonders die Unschärfe und Rasterung des Bildes was durch die Vergrößerung entstand sowie die beigefügte Handschriftliche Notiz Barschels die auf das Cover des Sterns montiert wurde erzeugten Neugierde bei den Lesern und so hatten bereits fast 40 Millionen Deutsche das Bild kurz nach dessen Veröffentlichung gesehen.³⁶

³² Ebenda S. 9.

³³ Vgl. Paul, 2008, S. 542.

³⁴ Knauer machte am Tatort insgesamt xx aufnahmen. Jedoch schaffte es nur das Bild mit dem verrutschen Badeläufer auf den Titel. Ferne gab es Bilder aus der Gerichtsmedizin, mit Nahaufnahmen des Gesichtes von Barschel welche am allerdings für nicht publizierungsfähig hielt.

³⁵ Vgl. Paul, 2008, S. 546.

³⁶ Vgl. ebd. S. 546.

Im Gegensatz zu Ihren Vorbildern entziehen sich Thomas Demands Aufnahmen jeglicher moralischer Konnotation, noch weisen sie eine bestimmte Erzählstruktur auf.³⁷ In seinen Arbeiten geht es Demand primär um die bewusste Vermittlung von Wahrnehmung - der Betrachter soll sich selbst aktiv an der Wahrnehmung beteiligen und sich selbst als betrachtend begreifen.³⁸ Demands Arbeiten verweisen somit auf die „mediale Konstruktion von Wirklichkeit“³⁹ welche dem Betrachter jeden Tag vorgegeben wird und fordern ihn heraus genau hinzuschauen.

Kein Bild ist von Natur aus authentisch, noch ist eine Fotografie von Natur aus objektiv, denn in dem Moment, in dem der Fotograf seine Perspektive gewählt hat, den Bildausschnitt festgelegt, handelt er subjektiv. Er entscheidet sich bewusst für einen Teil des Bildes und schließt gleichzeitig andere Teile des Bildes aus. Damit gibt er dem Betrachter bestimmte Wirklichkeit „so wie es gewesen ist“ vor.

Abbildungen

Abb. 1

³⁷ Vgl. Stefan Gronert (Hg.): Große Illusionen, Demand, Gursky, Ruscha, Bonn 1999, S. 26.

³⁸ Vgl. Gronert, 1999, S. 24.

³⁹ Pack, 2008, S. 166.

Originalaufnahme von Barschel in der Badewanne (unbeschnitten)

Zschocke, Nina: Der irritierte Blick. Kunstrezeption und Aufmerksamkeit, München 2006, S. 236, Abb. 46

Abb. 2

Titel des Stern Magazin, Ausgabe 44, 1987

Thomas Demand, anlässlich der Ausstellung *Thomas Demand*, New York, Museum of Modern Art New York City, 04. März bis 30. Mai 2005), hg. v. Marcoci, Roxana, Eugenedes, Jeffrey, New York 2005, S. 20, Abb. 16

Abb. 3

Bismarck

Frankfurter Illustrierte Blatt. 14. Dezember, Jahrgang 40/1952 Nr. 50. S. 5

Abb. 4

Thomas Demand: Badewanne

Thomas Demand: Nationalgalerie ; Bildlegenden von Botho Strauß, anlässlich der Ausstellung *Thomas Demand Nationalgalerie*, Neue Nationalgalerie, 18. September 2009 - 17. Januar 2010, Bildlegenden von Botho Strauß, hrsg. von Udo Kittelmann. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Abb. 8.

Abb. 5

Thomas Demand: Haltestelle

Thomas Demand: Nationalgalerie; Bildlegenden von Botho Strauß, anlässlich der Ausstellung *Thomas Demand Nationalgalerie*, Neue Nationalgalerie, 18. September 2009 - 17. Januar 2010, Bildlegenden von Botho Strauß, hrsg. von Udo Kittelmann. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Abb. 14.

Abb. 6

Thomas Demand: Haltestelle

Thomas Demand: Nationalgalerie ; Bildlegenden von Botho Strauß, anlässlich der Ausstellung *Thomas Demand Nationalgalerie*, Neue Nationalgalerie, 18. September 2009 - 17. Januar 2010, Bildlegenden von Botho Strauß, hrsg. von Udo Kittelmann. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Abb. 14.

Abb.7

Jacques-Louis David

Tod des Marat: in: Traeger, Jörg: *Der Tod des Marat. Revolution des Menschenbildes*, München 1986, S. 113, Tafel I.

Abb. 8

Andy Warhol: Daily News

Andy Warhol. Retrospektive, anlässlich der Ausstellung [Andy Warhol Retrospektive, Neue Nationalgalerie Berlin, 2. Oktober 2001 - 6. Januar 2002 ; Tate Modern, London, 4. Februar - 31. März 2002], hrsg. von Heiner Bastian, Berlin 2002, S. 139.

Abb. 9

Andy Warhol: 129 Die in Jet

Honnef, Klaus: *Pop Art*. Köln 2010 S. 83.

Abb. 10

Titanic Titelbild Nr 2.

Titanic. Das endgültige Satiremagazin Nr. 2, Februar 1995 Titelblatt, Berlin.

Literatur

Domröse, Ulrich: Thomas Demand, In: Ausst. Kat. Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945, (Berlin, Martin-Gropius-Bau, 7. September 1997 bis 11. Januar 1998, [anlässlich der Ausstellung "Positionen Künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945"; im Rahmen der 47. Berliner Festwochen 1997 und ihrer zentralen Ausstellung "Deutschlandbilder"], hg. v. Domröse, Ulrich, Berlin 1997, S. 142-144.

Eugenides, Jeffrey: Photographic Memory, In: Ausst. Kat. Thomas Demand, (New York, Museum of Modern Art New York City, 04. März bis 30. Mai 2005), hg. v. Marcoci, Roxana, Eugenides, Jeffrey, New York 2005, S. 29-37

Fischer, Hartwig (Hg.), Covering the real. Kunst und Pressebild, von Warhol bis Tillmanns, Köln, 2005

Frankfurter Illustrierte Blatt. 14. Dezember, 40/1952 Nr. 50. S. 5 und 35-38

Gronert, Stefan (Hg.): Große Illusionen, Demand, Gursky, Ruscha, Bonn 1999

Honnef, Klaus: Pop Art. Köln 2010

Kalinka, Werner: Der Fall Barschel. Der Tod der kein Tod sein darf, Frankfurt am Main, Berlin 1993

Keller Ulrich: Fotofälschung, in: Handbuch der politischen Ikonographie Bd. I, Abdankung bis Huldigung, München 2011, S. 360-365

Marcoci, Roxana: Paper Moon, In: Ausst. Kat. Thomas Demand, (New York, Museum of Modern Art New York City, 04. März bis 30. Mai 2005), hg. v. Marcoci, Roxana, Eugenides, Jeffrey, New York 2005, S. 9-29

Pack, Christina: Dinge. Alltagsgegenstände in der Fotografie der Gegenwartskunst, Berlin 2008

Paul Gerhard: In der Badewanne. Die fotografische Ikone einer Politik- und Medienaffäre, in: Gerhard Paul (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder 1949 bis heute, Göttingen 2008. S.542-549

Reiche, Jürgen: X für U. Bilder, die lügen, Bonn 1998

Ruby, Andreas: Memoryscapes. in: Parkett 62, 2001, S. 118-123

Steinhauer, Fabian: Recht am eigenen Bild, in: Handbuch der politischen Ikonographie Bd. II, Imperator bis Zwerg, München 2011, S. 288-292

Steinhauer, Fabian: Bildregeln. Studien zum juristischen Bilderstreit, München 2009

Titanic das endgültige Satiremagazin, Nr.2, Februar 1995, S.15-18

Traeger, Jörg: Der Tod des Marat. Revolution des Menschenbildes, München 1986

Wulffen, Thomas: Thomas Demand, in: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. Ausgabe 80. Heft 26, 2007

Internetquellen

<http://www.munzinger.de/document/00000013687> view: 10.4.2012

http://www.gesetze-im-internet.de/kunsturhg/___22.html view: 15.04.2012

<http://www.munzinger.de/document/00000013687> view: 10.4.2012

<http://www.art-in-tv.de/art-tv-now.php?id=1432> view: 27.4.2012