

ARCHIV-VERSION

Dokserver des Zentrums für Zeithistorische Forschung
Potsdam e.V.

<http://zeitgeschichte-digital.de/Doks>



Lucia Halder

Gegenbilder

<https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1982>

Archiv-Version des ursprünglich auf dem Portal *Visual-History* am 20.10.2020 mit der URL: <https://visual-history.de/2020/10/20/gegenbilder/> erschienenen Textes

Copyright © 2020 Clio-online – Historisches Fachinformationssystem e.V. und Autor/in, alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist zum Download und zur Vervielfältigung für nicht-kommerzielle Zwecke freigegeben. Es darf jedoch nur erneut veröffentlicht werden, sofern die Einwilligung der o.g. Rechteinhaber vorliegt. Dies betrifft auch die Übersetzungsrechte. Bitte kontaktieren Sie: <redaktion@zeitgeschichte-digital.de> Für die Neuveröffentlichung von Bild-, Ton- und Filmmaterial, das in den Beiträgen enthalten ist, sind die dort jeweils genannten Lizenzbedingungen bzw. Rechteinhaber zu beachten.



20. Oktober 2020

Lucia Halder

Thema: Bildethik

Rubrik: Bildarchive und

Bildagenturen

GEGENBILDER

Folgende Beiträge könnten Sie auch interessieren:

Visual-History:

Violetta Rudolf:
Bilder zeigen – aber wie?

Visual-History:

Christine Bartlitz,
Sarah Dellmann,
Annette Vowinkel:
Bildethik

Visual-History:

Christine Bartlitz:
Bildethik – Zum Umgang mit

Bildern im Internet

Visual-History: Eva
Pluhařová-Grigienė:
Ästhetisierung

Visual-History:

Matthias Harbeck,
Moritz Strickert:
Zeigen /

Nichtzeigen

Wo Worte gesprochen werden, gibt es meist auch Widerworte. Wo Erzählungen gesponnen werden, formen sich Gegen-Narrative. Und so gibt es selbstverständlich zu bildlichen Aussagen auch Gegen-Bilder: Bilder, die in Form, Inhalt und Gebrauch auf andere Bilder reagieren, indem sie diese in Frage stellen oder ihnen widersprechen. Bilder, die als generative Kräfte im historischen Prozess wirken. Oder aber Bilder, die marginalisiert beziehungsweise gar nicht gezeigt wurden und erst zu einem späteren Zeitpunkt ein bislang herrschendes Narrativ in Frage stellen können.

Insbesondere in Bezug auf das Massenmedium Fotografie ist es lohnend, über die Bedeutung von Gegenbildern nachzudenken. Schließlich wurde gerade diesem Medium bei seiner Entstehung zunächst unbedingte Objektivität und Authentizität in der Abbildung von Gegenständen, Personen und Situationen zugeschrieben. Doch bedingen Fotografien häufig eine Steuerung von Sehweisen. Fotografien können Stereotype (re-)produzieren und herrschende Meinungsmuster verstärken. Sie vereinfachen oder emotionalisieren scheinbar neutrale Sachverhalte und liefern einen ikonografischen Rahmen, der stets neu gefüllt werden kann. Physische Abbilder können dabei auch darüber hinausgehende mentale Bilder wie Freund- und Feindbilder, Selbst- und Fremdbilder bedingen.

Während Susan Sontag die Fotografie überwiegend kritisch als Instrument und die Kamera als Waffe der Fotografierenden in nur eine Richtung interpretierte, wendet sich die kulturwissenschaftliche Forschung seit den späten 1980er Jahren immer mehr auch den Handlungsspielräumen der Abgebildeten zu und untersucht „Fotografie als visuelles Werkzeug für Empowerment, zur Stärkung des Selbstbewusstseins und Selbstermächtigung zu eigenem freien Handeln“.[1] So verweigert es nicht, dass in diesem Zuge Gegenpositionen zu gesellschaftlich und politisch konstituierten Blickregimen immer mehr in den Fokus der Forschung rücken – und damit auch deren materielle Ausformung: das (fotografische) Gegenbild.

Doch was genau versteht man unter einem Gegenbild? In Nachschlagewerken wie dem „Handbuch der politischen Ikonographie“ (Fleckner/Warnke 2011) oder dem „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie“ (Nünning 2004) sucht man das Schlagwort vergeblich. Eingehend mit dem Begriff beschäftigt haben sich die Kultur- und Literaturwissenschaftler*innen Corina Erk und Christoph Naumann im Rahmen eines Forschungskolloquiums, dessen Ergebnisse die beiden im Jahr 2013 veröffentlichten.[2] Ähnlich verhält es sich mit dem Sammelband „Gegenbilder“ (herausgegeben von Petra Maria Meyer), der im Jahr 2009 aus einer Tagung zu „abweichenden Strategien der Kriegsdarstellung“ hervorgegangen ist.[3] Beide Herausgeber*innen begründen ihren Fokus auf Gegenbilder mit der Omnipräsenz von Bildern sowie sich daran anschließenden unterschiedlichen Bildpraktiken und machen zunächst einen Vorschlag zur Definition des Begriffs „Gegenbild“.

Das Präfix „gegen-“ deutet zunächst darauf hin, dass es sich um einen relationalen Begriff handelt, der folglich erst in Beziehung zu anderen Begriffen seine Wirkung entfaltet – im Falle von „Gegenbild“ also ausgehend von der Frage, gegen wen oder was sich ein Bild richtet. Laut „Duden“ hat die Vorsilbe mehrere leicht variierende Bedeutungen: Da wäre zum einen das „Gegen“ im Sinne eines „Wider“, das als „Widerung von etwas oder in Opposition zu etwas [Üblichem, Etablierten]“ steht. Des Weiteren definiert der „Duden“ die Vorsilbe als „Widerung von etwas“ in Übereinstimmung, zum Beispiel als Gegenleistung, oder als „in entgegengesetzter Richtung verlaufend“. „Entkräftung oder Bekämpfung“ im Sinne einer Gegendarstellung

oder Gegeninformation kann eine weitere Ebene des Begriffs meinen. Und schließlich findet das Präfix sinngemäß als Form der Kontrolle Verwendung wie zum Beispiel beim Verwaltungsakt der „Gegenzeichnung“. All diese Bedeutungen können hilfreich sein für eine Typologie von Gegenbildern, die an späterer Stelle noch eruiert werden soll.

Da auch Bilder Bestandteile diskursiver Praktiken sind, können hier die Überlegungen Michel Foucaults weiterführen: Ihm zufolge definieren die Regeln des Diskurses für einen bestimmten Zusammenhang oder ein bestimmtes Wissensgebiet, was von wem wann in welcher Form gesagt werden darf. Die „Visiografie“ eines Themas bildet sich innerhalb des jeweiligen Sagarkeitsraums (politisch, kulturell oder medial definiert) heraus.[4] Bilder können also – entsprechend befragt – überliefern, was zu einem bestimmten Zeitpunkt zeigbar ist oder war und wovon sich wer auf welche Weise zu welchem Zeitpunkt (k)ein Bild machen konnte oder kann. Unter Gegenbild lässt sich daher ein Bild fassen, das sich gegen gerade herrschende Darstellungsmuster und Wahrnehmungsschemata richtet, „in dem Sinne, dass es sich vom Status Quo widerständig unterscheidet“.[5]

Gegenbilder sind demzufolge zu jeder Zeit, in jeder Epoche unterschiedlich. Sie können definiert werden als

- a) Gegenstände der Aushandlung von Deutungshoheit;
- b) Abweichungen von Bildtraditionen und verbreiteten Darstellungsstandards zu einem spezifischen Zeitpunkt[6] oder, anders ausgedrückt, als „Bilder, die das Verhältnis von Modernität und Tradition ex negativo verhandeln“[7];
- c) Bilder, die in bewusster Opposition zu Bildmustern stehen, ergo „ideologische Anti-Haltungen, diskursive Contra-Positionen, Abkehr von soziokulturellen Normen, Zuschreibungen und Stereotypen“[8];
- d) eine Sichtbarmachung marginalisierter Positionen.

Konstituierend für eine Typologie von Gegenbildern kann zum einen die zeitliche Dimension sein, also der zeitliche Abstand eines Gegenbilds zu seinem Wider, zum anderen aber auch die Funktionen oder Anlässe, zu denen Gegenpositionen platziert werden. Zeitlich betrachtet, gibt es Gegenbilder, die unmittelbar zu einem Ereignis stehen. Kurzum: Ein Bild erzeugt ein Gegenbild als direkte Reaktion. Gegenbilder können aber auch als Gegenpositionen zu über lange Zeit wirksamen Bildkonventionen entstehen. Gegenbilder können zum einen also affektiv und zeitnah zu einem bestimmten Ereignis produziert bzw. positioniert werden, zum anderen aber auch retrospektiv als emanzipatorischer Akt oder um auf bisherige Leerstellen aufmerksam zu machen.

Ein Beispiel für die aktive zeitgenössische Produktion von bildlichen Gegenpositionen ist das Kollektiv „Activestills“, in dem sich seit 2005 israelische, palästinensische sowie Fotojournalistinnen und -journalisten anderer Nationen nach eigenen Angaben als Korrektiv zur visuellen Berichterstattung der großen prägenden Medien und Nachrichtenagenturen zum israelisch-palästinensischen Konflikt zusammengeschlossen haben. Die Fotojournalist*innen verstehen sich dezidiert als politische visuelle Aktivist*innen zur Produktion von Gegenbildern.[9]

Retrospektive Gegenbildstrategien wiederum speisen sich aus historischem Material, das bis dato gar nicht oder nur wenig rezipiert wurde. So zeigte der Pavillon von Ghana auf der Biennale von Venedig im Jahr 2019 historische Fotografien aus dem Studio von Felicia Abban in Accra seit den 1950er Jahren. Die Fotografien widersprechen der Überlieferung in europäischen Bildarchiven, in denen überwiegend Werke männlicher europäischer Fotografen gesammelt wurden und die lange Zeit die Existenz weiblicher und/oder lokaler Fotograf*innen unsichtbar machten.[10]

Eine große Rolle spielt bei Gegenbildern immer auch die Ikonografie: Sie können bewusst die Übernahme von Vorbildern verwenden oder gerade mit ihnen spielen. Dabei kommen unterschiedliche Formen zum Einsatz wie beispielsweise Abdeckungen oder Brechungen des Bildinhalts. Häufig geht es darum, Irritation bei den Betrachtenden zu erzeugen. Gegenbildstrategien können daher auch mit Schreckensbildern, verstörenden Bildern oder Gewaltdarstellungen arbeiten. Relativ neue Modelle von geteilter Autorschaft zwischen Fotograf*in und Abgebildeten oder die Selbstrepräsentation bislang marginalisierter und oft stereotypisierter Gruppen gehören ebenfalls zu den Gegenbild-Strategien.



„Maria“, aus der Serie „New Ways of Photographing the New Masai“ des niederländischen Fotografen Jan Hoek, <https://janhoek.net/NEW-WAYS-OF-PHOTOGRAPHING-THE-NEW-MAASAI> © Jan Hoek mit freundlicher Genehmigung

Erkennbar sind unterschiedliche Ansätze, Gegenbilder einzusetzen. Ein besonders wichtiger Bereich ist die staatlich-institutionelle Ebene, was sich beispielsweise beim Einsatz von Bildern in Schulbüchern zeigt. In Unterrichtseinheiten zur Geschichte des Nationalsozialismus wurden lange Zeit – und werden häufig immer noch – Abbildungen ungeachtet ihrer Herkunft verwendet, wie beispielsweise propagandistisch inszenierte Fotografien der NSDAP-Reichsparteitage in Nürnberg oder die zur Ikone gewordene Fotografie eines jüdischen Jungen mit erhobenen Armen im Warschauer Ghetto aus dem sogenannten Stroop-Bericht des SS-Mannes Jürgen Stroop, der für die brutale Niederschlagung des Aufstands 1943 verantwortlich war.^[11]

Im Kontext von Schulbüchern werden solche Fotos häufig als scheinbar neutrales Dokument von Ereignissen präsentiert; das ideologische Interesse der Fotograf*innen wird jedoch nicht thematisiert oder problematisiert. Es gibt jedoch seit geraumer Zeit Bestrebungen, die Nutzung von Täterperspektiven in Bildungsmedien zu vermeiden und idealerweise nach und nach durch Gegenbilder zu ersetzen, die die pädagogisch-didaktischen Maßgaben von Multiperspektivität und Kontroversität im Unterricht unterstützen. Eines der sich am besten verkaufenden österreichischen Schulbücher des 21. Jahrhunderts „Geschichte live 4“ von Helmut Hammerschmid, Maria Ecker, Petra Öller und Gerlinde Steinberger soll hier als Beispiel dienen.^[12] Die Autor*innen verzichteten bei der Bebilderung des Buchs bewusst auf die Reproduktion antisemitischer NS-Bilder. Wo Visualisierungen angebracht erschienen, verwendeten sie fast ausschließlich Bilder, die von den Opfern angefertigt worden sind.

Die österreichischen Jüdinnen und Juden

... bis 1938

Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges wuchs die Zahl der jüdischen Bevölkerung in Österreich stark an. Viele jüdische Familien zogen aus osteuropäischen Ländern zu, in der Hoffnung auf ein besseres Leben. Laut Volkszählung lebten 1923 in Österreich 220.208 Juden, davon 201.513, also etwa 90 Prozent, in Wien. Das heißt, dass in den 1920er-Jahren jede zehnte Wienerin/jeder zehnte Wiener jüdisch war.

Die Familie Bischitz gehörte zu jenem kleineren Teil der österreichischen Juden, die in einem Dorf am Land lebten. Sie führten dort ein Geschäft und ein ganz „gewöhnliches“ Leben, wie sich Heinz Bischitz erinnert.

Heinz Bischitz (auf dem mittleren Foto als kleiner Junge in den 1930er-Jahren) erinnert sich:

Er (der Vater) war ein lustiger und temperamentvoller Mensch und hatte einen ausgeprägten Humor. Ich habe sehr viel in den ersten Jahren meines Lebens gelacht, weil mein Vater so ein lustiger Mensch war. (...) Meine Mutter sprach Deutsch mit ungarischem Akzent. Sie war auch sehr lustig, hatte eine wunderbare Stimme und sang gern ungarische Volkslieder und Lieder aus Operetten. (...) Nachdem meine Eltern geheiratet hatten, zog meine Mutter zu meinem Vater nach Oberwaltersdorf. (...) Vor uns gab es dort kein jüdisches Geschäft. Vielleicht ist das der Grund, weshalb sich meine Eltern dort ansiedelten. (...) Die Beziehung der Oberwaltersdörfer zu uns war bis zum März 1938 sehr gut. (...) Mein Vater hatte durch seine sportlichen Aktivitäten viele Bekannte. (...) Er spielte in der Fußballmannschaft und fuhr Motorradrennen. (...) Der Fußballplatz war vis a vis¹ von uns. Für das Geschäft besaß mein Vater auch ein Motorrad, aber ein besonderes, denn er lieferte Ware und musste Ware einkaufen. Wir besaßen auch ein Auto.

(Eckstein, Tanja; Kaldor, Julia (Hrsg.): Wie wir gelebt haben.)

Die Fragen „Wer ist Jüdin bzw. Jude?“ und „Was ist jüdisch?“ sind nicht einfach zu beantworten. Vor 1938 war in Österreich die **Bandbreite** jedenfalls groß. Es gab sehr gläubige – orthodoxe – Juden, aber auch viele, für die Religion wenig oder gar keine Bedeutung hatte. Es gab Menschen, die sich ganz bewusst zu ihrem Judentum bekannten, aber auch viele, die bis 1938 nicht einmal wussten, dass sie „jüdisch“ waren. Es gab Jüdinnen und Juden, die stolze und patriotische² Österreicher waren, und wieder andere, für die die nationale Zugehörigkeit nur eine kleine Rolle spielte. Schließlich gab es, besonders unter den neu Zugewanderten, viele, die in bitterer Armut lebten. Es gab aber auch solche (wie z. B. Sigmund Freud), die das kulturelle und gesellschaftliche Leben stark prägten. Zum einen existierte eine recht selbstbewusste jüdische Kultur, zum anderen aber auch der tief verwurzelte Judentum in der Bevölkerung. Dieser wurde durch die schwierige wirtschaftliche Situation jener Zeit noch verschärft.

Die Nationalsozialisten gaben auf die vielschichtige Frage nach der jüdischen Identität³ eine vereinfachte Antwort. Sie beschränkten „Judentum“ auf die biologische Herkunft:

- Eine Person mit mindestens drei jüdischen Großeltern galt als (Voll-)„Jude“.
- Eine Person mit einem jüdischen Elternteil oder zwei jüdischen Großeltern galt als „Mischung ersten Grades“.
- Eine Person mit einem jüdischen Großeltern-Teil galt als „Mischung zweiten Grades“.



Vater Bischitz mit dem Auto



Heinz Bischitz mit Hund



Die Eltern Bischitz im Geschäft in Oberwaltersdorf

Suche dir einen Menschen auf den Fotos aus. Was erfährst du im Text über sie/ihn? Wie würdest du den Menschen auf dem Foto beschreiben?

¹ vis a vis: gegenüber • ² patriotisch: vaterlandsliebend • ³ Identität: alle Merkmale, die einen Menschen ausmachen

Auch bei Institutionen des kollektiven Bildgedächtnisses wie beispielsweise in Bilddatenbanken oder Bildarchiven finden sich erste Ansätze, Gegenbilder anzubieten und sie zu verwenden. Die Native Agency^[13] beispielsweise möchte indigene Sichtweisen in der *Stock Photography* berücksichtigen. Große Bilddatenbanken wie die US-amerikanischen Unternehmen Getty Images oder Shutterstock bieten zwar Millionen von Fotos und Videos an, allerdings stammen die Bilder überwiegend von männlichen nordamerikanischen oder europäischen Fotografen. Die Suchergebnisse und demzufolge auch ein Großteil der medial verbreiteten Bilder repräsentieren also häufig nur die Perspektive eines äußerst kleinen Teils der Gesellschaft. Die Native Agency fördert dagegen Fotograf*innen aus dem Globalen Süden und vermarktet deren Bilder sozusagen als Gegenbilder zum herrschenden Kanon, um so die Diversität auf dem Bildermarkt zu erhöhen.



Die Native Agency vertritt Fotograf*innen aus Afrika, Lateinamerika, dem Nahen Osten und Asien, um die Sichtbarkeit dieser Regionen auf dem globalen Bildermarkt zu erhöhen. Screenshot der Website: <http://www.nativeagency.org/> [15.10.2020]

Das Ziel, körperliche, sexuelle und kulturelle Vielfalt der Gesellschaft abzubilden, verfolgt die im Jahr 2016 gegründete Fotodatenbank „Gesellschaftsbilder“.[14] Das jüngst entstandene Netzwerk „Female Photographers“[15] hat es sich zur Aufgabe gemacht, weibliche Positionen zu stärken. Auch bei diesem Projekt geht es darum, Gegenpositionen zu dominanten Bildpolitiken zu ermöglichen.

Ein weiteres Beispiel für eine institutionalisierte Gegenbildstrategie ist das RomArchive.[16] Es handelt sich dabei um eine digitale Plattform für Selbstrepräsentationen von Sinti und Roma. Unter dem Leitsatz „Es ist unsere Kultur“ möchte das Archiv mittels Gegengeschichten und Gegenbildern „Identitäten dekonstruieren, Wissen entkolonialisieren und Sichtbarkeit schaffen“.



Nihad Nino Pušija, 1965 in Sarajevo geboren, porträtiert seit vielen Jahren in ganz Europa Rom_nja bewusst fernab sozialer, folkloristischer, exotischer Stereotype. In seiner Serie „Familienstudio Kotti 2001“ ließ er die Abgebildeten selbst sich für die Aufnahme arrangieren. Foto: Nihad Nino Pušija, Familienstudio Kotti 2001, pho_00257_01. Quelle: RomArchive, kuratierte Sektion „50 Fotografien ohne Antiziganismus“, <https://www.romarchive.eu/de/collection/50x-fotografien-ohne-antiziganismus/>, Lizenz: CC-BY-NC-ND 4.0 International

All diese Projekte verbindet die Absicht, derzeit herrschende Darstellungsmuster und Wahrnehmungsschemata durch ein Angebot an Gegenbildern zu verändern. Dies führt unw eigentlich zu der Frage, ob ein „Gegenbild“ demzufolge niemals statisch sein kann, sondern stets als temporär zu begreifen ist. Auch die Frage, ob sich Gegenbilder automatisch über Aneignungs- und Gew öhnungsprozesse „verbrauchen“,[17] muss wie viele andere Fragen an dieser Stelle offen bleiben. Eine Diskussion der obigen Ausführungen aus unterschiedlichen Perspektiven sowie die Anreicherung mit Beispielen für die diversen Gegenbildstrategien – historisch wie rezent – ist aber ausdrücklich erw ünscht!

- [1] Susan Sontag, *On Photography*, New York 1977; Evelyn Runge, Fototheorie nach Sontag: Wir alle sind Bürger*innen der Fotografie, in: *Freelens: Kriegs-, Krisen- & Konfliktfotografie*, 03.04.2019, <https://freelens.com/fotografie-und-krieg/fototheorie-nach-sontag/> [15.10.2020].
- [2] Corina Erk/Christoph Naumann (Hg.), *Gegenbilder – literarisch/filmisch/fotografisch*, Bamberg 2013.
- [3] Petra Maria Meyer (Hg.), *Gegenbilder. Zu abweichenden Strategien der Kriegsdarstellung*, München 2009.
- [4] Vgl. Habbo Knoch, *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburg 2001, S. 20.
- [5] Petra Maria Meyer, Einleitender Problemaufriss, in: dies. (Hg.), *Gegenbilder*, S. 35-86, hier S. 63.
- [6] Petra Maria Meyer, Vorwort, in: dies. (Hg.), *Gegenbilder*, S. 11-34, hier S. 12.
- [7] Corina Erk, „(Gegen-) Bilder“ – Definitorische Annäherungen, wortgeschichtliche Reflexionen, mediale Anwendungsfelder und Diversität der Gegenbilder-Konzepte, in: dies./Naumann (Hg.), *Gegenbilder*, S. 11-23, hier S. 17.
- [8] Erk, „(Gegen-)Bilder“ – Definitorische Annäherungen, S. 17.
- [9] Siehe die Website <https://www.activestills.org/> [15.10.2020].
- [10] Siehe die Vorstellung des ghanaischen Länderpavillons im Programm der Biennale 2019: <https://www.labiennale.org/en/art/2019/national-participations/ghana> [15.10.2020].
- [11] Es gibt bereits zahlreiche Forschungen zu dem Bildkonvolut, insbesondere dem zur Ikone avancierten Foto des Jungen. Siehe Christoph Hamann, *Der Junge aus dem Warschauer Getto. Der Strop-Bericht und die globalisierte Ikonografie des Holocaust*, in: *Gerhard Paul* (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder. Bildatlas Bd. 1: 1900 bis 1949*, Göttingen 2009, S. 614-623; Sebastian Schönemann, *Kulturelles Bildgedächtnis und kollektive Bilderfahrung. Die visuelle Semantik der Erinnerung am Beispiel des Fotos des Jungen aus dem Warschauer Ghetto*, in: *Zeitschrift für Geschichtsdidaktik* 12 (2013), H. 1, S. 46-60.
- [12] „Geschichte live“ wurde mit Bescheid des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur, GZ 44.522/1-V/1/01 (Sbx GZ 44.522/1-V/1/03), gemäß den Lehrplänen von 1999/2000 zugelassen. Vgl. Ina Markova, *Geschichtsklitterungen – Zäsuren – Neuverhandlungen. Visuelle und sprachliche Strategien der Repräsentation der österreichischen Vergangenheit 1934 – 1938 – 1945 – 1955 in Geschichtsschulbüchern* (unveröffentlichte Diplomarbeit), Wien 2010, S. 212ff.
- [13] Die Native Agency/Native Foundation, <http://www.nativeagency.org/> [15.10.2020], ist Teil der Initiative Reclaim Photo, einem Bündnis von Organisationen, die sich für die Förderung der Vielfalt im Fotojournalismus einsetzen, <https://www.reclaimphoto.com/> [15.10.2020].
- [14] Fotodatenbank: Gesellschaftsbilder.de, <http://www.gesellschaftsbilder.de/> [15.10.2020].
- [15] Female Photographers, <http://femalephotographers.org/> [15.10.2020].
- [16] RomArchive, <https://www.romarchive.eu/de/> [15.10.2020]. Das Portal gewann jüngst den Grimme Online Award 2020.
- [17] Meyer, Einleitender Problemaufriss, S. 55.

Themendossier: Bildethik. Zum Umgang mit Bildern im Internet



Das Themendossier „Bildethik. Zum Umgang mit Bildern im Internet“ wird Beiträge präsentieren, die sich aus wissenschaftlicher, archivalischer und musealer Perspektive Fragen der Bildethik in Dokumentations- und Forschungsprojekten, Zeitschriftenredaktionen, Online-Archiven, Museen und Ausstellungen widmen.



Visual History

0

Zitation

Lucia Halder, Gegenbilder, in: Visual History, 20.10.2020, <https://visual-history.de/2020/10/20/gegenbilder/>

DOI: <https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1982>

Link zur [PDF-Datei](#)

Nutzungsbedingungen für diesen Artikel

Copyright (c) 2020 Clio-online e.V. und Autor*in, alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk entstand im Rahmen des Clio-online Projekts „Visual-History“ und darf vervielfältigt und veröffentlicht werden, sofern die Einwilligung der Rechteinhaber*in vorliegt.

Bitte kontaktieren Sie: <bartlitz@zzf-potsdam.de>