

# Fotos im Nationalsozialismus

Neue Forschungen  
zu einer besonderen Quelle

Herausgegeben von  
Michael Wildt und  
Sybille Steinbacher

Dachauer Symposien

zur Zeitgeschichte

Wallstein



## Fotos im Nationalsozialismus

*Dachauer Symposien zur Zeitgeschichte*

Bd. 20

Herausgegeben im Auftrag der Stadt Dachau  
und des Max-Mannheimer-Hauses. Studienzentrum  
und Internationales Jugendgästehaus  
von Sybille Steinbacher

# Fotos im Nationalsozialismus

*Neue Forschungen  
zu einer besonderen Quelle*

Herausgegeben von  
Michael Wildt und Sybille Steinbacher



WALLSTEIN VERLAG

**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.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2022  
[www.wallstein-verlag.de](http://www.wallstein-verlag.de)

Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond  
Umschlagkonzept: Basta Werbeagentur, Steffi Riemann

ISBN (Print) 978-3-8353-5318-3  
ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-4949-0

## INHALT

MICHAEL WILDT	
Einführung . . . . .	7

### *I. Von Fotoalben und Bilderrahmen. Private Blicke im NS-Deutschland*

MAIKEN UMBACH	
Fotografie als politische Praxis im Nationalsozialismus. Überlegungen zur Vermittlung von Ideologie und Subjektivität in privaten Fotoalben . . . . .	25

ULRICH PREHN	
Mit der Kamera »zu Leibe rücken«. Zur fotografischen Erzeugung von Nähe und Distanz im nationalsozialistischen Deutschland . .	49

### *II. Gegen-Blicke. Jüdische Fotografinnen und Fotografen*

ROBERT MUELLER-STAHN	
Selbstbestimmte Unbeschwertheit? Deutsch-jüdische Urlaubsfotografie im Nationalsozialismus. Aus einem Fotoalbum der Familie Chotzen . . . . .	75

THERESIA ZIEHE	
Jüdische Perspektiven in der Fotografie der NS-Zeit. Aus den Beständen des Jüdischen Museums Berlin . . . . .	94

### *III. Fotografie und Gewalt. Neue Perspektiven*

CHRISTOPH KREUTZMÜLLER	
Grauen Übersehen. Reflektion über die Bilder des Lili-Jacob-Albums . . . . .	117

*IV. Fotografien des Nationalsozialismus im Internet.  
Chancen und Probleme*

CHRISTINE BARTLITZ

Das Internet hat keinen Kurator. Chancen und Herausforderungen für Historikerinnen und Historiker im Umgang mit digitalen Fotografien aus der Zeit des Nationalsozialismus . . . 141

*V. Podiumsdiskussion*

Brauchen wir eine Enzyklopädie der Bilder?  
Podiumsdiskussion mit Cornelia Brink, Petra Bopp, Gabriele Hammermann und Annette Vowinckel . . . . . 163  
Moderiert von *Michael Wildt* und *Sybille Steinbacher*

Dank . . . . . 187

Autorinnen und Autoren . . . . . 189

Register . . . . . 197

MICHAEL WILDT

## Einführung

»Ohne seine Bildwelten ist der Nationalsozialismus nicht zu begreifen«, konstatiert Gerhard Paul zu Recht.<sup>1</sup> Die Sichtbarkeit ihrer Macht ist für die Diktaturen im 20. Jahrhundert unverzichtbar. Herrschaft definierte sich in besonderer Weise über die Beherrschung der Bilder, totale Kontrolle über sich zu erlangen. Jede Diktatur hat Institutionen errichtet, die die Produktion, Distribution und Rezeption von Bildern, vor allem die Massenmedien Film und Fotografie, lenken und überwachen sollten. Zugleich entwickelte sich das Fotografieren zu einer massenhaften, alltäglichen Praxis. Von der 1930 eingeführten, preiswerten »Agfa-Box« wurden innerhalb von zwei Jahren über eine Million Exemplare verkauft. Um 1939 herum besaßen, Timm Starl zufolge, bereits rund zehn Prozent der deutschen Bevölkerung eine Kamera, wobei der Gesamtanteil der Fotoamateure sicher höher gelegen hat, da eine Kamera, zumal im Familienzusammenhang, nicht selten von mehreren Hobby-Fotografen benutzt wurde.<sup>2</sup> Die Wehrmachtsausstellungen des Hamburger Instituts für Sozialforschung wie die Ausstellung »Fremde im Visier« machten deutlich, wie verbreitet das Fotografieren von bzw. durch Soldaten im Zweiten Weltkrieg war.<sup>3</sup>

Die Bedeutung der Bilder, insbesondere der Fotografie, für die Geschichte des 20. Jahrhunderts ist seit langem bekannt, wie die Zeitschrift »Fotogeschichte«, die seit 1981 erscheint, die Arbeiten von Tim Starl, Anton Holzer, Karen Hartewig, Detlef Hoffmann, Diethart Kerbs, Ulrich Keller und anderen unter Beweis stellen.<sup>4</sup> Auch die Untersuchung der Rolle von Fotografien im Nationalsozialismus hat durch die Studien von Rolf Sachsse, Ute Wrocklage, Sybil Milton, Cornelia Brink, Klaus Hesse, Miriam Arani, Ahlrich Meyer, Habbo Knoch, Frank Reuter und anderen mehr schon vor etlichen Jahren ihren Anfang genommen.<sup>5</sup> Dennoch bedurfte es der Kontroverse um die Fotografien der ersten Wehrmachtsausstellung und des Historikertages 2006 in Konstanz, auf dem *Visual History* ein zentrales Thema darstellte, um die Bedeutung von Bildern für die Geschichtswissenschaft buchstäblich sichtbar werden zu lassen.

Seither sind etliche gewichtige Studien herausgekommen wie Gerhard Pauls *opus magnum* zur Visual History im 20. Jahrhundert und jüngst zu Bildern des Nationalsozialismus,<sup>6</sup> Ulrike Weckels Untersuchung zu den alliierten Filmen über nationalsozialistische Verbrechen in den Konzentrationslagern nach 1945,<sup>7</sup> Annette Vowinckels Geschichte der Institutionen der Bilddistribution im 20. Jahrhundert<sup>8</sup> oder Harriet Scharnbergs Untersuchung des Antisemitismus in nationalsozialistischen Fotoreportagen.<sup>9</sup> Ebenso sind mittlerweile zahlreiche Bücher zu Bildern des Holocaust erschienen, so dass die einstige Kontroverse zwischen Claude Lanzmann, der für ein Bilderverbot stritt, und Georges Didi-Huberman deutlich zugunsten dessen reflektierten Plädoyers »Bilder trotz allem« ausgegangen ist.<sup>10</sup>

Mehrere Forschungsprojekte haben mittlerweile Fotografien der NS-Zeit untersucht: »Photography as Political Practice in National Socialism«, Department of History, University of Nottingham;<sup>11</sup> »Jewish Photography in Nazi Germany«, »Jewish Photography of Crisis: The German Reality in the Eyes of Jewish Photographers, 1918-1938«, Richard Koebner Minerva Center for German History, Hebrew University Jerusalem, und Zentrum für Zeitgeschichtliche Forschung, Potsdam;<sup>12</sup> »Fotografie im Nationalsozialismus. Alltägliche Visualisierung von Vergemeinschaftungs- und Ausgrenzungspraktiken 1933-1945«, Institut für Geschichtswissenschaften, Humboldt-Universität zu Berlin.<sup>13</sup>

Zeit also für eine Zwischenbilanz und Präsentation der mittlerweile erzielten Ergebnisse und Forschungen.<sup>14</sup> Diesem Thema widmete sich das Dachauer Symposium zur Zeitgeschichte im Oktober 2021, dessen Beiträge in diesem Band veröffentlicht werden. Welche neuen Fragen werden heute an Fotografien gestellt? Welche neuen Erkenntnisse können aus dem Umgang mit Fotografien sowohl in der Vermittlung wie in der Forschung gewonnen werden? Welche Lösungsmöglichkeiten gibt es für das Problem von Fotografien aus der NS-Zeit im Internet? Diese Fragen standen im Mittelpunkt des Symposiums und durchziehen die Beiträge dieses Bandes.

### Propaganda und Eigen-Sinn

Trotz der schier unendlichen Zahl an Fotografien, die in der NS-Zeit aufgenommen worden sind, nehmen nach wie vor im öffentlichen Gedächtnis die Propaganda-Bilder des NS-Regimes selbst einen visuell beherrschenden Platz ein. Geht es um Reichsparteitage der NSDAP oder die Olympiade in Berlin 1936, greifen Fernsehsender und Dokumentar-

filmer immer noch auf die Filme von Leni Riefenstahl zurück. Fotografien von Adolf Hitler stammen, ohne den Kontext ihrer Entstehung zu erläutern, stets von Heinrich Hoffmann, der das Bild Hitlers ausdrücklich positiv gestalten sollte.<sup>15</sup> Bilder aus den Ghettos oder Konzentrationslagern, die in TV-Dokumentationen und zahlreichen Ausstellungen verwendet werden, sind von SS-Fotografen angefertigt worden.<sup>16</sup> Der Kulturwissenschaftler Georg Seeßlen hat dieses eigentümliche Phänomen treffend auf den Punkt gebracht: »Das faschistische Bild erweist sich als dominant gegenüber dem Bild des Faschismus.«<sup>17</sup>

Propaganda sollte die Köpfe der Massen im Sinne der Diktaturen beeinflussen; sie habe, so Adolf Hitler, »nicht objektiv auch die Wahrheit, soweit sie den anderen günstig ist, zu erforschen, um sie dann der Masse in doktrinärer Aufrichtigkeit vorzusetzen, sondern ununterbrochen der eigenen zu dienen«.<sup>18</sup> Gegenüber der Masse bestimme sich die Aufgabe der Propaganda darin, »dass sie, die gefühlsmäßige Vorstellungswelt der großen Menge begreifend, in psychologisch richtiger Form den Weg zur Aufmerksamkeit und weiter zum Herzen der breiten Masse findet«. Als fundamentaler Grundsatz gelte: »Sie hat sich auf wenig zu beschränken und dieses ewig zu wiederholen.«<sup>19</sup>

Mit dem Muster der nationalsozialistischen Diktatur, in der unter Joseph Goebbels ein eigenes Ministerium für »Volksaufklärung und Propaganda« eingerichtet worden war, ist die Analyse der in besonderer Weise visuell geprägten Propaganda lange Zeit von einer Top-down-Perspektive bestimmt gewesen, in der der Blickwinkel der Propagandisten im Mittelpunkt stand und die Technik der Propaganda als »Verführung« angesehen wurde. »Propaganda macht aus der Sprache ein Instrument, einen Hebel, eine Maschine«, formulierten Max Horkheimer und Theodor W. Adorno 1944. »Die Gemeinschaft der Lüge ist es, in der Führer und Geführte durch Propaganda sich zusammenfinden, auch wenn die Inhalte als solche richtig sind.«<sup>20</sup> Peter Longerich betonte noch 2014, dass es bei der nationalsozialistischen Propaganda »nicht darum ging, Menschen zu überzeugen, zu manipulieren und zu verführen, sondern die Propaganda war Teil eines geschlossenen Systems zur Kontrolle der Öffentlichkeit«.<sup>21</sup> Indes wäre zu fragen, ob die Botschaften der Propaganda, darunter auch ihre Bilder, ungebrochen von den Adressaten aufgenommen worden sind, sie sich die Bildsprache des NS-Regimes zu eigen gemacht haben. David Welch wies schon früh darauf hin, dass Propaganda keineswegs nur Lügen verbreite, sondern Erwartungen und Einstellungen ihres Publikums berücksichtigen müsse.<sup>22</sup> Rainer Gries plädierte deshalb vehement dafür, die stark eingeengte Sicht auf Propaganda zu überwinden, vor allem die Adressaten in den Blick zu

nehmen.<sup>23</sup> Die Vorstellung, Propaganda könne Menschen manipulieren, übersieht die Dimension der Rezeption, der Aneignung von manipulativ intendierten Bildern, die keineswegs in der gleichen Weise aufgenommen werden müssen, wie sie von den Propagandisten hergestellt und verbreitet worden sind. Entgegen der Vorstellung, »Öffentlichkeit« sei ein homogener sozialer Raum, der entweder im aufklärerisch-emanzipativen Sinn der bürgerlichen Gesellschaft zum Durchbruch ver helfe oder in Diktaturen mit repressiven Mitteln gänzlich ausgeschaltet beziehungsweise durch eine einheitliche Zwangsöffentlichkeit ersetzt werde, kann Öffentlichkeit durchaus im Plural gedacht werden. Gerade in Diktaturen, in denen es keine unabhängigen Medien gibt, bilden sich an diversen gesellschaftlichen Orten »kleine Öffentlichkeiten« heraus, die von verschiedenen Kommunikationsgemeinschaften, auch visuell, genutzt werden. Jenseits des simplen polaren Verhältnisses von »Verführer« und »Verführten« wären die Akteure dieser spezifischen Kommunikation zu bestimmen. Gerade Fotografien mit der Vielzahl von Fotografen und Fotografinnen gewähren multiperspektivische Einblicke in die verschiedenen kleinen, differenten Welten unter dem NS-Regime.

Denn auch die Adressaten waren keine bloßen »Empfänger«. Menschen folgen nicht bloß den Codes und Repräsentationen von Bedeutungen und Wirklichkeit, die sie vorfinden, sondern sie nutzen Bilder, Worte, Praktiken, um sich zu orientieren, sie variieren sie, reiben sich an der Sprödigkeit, Unwillfährigkeit der Dinge und der Menschen und verändern damit die Dinge wie die sozialen Verhältnisse. Im Mittelpunkt einer solchen Perspektive stehen, wie Alf Lüdtke formulierte, die »Formen, in denen Menschen sich ›ihre‹ Welt ›angeeignet« – und dabei stets auch verändert haben.«<sup>24</sup> Das NS-Regime ebenso wie andere Diktaturen des 20. Jahrhunderts ermunterten das Volk zu fotografieren, um Einvernehmen mit den Selbst-Bildern des Regimes herzustellen, und öffneten damit zugleich Felder des Umgangs mit Bildern, die sich der Kontrolle entzogen beziehungsweise Möglichkeiten boten, sich auf eigensinnige Weise Bilder des Alltags anzueignen. Fotografien, so Maiken Umbach, »are not ›objective‹ documents showing whether or not people resisted or were ›duped‹ by the fascist regime and its ideology. Rather, photos are part of what people did with this ideology, and how they translated it back into a sense of selfhood.«<sup>25</sup>

Fotografien eignen sich in besonderer Weise dazu, das Selbst und seine Rückbindung an das Gemeinschaftliche zu verhandeln. In ihnen finden sich aufschlussreiche Spuren von Individualitäts- und Kollektivstreben. Die kulturelle Konstruktion von Gemeinschaft, hier insbesondere »Volksgemeinschaft«, benötigt Symbolisierungen, zu denen auch

Fotografien gehören. Erst durch das Bild wird Gemeinschaft sichtbar. Die historischen Akteure können sich im Bild als Gemeinschaft wiedererkennen, die Bilder werden zu Referenzpunkten. Bilder stiften Gemeinschaften, und so partizipieren auch die Amateurfotografinnen und -fotografen nicht nur an der Gestaltung von Familien- oder Betriebsgemeinschaften, sondern auch der »Volksgemeinschaft«. Fotografien ließen sich so auf ihre unterschiedlichen Funktionsweisen hinsichtlich der Stabilisierung von Gemeinschaften befragen, indem sie deren spezifische Konstruiertheit und ebenso Momente von Individualitätsbeharren offenlegen. Fotografien, so die amerikanische Kulturanthropologin Elizabeth Edwards, bieten »prompts« für spezifische Lesarten/Seharten ebenso wie für gemeinsame Interpretationen der Betrachterinnen und Betrachter.<sup>26</sup>

Unter diesem Blickwinkel untersucht *Maiken Umbach* private Fotoalben aus der NS-Zeit, wobei sie Familien-, Ferien- und Soldatenalben unterscheidet, inwiefern dort die Formeln und Ideen aus der offiziellen Bildkultur des Nationalsozialismus aufgenommen, adaptiert, umfunktioniert worden sind. Privat wird verstanden »als koproduziert durch Individuen und diskursive, bildliche und habituelle Sinngebungsmuster, in denen sich Elemente nationalsozialistischer Ideologie mit Kommerz, technologischer Innovation und Mode vermischten.«<sup>27</sup> In ihrer Analyse erweist sich, dass die Fotografinnen und Fotografen sowie diejenigen, die die Fotoalben zusammenstellten, keineswegs der nationalsozialistischen Bilderwelt erlagen, sondern, wie Maiken Umbach formuliert, zu erkennen geben, wie nationalsozialistische Bildangebote in eine Weltkonstruktion eingefügt wurden, die eigensinnig, in vielerlei Hinsicht konventionell, aber auch von großspurigen Fantasien und persönlichem Geltungsbedürfnis geprägt war.

*Ulrich Prehn* geht in seinem Aufsatz der Frage nach Nähe und Distanz nach. Johannes Hähle, Fotograf einer Propagandakompanie, nahm im Oktober 1941 Jüdinnen und Juden im ukrainischen Lubny auf, die zusammengetrieben worden waren, um kurz darauf von einem SS-Sonderkommando erschossen zu werden. Etliche der Fotografien sind nahe Portraits, von denen nicht klar ist, warum Hähle sie aufgenommen hat. Die Fotografierten interagieren mit dem Fotografen bei diesen »Bildern wider Willen«, wie Cornelia Brink solche Aufnahmen einmal genannt hat, zeigen ihre Gefühle wie Ablehnung, Verachtung, die gleichsam Spuren auf diesen Bildern hinterlassen. Eine andere Serie stellen Fotografien dar, die ein unbekannter Fotograf 1938 von jüdischen Menschen in Leipzig aufgenommen hat und in distanzloser, nahezu übergriffiger Weise den Fotografierten »auf den Leib« gerückt ist. In einer dritten

Bildserienanalyse stehen zwei Gruppenbilder im Mittelpunkt, die Aufschluss über die Veränderlichkeit und Variabilität von Nähe und Distanz geben. Auch Prehn bezieht die Kategorien Privatheit und Öffentlichkeit in seiner Reflektion ein und unterstreicht, wie sehr die Fotografie erst die Erinnerung erzeugt, wie stark Vergemeinschaftungs- und Ausschließungspraktiken in ihnen visualisiert werden.

### Inklusion und Exklusion

Das NS-Regime legte großen Wert darauf, dass die »Volksgemeinschaft« in den Bildern sichtbar war. Das hieß vor allem, dass die Vergemeinschaftung der »rassisch einwandfreien« Deutschen, hier insbesondere die unzertrennliche Einheit von »Führer« und »Volk«, positiv visualisiert wurde. Riefenstahls Filme heben immer wieder diese Verbindung hervor, die begeisterte Zustimmung der Bevölkerung, wenn Hitler im offenen Wagen vorbeifuhr oder von der Tribüne grüßte, ebenso wie die Zuwendung des »Führers« zum »Volk«, seine Adressierung der Massen.<sup>28</sup>

»Volksgemeinschaft« konstituierte sich aber nicht allein durch Inklusion, sondern die Zugehörigkeit definierte sich in besonderer Weise durch die Exklusion derjenigen, die im rassistischen Blick der Nationalsozialisten nicht dazugehören durften, allen voran Jüdinnen und Juden, ebenso Sinti und Roma, als erbkrank oder »asozial« definierte Menschen, »Fremdvölkische«, »Gemeinschaftsfremde«. Auch in der Bildsprache des Regimes wurden »arische« Menschen sogenannten »Untermenschen« gegenübergestellt, deutsche Ordnung gegen »bolschewistisches« oder »jüdisches« Chaos, »Volksgenossen« gegen »Gemeinschaftsfremde«, wie Harriet Scharnberg in ihrer Untersuchung von Fotografien von Menschen, die als jüdisch dargestellt wurden, in den illustrierten Zeitungen der NS-Zeit eindrücklich herausgearbeitet hat.<sup>29</sup> Entsprechend der These der anthropologischen und rassistischen Forschung des 19. Jahrhunderts, dass das Gesicht ein Spiegel der Seele sei, war die »physiognomische Argumentation« mittels Bildportraits ebenso wie Abbildungen des »jüdischen« und »arischen« Körpers zentral. Entsprechend der rassistischen Perspektive leiteten sich aus der physiognomischen Kontrastierung charakterliche Gegensätze ab. Juden waren »arbeitsscheu«, »asozial«, »hinterhältig«, »verschlagen«, »macht- und geldgierig« und »ungeordnet«. Diese habituellen und charakterlichen Zuschreibungen durchziehen, so Scharnberg, das gesamte Bildkorpus. Ebenso wurden sowjetische Kriegsgefangene als slawische »Untermenschen« dargestellt, deren angebliche Minderwertigkeit die deutsche Politik, sie ihres Landes

und ihrer Ressourcen zu berauben, als Arbeitssklaven zu benutzen oder auch zu deportieren und zu ermorden, rechtfertigen sollte.<sup>30</sup>

Auch die Amateurfotografinnen und -fotografen hielten Gewaltpraktiken gegenüber den Ausgegrenzten und Verfolgten fest, wie Klaus Hesse und Philipp Springer in ihrem Band »Vor aller Augen« dokumentieren.<sup>31</sup> Bilder vom Aprilboykott 1933, von demütigenden Umzügen, in denen die SA am helllichten Tag missliebige Opponenten und angebliche »Rasseschänderinnen« durch die Straßen trieb, waren keineswegs heimliche Aufnahmen, sondern wurden wie in der ostfriesischen Kleinstadt Norden öffentlich feilgeboten.<sup>32</sup> Betrachtet man diese Fotografien, so fallen die Mengen auf, die diesen Umzug begleiten: Frauen, Kinder, Jugendliche laufen mit, lachen, verhöhnen, beschimpfen, bespucken die Opfer. Kaum jemand ist zu erkennen, der gegen diese Aktionen protestiert oder sich von ihnen abgewandt hätte. Ähnliches Einverständnis legen auch die zahlreichen Fotografien nahe, die Soldaten von Situationen aufgenommen haben, in denen jüdischen Männern gewaltsam der Bart abgeschnitten, angebliche Partisanen öffentlich erhängt oder Jüdinnen und Juden von den Mordkommandos erschossen werden.

Es wäre allerdings kurzschlüssig, diese Fotografien als bloße Täterbilder zu kategorisieren. Miriam Y. Arani zum Beispiel hat anhand von deutschen wie polnischen Fotokonvoluten die Selbst- und Fremdbilder analysiert, die verschiedenen Blicke, die die Fotografinnen und Fotografen auf sich und andere gerichtet haben.<sup>33</sup> Selbstaufnahmen von Zwangsarbeiterinnen und Zwangsarbeitern in Deutschland zeigen durchaus selbstbewusste Menschen, die lachen, feiern oder einen Sonntagsausflug unternehmen.<sup>34</sup> Und nicht zuletzt haben Jüdinnen und Juden ebenfalls fotografiert und sich visuell in einer feindlichen Umgebung situiert.

Das Jüdische Museum in Berlin sammelt seit vielen Jahren fotografische Nachlässe, um eben jüdische Perspektiven auf das 20. Jahrhundert, insbesondere in der Zeit des Nationalsozialismus zu zeigen, die *Theresia Ziehe*, Kuratorin für Fotografie, in ihrem Beitrag vorstellt. Insbesondere für die neue Dauerausstellung wurden die fotografischen Überlieferungen intensiv erschlossen und zahlreiche Fotografien in die Ausstellung aufgenommen, wie Theresia Ziehe schildert. Exemplarisch erläutert sie die Sammlung von Leonie und Walter Frankenstein, die über 1.100 Fotografien umfasst und das Schicksal dieser jüdischen Familie aus Berlin vom späten 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart dokumentiert. Doch bleiben zentrale Geschehnisse nationalsozialistischer Judenverfolgung wie der Aprilboykott 1933 oder das Novemberpogrom 1938 in den Fotoalben unsichtbar, weil das Fotografieren in diesen Situationen viel zu gefährlich war und die Verfolgten sich um ihren eigenen Schutz

kümmern mussten. Hier braucht es die Erinnerungen und andere schriftliche Quellen der Familie, um das Unsichtbare zu benennen. Was diese fotografische Sammlung besonders macht, sind Aufnahmen aus der Zeit, als Walter und Leonie Frankenstein mit ihrem Sohn Peter-Uri in Berlin illegal untergetaucht waren. Entscheidend an den Bildern von jüdischen Fotografinnen und Fotografen, so Theresia Ziehe, ist nicht nur das Abgebildete, sondern auch das Nicht-Abgebildete: Was konnte überhaupt fotografiert werden? Welche Gefahr ging vom Fotografieren und von der darauffolgenden Bewahrung der Bilder aus? Was ist bis heute erhalten geblieben? Und was wurde zerstört? Die entstandenen Leerstellen seien ebenso zu berücksichtigen wie die bis heute erhalten gebliebenen Fotografien.

*Robert Müller-Stahl* untersucht in seinem Artikel ein Album mit Urlaubsfotos des jungen Paares Ilse Schwartz und Erich Chotzen aus den Jahren 1938 und 1940. Die beiden verbrachten in den Sommern einige Wochen außerhalb von Berlin. Eindrucksvoll, schreibt Robert Müller-Stahl, seien diese Aufnahmen, weil sie inmitten eines absoluten Ausnahmezustands, einer praktisch allumfassenden Bedrohung, Anfeindung und Entrechtung eine scheinbar unberührte Normalität darstellten. Müller-Stahls luzide Analyse bleibt nicht bei der Feststellung stehen, dass sich jüdische Menschen trotz der Verfolgung selbst behaupteten, sie sich diese Momente jenseits der alltäglichen Erfahrungen von Antisemitismus, des Für-sich-sein-Könnens nicht nehmen lassen wollten. Er erkennt in den Fotografien auch den Versuch, den Ausschluss aus der gesellschaftlichen Öffentlichkeit umzudrehen und nicht nur, wie man erwarten könnte, das Private zu betonen, sondern den Garten des Ferienhauses im visuellen Arrangement als Öffentlichkeit zu gestalten.

Während die Urlaubsfotografie mittlerweile Gegenstand wissenschaftlicher Studien ist, bilden Urlaubsbilder, die jüdische Fotografinnen und Fotografen aufgenommen haben, noch ein Forschungsdesiderat. Ofer Ashkenazi und Guy Miron haben in ihren Arbeiten argumentiert, dass der Urlaub für Jüdinnen und Juden einen Raum schuf, in dem sie vorübergehend der antisemitischen Zuschreibung zu entfliehen und am Strand und in den Bergen visuell an Status und Bürgerlichkeit anzuknüpfen versuchten, was ihnen unter dem Nationalsozialismus verwehrt wurde.<sup>35</sup> Müller-Stahl zeigt nun, dass sich eben dieses Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit in den Fotografien von Erich Chotzen verändert und der Garten zur öffentlichen Bühne wird, der die private Urlaubssituation kontrastiert. Die Landschaft in den Fotografien aus dem Jahr 1940 tritt entgegen dem konventionellen Muster des Genres Urlaubsfotografie in den Hintergrund zugunsten der Darstellung der

innigen Bindung des Paares. Beide entgingen ihren Verfolgern nicht. Zusammen mit Ilse Mutter wurden sie 1942 nach Riga deportiert und dort ermordet. Ihr Fotoalbum blieb erhalten.

## Gewalt

Die wohl verbreitetsten Fotografien aus der Zeit des Nationalsozialismus sind Bilder vom Holocaust. Schon gleich 1945 sorgten die Aufnahmen, die alliierte Soldaten von den Menschen in den befreiten Konzentrationslagern gemacht hatten, weltweit für Entsetzen. Entsprechende Filmaufnahmen waren Beweisdokumente im Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher; die alliierten Besatzungsmächte stellten Filme wie »Todesmühlen« zusammen und sorgten dafür, dass sich die deutsche erwachsene Bevölkerung überall diese Dokumentationen der nationalsozialistischen Massenverbrechen anschaute.<sup>36</sup>

Doch waren diese »Ikonen der Vernichtung«, wie sie Cornelia Brink genannt hat, Aufnahmen von den Lagern im Moment ihrer Befreiung. Nur wenige Fotografien, die von den Häftlingen heimlich unter Lebensgefahr gemacht worden waren, wie die Aufnahmen von polnischen Frauen im KZ Ravensbrück, die die medizinischen Versuche an ihnen dokumentieren, oder die später bekannt gewordenen vier Aufnahmen vom Sonderkommando in Auschwitz, sind überliefert.<sup>37</sup> Wenn es Fotografien von den Lagern vor 1945 gab, dann waren sie in der Regel von den SS-Tätern selbst aufgenommen worden und demonstrieren deren Sicht eines geordneten, nahezu gewaltfreien Lagers, das sich ganz unter Kontrolle befinde.<sup>38</sup> Oder die Aufnahmen sollten die »erfolgreiche« Tätigkeit der SS unter Beweis stellen wie das bekannte Fotoalbum, das der SS-Kommandeur Jürgen Stroop zur Niederschlagung des jüdischen Aufstandes im Warschauer Ghetto 1943 anfertigen ließ und seinem vorgesetzten Höheren SS- und Polizeiführer sowie Heinrich Himmler schickte.<sup>39</sup> Doch erweist sich, dass selbst diese unmissverständlichen Täterfotos, in einen anderen Kontext gestellt, einen gänzlich anderen ikonischen Sinn erhalten können. Der Ausschnitt aus einer Fotografie dieses Albums, das einen kleinen Jungen mit erhobenen Händen zeigt, ist zu einer visuellen Ikone des Holocaust geworden.<sup>40</sup>

So lassen sich auch die Fotografien aus dem nach der Finderin, der Auschwitz-Überlebenden Lili Jacob, benannten Fotoalbum, das die SS-Fotografen Bernhard Walter und Ernst Hofmann zu den in Auschwitz-Birkenau eintreffenden Deportationen ungarischer Jüdinnen und Juden im Sommer 1944 angelegt haben, neue Perspektiven abgewinnen,

wie *Christoph Kreuzmüller* in seinem Beitrag darstellt. Zusammen mit anderen hat er die Fotografien anders geordnet, genau analysiert und verortet, Orte und Zeiten bestimmt und lenkt die Blicke auf Details, die jenseits der Intention ihrer Fotografen zu sehen sind. So lassen die Fotografien von der »Rampe«, die in keiner Ausstellung, keinem Bildband oder keiner Fernsehdokumentation fehlen, erkennen, dass es bei der »Selektion« nicht so geordnet zugeht, wie die Fotografen mit ihren Aufnahmen suggerieren wollten. Menschen sitzen abseits, sprechen mit Kapos, versuchen, einander zu helfen. Kreuzmüller und seine Kollegen können den Ablauf der »Selektion« bestimmen, belegen mit den Fotos von den Bergen von Gütern, die den Opfern abgenommen wurden, die Unordnung, die herrschte, und identifizieren sogar einzelne SS-Täter. Kreuzmüller stellt ausführlich die Aussagen Überlebender vor über die Erfahrung, fotografiert zu werden oder der bei sich getragenen Fotografien als Erinnerungs- und Verbindungsstücke zur eigenen Familie beraubt zu werden – eine Erfahrung des Verlustes von geliebten Menschen. Er widmet sich insbesondere den Fotografien einer Gruppe von Menschen, die vor dem Krematorium warten mussten. Walter und Hofmann inszenierten die Bilder von dieser Gruppe vor ihrer Ermordung zynisch wie einen Sommerausflug, während Kreuzmüller auf die Interaktionen der Menschen untereinander aufmerksam macht, die nicht wissen, dass sie kurze Zeit später ermordet werden.

Kreuzmüllers akribische Bildanalyse versteht sich auch als Aufforderung an die zahlreichen Betrachterinnen und Betrachter heute, genau hinzuschauen, nicht das Grauen zu übersehen, das sich womöglich erst beim zweiten Blick auf das Bild erschließt. Dabei liegt der Grund für ein solches Übersehen oft gar nicht in einer Nachlässigkeit oder Gleichgültigkeit, sondern in der Dominanz der Narrative, die mit dem Bild verbunden sind und damit den Blick in bestimmter Weise lenken. Weil Bilder in den historischen Darstellungen immer noch zu häufig illustrativ eingesetzt werden, fehlt das genaue Hinschauen, die gründliche Auseinandersetzung mit dem, was auf der Fotografie abgebildet ist. Dadurch wird häufig die Chance verfehlt, eine unerwartete, verstörende, das gewohnte Narrativ aufbrechende Perspektive zu gewinnen.

## Digitale Bilderflut

Bilder wie die aus dem Auschwitz-Album sind unzählig weltweit verbreitet, vor allem durch das Internet. *Christine Bartlitz*, Redakteurin des Internetportals »Visual History«,<sup>41</sup> fragt nach Praktiken, wie mit die-

ser Bilderflut im World Wide Web umgegangen werden kann. Sollten bestimmte Fotos gar nicht mehr online zu sehen sein? Braucht es eine spezifische Bildethik? Wie kann man sich vor Fälschungen und Bildbearbeitungen schützen? War der Umgang mit Bildern aus der NS-Zeit im analogen Zeitalter noch weitgehend durch spezifische Medien wie Bücher oder Ausstellungen bestimmt und hatten damit Gedenkstätten, Historikerinnen und Historiker eine spezifische Deutungsmacht, so verwandelt die Digitalität weltweit Millionen von Menschen in Produzenten wie Rezipienten von Bildern. Fotografien von Opfern wie von Tätern müssen nicht mehr in einem aufklärerischen Kontext gezeigt, sondern können für alle möglichen Zwecke verwandt werden. Das digitale Bild wird zu einem, wie Gerhard Paul formuliert, »dynamischen System von Variablen, die beständig verändert werden« können.<sup>42</sup> Nutzerinnen und Nutzer des Internets können sich ihr eigenes Erinnerungsarchiv anlegen, virtuelle Ausstellungen generieren oder sich digital mit anderen über ihre Gefühle, Gedanken beim Betrachten von Bildern in einer Schnelligkeit weltweit austauschen, Distanzen überbrücken, die in Zeiten analoger Bilder nicht möglich gewesen wäre.

Damit wird die Problematik deutlich, dass die Bildwelt über den Nationalsozialismus immer noch weitgehend von den Bildern geprägt ist, die das NS-Regime selbst über sich produziert hat. So werden die Aufnahmen, die SS-Fotografen 1942 vom Warschauer Ghetto gemacht haben, bis heute kommentarlos in Fernsehdokumentationen eingesetzt, ohne dass der Kontext und die Umstände, wie diese Aufnahmen zustande gekommen sind, erklärt würden.<sup>43</sup> Im eigenen Umgang mit Bildern aus der NS-Zeit sehen sich daher Historikerinnen und Historiker vor die immense Aufgabe gestellt, so Christine Bartlitz, sowohl den zeitgeschichtlichen Kontext dieser Bilder als auch die Intention ihrer Entstehung und Verbreitung nachzuzeichnen. Bildarchive versuchen ihrerseits, einem Missbrauch ihrer ins Netz gestellten Digitalisate dadurch zu begegnen, dass sie nur in geringer Auflösung oder mit einem digitalen Wasserzeichen versehen zur Verfügung stehen. Wiederum zeigen verschiedene digitale Ausstellungen, die zum Beispiel von NS-Gedenkstätten hergestellt worden sind, dass Fotos aus der NS-Zeit durchaus in einem informativen wie verantwortungsvollen Kontext präsentiert werden können. Mittlerweile nehmen sich auch Universitäten dieses Themas an wie die University of Nottingham, die einen Online-Kurs »Photographing the Holocaust« anbietet.<sup>44</sup> Solche wissenschaftlichen Angebote könnten, wie die Historikerin Svea Hammerle formuliert, »Inseln des Kontextes in der Flut von Fotos« im World Wide Web werden.<sup>45</sup>

Brauchen wir daher eine Enzyklopädie der Bilder? Ein Internetportal, auf dem Bilder mit einem Digitalisat des Originals präsentiert und wissenschaftlich solide kontextualisiert werden? Dieser Frage widmete sich auf der Tagung eine *Podiumsdiskussion mit Petra Bopp, Cornelia Brink, Gabriele Hammermann, Annette Vowinckel*, moderiert von Sybille Steinbacher und Michael Wildt. Cornelia Brink weist auf die Heterogenität der Überlieferung von Fotografien hin und die Veränderungen des Bildwissens, mit dem die Fotos interpretiert und erläutert würden. Die Geschichte der visuellen Darstellung von NS-Verbrechen, so Brink, ließe sich als Geschichte einer Suche nach Fotografien beschreiben. Und ist eine Enzyklopädie die richtige Form? Wäre eine Edition, mit der Bilder als Quelle wissenschaftlich kommentiert werden, angemessener? Petra Bopp unternimmt einen Rückblick auf ihre langjährige Erfahrung im Umgang mit Fotografien und hebt die ganz unterschiedlichen Verwendungen in verschiedenen Ausstellungen hervor, am Beispiel eines einzelnen Foto einer Erschießung in Pancevo. Daher wäre eine Enzyklopädie sicher nützlich. Allerdings entsteht bildethisch das Problem, ob bestimmte Fotos öffentlich gezeigt werden sollen. Triggerwarnungen, die heute in Ausstellungen oder auf Websites existieren, weisen auf diese Problematik hin. Wie sollen Fotoalben in eine solche Enzyklopädie eingebracht werden, die jetzt schon in der zweiten und dritten Generation an die nachfolgende weitergegeben werden? Besteht nicht die Gefahr, sich auf wenige »Ikonen« zu beschränken und die Vielzahl von privaten Fotografien, die aber unverzichtbar zur Bilderwelt des Nationalsozialismus gehören, unberücksichtigt zu lassen? Gabriele Hammermann schildert die Arbeit an der fotografischen Sammlung der KZ-Gedenkstätte Dachau und betont die Notwendigkeit einer intensiven Erschließung der Bildbestände. Das Projekt der Gedenkstätte Buchenwald »Schwarz auf Weiß«, mit dem eine große Zahl der Fotografien kontextualisiert online zugänglich gemacht worden sind, sei ein gutes Beispiel und Vorbild. Annette Vowinckel knüpft an den Beitrag von Christine Bartlitz an und führt eine Bildrecherche mit Google vor, die belegt, wie viele, schier unzählige Verwendungen allein eine Fotografie von befreiten Häftlingen weltweit findet, in ganz anderen Kulturen und Sprachen, die gar nicht mehr überschaut werden können. Daher wäre eine kritische Edition von Fotografien aus der NS-Zeit sinnvoll; allerdings müssten die Kriterien, mit denen ein Bild kommentiert wird, präzise festgelegt werden. Eine solche kritische Bildedition, da waren sich alle einig, wäre sinnvoll, aber es braucht präzise Kriterien, welche Fotos wie kommentiert werden sollen. Dass eine solche Edition gelingen kann, zeigt neben dem Buchenwald-Projekt insbesondere die Website RomArchive ([www.romarchive](http://www.romarchive)).