



Beiträge zur Geschichte des Nationalsozialismus 39

Fotografie und Gewalt im Nationalsozialismus

**Herausgegeben von Alina Bothe,
Christoph Kreuzmüller und
Babette Quinkert**

Wallstein

Beiträge zur Geschichte des Nationalsozialismus
Band 39

Fotografie und Gewalt im Nationalsozialismus

Beiträge zur Geschichte des Nationalsozialismus

Band 39

Fotografie und Gewalt im Nationalsozialismus

Herausgegeben von
Alina Bothe, Christoph Kreuzmüller,
und Babette Quinkert

unter Mitarbeit von Lisa Paduch



WALLSTEIN VERLAG

Redaktion:

Hannah Ahlheim, Wolf Gruner, Rüdiger Hachtmann, Hanne Leßau, Elissa Mailänder, Franka Maubach, Stefanie Middendorf, Armin Nolzen, Babette Quinkert, Sven Reichardt, Winfried Süß und Malte Thießen

Herausgeber:innen dieses Bandes:

Alina Bothe, Christoph Kreuzmüller, Babette Quinkert, unter Mitarbeit von Lisa Paduch

Homepage der Redaktion:

<https://www.beitraege-ns.de>

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.

© der Texte bei den Autor:innen

© dieser Ausgabe Wallstein Verlag, Göttingen 2024

www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond

Umschlagkonzept: Basta Werbeagentur, Steffi Riemann

Umschlaggestaltung: Wallstein Verlag

Umschlagbild: »Krasny Xolm April ? 42«, © MBK, 208427-327, Foto: Albert Dieckmann

ISBN (Print) 978-3-8353-5657-3

ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-8679-2

INHALT

| | |
|--|-----|
| ALINA BOTHE / CHRISTOPH KREUTZMÜLLER / BABETTE QUINKERT Gewalt im Bild gebannt? Zur Einführung | 7 |
| MICHAEL WILDT (Un-)Sichtbarkeit der Gewalt. Vier Fotografien, drei Vorschläge | 27 |
| JAN NEUBAUER Kindheit, Armut und sexuelle Gewalt. Eine Fotoserie der Stadtverwaltung Augsburg 1938 | 45 |
| STEPHAN HORN Die Inszenierung des Gewalthandelns. Ein Fotoalbum der Legion Condor | 71 |
| SVEA HAMMERLE Massaker im Narrativ. Die Ermordung polnischer Kriegsgefangener bei Ciepielów in einem privaten Fotoalbum | 95 |
| PETRA BOPP / JÜRGEN MATTHÄUS Kriegsgewalt »im Osten« in deutschen Fotoalben | 115 |
| BABETTE QUINKERT Amateurfotografie und Besatzungsgewalt. Farbdias aus Belarus und Russland 1941/42 | 135 |
| LUKAS MEISSEL Negativstreifen aus dem Konzentrationslager Mauthausen. Für eine integrierte visuelle Geschichte | 161 |
| ANDREA KAMP Beweissicherung und Mobilisierung. Deutsche Verbrechen im Fokus sowjetischer Kriegsfotograf:innen | 177 |

Fundstück

ALINA BOTHE / STEFFEN HEIDRICH / DANIEL LJUNGGREN
Fotos der Deportationen aus Breslau 1941 und 1942 199

Abkürzungsverzeichnis 213

Autor:innen 215

Gewalt im Bild gebannt? Zur Einführung

Vier Menschen stehen nebeneinander auf einem Bürgersteig an einem öffentlichen Platz und schauen direkt in die Kamera: drei Männer und eine Frau, in zeittypischer Kleidung (Abb. 1). Sie tragen Hüte und Mäntel, die Zwangsmarkierung, der gelbe Stern, ist sichtbar auf ihrer Kleidung angenäht. Zwei Personen, ein Mann und eine Frau, sind deutlich älter, zwei Männer jung oder jugendlich. Die Anordnung der Gruppe lässt einen familiären Kontext vermuten. Die Personen halten Handschuhe, eine Handtasche beziehungsweise eine Tragetasche, u. a. mit einem Buch, in Händen. Einer der Männer hat sich eine Taschenlampe um den Hals gehängt. Im Bildhintergrund ist an der Brandmauer eines Gebäudes die Aufschrift »Deutsche Reichsbahn Verkehrskontrolle II der Reichsbahndirektion München« zu lesen. Hinter den vier Porträtierten gehen zwei Wehrmachtssoldaten in Uniform durch das Bild, einer von ihnen schaut in die Kamera. Ihre Rolle im Geschehen ist uneindeutig. Im Hintergrund befinden sich noch zwei weitere, in Zivil gekleidete Männer mit Fahrrädern, von denen einer ebenfalls zum Fotografen sieht.



Abb. 1: Otto und Rosa Hausmann mit ihren Söhnen Hermann und Wilhelm, Weiden, 3. April 1942, © Stadtarchiv Weiden, Foto: Hanns Töpfer

Bei den abgebildeten Personen im Vordergrund handelt es sich um die Familie Hausmann aus Weiden, die am 3. April 1942 über Regensburg und Trawniki ins Ghetto Piaski deportiert wurde. Otto und Rosa Hausmann sowie ihre Kinder Hermann und Wilhelm wurden seit der Machtübergabe an die Nationalsozialisten 1933 und der Etablierung des NS-Regimes als Juden verfolgt – zugleich widersetzten sie sich. Der Vater wurde mehrfach inhaftiert und misshandelt. Was Rosa Hausmann widerfuhr, lässt sich, wie so oft, kaum aus den Quellen herauslesen. Die beiden Söhne erlebten eine Kindheit und Jugend in einer Stadt, in der viele der Familie feindlich gegenüberstanden. Das Foto entstammt einer Serie mit mindestens vier Aufnahmen, die zum Zwecke der Dokumentation des »Weggangs der letzten Juden von Weiden u. Umgebung« im Auftrag des Oberbürgermeisters Hans Harbauer vom Drogisten und Leiter der NSDAP-Kreisbildstelle Hanns Töpfer angefertigt wurden und im Stadtarchiv überliefert sind. Die Aufnahme entstand kurz vor dem erzwungenen Transport der Hausmanns »nach dem Osten«, in eine unsichere Zukunft, von der sie ahnen konnten, dass sie möglicherweise lebensbedrohlich sein würde. Handelte es sich doch bereits um die dritte große Deportationswelle aus dem Deutschen Reich, und die Nachrichten der zuvor im Herbst und Winter 1941 Deportierten beziehungsweise das Ausbleiben von Informationen hatten den im Reichsgebiet zurückgebliebenen Verfolgten eine extreme Zuspitzung der Bedrohungslage angezeigt. Die harmlos erscheinende Fotografie vom 3. April 1942 ist also eine Aufnahme in einer Zwangssituation.

Betrachtet man das Bild ohne jegliches Kontextwissen, ist die ungeheure Gewalt der Situation kaum erkennbar. Die Fotografierten schauen offen, lächelnd, teilweise fast schon spöttisch, in die Kamera, ihre Körperhaltung ist selbstbewusst. Kennen wir den konkreten historischen Kontext, stellen sich automatisch neue Fragen: Was bedeutet das Lächeln? Sind die verfolgten Personen mutig? Sind sie trotzig? Verbergen sie Angst? Ahnen sie, was sie erwartet? Oder versuchen sie einfach, etwas Würde in einer extremen Verfolgungssituation zu bewahren? Oder aber: Ist das Lächeln eine erlernte Pose in der kulturell codierten Interaktion mit einer Kamera?

Auf zahlreichen Aufnahmen aus der Zeit des Nationalsozialismus sind Gewaltformen offen zu erkennen: physische Gewalt, die Zerstörung von Objekten, das Verletzen und Töten von Menschen und die Schändung der Toten. Solche Bilder entstanden vor allem während des Krieges. Andere Formen der Gewalt, wie strukturelle oder institutionelle, sind in Bildquellen oftmals gar nicht oder nur als (erst zu entdeckende) Hinweise sichtbar. Der vorliegende Band möchte dieses Feld der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von Gewalt ausleuchten, und damit auch die Möglichkeiten und Grenzen von Fotografien als Quelle. Oder anders: Was müssen wir über die Kontexte der Aufnahmen wissen, um (nicht auf den ersten Blick zu dechiffrierende) Hinweise auf Gewalt erkennen zu können? Und sehen wir dann wirklich etwas anderes? Oder ordnen wir das Abgebildete nur anders ein? Das sind keine einfachen Fragen, und auch wir als Herausgeber:innen haben diese teilweise unterschiedlich beantwortet ebenso wie die Autor:innen dieses Bandes. Klar ist: Mit jeweils größerem Kontextwissen verändern sich unser Blick und die Fragen, die wir an die Fotografie stellen. Das eingangs gezeigte Bild macht zudem deutlich, dass der Akt des Fotografierens die abgebildete Situation verändert. Den/die Fotograf:in als Akteur:in

ernst zu nehmen, halten wir für unverzichtbar, ebenso wie ihre technischen Möglichkeiten zu reflektieren.

Ein quellenkritisches Herangehen an Fotografien aus der Zeit des Nationalsozialismus ist enorm wichtig, nicht zuletzt, weil diese in Ausstellungen, in Publikationen, in den Medien und im Netz fast allgegenwärtig sind. Dass es notwendig ist, sie vielschichtig zu analysieren und in ihren Kontext einzuordnen, rückte spätestens in den 1990er Jahren mit den Kontroversen um die Wehrmachtausstellung des Hamburger Instituts für Sozialforschung in das Blickfeld der NS-Forschung.¹ Die Hinwendung zu einer intensivierten Auseinandersetzung mit Fotografien aus dem NS-Kontext verlief parallel zu einem allgemeinen Erstarren eines Forschungszweigs, der sich mit der bildlichen Überlieferung beschäftigt: *visual history*.²

Vor allem bezogen auf die Shoah entstanden in den letzten Jahrzehnten wichtige Arbeiten, die die Bedeutung der komplexen Quellengattung Fotografie für die Forschungen zur Geschichte des Nationalsozialismus deutlich machten.³ Auch andere Verfolgengruppen rückten in das Interesse von Forschenden.⁴ Cornelia Brink und

- 1 Die von 1995 bis 1999 präsentierte Wanderausstellung wurde aufgrund wissenschaftlicher Mängel im Umgang mit Fotografien zurückgezogen. Vgl. u. a. Hans-Günther Thiele (Hg.), *Die Wehrmachtausstellung. Dokumentation einer Kontroverse*, Bonn 1997; Miriam Y. Arani, »Und an den Fotos entzündete sich die Kritik«. Die »Wehrmachtausstellung«, deren Kritiker und die Neukonzeption. Ein Beitrag aus fotohistorisch-quellenkritischer Sicht, in: *Fotogeschichte*, 22 (2002), H. 85/86, S. 97-124; Ulrike Jureit, *Tatort-Fotos. Zur Wahrnehmung nationalsozialistischer und stalinistischer Kriegsverbrechen im Kontext der »Wehrmachtausstellungen«*, in: Alexandra Klei/Katrin Stoll (Hg.), *Leerstelle(n)? Der deutsche Vernichtungskrieg 1941-1944 und die Vergegenwärtigung des Geschehens nach 1989*, Berlin 2019, S. 71-91. Fotohistorische Forschungen zum NS-Regime hatten bereits seit Anfang der 1980er Jahre größeres Interesse gefunden. Vgl. Miriam Y. Arani, *Die fotohistorische Forschung zur NS-Diktatur als interdisziplinäre Bildwissenschaft*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, 5 (2008), H. 3, S. 387-412, <https://zeithistorische-forschungen.de/3-2008/4393> [20. 5. 2024]. Eine zentrale Rolle nahm dabei auch die 1981 gegründete Zeitschrift »Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie« ein.
- 2 Vgl. u. a. Gerhard Paul, *Einleitung*, in: ders. (Hg.), *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006, S. 7-37; ders., *Visual History*, https://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_3.0_Gerhard_Paul [20. 5. 2024].
- 3 Vgl. u. a. Christophe Busch/Stefan Hördler/Robert Jan van Pelt (Hg.), *Auschwitz durch die Linse der SS. Das Höcker-Album*, Darmstadt 2016; Tal Bruttmann/Stefan Hördler/Christoph Kreuztmüller, *Die fotografische Inszenierung des Verbrechens. Ein Album aus Auschwitz*, Darmstadt 2019; Bildungswerk Stanislaw Hantz e. V./Forschungsstelle Ludwigsburg der Universität Stuttgart (Hg.), *Fotos aus Sobibor. Die Niemann-Sammlung zu Holocaust und Nationalsozialismus*, Berlin 2020; Tanja Kinzel, *Im Fokus der Kamera. Fotografien aus dem Ghetto Lodz*, Berlin 2021.
- 4 Vgl. Cord Pagenstecher, *Vergessene Opfer. Zwangsarbeit im Nationalsozialismus auf öffentlichen und privaten Fotografien*, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, 17 (1997), H. 65, S. 59-72; Margot Blank, *Beutestücke. Kriegsgefangene in der deutschen und sowjetischen Fotografie 1941-1945*, Berlin 2003; Miriam Y. Arani, *Fotografische Selbst- und Fremdbilder von Deutschen und Polen im Reichsgau Wartheland 1939-45. Unter besonderer Berücksichtigung der Region Wielkopolska*, 2 Bde., Hamburg 2008; Petra Bopp,

Jonas Wegerer haben 2012 einen Aufriss zum Thema Gewalt und Fotografie vorgelegt, in dem sie zwei Analyse-Achsen beschreiben: Die erste bezieht sich auf die »konkrete[n] Praxen und Mechanismen der Gewaltanwendung«, die zweite auf den gesellschaftlichen Diskurs über Normen und Grenzziehungen.⁵ Die zweite Achse zu kuratorischen Herausforderungen im Umgang mit Gewaltbildern wird in diesem Band nur gestreift, die erste Achse wird breiter gefasst, indem die dem Nationalsozialismus inhärente Gewalt auch jenseits des physischen Gewaltakts verstanden und diskutiert wird. Dabei ist es das Ziel des Bandes, bisher noch weniger berücksichtigte Opfergruppen von NS-Gewalt in den Mittelpunkt zu stellen.

Eine Frage der Perspektive: Fotograf:innen

In den 1930er Jahren ermöglichte die technische Entwicklung immer breiteren Bevölkerungsschichten den Zugang zur Fotografie. Dazu trugen vor allem die zunehmende Verbreitung von Kleinbildkameras sowie die Produktion von immer lichtstärkeren Objektiven bei.⁶ Davon profitierten sowohl professionelle Fotograf:innen als auch der Amateurbereich.⁷ Die Zahl der Kamerabesitzer:innen im Deutschen Reich stieg von zwei Millionen 1927 (rund drei Prozent der Bevölkerung) auf geschätzt sieben Millionen 1939 (zehn Prozent).⁸ Auch wenn mitunter von mehreren Nutzer:innen ausgegangen werden kann, bedeutet dies im Umkehrschluss, dass weite Teile der Bevölkerung, vermutlich insbesondere in den ländlichen Regionen, keine Kamera besaßen. Jüdinnen und Juden wurde 1941 der Besitz von Kameras verboten.⁹

Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg, Bielefeld 2009; Frank Reuter, Die fotografische Konstruktion des »Zigeuners«, Göttingen 2014; ders., Zeugnis und Stigma. Fotografische Quellen des Völkermords an den Sinti und Roma, in: Karola Fings/Sybillie Steinbacher (Hg.), Sinti und Roma. Der nationalsozialistische Völkermord in historischer und gesellschaftlicher Perspektive, Göttingen 2021, S. 115-137.

- 5 Cornelia Brink/Jonas Wegerer, Wie kommt die Gewalt ins Bild? Über den Zusammenhang von Gewaltakt, fotografischer Aufnahme und Bildwirkungen, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, 32 (2012), H. 125, S. 5-13, hier: S. 12, https://zeit-historische-forschungen.de/sites/default/files/medien/material/Brink_Wegerer_2012.pdf [3.6.2024]
- 6 Die 1932 eingeführte »Minifex« galt für Jahrzehnte als die kleinste Kamera der Welt. Bei einem Preis von 750 Reichsmark war sie freilich auch eine der teuersten Kameras der Welt. Vgl. Eintrag Fotofex Kameras, Fritz Kaftanski, <https://dbjb.hypotheses.org> [14.5.2014].
- 7 Vgl. Phototechnische Neuheiten auf der Leipziger Messe, in: Hamburger Fremdenblatt, 17.3.1934; Hans Windisch, Der Photoamateur. Ein Lehr- und Nachschlagebuch, München 1936, S. 5. Eine Übersicht über das Gesamtfeld der Akteur:innen bietet Annette Vowinkel, Agenten der Bilder. Fotografisches Handeln im 20. Jahrhundert, Göttingen 2016.
- 8 Timm Starl, Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich 1880 bis 1980, München 1985, S. 98.
- 9 Verfügung des Reichsicherheitshauptamtes, 13.11.1941, in: Joseph Walk (Hg.), Das Sonderrecht für die Juden im NS-Staat. Eine Sammlung der gesetzlichen Maßnahmen und Richtlinien – Inhalt und Bedeutung, Heidelberg 2013, S. 355.

Nach 1933 arbeiteten professionelle Fotograf:innen, sofern sie nicht von Berufsverboten betroffen waren, oftmals für die großen Bildagenturen oder bestimmte Zeitungen, aber auch im Kontext von Verfolgungsbehörden oder Lagerstrukturen (z. B. erkennungsdienstliche oder Tatortfotografie). Es gab auch Profis mit eigenen Ateliers und Studios, die mitunter, über die Herstellung von Passbildern oder Familienporträts hinaus, als »Chronisten« ihrer Stadt fungierten. Sie dokumentieren Volksfeste, Umzüge, Paraden oder Kundgebungen.¹⁰ Manchmal zogen sie die Bilder auf Postkartpapier ab und verkauften ihre Abzüge.¹¹ Ein solches Ereignis konnte auch die öffentliche Demütigung von Personen sein, denen »Rassenschande« vorgeworfen wurde.¹²

Während des Krieges nahmen die in den Propagandakompanien und -abteilungen eingesetzten Fotografen Millionen von Bildern in den eroberten und besetzten Gebieten auf.¹³ Darüber hinaus verfügten Zehntausende von deutschen Soldaten und anderen Angehörigen des deutschen Machtapparates über private Kameras. Manche von ihnen erlangten innerhalb ihrer Verbände den inoffiziellen Status von »Kompaniefotografen«.¹⁴ Vereinzelt nahmen Kamerabesitzer:innen auch Verbrechen

- 10 Linda Conze/Ulrich Prehn/Michael Wildt, Sitzen, baden, durch die Straßen laufen. Überlegungen zu fotografischen Repräsentationen von »Alltäglichem« und »Unalltäglichem« im Nationalsozialismus, in: Annelie Ramsbrock/Annette Vowinckel/Malte Zierenberg (Hg.), *Fotografien im 20. Jahrhundert. Verbreitung und Vermittlung*, Göttingen 2013, S. 270-298.
- 11 Linda Conze/Sandra Starke, Die visuelle Chronik einer Kleinstadt. Fotografien zwischen Öffentlichkeit und Privatheit, in: Thomas Medicus (Hg.), *Verhängnisvoller Wandel. Ansichten aus der Provinz 1933-1949: Die Fotosammlung Biella*, Hamburg 2016, S. 65-98.
- 12 Christoph Kreuzmüller/Julia Werner, *Fixiert. Fotografische Quellen zur Verfolgung und Ermordung der Juden in Europa. Eine pädagogische Handreichung*, Berlin 2016.
- 13 Vgl. Bernd Boll, Das Bild als Waffe. Quellenkritische Anmerkungen zum Foto- und Filmmaterial der deutschen Propagandatruppen 1938-1945, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, 54 (2006), H. 11, S. 974-998; Daniel Uziel, *The Propaganda Warriors. The Wehrmacht and the Consolidation of the German Home Front*, New York 2008; Rainer Rother/Judith Prokasky (Hg.), *Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges*, München 2010. Zum Propagandaapparat in den besetzten sowjetischen Gebieten vgl. Babette Quinkert, *Propaganda und Terror in Weißrussland 1941-1944. Die deutsche »geistige« Kriegführung gegen Zivilbevölkerung und Partisanen*, Paderborn u. a. 2009, S. 71-109.
- 14 Vgl. Bernd Boll, Das Adlerauge des Soldaten. Zur Fotopraxis deutscher Amateure im Zweiten Weltkrieg, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, 22 (2002), H. 85/86, S. 75-87; ders., Vom Album ins Archiv. Zur Überlieferung privater Fotografien aus dem Zweiten Weltkrieg, in: Anton Holzer (Hg.), *Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie*, Marburg 2003, S. 167-181. Zu Amateurfotografen in der Wehrmacht siehe auch Ulrike Schmiegelt/Peter Jahn (Hg.), *Foto-Feldpost. Geknipste Kriegserlebnisse 1939-1945*, Ausstellungskatalog, Berlin 2000; die Studien von Petra Bopp, u. a. dies., »Wir glauben an die Objektivität der Kamera«. Private Fotografie der Wehrmachtssoldaten im Zweiten Weltkrieg, in: Svea Hammerle/Hans-Christian Jasch/Stephan Lehnstaedt (Hg.), *80 Jahre danach. Bilder und Tagebücher deutscher Soldaten vom Überfall auf Polen*, Berlin 2019, S. 69-86; Jürgen Matthäus, *Opas im Osten. Private deutsche Fotoalben zum Zweiten Weltkrieg*, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, 42 (2022), H. 165, S. 26-36; ders., *Gerahmte Gewalt. Private Fotoalben von Deutschen im »Osteinsatz« und die kollektive Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg* (erscheint 2025).

auf, um diese zu dokumentieren. Ein Beispiel ist der Wehrmachtssoldat Erich Mirek, der im August 1941 in Pinsk die nach einer Massenerschießung liegengebliebenen Leichen fotografierte und später seinem Freund Walter Husemann, der zur kommunistischen Widerstandsgruppe um Arvid Harnack und Harro Schulze-Boysen gehörte, Abzüge übergab.¹⁵

Personen aus den verfolgten Gruppen hatten grundsätzlich nur stark begrenzte Möglichkeiten zu fotografieren. Insbesondere als Jüdinnen und Juden verfolgte Fotograf:innen wurden bereits ab 1933 verfeimt und mit Berufsverboten belegt, Bildagenturen in jüdischem Besitz nach und nach aufgelöst.¹⁶ Dennoch gibt es auch hier eine umfangreiche Überlieferung von Amateurbildern.¹⁷ Teilweise zwangen die Besatzungsinstanzen jüdische Fotograf:innen, in Lagern oder Ghettos Aufnahmen zu machen.¹⁸ Diese nahmen oft auch heimlich beziehungsweise im eigenen Interesse Bilder auf, ebenso wie Kriegsgefangene oder Zwangsarbeiter:innen.¹⁹

Eine weitere Gruppe von Bildproduzent:innen, deren Dokumentation von nationalsozialistischer Gewalt von großer Bedeutung ist, sind die Fotograf:innen, die mit den britischen, US-amerikanischen und sowjetischen Militärverbänden vorrückten.²⁰ Darunter befand sich auch eine größere Anzahl von Frauen, wie Lee Miller, Margret

- 15 Vgl. Martin Cüppers, Die Shoah in Pinsk. Eskalation und Friktionen bei Massenerschießungen im August 1941, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, 71 (2023), H. 11, S. 893-914, hier: S. 903. Siehe auch Erich Mirek, Enthüllung faschistischer Grausamkeiten, in: Heinz Kühnrich u. a. (Bearb.), In den Wäldern Belorußlands. Erinnerungen sowjetischer Partisanen und deutscher Antifaschisten, Berlin 1984, S. 175-179. Eine seiner Aufnahmen ist im Bildteil abgedruckt, ebd., nach S. 272.
- 16 Erlass des Preußischen Ministers für Wissenschaft, Kultur und Volksbildung, September 1933. Vgl. Alan Steinweis, Art, Ideology, and Economics in Nazi Germany. The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts, North Carolina 1993.
- 17 Vgl. Theresia Ziehe, Jüdische Perspektiven in der Fotografie der NS-Zeit. Aus den Beständen des Jüdischen Museums Berlin, in: Michael Wildt/Sybille Steinbacher (Hg.), Fotos im Nationalsozialismus. Neue Forschungen zu einer besonderen Quelle (Dachauer Symposien zur Zeitgeschichte, Bd. 20), Göttingen 2022, S. 94-114; Wolf Gruner, Totale Verwüstung. Die vergessene Massenzerstörung jüdischer Häuser und Wohnungen im Novemberpogrom 1938, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, 67 (2019), H. 10, S. 793-811, hier: S. 806.
- 18 Vgl. Kinzel, Fokus (wie Anm. 3).
- 19 Vgl. u. a. Vittorio Vialli, Die geschmuggelte Kamera. Fotobericht aus einem deutschen Kriegsgefangenenlager 1943-1945 (eingeführt von Christoph Schminck-Gustavus), in: Herrenmensch und Arbeitsvölker. Ausländische Arbeiter und Deutsche 1939-1945 (Beiträge zur nationalsozialistischen Gesundheits- und Sozialpolitik, Bd. 3), hg. v. Götz Aly u. a., Berlin (West) 1986, S. 103-108; Cord Pagenstecher, Knipsen im Lager? Privatfotos eines niederländischen Zwangsarbeiters im nationalsozialistischen Berlin, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, 18 (1998), H. 67, S. 51-60; Andrea Genest, Fotografien als Zeugen. Häftlingsfotografien aus dem Frauenkonzentrationslager Ravensbrück, in: Hildegard Fürbis u. a. (Hg.), Fotografien aus den Lagern des NS-Regimes. Beweissicherung und ästhetische Praxis, Wien u. a. 2019, S. 85-112.
- 20 Vgl. Cornelia Brink, Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945, Berlin 1998; Habbo Knoch, Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur, Hamburg 2001.

Bourke-White, Natal'ja Bode oder Ol'ga Lander.²¹ Insbesondere die in den befreiten Konzentrationslagern entstandenen Fotografien aus westalliiertes Perspektive wurden, wie Cornelia Brink in ihrer grundlegenden Studie gezeigt hat, zu »Ikonen der Vernichtung«.²² Die sowjetische Perspektive behandelt Andrea Kamp in ihrem Beitrag in diesem Band.

Technische Entwicklungen

Anfang der 1930er Jahre hatten selbst professionelle Fotograf:innen noch mit vielen technischen Herausforderungen zu kämpfen. Exemplarisch hierfür stehen die Aufnahmen, die Pressefotografen, darunter Georg Pahl, am 30. Januar 1933 von dem sogenannten Triumphmarsch der SA durch das Brandenburger Tor machten. Die Lichtempfindlichkeit von Objektiv und Film reichte nicht für stimmungsvolle Nachfotos, und dem Blitzlicht gelang es bei Weitem nicht, die Szenerie auszuleuchten. Die wenigen authentischen Bilder zeichnen sich, wie Hans-Ulrich Thamer zu Recht bemerkte, eher durch ihre »Kläglichkeit« aus.²³ Aus diesem Grund wurde der Marsch unter anderem im März sowie im Mai 1933 nachgestellt und Fotos aufgenommen, die für die NS-Propaganda von der »Machtergreifung« angemessener erschienen. Der Starfotograf der »Berliner Illustrierten Zeitung«, Eric Borchert, veröffentlichte eines dieser Fotos in seinem Band »Mein Objektiv sieht Europa« und vermerkte, es handle sich »um ein historisches Bild, das der Nachwelt erhalten bleiben wird.«²⁴ Es sagt viel über die Rezeption des Nationalsozialismus aus, dass die nachgestellten Fotos bis zum heutigen Tag viel häufiger gezeigt werden als die wenigen überlieferten Originalaufnahmen.

Die meisten Amateurfotograf:innen verfügten über einfache Sucherkameras mit externem Belichtungsmesser. Auch die Leica, die 1932 Serienreife erreichte, war noch eine solche Kamera – das Bild, das der/die Fotograf:in durch den Sucher sah, entsprach nicht genau dem Bild, das auf Film gebannt wurde. Es bedurfte also einiger Erfahrung, um den richtigen Ausschnitt zu treffen. Das ist auch der Grund, warum in vielen Familienalben Aufnahmen überliefert sind, die angeschnittene Körperteile oder gar Finger der fotografierenden Person auf dem Motiv zeigen. Mit der Einführung der Exakta Kleinbildspiegelreflexkamera wurde dieses Problem freilich behoben. Solche Kameras kosteten deutlich mehr als der durchschnittliche Monatslohn von Angestellten oder gar Arbeiter:innen. Viele Amateur:innen nutzten die preisreduzierten Boxkameras, die zwar nur sehr grobe Einstellungsmöglichkeiten hatten und nicht sonderlich lichtstark waren, teilweise aber weniger als 10 Reichsmark kosteten.²⁵

21 Einen Überblick zu Kriegsfotografinnen bietet das Schwerpunktheft: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, 34 (2014), H. 134.

22 Vgl. Brink, Ikonen (wie Anm. 20).

23 Hans-Ulrich Thamer, Herrschaft und Alltag unter dem Hakenkreuz. Berlin im Dritten Reich, in: Berliner Geschichte. Zeitschrift für Geschichte und Kultur, 17 (2018), S. 7-13, hier: S. 7.

24 Eric Borchert, Mein Objektiv sieht Europa, Halle (Saale) 1938, S. 56.

25 Hans-Dieter Götze, Box Cameras Made in Germany. Wie die Deutschen fotografieren lernten, Gilching 2002.

**Wenn's hart
auf hart geht,**

dann bewährt sich nur das Beste. Darum
bin auch ich heute ausschließlich „Soldat“
und überall mit dabei, um den Siegeszug
unserer Wehrmacht im Bilde festzuhalten.
Auf frohes Wiedersehen nach dem Endsieg

Euer

ROBOT

ROBOT BERNING & CO. · DÜSSELDORF

Abb. 2: Anzeige in: *Photographie für alle*.
Zeitschrift für alle Zweige der Photographie,
Jg. 38, Januar 1942

Für die meisten professionellen Fotograf:innen gehörten eine Leica, Exakta oder Rollei zur Ausrüstung – nicht zuletzt als Statussymbol. Ab 1941/42 wurden keine neuen Kameras mehr verkauft, was einige Hersteller jedoch nicht davon abhielt, weiterhin in den einschlägigen Zeitungen zu werben und sich selbst in den Dienst des »Endsieg« zu stellen (Abb. 2). Nunmehr boten sich allerdings andere Möglichkeiten, in den Besitz einer Kamera zu kommen, wie »Requirierungen« oder der Raub in den besetzten Gebieten.²⁶ Dies galt auch für die Konzentrations- und Vernichtungslager: So besorgten sich Fotografen des Erkennungsdienstes in Auschwitz »ihre Leica« aus dem Eigentum der Ermordeten.²⁷

Als Filmmaterial nutzten Fotograf:innen hauptsächlich Schwarz-Weiß-Filme im Klein-, Mittel- oder Großbildformat. Farbfilme, seit 1936 auch für Kleinbildkameras erhältlich, kosteten viel Geld.²⁸ Die Lichtempfindlichkeit des Materials war mit in der Regel DIN 19, also 64 ASA, noch gering; Blitzlichter waren kostspielig und oft schwer mit dem Verschluss der Kamera zu synchronisieren. Dies führte dazu, dass einfache Kameras ohne lichtstarke Objektive fast nur Fotografien im Freien erlaubten – und selbst hier konnten schnelle Bewegungen eigentlich nur bei gutem Licht eingefangen werden.

Fortbildungsmöglichkeiten für Amateur:innen boten günstige Fotokurse, die von der Organisation »Kraft durch Freude« und dem »Reichsbund Deutscher Foto-Amateure« angeboten wurden, sowie zahlreiche Hand-

26 Vgl. Boll, *Vom Album ins Archiv* (wie Anm. 14), S. 167.

27 Bruttman/Hördler/Kreutzmüller, *Inszenierung* (wie Anm. 3), S. 137 f.

28 Vgl. Petra Bopp, »Für den Soldaten ist das Farbenphoto die hundertprozentige Erfüllung.« Farbe als Evidenzversprechen inmitten schwarz-weißer Kriegserinnerungen, in: Monika Wagner/Helmut Lethen (Hg.), *Schwarz/Weiß als Evidenz. »With black and white you can keep more of a distance«*, Frankfurt a. M. 2015, S. 191–207.

bücher.²⁹ Die Motivauswahl orientierte sich dabei oft an der Schule des »Neuen Sehens«. Neben Porträts dominierten Stillleben, Sportfotos und Naturaufnahmen, explizit »politische« Motive fehlten weitgehend.³⁰ Vorbilder hierfür fanden Amateur:innen eher in den auflagestarken NS-Illustrierten sowie in den seit 1933 publizierten Bildbänden.

Amateurfotograf:innen im Deutschen Reich verfügten teilweise über eigene Dunkelkammern, in denen sie ihre Filme entwickelten und Abzüge herstellten. Die meisten überließen dies allerdings Fotogeschäften oder Drogerien – in den besetzten Gebieten richteten Armeeverbände teilweise eigene Fotolabore ein.³¹ Die Beteiligung Dritter bedeutete einerseits Kontrollmöglichkeiten und trug damit vermutlich zur Selbstzensur bei der Motivwahl bei. Andererseits ermöglichte dies auch Akte des Widerstands: Als ein deutscher Fotograf im Februar 1941 seine Aufnahmen einer Razzia am Waterlooplein in Amsterdam in einem Fotolabor entwickeln ließ, fertigten dessen Mitarbeiter:innen zusätzliche Abzüge der Bilder an.³² Solche heimlichen Zweitabzüge fertigten diverse Widerstandsgruppen in den besetzten Gebieten an, aber auch deutsche Oppositionelle.³³

Zugänglichkeit und Motivwahl

Bilder von Profis und Amateur:innen unterschieden sich nicht nur in der Qualität der Ausrüstung und der Schulung des Blicks, sondern auch durch die Zugangsmöglichkeiten zu potenziellen Bildmotiven – während die einen beispielsweise auf der Pressetribüne saßen, mussten die anderen sehen, wie sie zum »Schuss« kamen. Grundsätzlich wurden nach 1933 die Zugänge der professionellen Fotograf:innen immer stärker kontrolliert – und mehr und mehr von Parteizugehörigkeit und Protektion abhängig. So hatte nur ein einziger Fotograf, Heinrich Hoffmann, exklusiven Zugang zu Adolf Hitler.³⁴ Profis konnten die Genehmigung erhalten, an Orten Aufnahmen zu machen, die der Öffentlichkeit nicht zugänglich waren; selbst Konzentrationslager standen einigen von ihnen offen.

Bernd Boll geht davon aus, dass es im Nationalsozialismus kein generelles Fotografierverbot gegeben hat: »Die wenigen und auf einen engen Geltungsbereich beschränkten Fotografierverbote, für deren Einhaltung überdies eher durch Wiederholung als durch disziplinarische oder gar strafrechtliche Sanktionen gesorgt wurde,

29 Vgl. Windisch, *Der Photoamateur* (wie Anm. 7); Alexander Stüler/Karl Wagner, *Besser und besser. Photographieren leicht gemacht*, Stuttgart 1927, das 1938 bereits in der 32. Auflage erschien.

30 Vgl. *Photographie für alle. Zeitschrift für alle Zweige der Photographie*, Jg. 34, 2. 1. 1938 bis 1. 12. 1938.

31 Vgl. Boll, *Adlerauge* (wie Anm. 14), S. 83.

32 René Kok/Erik Somers, *De Jodenvervolging in Foto's. Nederland 1940-1945*, Zwolle 2019, S. 46.

33 Beispiele in Boll, *Vom Album ins Archiv* (wie Anm. 14), S. 170 f.

34 Vgl. Heinrich Hoffmann, *Hitler wie ihn keiner kennt*, München 1935; ders., *Hitler in seinen Bergen*, München 1938; ders., *Hitler in Polen*, München 1939. Dazu auch: Rudolf Herz, Hoffmann und Hitler. *Fotografie als Medium des Führer-Mythos*, München 1994.

können daher nicht als Einschränkung, sondern müssen geradezu als Form der Institutionalisierung privater Fotografie interpretiert werden.³⁵ Offiziell verboten waren im Deutschen Reich nur das Fotografieren von Festungsanlagen und Luftbilder; erst im März 1942 stellte eine Polizeiverordnung des Reichsinnenministeriums auch das Fotografieren von Gleisanlagen, Autobahnen und Wasserstraßen unter Strafe.³⁶ In Bezug auf antijüdische Verfolgungsaktionen im Reichsgebiet haben Klaus Hesse und Philipp Springer gezeigt, dass diese in kleineren Orten relativ frei fotografiert werden konnten.³⁷ Viele Lokalstudien bestätigen diesen Befund.³⁸ Oftmals machten die Täter:innen selbst, oder zumindest ihnen nahestehende Personen, diese Aufnahmen.³⁹ Die Zustimmung, fotografieren zu dürfen, folgte einem komplexen Koordinatensystem, dessen Eckpunkte rassistisch definierte Zugehörigkeit, Nähe zur NSDAP und Bekanntheit vor Ort waren, situativ verhandelt wurden und jederzeit verändert werden konnten. Als Faustregel ist zu vermuten, dass ein/eine Fotograf:in den Täter:innen nahe stehen musste, um offene, grobe Gewaltausübung im Bild festhalten zu können.⁴⁰

Außerhalb des Deutschen Reiches genügte in der Regel die Zugehörigkeit zum Besatzungsapparat, um relativ ungehindert fotografieren zu können. Insbesondere in Ostmittel- und Osteuropa gehörten physische Gewalt, Verbrechen und Morde zum Alltag und fanden in vielen Fällen gezielt öffentlich statt,⁴¹ was Andrea Kamp in ihrem Beitrag in diesem Band anschaulich zeigt. Eine Vielzahl von Amateuraufnahmen entstand zum Beispiel in Ghettos,⁴² aber auch bei oder nach Massakern. Ein

35 Boll, Adlerrauge (wie Anm. 14), S. 80.

36 Photographieverbot, in: Kleinfilm-Foto. Hefte für Kleinfilmphotographie und -projektion, 11. Jg. (März/April 1942), H. 5, S. 74. Zu Einschränkungen, die dennoch erfolgten, vgl. Carl Dietze, Presse-Illustrations-Photographie, Leipzig 1933, S. 38; Photographieren verboten, in: Züricher Illustrierte Zeitung, 17. 3. 1933; Christoph Kreuzmüller/Bjoern Weigel, Kristallnacht? Bilder der Novemberpogrome 1938 in Berlin, Berlin 2013, S. 23.

37 Klaus Hesse/Philipp Springer, Vor aller Augen. Fotodokumente des nationalsozialistischen Terrors in der Provinz, Essen 2002.

38 Klaus Hesse, »Vorläufig keine Bilder bringen«. Zur bildlichen Überlieferung des Novemberpogroms, in: Andreas Nachama/Uwe Neumärker/Hermann Simon (Hg.), Es brennt! Antijüdischer Terror im November 1938, Berlin 2008, S. 136-145; Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas/Ostpreußisches Landesmuseum Lüneburg (Hg.), Alles brannte. Jüdisches Leben und seine Zerstörung in den preußischen Provinzen Hannover und Ostpreußen, Berlin 2014, S. 101-140.

39 Vgl. Christoph Kreuzmüller, Photographing Bystanders, in: Christina Morina/Krijn Thijs (Hg.), Probing the Limits of Categorization. The Bystander in Holocaust History, New York/Oxford 2018, S. 131-147.

40 Ebd.

41 Vgl. Dieter Reifarth/Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Die Kamera der Henker. Fotografische Selbstzeugnisse des Naziterrors in Osteuropa, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, 3 (1983), H. 7, S. 57-71, hier: S. 64. Wiederabgedruckt unter dem Titel »Die Kamera der Täter« in: Hannes Heer/Klaus Naumann (Hg.), Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944, Hamburg 1995, S. 475-503.

42 Vgl. Kinzel, Fokus (wie Anm. 3); dies., Zwangsarbeit im Fokus. Drei fotografische Perspektiven aus dem Ghetto Litzmannstadt, in: Christoph Dieckmann/Babette Quinkert (Hg.), Im

Beispiel ist die Massenerschießung von polnischen Kriegsgefangenen bei Ciepielów durch die Wehrmacht im September 1939, auf die Svea Hammerle in ihrem Beitrag eingeht. Als die deutschen Besatzer in den eroberten sowjetischen Gebieten die Massenerschießungen im Sommer 1941 massiv ausweiteten, ergingen diesbezüglich zwar diverse Fotografierverbote; diese wurden allerdings nicht besonders konsequent durchgesetzt.⁴³

Für Fotograf:innen, die verfolgten Gruppen angehörten, war es sehr viel schwieriger und gefährlicher, Aufnahmen zu machen und damit ihre Sicht auf die Dinge abzubilden.⁴⁴ So riskierte der jüdische Kaufmann Fritz Fürstenberg möglicherweise »Schutzhaft«, sicher aber seine Misshandlung, als er im August 1935 auf einer seiner Fahrten von Berlin nach Amsterdam eine Serie von Aufnahmen von Ortseingangsschildern machte, auf denen Jüdinnen und Juden der Eintritt in die Ortschaft untersagt wurde.⁴⁵ Die fast völlige Abwesenheit von Passant:innen in der Fotoserie deutet auf das Gefahren- und Gewaltpotenzial hin. Jedoch verweisen auch die Aufschriften auf den Schildern auf eine akute Bedrohungslage. »Juden betreten diesen Ort auf eigene Gefahr« ist nichts weniger als eine schriftliche Gewaltandrohung. Die im Bild angeschnittene Kühlerhaube zeigt nicht nur, dass Fürstenberg in einem Packard fuhr, also einem ausgesprochenen Luxusauto, das sicherlich in den kleinen Dörfern entlang der seinerzeitigen Reichsstraße 65 für einige Aufmerksamkeit sorgte. Der Bildausschnitt beweist auch, dass der Fotograf im Auto blieb, als er das Bild aufnahm. So hätte er schnell weiterfahren können, wenn ihn jemand gesehen hätte. In Amsterdam legte Fürstenberg seine Fotos dem Central Jewish Information Office (dem Vorläufer der Wiener Library) vor, welches sie im Oktober 1936 in einer Informationsveranstaltung »über das deutsche Flüchtlingsproblem« zeigte.⁴⁶ Dass die Opfer die Verfolgung mit ungeheurem Mut dokumentierten, zeigen auch die in diesem Band als *Fundstück* vorgestellten Fotografien der Deportationen von Jüdinnen und Juden aus Breslau 1941 und 1942. In den Ghettos dokumentierten jüdische Angestellte der Ghettoverwaltung den Alltag und die Auswirkungen der Verfolgung.⁴⁷ Und selbst im Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau haben Mitglieder des jüdischen Sonderkommandos unter Lebensgefahr Fotografien aufgenommen.⁴⁸

Ghetto 1939-1945. Neue Forschungen zu Alltag und Umfeld (BGNS, Bd. 25), Göttingen 2009, S. 171-204.

43 Vgl. Boll, Adlerrauge (wie Anm. 14), S. 76 ff.

44 Vgl. Christoph Kreuztmüller, Bilder der Bedrohung. Von Juden aufgenommene Fotos der Verfolgung, in: Medaon. Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung, 12 (2018), H. 23, S. 1-6.

45 Christoph Kreuztmüller/Theresia Ziehe, Crossing Borders in 1935. Fritz Fürstenberg's Photographs of Persecution in Nazi Germany, Leo Baeck Yearbook, 64 (2019), S. 73-89; Michael Wildt, Volksgemeinschaft als Selbstermächtigung. Gewalt gegen Juden in der deutschen Provinz 1919 bis 1939, Hamburg 2007, S. 191 ff.

46 Kreuztmüller/Ziehe, Crossing Borders (wie Anm. 45), S. 73-89.

47 Vgl. u. a. Kinzel, Fokus (wie Anm. 3).

48 Vgl. Georges Didi-Huberman, Bilder trotz allem, München 2007. Fotos unter: <https://www.yadvashem.org/articles/general/epicenter-horror-photographs-sonderkommando.html> [20. 5. 2024].

Gebrauch und Überlieferung

Der Gebrauch und Einsatz von Fotografien waren vielfältig. Die Nationalsozialisten hatten die Macht des Mediums Fotografie schon früh erkannt. Sie inszenierten und publizierten gezielt Bilder, um die politische Bewegung, Protagonisten und Ziele ins rechte Licht zu setzen und um zu illustrieren, wer im Schatten stehen und nicht dazugehören sollte. Fotografien dienten der Mobilisierung der »Volksgemeinschaft« und konnten sowohl als Werkzeuge der Vereinnahmung als auch als Waffen des Ausschlusses eingesetzt werden. So publizierte die antisemitische Wochenzeitung »Der Stürmer« aus Nürnberg regelmäßig Privataufnahmen; und auch die sogenannten Stürmer-Kästen wurden mit Amateurfotos bestückt, die, oft mit stark denunziatorischem Charakter gegenüber Jüdinnen und Juden, auf lokaler Ebene durchaus als Legitimation für Gewalttaten verstanden wurden.⁴⁹

Professionelle Fotograf:innen bekamen entsprechende Aufträge. In der Regel erschien nur ein kleiner Teil ihrer Bilder später tatsächlich in der Presse, Illustrierten, Bildbänden etc. Das galt auch für die Aufnahmen, die die Fotografen der Propagandakompanien während des Krieges machten, wobei diese nicht nur im Deutschen Reich, sondern auch für die Truppenbetreuung beziehungsweise die Propaganda gegenüber den gegnerischen Verbänden, Kriegsgefangenen oder der lokalen Zivilbevölkerung im besetzten Gebiet genutzt wurden.⁵⁰ In den besetzten Gebieten, und teilweise im Deutschen Reich, entstanden zudem umfassende Tausch- und Handelsaktivitäten, sowohl in Bezug auf private als auch hinsichtlich professioneller Aufnahmen.⁵¹ Bilder expliziter Gewalt dienten im Krieg nicht zuletzt dazu, sich des eigenen Überlebens zu versichern.⁵² Der SD hielt fest, dass Betrachter:innen der »Wochenschau« keinen Anstoß an dem Zeigen von »sowjetische[n] Gefallene[n]« nahmen, sondern dies begrüßten, weil es »die Härte der Kämpfe zeige«.⁵³

Viele Bilder entstanden für ein begrenztes Publikum, wenn sie zum Beispiel in Firmen- oder Dienstalben, Bild- oder Leistungsberichte einfließen sollten. Auch das bekannte Lili-Jacob-Album, das die Ankunft ungarischer Jüdinnen und Juden im Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau zwischen Mai und August 1944 zeigt, war solch eine interne Dokumentation.⁵⁴ SS-Fotografen, die im Erkennungsdienst der Konzentrationslager arbeiteten, nahmen, wie Lukas Meissel in seinem Beitrag zeigt, nicht nur Bilder für die Lagerverwaltung auf, sondern auch für den persönlichen

49 Vgl. Christoph Kreuzmüller/Elisabeth Weber, Unheilvolle Allianzen. Die Rolle des Stürmer bei der Vernichtung jüdischer Gewerbetätigkeit in Berlin, in: NURINST, Beiträge zur deutschen und jüdischen Geschichte, Nürnberg 2008, S. 81-98.

50 Vgl. Boll, Bild als Waffe (wie Anm. 13), S. 987; Quinkert, Propaganda (wie Anm. 13).

51 Vgl. Boll, Vom Album ins Archiv (wie Anm. 14), S. 186 ff.

52 Vgl. Kathrin Hoffmann-Curtius, Trophäen und Amulette. Die Fotografien von Wehrmacht- und SS-Verbrechen in den Brieftaschen der Soldaten, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, 20 (2000), H. 78, S. 66-74.

53 Vgl. Bericht vom 13. 11. 1942, in: Heinz Boberach (Hg.), Meldungen aus dem Reich. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS 1938-1945, Bd. 8, Herrsching 1984, S. 2978.

54 Bruttman/Hördler/Kreuzmüller, Inszenierung (wie Anm. 3), S. 65 ff.

Gebrauch. Jan Neubauer wiederum stellt einen Bildbericht zu »Elendswohnungen« vor, den die Stadtverwaltung Augsburg 1938 in Auftrag gab.

Private Fotografien dienten oftmals der familiären Erinnerung. Vielfach fanden sie Eingang in bewusst gestaltete Fotoalben. Solche Akte des Kuratierens von Fotos in Alben erfordern, wie drei Beiträge in diesem Band zeigen, besondere analytische Zugriffe und lassen die Narrative erkennen, in die die Albenhersteller:innen Fotos einordneten und ihnen damit bestimmte Deutungen gaben. Stephan Horn zeigt an einem Album der Legion Condor, welch wichtigen Einfluss dabei zum Beispiel eine soldatische Lebenswelt ausübte. Alben dienten der Erinnerung und Sinnstiftung. Die »Bereinigung« von Gewaltfotos, also ihre nachträgliche, teilweise durch Angehörige vorgenommenen Umgestaltungen, veranschaulichen die sich mit der Zeit verändernden Erinnerungskontexte. Petra Bopp und Jürgen Matthäus sprechen in ihrem Beitrag von einer gezielten »Kaschierung der Gewalt«.

Zeitabhängige und diverse Nutzungskontexte finden sich auch in anderer Form, wenn sich zum Beispiel Überlebende von Täter:innen erstellte Fotografien oder Alben quasi aneigneten. So wurde das bereits genannte Lili-Jacob-Album von dieser am Kriegsende in einem anderen Lager gefunden und ursprünglich, als Ersatz für das in Auschwitz zerstörte Familienalbum, zum Andenken an die ermordeten Angehörigen aufbewahrt.⁵⁵ In vielen Lagern versuchten Häftlinge und Kriegsgefangene am Kriegsende Fotografien als Beweise für die Verbrechen zu sichern.⁵⁶ Auch die von Lukas Meissel in seinem Beitrag analysierten Negative aus dem KZ Mauthausen sind heute nur deshalb zugänglich, weil spanische Häftlinge sie unter Lebensgefahr retten konnten. Von den Alliierten erbeutete Fotos und Alben dienten ebenfalls als Beweismittel in späteren Prozessen, wie der bekannte Stroop-Bericht über die Niederschlagung des Warschauer Ghetto-Aufstands.⁵⁷ Weitere Beispiele aus sowjetischer Sicht stellt Andrea Kamp in ihrem Beitrag vor. In Bezug auf Fotografien ist also immer auch deren »mehrfache Neudefinition ihrer Funktion« (Bernd Boll) zu berücksichtigen.⁵⁸

Da Fotos beliebig oft reproduzierbar sind, ist ihre Überlieferungsgeschichte – als Einzelfotos oder in Alben – in vielen Fällen nicht oder nur unter großen Mühen zu rekonstruieren. Um den bereits genannten Fritz Fürstenberg zu schützen, behaupteten Alfred Wiener und seine Kolleg:innen 1936 öffentlich, die Fotos seien von einem »niederländischen Motorradfahrer« gemacht worden.⁵⁹ Die Bildserie gelangte dann

55 Ebd., S. 54-59.

56 Vgl. Jens Hecker, Sie meinten es politisch. Ehemalige sowjetische Kriegsgefangene und die Gedenkkultur in Stukenbrock-Senne, in: 30 Jahre Förderverein Gedenkstätte Stalag 326 (VI K) Senne e.V. Nicht nur Gräber als Erinnerung, hg. v. Oliver Nickel und Burkhard Poste, Schloß Holte-Stukenbrock 2023, S. 109-116, hier: S. 110, <https://stalag326.de/buchshop> [20. 5. 2024].

57 Tal Bruttmann/Christoph Kreuztmüller, Aus der Dunkelkammer der Mörder. Fotos vom Aufstand im Warschauer Getto, in: Spiegel online, 19. 4. 2023; Boll, Vom Album ins Archiv (wie Anm. 14), S. 172 f.

58 Ebd., S. 173; grundlegend auch: Susan Sontag, Das Leiden anderer betrachten, Frankfurt a. M. 2022⁶.

59 Kreuztmüller/Ziehe, Crossing Borders (wie Anm. 45), S. 73-89.

als »Dutch Motocyclist Album« in die Sammlung von Yad Vashem. Im Verlauf der Überlieferung ging die zentrale Information verloren, dass Fürstenberg als Verfolgter die Bilder in dokumentarischer Absicht unter großem persönlichem Risiko aufgenommen hatte.⁶⁰ Solche Fehlstellen zeigen, dass es unser Ziel sein sollte, kein Foto ohne gesicherte Kontextinformationen zu publizieren.

Fotografische Praxen

Die Bedeutung von Fotografien zur Geschichte des Nationalsozialismus ist vielschichtig und zeitabhängig. Es sind verschiedene zeitliche Abschnitte zu unterscheiden. Beginnend mit der Machtübergabe, der Regimeetablierung, dem Krieg bis hin zur Befreiung im Mai 1945 durchläuft die Fotografie verschiedene Phasen, immer abhängig von den handelnden Personen. Fotograf:innen und Personen, die sich nach der Machtübergabe dem nationalsozialistischen Regime annäherten oder anbiederten, versuchten mit ihren Aufnahmen die Machtdurchsetzung festzuhalten, Gewaltakte als Akte des Triumphs oder auch der »Reinigung des Volkskörpers« zu inszenieren. Sie hielten fest, was Michael Wildt präzise als »Selbstermächtigung« der sogenannten Volksgemeinschaft beschrieben hat. Diese exkludierenden Gewaltakte richteten sich in den ersten Monaten vor allem gegen politische Gegner:innen, bevor dann auch zunehmend rassistische und sexualisierende Motive die Gewaltinszenierungen bestimmten. Zugleich nutzten auch jene, die widerstanden, die Kamera, um die Spuren von Gewalt an geschundenen Körpern, die Exklusionsmechanismen in dörflichen Gesellschaften oder die schlichten Inszenierungen der Gewalt und Macht festzuhalten.

Das nationalsozialistische Regime wusste um die Wirkmacht von Fotografien, kaum ein anderes Regime hat Propagandafotografien in gleicher Weise erstellen lassen: von der oben genannten Nachinszenierung des Fackelumzugs 1933 bis zum von den Fotografen der Propagandakompanien begleiteten Überfall auf verschiedene europäische Länder. Spätestens mit dem Beginn der Besatzungs- und Vernichtungsregime in Ostmittel- und Osteuropa kam eine nächste Ebene der Gewalt und Gewalt-erzählung ins Bild, ob propagandistisch inszeniert, privat fotografiert oder alliiert dokumentiert. Der Vernichtungskrieg verlief zeitlich parallel zu den Verfolgungs- und Vernichtungspolitiken im Deutschen Reich, die sich u. a. gegen als Jüdinnen und Juden oder als Sinti und Roma verfolgte Menschen sowie gegen Patient:innen in Heil- und Pflegeanstalten richtete. Auch hiervon existieren weitaus mehr Fotos als bisher bekannt. Angehörige der Besatzungsmacht schickten eine Vielzahl von Aufnahmen nach Hause, die dort entwickelt und in Familien oder anderen Gruppen rezipiert wurden. Trotzdem hält sich noch immer der Mythos der Geheimhaltung der Massenmorde. Die in zahlreichen Bildern gebannte Gewalt der Vernichtung bricht diesen Mythos ganz bildhaft.

60 Diese Information fehlt in einer Ausstellung von Yad Vashem. Vgl. Vivian Uria, *Flashes of Memory. Photography during the Holocaust*, Jerusalem 2018, S. 60. Die Ausstellung wurde 2023 in Berlin in einer deutschen Übersetzung gezeigt unter dem Titel »Flashes of Memory. Fotografie im Holocaust«. Vgl. den gleichnamigen Katalog, Jerusalem 2023, mit dem Bild Fürstenbergs auf S. 60.

Parallel dazu gibt es jene Abertausenden Fotoalben scheinbarer familiärer Normalität, mit Onkel Otto in SA-Uniform und Tante Hilde im adretten Blümchenkleid vor der Hakenkreuzflagge.⁶¹ Diese Alben wurden im Zeitverlauf umso gewaltbesetzter, als dass Bilder der Gewalt »im Osten«, entweder selbst aufgenommen oder von »Kameraden« erkaufte oder eingetauscht, Bestandteil der privaten visuellen Erinnerung wurden.

Für diesen Band, in dem sich mehrere Autor:innen mit Alben beziehungsweise von Soldaten und anderen Funktionsträgern der Besatzungsmacht hergestellten Fotokonvoluten befassen, ist der jüngst vorgelegte Aufsatz von Maiken Umbach zum Forschungsprojekt »Fotografie als politische Praxis im Nationalsozialismus« von besonderer Relevanz.⁶² Das Projekt hat mehr als 1.000 Fotoalben aus der Zeit des Nationalsozialismus analysiert und unterstreicht damit die Bedeutung der privaten bildlichen Überlieferung. Umbach hebt die Zentralität des Albums als Medium des Austauschs und der gemeinsamen Sinnkonstituierung hervor: »Fotoalben waren soziale Objekte, in Bezug auf ihre Produktion und auf ihre antizipierte und tatsächliche Rezeption.«⁶³

Fotografien als historische Quellen interpretieren

Fotos bilden immer nur einen begrenzten Ausschnitt des Geschehenen ab.⁶⁴ Obwohl dies inzwischen eine Binsenweisheit ist, wird Fotos nach wie vor vielfach zugeschrieben, *eine* Wirklichkeit abzubilden. Umso notwendiger ist eine sorgfältige Analyse der Bilder, wobei in Zukunft die Anwendung von Künstlicher Intelligenz (KI) eine zunehmend größere Rolle spielen wird. Stellt man der Chatbot ChatGBT die Frage nach der Analyse von historischen Fotos, ähnelt die Antwort jenen Schritten, die bereits der Kunsthistoriker Erwin Panofsky, der 1934 aus dem Reich flüchten musste, in den Mittelpunkt seiner Lehre gestellt hatte: Betrachtung, Analyse und Interpretation.⁶⁵

61 Maiken Umbach diskutiert ein Album, in dem zumindest der Reichsarbeitsdienst aus weiblicher Perspektive Inhalt des Narrativs ist. Vgl. dies., *Fotografie als politische Praxis im Nationalsozialismus. Überlegungen zur Vermittlung von Ideologie und Subjektivität in privaten Fotoalben*, in: Michael Wildt/Sybille Steinbacher (Hg.), *Fotos im Nationalsozialismus. Neue Forschungen zu einer besonderen Quelle*, Göttingen 2022. Wenngleich, wie Wendy Lower in ihrer Studie »Hitler's Furies« verdeutlicht hat, etwa eine halbe Million Frauen in Uniform als Wehrmachtshelferinnen im Ausland gedient haben, ist ihre Erfahrung selten Bestandteil der familiären Erzählung. Deshalb bildet sich die an dieser Stelle zugespitzte, geschlechterrollenreproduzierende Formulierung mit hoher Wahrscheinlichkeit in diversen Alben im familiären Besitz genauso ab. Alternative Beispiele finden sich bei: Elizabeth Harvey, »Ich war überall«. Die NS-Propagandaphotographin Liselotte Purper, in: *Volksgenossinnen. Frauen in der NS-Volksgemeinschaft*, hg. v. Sybille Steinbacher (BGNS, Bd. 23), Göttingen 2007, S. 138-153.

62 Umbach, *Fotografie* (wie Anm. 61).

63 Ebd., S. 26.

64 Susan Sontag, *In Platons Höhle*, in: dies., *Über Fotografie*, Frankfurt a. M. 2022²⁴, S. 9-30, hier: S. 12.

65 Frage: How do I analyse historical photos?, <https://chatgpt.com/c/0a11f8c4-239d-4cfc-88ad-6e232035a2b6> [24. 5. 2024].