

„Auch in der Nazizeit war zwölfmal Spargelzeit“

Die Vielfalt der Bilder und der Primat der Rassenpolitik

Die These, die hier zur Diskussion gestellt werden soll¹, ist so banal wie das als Titel gewählte Diktum von Max Goldt.² Auch zwischen 1933 und 1945 ging man zu Bett und stand auf, frühstückte man und aß zu Mittag, verliebte, verlobte und verheiratete sich. Auch in der Zeit, als Adolf Hitler Reichskanzler war, liebten Kinder ihre Mutter, die dem Führer zujubelte, liebten Kinder ihren Vater, der in der SA oder in der SS war. Warum sollte ein Sommerabend am Haff 1938 anders gewesen sein als 1928? Und warum sollten sich die Fotos der beiden Sommerabende unterscheiden?

Banale Fragestellungen sollten nur dann nützlich sein, wenn die Banalität des Festgestellten so banal nicht ist. Das heißt: Wenn gesagt werden muß – und das Zitat stammt aus einer Satire –, daß auch in der Nazizeit zwölfmal Spargelzeit gewesen wäre, dann gibt es zwei einander entgegengesetzte Gründe für diesen Satz. Der erste wäre, daß es auch zwischen 1933 und 1945 ein ganz normales Leben gegeben habe, das neben oder gar unabhängig von dem Verbrechen stattfand, dem das Städtchen Auschwitz seinen Namen geben mußte. Es gäbe danach in der Nazi-Zeit ein Leben ohne Verbrechen und ein Leben mit Verbrechen. Das erstere sei von dem letzteren zu trennen. Der zweite, entgegengesetzte Grund für das Diktum wäre der Hinweis, daß auch die Spargelzeit eine andere war, wenn sie gleichzeitig mit dem Verbrechen stattfand. Doch die Alternative wäre nicht mit so starkem Engagement debattiert worden, versteckte sich nicht die Frage nach der Schuld und damit nach

den Schuldigen hinter der Erörterung, ob es zwischen 1933 und 1945 ein Leben ohne Auschwitz gegeben haben konnte. Die Kollektivschulddebatte der Nachkriegsjahre führte, wie wir wissen, zu keinem Abschluß, mit dem Buch von Daniel Goldhagen steht sie wieder als Interpretationsraster zur Verfügung.³

Vielleicht könnte es Erkenntnis fördern, wenn wir die Frage nach der Schuld bewußt unbeantwortet lassen. Dann wären wir frei, nach Kontexten, Bezugssystemen und Strukturen zu fragen, Ursachenfelder und Wirkungen zu ermitteln. Auf jeden Fall hat Jean Delumeau in seinem Buch *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIII^e – XVIII^e siècles)*⁴ gezeigt, daß die Frage nach der Schuld auch eine kulturelle Obsession sein kann. Wenn es uns gelänge, erst einmal aus methodischen Gründen, die Frage nach der Schuld (wenn sie denn überhaupt eine vernünftige Frage sein sollte) hintan zu stellen, und uns die Phänomene mit kaltem Blick anzuschauen, dann müßten wir feststellen, daß viele Fotos (Bilder, Architekturen, Gebrauchsgegenstände) in der Zeit des Dritten Reiches so aussehen, wie vor und nach dem Dritten Reich. Es ist unabweislich, daß die Fotos der Baustelle Auschwitz-Birkenau nicht anders wirken, als die der Reichsautobahn – es sind „moderne“ Baustellen der 30er und frühen 40er Jahre.⁵ Das Problem jedoch ist, daß die „Spargelzeit“ 1933 bis 1945 einerseits die gleiche wie davor und danach war (der Spargel schmeckte gleich, das Besondere war besonders), andererseits war sie eben doch anders: Vielleicht lud

man einige – jüdische – Freunde nicht mehr ein, man führte andere Reden, hatte andere Themen während des Essens. Schon zu Beginn dieses Essays schlage ich Ihnen das Paradoxon als Paradigma vor: Beides stimmt: Die „Spargelzeit“ war unpolitischer Fortgang des Lebens *und* Komplizenschaft mit den Verbrechen von Auschwitz.

Nur mit diesem paradoxen Blick erhalten wir unserer Analyse die notwendige Kälte. Wie notwendig das ist, wird deutlich, wenn wir von der „Spargelzeit“ zur „Modernisierungsdebatte“⁶ wechseln, die die Geschichtswissenschaft und die Wissenschaftspolitik seit einigen Jahren bestimmt und die im „Historikerstreit“ ihre politischen Verortungen erkennen ließ. Historiker wie Ernst Nolte, Michael Prinz und Rainer Zitelmann interpretieren – ich verkürze – das nationalsozialistische Deutschland als einen bewußt modernen und modernisierend planenden Staat, der damit die „Erfolgsgeschichte“ der BRD vorbereitet (und somit auch durch sie legitimiert ist). Dies geht so weit, daß Rainer Zitelmann die These vertritt, Hitler sei ein vehementer Befürworter der „Chancengleichheit“ gewesen, die allerdings „nur innerhalb der ‚deutschen Volksgemeinschaft‘ verwirklicht werden sollte“.⁷ Solches Denken hätte zur Konsequenz, daß auch Juden als Bürger mit gleichen Chancen beschrieben werden könnten, nämlich keinen. Das Gleichheitsprinzip des Totentanzes ist jedoch ein mittelalterliches Prinzip, keine Modernisierungsmaßnahme.

Ich bin durchaus der Ansicht, daß die deutsche Geschichte von 1933 bis 1945 Geschichte ist; die Historisierung steht vernünftigerweise nicht zur Debatte.⁸ Da wir das „Dritte Reich“ weitgehend über seine Propaganda wahrnehmen, über seine Selbststilisierung auf Parteitag, in Führerbauten und in Massenkundgebungen, also in jenem Zeichensystem, in dem es sich selbst für unverkennbar hielt, das es als sein Proprium ausgab, geht uns schon auf der heuristischen Ebene das Material verloren, das uns eine komplexe Analyse erlaubte. Wenn allerdings – wie dies schon Sabine Kübler dargelegt hat⁹ – Paul Wolff und Friedrich Seidenstücker typisch für die NS-Zeit sind, dann können auch ihre Bilder von vor 1933 nicht ganz harmlos sein.

Wenn die Heuristik (erst einmal probeweise) zu allen Fotos der Zeit von 1933 bis 1945 führte, dann sollten wir eine zweite Entweder/Oder-Position verlassen, die manche Gemüter bewegt hat. In dem inbrünstigen Bemühen, strukturelle Unterschiede in Bildern – so auch Fotos und Filmen – der NS-Propaganda

und der stalinistischen Propaganda zu sehen, erhielten die politisch entgegengesetzten Bildproduktionen eine quasi-böse und eine quasi-gute Essenz, die sich auch in ihrer Leiblichkeit, sprich Erscheinungsweise zeigte. Dem traten nun Wilfried Ranke und Rudolf Herz entgegen. In seinem Aufsatz über „fotografische Kriegsberichterstattung“ (1992), den er auch noch mit einem virtuoson Taschenspielertrick beginnt, schreibt Ranke, wir müßten einsehen, daß „die Wahrheit einer Fotografie immer in dem liegt, was darunter geschrieben steht“.¹⁰ In *Hoffmann & Hitler*, 1994, formuliert Rudolf Herz vorsichtiger, aber eindeutig: „Gegen die Überbewertung der ungebrochenen Prolongierung nationalsozialistischer Selbstdarstellung im Medium Fotografie kann freilich eingewandt werden, daß Fotografien der sprachlich hergestellten Vermittlung bedürfen, da im kommunikativen Gebrauch das fotografische Bild nur einen Teil der Botschaft ausmacht und die sprachliche Deutung und Präzisierung unverzichtbar ist.“¹¹ Doch dieses Entweder/Oder ist unproduktiv, so sehr uns eine neuere Entwicklung den Primat der Sprache andient und sprachloses auf die wenigen Momente des Kairos reduziert (der allerdings dem Chaos der Phänomene in spezifischer Weise Bedeutung verleihen kann). Nein: Wir sprechen nicht, ohne visuelle Erfahrungen, Bilder oder Bildfetzen zu parallelisieren, und wir sehen keine Bilder, ohne sie sprachlich zu umstreichen.¹²

Nimmt man es genau, dann hat schon Johann Gustav Droysen in seiner *Historik* auf der Basis von Wilhelm Wundt (*Grundzüge der physiologischen Psychologie*, 1874) die Richtung angedeutet, in der die Lösung liegt: Ich zitiere den § 4 der *Historik* nach der Ausgabe von 1858: „Die Wissenschaft der Geschichte ist das Ergebnis empirischen Wahrnehmens, Erfahrens und Forschens [...]. Alle Empirie beruht auf der ‚spezifischen Energie‘ der Sinnesnerven, durch deren Erregung der Geist nicht ‚Abbilder‘, aber Zeichen von den Dingen draußen, die diese Erregung hervor gebracht haben, empfängt. Es entwickelt sich also ein System von Zeichen, in denen ihm sich die Dinge draußen entsprechend darstellen, – eine Welt von Vorstellungen, in denen er, fort und fort sie in neuen Wahrnehmungen berichtend, erweiternd, steigernd, die Welt draußen hat, soweit er sie haben kann, sie haben muß, um sie zu fassen und wissend, wollend, formend zu beherrschen.“¹³ Ich schenke mir eine Kritik der Wissenschaftsgläubigkeit und des Fortschrittsdenkens, verweise jedoch darauf, daß diesem Pragmatismus auch Ernst Gombrich in *Art and Illusion*¹⁴ verpflichtet ist, nun allerdings gegen die Ontologie

Alois Riegls und Hans Sedlmayers gerichtet, als deren direkte Folge er die romantische Ideologie des Nationalsozialismus sah.

Ich werde abschließend auf die Vergrößerung unseres Materialbereiches zurückkommen, für eine Einbeziehung auf jeden Fall der „Neuen Sachlichkeit“ in das Material der Fotografie NS-Deutschlands plädieren, die mir ein willkommener Anlaß ist, die Modernisierungsdebatte in unsere Diskussion einzubeziehen.¹⁵

Doch nun kurz ein Blick zurück auf die Geschichte der Fotogesichtsschreibung zum Thema „NS-Fotografie“: Warum sollte es in der Geschichte der Fotografie anders aussehen als in der Geschichte anderer Gegenstandsbereiche? Die erste Phase, die Nachkriegszeit, ist identisch mit der großen Verleugnung. Hilmar Pabel, Fritz Kempe, Wolf Strache unterscheiden sich nicht von Werner Höfer oder Peter Grube. Da die Zusammenhänge verleugnet wurden, konnten die Kontexte nicht analysiert werden. Statt zu fragen, warum ein Buch wie Hilmar Pabels 1954 erschienenes *Jahre unseres Lebens* mit seinen PK-Fotos erfolgreich sein konnte und ob nicht in dem Neuen (vielleicht paradoxerweise) viel Altes steckt, wurde gefälscht und umdatiert. Fotografen wie Techniker, wie Architekten beanspruchten das Recht, als Menschen gesehen zu werden, die ausschließlich Sachleistungen erbracht haben. Wen nimmt es Wunder, daß Leni Riefenstahl das gleiche Argument benutzt hat.¹⁶

Wie im April 1945 angeblich alles neu angefangen hat, so fing ab 1933 angeblich alles ganz von vorne an. Auch hier keine Kontinuitäten. Der Fall Emil Nolde ist bekannt. Obwohl er mit allen Fasern Nazi sein wollte, auch das Mitgliedsbuch besaß, durfte er nicht. Dabei hätte es gelohnt, darüber nachzudenken, warum Emil Nolde seine Kunst als „deutsch, stark, herb und innig“ empfand.¹⁷ Wollte schon niemand über den Zusammenhang von Noldescher Formsprache und Nationalsozialismus nachdenken, so blieb damals auch der Zusammenhang von Neuer Sachlichkeit und Drittem Reich außerhalb der Erörterung. Die Ausstellung „Die dreißiger Jahre. Schauplatz Deutschland“, die 1977 in München, Essen und Zürich gezeigt wurde, erscheint – um den Ausspruch Max Goldts aufzunehmen – als Ausstellung der „Spargelzeit“. Ihren Beitrag über das Kunstgewerbe dieses Jahrzehnts, in dessen Mittelpunkt der KdF-Wagen steht, versieht Erika Gysling-Billeter mit dem Titel: „Die angewandte Kunst: Sachlichkeit trotz Diktatur“.¹⁸

Die Ausstellung „Die dreißiger Jahre. Schauplatz Deutschland“ reagierte auf Aktivitäten, die auch die

Geschichte der Fotografie erfaßt hatten: Die intensive Beschäftigung mit der Kultur Deutschlands von 1933 bis 1945. Am Anfang der Auseinandersetzung stand die Ausstellung „Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung“, die 1974 im Frankfurter Kunstverein gezeigt wurde (dann in Hamburg, Stuttgart und Wuppertal-Elberfeld).¹⁹ Doch so mutig das Unternehmen war, es blieb der Fotografie gegenüber in kunsthistorischer Borniertheit befangen: Architektur, Plastik, Malerei und Plakate wurden berücksichtigt, Foto und Film fehlten. Doch so blieb es nicht. 1977 führten diejenigen, die auch im Umkreis der Ausstellung gearbeitet hatten, im Historischen Museum Frankfurt eine Tagung mit dem Thema „Faschismus – Kunst und visuelle Medien“ durch; die Vorträge erschienen 1979 unter dem Titel *Die Dekoration der Gewalt*. Im Vorwort beziehen die Herausgeber deutlich gegen die Münchener Ausstellung Stellung, die „im Übergehen von Fakten und Forschungsergebnissen alle Ansätze zu einer auch offiziellen Beschönigung der NS-Kultur“ führe.²⁰

Wenn auch die meisten Aufsätze das Horkheimer-sche Wort „Wer vom Faschismus redet, darf von Kapitalismus nicht schweigen“ im Hinterkopf haben und vor allem über den ökonomischen Bereich Gegenwartsbezug herstellen, so geht der gesamte Band doch auf neue, bis dahin kaum diskutierte Probleme ein – etwa John Heskett's Beitrag „'Modernismus' und 'Archaismus' im Design während des Nationalsozialismus“.²¹ Den „Modernismus“ sieht der Autor eher als Verbündeten der Industrie, den „Archaismus“ eher als Zwilling des Handwerkerstandes, dessen sich die NSDAP propagandistisch schon in den 20er Jahren angenommen hatte. Heskett zieht die Zwischenbilanz, „daß die Politik der Regierung nach 1933 nicht primär von dem ideologischen Prinzip bestimmt war, sondern von den Erfordernissen des Aufrüstungsprogrammes als Voraussetzung und Vorbereitung territorialer Ausbreitung. Die Großindustrie war ein wesentliches Element in dieser Politik und für deren Absichten wurde die sogenannte 'zweite Revolution' schädlich [...] Dem Anschein nach siegte die Modernität im Design. Die Politik der militärischen Gleichheit und nationalen Unabhängigkeit bedeutete die volle Verwendung der deutschen Industrie. Es gab eine Steigerung der Design- und Produktionsarbeit in jenen Gebieten, welche den Bedürfnissen des Aufrüstungsprogrammes dienten. Die Motorisierungspolitik z. B. hat selbstverständlich das Design des neuen Autos stimuliert.“²² In dieser Politik hatten auch Paul Wolff und Albert Renger-Patzsch ihren

Platz, um nur zwei Namen für viele zu nennen. Sie setzten ihre Arbeit von vor 1933 fort, wahrscheinlich konnten sie subjektiv überzeugt sein, es habe sich nicht viel verändert.

Vielleicht irre ich mich nicht vollständig, wenn ich annehme, daß Diskussionszusammenhänge, wie die referierten, für die Gründung der Zeitschrift *Fotogeschichte* 1981 nicht unwesentlich waren. Die *Fotogeschichte* hat an der weiteren Diskussion einen wesentlichen Anteil. Auf der Tagung „Fotografie und Wirklichkeit“ formulierte Rolf Sachsse einige Fragen: „Probleme der Annäherung. Thesen zu einem diffusen Thema: NS-Fotografie“.²³ Er versucht über seine denkbar pragmatische Eingangsthese – NS-Fotografie seien Fotografien, die in der Zeit des Nationalsozialismus 1933 bis 1945 entstanden waren – hinauszukommen, indem er zwei „inhaltliche Komponenten“ dieser Fotografie festlegt: „Die Idyllik der heilen Welt und die Momentalisierung der Dinge“.²⁴ In seiner dritten These stellt er dann fest: „Für die NS-Fotografie sind stilistische Definitionen schwerlich brauchbar“²⁵ und er führt aus: „Das Verhältnis der NS-Fotografie zur Fotografie der Neuen Sachlichkeit ist sicher nicht allein durch persönliche Kontinuität in der Arbeit von Fotografen wie Albert Renger-Patzsch und anderen gekennzeichnet, sondern sicher auch in Bildbereichen, die als Stil kritisiert werden – seien es Anschnitte von Industriebildern, die Beleuchtung von Porträts, Gegenüberstellungen verschiedenartiger Bilder und ähnliches.“²⁶ In seinen letzten Thesen empfiehlt er den Produktions- und den Rezeptionskontext genauer unter die Lupe zu nehmen, auch hier seien „biografische Kontinuitäten“ nachweisbar (Hanns Hubmann zum Beispiel). Ich will hier lediglich darauf verweisen, daß das Problem für die Architektur in mehreren Arbeiten von Werner Durth erörtert wurde.²⁷ Rolf Sachsse geht mit Detailkenntnis auf die Frage von Fotografenbiografien in *Fotogeschichte*, Heft 4 ein.²⁸

Damit ist die NS-Fotografie im Blick, und in den 80er Jahren, drückt sich niemand vor dem Thema. An den Arbeiten von Erna Lendvai-Dircksen arbeiten sich Autorinnen und Autoren ab – sie wollen die Qualität der Fotos genausowenig übersehen wie die Kollaboration der Fotografin.²⁹ Auch hier könnte die Modernisierungsdebatte helfen, man muß sie ja nicht so dümmlich wie Rainer Zitelmann führen. Damit wären wir jedoch zur zweifachen Grenzüberschreitung gezwungen, in der Zeit – vor 1933 und nach 1945 – und im Gegenstandsbereich – hin zum Design, zur Architektur. Die Publikation *Geschichte der*

*Fotografie in Österreich*³⁰ – so informativ sie ist – klinkt die Fotografie 1938 bis 1945 aus, indem Otto Hochreiter über „Fotografie und Faschismus: Bemerkungen zur Menschenverachtung im Lichtbild“ schreibt.³¹ Damit kann die Frage nach nationalsozialistischen und faschistischen Fotos ad acta gelegt werden, sie bleibt folgerichtig in den Kapiteln Aktfotografie, Mode-, Tanz-, Werbungs-, Knipser-, Dokumentenfotografie, ländliches Leben und Pressefotografie weitgehend ausgespart.

Andererseits kommt die NS-Fotografie in Bildbänden wie *Foto Gemin. Werk und Leben eines Bildjournalisten*³² und *Deutsche Geschichte kurz belichtet. Photoreportagen von Gerhard Gronefeld*³³ vor, bleibt aber marginal. Allerdings geht der Arbeit über Gronefeld der Band *Die Gleichschaltung der Bilder. Zur Geschichte der Pressefotografie 1930-36*³⁴ voraus, in dem der Weg der Pressefotografie, in der Deutschlands Fotografen führend waren, in den NS-Staat beschrieben wird. Heute reizt es, zu zeigen, wie die Modernisierung des Pressewesens aus Deutschland vertrieben wurde und über *Time* und *Life* nach dem Krieg wieder die BRD – den *Stern* – erreichte. Dagegen wäre der spezifisch NS-deutsche Weg der Modernisierung in Fotografie und Dokumentarfilm zu stellen.

In seiner Arbeit *Knipser: Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*³⁵ hat Timm Starl in zwei Kapiteln die Zeit 1933 bis 1945 behandelt. Hier gibt es Beispiele, in wie enger Nachbarschaft die Bilder des „Systems Auschwitz“ und des „ganz normalen Lebens“ koexistierten.³⁶ „Schöne Zeiten“ beschriftete der stellvertretende Kommandant von Treblinka Kurt Franz das Foto eines geselligen Beisammenseins in der Mordfabrik, Lagerzoo in Treblinka.³⁷

Während uns jedoch die Alumbildchen erschrecken, weil ihre Teilhabe an der Wolfsgesellschaft nicht zu übersehen ist, scheint die kultivierte Welt der Bildbände der Berufsfotografen nicht kompromittiert. Was ist jedoch der Unterschied zwischen jenem Foto, das den Zoo in Treblinka zeigt, und den *Fohlen auf der Weide* (1940) oder *Lämmer, Kücken und Kälbchen* (1940) von Alfred Ehrhardt. Auch nach den *Niederdeutschen Altarschreinen* (1938) oder den *Niederdeutschen Madonnen* (1940) des gleichen Fotografen sollte gefragt werden.³⁸ Es ist auch schon gefragt worden. Von Friedrich Kestel nach „Walter Hege (1893 – 1955) – 'Rassekunstphotograph' und/oder 'Meister der Lichtbildkunst'“³⁹ – so wie in dem von Angelika Beckmann und Bodo von Dewitz herausgegebenen

Hege-Katalog.⁴⁰ Rolf Sachsses „Skizze zu Stefan Kruckenhauser“⁴¹ stellt ähnliche Untersuchungen an – wir können sicher sein, das Eis ist gebrochen, und sie werden alle ihre Ausstellung und ihren Katalog kriegen, die Hubmanns und Pabels, die Retzlaffs und Straches. Und zunehmend werden auch die zwölf Jahre ihrer Schwäche, ihrer Kollaboration gezeigt und kritisch analysiert werden. Doch was kommt dabei mehr heraus, als ein „mondo cane“ der Fotografie?

Vor diesem Hintergrund könnte es doch etwas erbringen, wenn die Modernisierungsdebatte nicht den Noltes und Zitelmannern überlassen wird, wenn wir auch in der Fotogeschichte fragen, wie wir jenen „Modernisierungsschub“ zu bewerten haben, der „Neue Sachlichkeit“ heißt. Mit dem Heft 28 der *Fotogeschichte* „Fotografie und Faschismus“, mit dem Beitrag von Ulrich Pohlmann zu den NS-Fotoausstellungen, vor allem zu „Gebt mir vier Jahre Zeit“, wurde wie auch mit anderen Beiträgen ein Anfang gemacht.⁴²

In einem ersten Schritt wäre der Kanon dessen zu erweitern, für den das Etikett „NS-Fotografie“ steht. Der von Winfried Nerdinger herausgegebene Katalog *Bauen im Nationalsozialismus* (München 1993) könnte bei so einem Unterfangen Vorbild sein. Statt die „NS-Fotografie“ zu erforschen, stünde das Fotografieren im Nationalsozialismus zur Disposition. – Der Begriff „NS-Fotografie“ unterstellt ja unerschwerlich, daß die dazu in Bezug gesetzten Fotografien, zu hundert Prozent von nationalsozialistischer Ideologie durchtränkt seien. In der Rede von der NS-Fotografie schwingt immer die Vorstellung mit, es handele sich um eine spezifische, wesenhafte Struktur. Tatsächlich fotografierten die meisten Fotografinnen und Fotografen so weiter, wie sie es gewohnt waren. Wie ein sehr großer Teil der deutschen Bevölkerung unterstützten sie die Politik der NSDAP, direkt oder indirekt, abwartend oder mit Emphase.

Der Wechsel von „NS-Fotografie“ zu „Fotografieren im Nationalsozialismus“ (oder wollten wir ganz genau formulieren: Fotografieren im nationalsozialistischen Deutschland) wäre ein Wechsel von den Bildern, mit denen sich das Regime dem kulturellen Gedächtnis einprägen wollte, zu tendenziell allen Bildern, die Bestandteil des „social engineering“ waren. Wie komplex – von bewußten Entscheidungen bis hin zu Zufällen – der Prozeß bis zur Bildveröffentlichung war, hat Rudolf Herz in seiner Fallstudie *Hoffmann & Hitler* gezeigt.⁴³ Das damals (aber auch heute) etablierte Fotomaterial wurde in Bildbänden über die Olympiade 1936⁴⁴ oder die *Neue Deutsche Bau-*

*kunst*⁴⁵ verbreitet. Doch darf bei Sammelalben wie *Acht Wanderungen durch deutsche Gaue. Frühlingssfahrten*⁴⁶ weder die politische noch die ästhetische Einbettung in das nationalsozialistische Deutschland übersehen werden. Die malerischen Fotos vom Rhein oder von der Mosel, aus dem Harz oder aus dem Schwarzwald werden in Sammelalben oder Quartettspielen mit der „Neuen Deutschen Baukunst“ vereint, ergeben so eine Enzyklopädie des nationalsozialistischen Deutschlands.⁴⁷ Daß mit diesem Bildkanon das kulturelle Gedächtnis konstituiert werden sollte, betont Adolf Hitler in seiner „Kulturrede“ auf dem Reichsparteitag am 7. September 1937: „Niemaß wurden in der deutschen Geschichte größere und edlere Bauwerke geplant, begonnen und ausgeführt als in unserer Zeit. – [...] Deshalb sollen diese Bauwerke nicht gedacht sein für das Jahr 1940, auch nicht für das Jahr 2000, sondern sie sollen hineinragen gleich den Domen unserer Vergangenheit in die Jahrtausende der Zukunft.“⁴⁸

Das ist Arbeit am kulturellen Gedächtnis. Mit den Bauten werden Denkmale, Markierungen im Territorium gesetzt, die die Fotografie omnipräsent sein läßt. Mit einem engen Begriff von „NS-Fotografie“ setzen wir die Arbeit an der vom Nationalsozialismus gewollten symbolischen Ordnung fort, auch wenn das Vorzeichen verändert wird. Ich halte es für die zentrale wissenschaftliche Aufgabe im Umgang mit der Geschichte Deutschlands von 1933 bis 1945, daß immer das gesamte Netzwerk der politischen und kulturellen Phänomene präsent gehalten wird. Dazu genügt es nicht, die repräsentativen und die malerischen Fotos mit denen des Verbrechens zu konfrontieren. Wie Sibyl Milton⁴⁹ und andere gezeigt haben, wurden Bilder vom KZ-Dachau seit 1933 verbreitet. Sowohl die *Münchener Illustrierte Presse* 1933⁵⁰ wie auch der *Illustrierte Beobachter* 1936⁵¹ stehen in der Tradition der modernen, international führenden Fotojournalistik Deutschlands.⁵² Doch auch jene Fotos der Konzentrationslager, die nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren, sondern lediglich in die Hände der Führungselite der SS gelangten, sind im engeren Sinne „NS-Fotografien“, auch wenn sie gegen den Strich betrachtet werden können.⁵³ Auf welche Komplexität man treffen kann, wenn ein Netzwerk der Bilder erstellt werden soll, das die Zeit 1933 bis 1945 im Deutschen Reich repräsentiert, sei an einem symptomatischen Beispiel angedeutet:

In Essen-Katenberg ist heute die musealisierte – aus der Funktion genommene – Zeche Zollverein zu besuchen. Sie ist bald 150 Jahre alt, 1847 wurde der

erste Schacht abgeteuft. Der verminderten Leistung wurde Ende der 1920er Jahre mit einer großen Investition begegnet. Man legte einen neuen zentralen Förderschacht an und mit ihm verbunden eine Aufbereitung, die Kraftwirtschaft sowie die Werkstätten auf der Tagesanlage 12. Die Architekten bzw. die Ingenieure, die diese Arbeiten planten, waren Fritz Schupp und Martin Kremmer. Das Resultat gilt als ein Wunderwerk der Industriearchitektur des 20. Jahrhunderts. 1932 nahm der Schacht seinen Betrieb auf. Gegenüber 2500 Tonnen, die eine mittlere Ruhrzeche förderte, wurden in dieser ersten Verbundanlage des Ruhrgebietes 12000 Tonnen täglich produziert.

Im Rahmen der Autarkiebestrebungen des Dritten Reiches (die, um Devisen zu sparen, durchaus nicht neu waren) griff man auch nach 1933 auf das bewährte Architektengespann zurück. Die Kriegsvorbereitung machte es vor allem notwendig, die heimischen Erze zu nutzen, auch wenn sie weniger ergiebig (und damit die Gewinnung der Metalle teurer) waren. 1935 waren die Versuche einer „flotativen Aufbereitung der Rammelsbergererze“ (Südharz) so positiv verlaufen, daß man in einen Großversuch gehen konnte. Der Gesamtplan wurde als „Rammelsbergprojekt“ bezeichnet. Die neue Anlage in Goslar von Schupp und Kremmer, die ja auf Zollverein gezeigt hatten, daß sie in der Lage waren, solche Verbundanlagen zu bauen, wurde von 1935 bis 1938 fertiggestellt. 1939 konnten Magazin und Verwaltungsgebäude bezogen werden.⁵⁴

Schauen wir uns einige Fotos des Bauwerkes an, dann entspricht es auf den ersten Blick nicht dem formsprachlichen Signal, das NS-Architektur anzeigt. Ein Foto (Abb. 1), aufgenommen wohl 1936, zu Ende der Bauzeit der Hangaufbereitungsanlage, würde jedoch ohne Probleme in das Sammelalbum *Vom Fels zum Meer*⁵⁵ passen (Abb. 2). Im Fernblick aus einem Repoussoir von Tannenbäumen wird das riesige Gebäude in das liebeliche Harzthal bei Goslar integriert. Das Schema des Fernblicks aus einer Repoussoirzone im Vordergrund ist ein etabliertes Muster der neuzeitlichen Landschaftsmalerei. Es wurde in England an den Bildern Claude Lorrains im 18. Jahrhundert kanonisiert und spielt (in der Theorie des Pittoresken) auf frühen Industriebildern die wichtige Rolle, den Schock des Neuen erträglich zu machen.⁵⁶ Seit dem späten 18. Jahrhundert hat es sich als Chiffre für Idyllik durchgesetzt, wird doch der Blick aus behüteter Nähe in die Ferne geführt. Mit dem gleichen Schema arbeitet ein Foto nach der Vollendung der gesamten Anlagen (Abb. 3), und es ist schwierig



Abb. 1 Bergwerk Rammelsberg, Goslar, 1936 (Goslar, Stadtarchiv).



Abb. 2 Tallandschaft bei Münstereifel (aus: *Vom Fels zum Meer. 12 Fahrten durch Groß-Deutschland*, Düsseldorf o.J. [um 1940]).

zu entscheiden, ob es in der ersten oder zweiten Hälfte der vierten Dekade aufgenommen wurde. Nur ein Argument läßt sich für die frühe Datierung bringen: im Vergleich zu einer weiteren Ansicht (Abb. 4) der Anlage fallen die anderen Bänke im Vordergrund auf. Eine Generation Bänke, so ist zu vermuten, haben die Goslarer inzwischen verheizt. Für eine spätere Datierung der Abb. 4 spricht nicht nur das fortgeschrittene Wachstum der Bäume, sondern sprechen auch Verkehrszeichen und Straßenlaterne. Die wohl ältere Abb. 3 betont die Achsialität der Anlage, mildert die Nüchternheit mit den gleichen Mitteln wie die Architektur ab, der Integration in die heimische Landschaft. Ihren funktionalen Bau haben Schupp und Kremmer mit dem anstehenden Naturstein verblendet und dem lokalen Holzbau angeglichen.

So wie die beiden Fotos den für die Zeit des Dritten Reiches typischen Konflikt zwischen Modernität und naturverbundenem Blick zurück thematisieren,



Abb. 3 Bergwerk Rammelsberg, Goslar, um 1940 (Goslar, Stadtarchiv).



Abb. 4 Bergwerk Rammelsberg, Goslar, um 1950 (Goslar, Stadtarchiv).

so prägt dies auch die Architektur. Roswitha Mat-
tausch hat die konkurrierenden Positionen bei der Pla-
nung der „Stadt des KdF-Wagens“ (heute Wolfsburg)
und der „Stadt der Hermann-Göring-Werke“ (heute
Salzgitter) beschrieben.⁵⁷ Sie zeigt, daß die Groß-
stadt in der Emblematik der NSDAP für das Böse,
den Materialismus stand. Doch zwangen die Kriegs-
vorbereitungen, die auch zum „Rammelsbergpro-
jekt“ führten, zu einer auch propagandistisch posi-
tiven Bewertung der Industrie. 1939 haben sich in die-
se Auseinandersetzung die Modernisierer durchge-
setzt: „Vorübergehend gab es sogar heftige Mißach-
tung der großen Städte. Man unterschätzte dabei ih-
ren Anteil am Neuaufbau Deutschlands [...] Endlich
übersah man wohl auch, daß wir die Werkstätten un-
serer Rüstung, die Häfen unseres Handels, und die
Ansammlung kulturtragender Menschen brauchen,
um jene Höchstleistungen zu erzielen, in denen wir
mit den Nachbarvölkern wetteifern. Wir lernen um.“⁵⁸

In unserem Zusammenhang muß dieser Hinweis
genügen, um anzudeuten, daß der Fernblick aus dem
behüteten Vordergrund durchaus seinen Platz im „Fo-
tografieren in der NS-Zeit“ hatte. Er kann für die Zeit
neu und spezifisch bewertet werden. Natürlich gibt
es auch Aufnahmen von Industrieanlagen ohne Re-
poussoir vor 1945, wie es nach 1945 weiter eine he-
imattümelnde fotografische Integration in die Harz-
landschaft gibt (Abb. 5).

Goslar ist überall. Jeder Ort möchte sich unbeschä-
digt durch das Dritte Reich retten. In München ist der
Königsplatz wieder ins Biedermeier zurückgeführt
worden⁵⁹, in Frankfurt ist jüngst ein Streit entbrannt,
ob das „IG-Farben Haus“ nicht lieber Hans-Poelzig-
Haus heißen sollte, weil letzteres harmloser sei.⁶⁰
Das Bauwerk in Goslar ist inzwischen als „Weltkul-

turerbe“ anerkannt, es befindet sich – mit dem Stahl-
werk „Völklingen“ – in der Liste der UNESCO, stellt
das deutsche Kontingent. Es soll auch ein Highlight
der EXPO 2000 werden, wenn das Geld – das so
sehnlich erwartete – kommt. Fast scheint es, als ob
hier durch eine rührend-naive Aufwallung des Lokal-
patriotismus Rainer Zitelmans „Modernisierungs-
theorie“ vorgeführt würde. Ende der 20er/Anfang der
30er Jahre kam der Erzbergbau in die Krise. Der NS-
Staat subventionierte eine teure aber ertragreiche
neue Produktionsmethode. Auch in den 50er und
60er Jahren beschäftigte die Anlage noch Bergleute –
erst heute wird alles geschlossen. Die Anlage wurde,
nachdem eine Bürgerinitiative tätig geworden war,
zum Museum. Die Besucher fahren gerne in die
schaurige Tiefe – auf diese Erfahrung können viele
Bergwerksmuseen Englands zurückblicken. Die Foto-
grafie suggeriert die Logik des Zitelmanschen Ge-



Abb. 5 Bergwerk Rammelsberg, Goslar, um 1950? (Goslar, Stadtarchiv).





Abb. 6 Sämtliche Abbildungen stammen aus: *Gemälde des Lichts. Meisterwerke der Lichtbildkunst*, hrsg. von Hans A. Kluge, Berlin, Paris 1943: Seite 64 (von links nach rechts, von oben nach unten)

- H. Heidersberger, Braunschweig: „Birkenallee“ (S. 16).
- Erna Lendvai-Dircksen: „Wanderdünen“ (S. 45).
- L. Strelow, Berlin: „Geiger“ (S. 188).
- Dr. P. Weller, Berlin: „Vor dem Ausritt“ (S. 77).
- H. v. Perckhammer, Berlin: „Eilende Wolken“ (S. 48).
- Fr. Seidenstücker, Berlin: „Indiskretion“ (S. 171).
- H. v. Perckhammer, Berlin: „Auf treuer Wacht“ (S. 132).
- H. Schaller, Berlin: „Auf Streckenflug“ (S. 133).
- M. Schimer, Berlin: „Stabhochsprung“ (S. 126).
- S. 65 (von links nach rechts, von oben nach unten)
- H. Saebens, Worpswede: „In der Dorfkirche“ (S. 57).
- R. Tietgens, Hamburg: „Verladekran“ (S. 69).
- Wasow, München: „Brückenbogen“ (S. 85).
- I. Schneider-Lengyel, München: „Heiliger Johannes“ (S. 167).
- K. Weidenbaum, Berlin: „Wehrsport“ (S. 118).
- K. Weidenbaum, Berlin: „Mussische Erziehung“ (S. 120).
- E. Kind, Berlin: „Mädchen am Meer“, (S. 44).

dankenganges: weder das Foto von 1935/36 noch das aus den frühen 40er Jahren sieht wie ein „NS-Foto“ aus. Deswegen – um das Gedächtnis zu präzisieren – müssen solche Fotos Bestandteil der „NS-Fotografie“ werden.

Eine repräsentative Sammlung von Fotos aus der Zeit des Nationalsozialismus wirft ein erhellendes Licht auf die Zeit davor und die Zeit danach. Für die Zeit vor 1933 müssen wir fragen, welche Fotos weiter toleriert werden, welche nicht. Wo konnte der Nationalsozialismus Traditionen aktivieren, Akzente setzen – wo knirschte es so stark, daß Fotografen, Künstler oder Architekten nicht weiterarbeiten konnten. Die Ausstellung „Entartete Kunst“ ist in der späteren Wahrnehmung oft mit dem Odium umgeben worden, was irgend modern gewesen sei, wäre gebannt gewesen. Doch ein Blick in die Monatsschrift *Das XX. Jahrhundert*, die 1939 im ersten Jahrgang erschien, belehrt uns eines besseren. Egon Vietta stellt hier liebevoll die „Metaphysische Malerei“ Chiricos und Carras vor.⁶¹ Der gleiche Autor macht uns ebenfalls mit der „Metaphysischen Fotografie“⁶² bekannt, Lichtbilder von Herbert List stehen im Zentrum seiner Ausführungen. Die Zeitschrift versorgt die NS-

Humanisten, die Freunde Griechenlands und Kenner der antiken Kultur.⁶³ Doch trotz oder wegen aller klassischen Bildung findet sich etwa im zweiten Jahrgang ein Bild über „Pioniere des 20. Jahrhunderts“, der auch das „Ghetto Litzmannstadt“ zeigt.⁶⁴ Die Bilderwelt des von Griechenlandsehnsucht erfüllten Bürgertums wäre ebenfalls dem Fotografieren im Nationalsozialismus zuzuzählen.

Vielleicht liegt uns der erweiterte Kanon der Fotografie im Nationalsozialismus in Bildbänden vor, die während des Krieges erschienen. Einerseits wollte die deutsche Propaganda für Kollaboration werben, in den besetzten Ländern (außer Polen) Parteigänger gewinnen. Schon deswegen haben die Modernisierer einen größeren Einfluß. Einen schönen Querschnitt durch das Fotografieren im Nationalsozialismus gibt der Band *Gemälde des Lichts* aus dem Jahre 1943.⁶⁵ Die Lichtbilder könnten in ihrer Abfolge von der Natur und Landschaft zur Technik und Kunst, der Kanon der NS-Fotografie sein (Abb. 6). Eine distanziertere Betrachtung wird zu überprüfen haben, ob und wie solche Bilder mit dem Nationalsozialismus verbunden sind. Der kalte Blick fragt nicht nach Schuld, er fragt konsequenterweise auch nicht nach Unschuld.

1 Ursprünglich war dieser Beitrag als Forschungsbericht zur Fotogeschichte der „Nazizeit“ geplant. Unter der Hand veränderte er sich. Ich danke Ute Wrocklage, Bärbel Schmidt und Ulrich Pohlmann für Anregungen und Hinweise. Die Diskussion auf der Tagung „Die Geschichte der Geschichte“ hat mir geholfen, präziser zu formulieren.

2 Aus der CD: Max Goldt, OK Mutter, ich nehme die Mittagmaschine, in: Max Goldt, *Weihnachten im Bordell. Lese-Live Drei*, Labenz (Fünfundvierzig) 1995.

3 Daniel Jonah Goldhagen, *Hitler's Willing Executioners. Ordinary Germans and the Holocaust*, London 1996; dt. Berlin 1996.

4 Jean Delumeau, *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIII^e – XVIII^e siècles)*, 1983; dt. *Angst im Abendland. Die Geschichten kollektiver Ängste im Europa des 14. bis 18. Jahrhunderts*, Reinbek bei Hamburg 1985.

5 Ute Wrocklage, Architektur zur „Vernichtung durch Arbeit“. Das Album der „Bauleitung d. Waffen-SS u. Polizei K. L. Auschwitz“, in: *Fotogeschichte*, Heft 54, 14. Jg., 1994, S. 31-44.

6 Vgl. Bernd Faulenbach, Zum Stand der wissenschaftlichen und öffentlichen Diskussion über den Nationalsozialismus, in: Sabine Blum-Geenen, Ute Ehrlich, Frank Markowski, Gabriele Moser (Hrsg.), *„Bruch und Kontinuität“. Beiträge zur Modernisierungsdebatte in der NS-Forschung*, Essen 1995, S. 15-30. Der sehr informative Text Bernd Faulenbachs (mit der vorhergehenden Literatur) blockt zu stark ab. Wie so oft geht es nicht um ein Entweder/Oder. Es gilt die modernisierende Seite des Nationalsozialismus zu sehen, ohne ihn damit monokausal erklären oder gar (Zitelmann, Nolte) plausibel machen zu wollen.

7 Michael Prinz, Rainer Zitelmann (Hrsg.), *Nationalsozialismus und Modernisierung*, Darmstadt 1994, zit. nach: ebenda, Vorwort, S. 8.

8 Vgl. Karl Heinz Roth, Historisierung des Nationalsozialismus? Tendenzen gegenwärtiger Faschismusforschung, in: ebenda, S. 31-52 (ebenfalls mit der vorhergegangenen Diskussion).

9 Sabine Kübler, Paul Wolff – Frankfurt, Friedrich Seidenstücker – Berlin. Zwei Zeitgenossen fotografieren die 30er

- Jahre, in: *Fotogeschichte*, Heft 28, 8. Jg., 1988, S. 43-48.
- 10 Winfried Ranke, Fotografische Kriegsberichterstattung im Zweiten Weltkrieg. Wann wurde daraus Propaganda?, in: *Fotogeschichte*, Heft 43, 12. Jg., 1992, S. 61-75, bes. S. 62.
 - 11 Rudolf Herz, *Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos*, Ausstellungskatalog Münchner Stadtmuseum, München 1994, S. 16.
 - 12 Die Verabsolutierung von Bild oder Sprache ist irreführend, Allerdings sollte nicht vergessen werden, daß wir mit Bild- und Text-Erfahrungen auch haptische Erfahrungen verbinden, akustische treten hinzu. Nie existiert ein Eindruck allein.
 - 13 Gustav Droysen, *Historik*, Darmstadt 1971 (= Reprint der 6. Auflage, München 1937), S. 327.
 - 14 Ernst Gombrich, *Art and Illusion*, London ¹1959, ²1962, dt. *Kunst und Illusion*, Köln 1967.
 - 15 Ich erhebe für diese Überlegung keinen Anspruch auf Originalität. Sigrud Schneider, Von der Verfügbarkeit der Bilder. Fotoreportagen aus dem spanischen Bürgerkrieg, in: *Fotogeschichte*, Heft 29, 8. Jg., 1988, S. 49-64 sei nur zitiert. Obwohl Herbert Molderings: Überlegungen zur Fotografie der Neuen Sachlichkeit und des Bauhauses, in: *Kritische Berichte*, 5. Jg., 1977, Heft 2/3, S. 37-66 den Zusammenhang Neue Sachlichkeit – NS-Fotografie nicht direkt anspricht, weist doch seine Kritik an der Neuen Sachlichkeit in die von mir vertretene Richtung.
 - 16 Ich selber habe den Zusammenhang von Fotografien der Zeit 1945 bis 1950 mit denen der Zeit ab 1940 in einem sehr engen Sektor untersucht: Detlef Hoffmann, Der Fluch der bösen Tat. Fotos aus dem besiegten Essen, in: Sigrud Schneider (Hrsg.), *Bildberichte. Aus dem Ruhrgebiet der Nachkriegszeit*, Ausstellungskatalog Ruhrlandmuseum, Essen 1995, S. 160-179.
 - 17 Brief Emil Noldes an den Minister für Volksaufklärung und Propaganda vom 2. Juli 1938, in: Diether Schmidt (Hrsg.), *In letzter Stunde 1933 – 1945*, Dresden 1964, S. 152 f.
 - 18 Erika Gysling-Billeter, Die angewandte Kunst: Sachlichkeit trotz Diktatur, in: *Die dreißiger Jahre. Schauplatz Deutschland*, Ausstellungskatalog, München 1977, S. 171-197.
 - 19 *Kunst im Dritten Reich. Dokumente der Unterwerfung*, Ausstellungskatalog, Frankfurt/M. 1974; vgl. auch die Dokumentation des Pressechos in *Betrifft: Reaktionen. Anlaß: Kunst im 3. Reich – Dokumente der Unterwerfung. Ort: Frankfurt*, Frankfurt/M. 1975.
 - 20 Berthold Hinz, Hans Ernst Mittig u.a. (Hrsg.), *Die Dekoration der Gewalt*, Gießen 1979.
 - 21 John Heskett, „Modernismus“ und „Archaismus“ im Design des Nationalsozialismus, in: ebenda, S. 53-60.
 - 22 Ebenda, S. 56.
 - 23 Rolf Sachsse, Probleme der Annäherung. Thesen zu einem diffusen Thema: NS-Fotografie, in: *Fotogeschichte*, Heft 5, 2. Jg., 1982, S. 59-66.
 - 24 Ebenda, S. 60.
 - 25 Ebenda, S. 61.
 - 26 Ebenda.
 - 27 Werner Durth, *Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900 – 1970*, Braunschweig ²1987. Vgl. auch Werner Durth, Architektur und Stadtplanung im Dritten Reich, in: Michael Prinz, Rainer Zitelmann, *Nationalsozialismus und Modernisierung*, Darmstadt ³1994, S. 139-171.
 - 28 Rolf Sachsse, Die Arbeit des Fotografen. Marginalien zum beruflichen Selbstverständnis deutscher Fotografen 1920 – 1950, in: *Fotogeschichte*, Heft 4, 2. Jg., 1982, S. 55-64.
 - 29 Vgl. etwa Claudia Gabriele Philipp, Erna Lendvai-Dircksen (1882 – 1962). Verschiedene Möglichkeiten, eine Fotografin zu rezipieren, in: *Fotogeschichte*, Heft 7, 3. Jg., 1983, S. 39-56.
 - 30 *Geschichte der Fotografie in Österreich*, Ausstellungskatalog, Bad Ischl 1983.
 - 31 Otto Hochreiter, Fotografie und Faschismus. Bemerkung zur Menschenverachtung im Lichtbild, in: ebenda, S. 431-437, Abb. 458-462.
 - 32 Museum der Arbeit (Hrsg.), *Foto Gemin. Werk und Leben eines Bildjournalisten*, Hamburg 1994.
 - 33 Winfried Ranke, *Deutsche Geschichte kurz belichtet. Photoreportagen von Gerhard Gronefeld 1937 – 1965*, Berlin 1991.
 - 34 Diethart Kerbs, Walter Uka, Brigitte Waltz-Richter (Hrsg.), *Die Gleichschaltung der Bilder. Zur Geschichte der Pressefotografie 1930-36*, Berlin (W) 1983.
 - 35 Timm Starl, *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*, München 1995.
 - 36 Ebenda, S. 99-124.
 - 37 Ernst Klee, Willi Dreßen, Volker Rieß (Hrsg.), „Schöne Zeiten“. *Judenmord aus der Sicht der Täter und Gaffer*, Frankfurt 1988, das Fotoalbum von Kurt Franz, S. 205-207.
 - 38 Von Alfred Ehrhardt erschienen in Hamburg: 1938: *Die Kuhrische Nehrung*; 1938: *Niederdeutsche Altarschreine*; 1939: *Mittelalterliche Taufen*; 1940: *Fohlen auf der Weide*; 1940: *Lämmer, Küken und Kälbchen*; 1940: *Niederdeutsche Madonnen*. Der Hinweis von Diethart Kerbs, daß Alfred Ehrhardt als Kunsterzieher Berufsverbot hatte, gibt mir die Gelegenheit, darauf zu verweisen, daß es mir nicht um die Redlichkeit der Fotografen geht. Vielmehr paßten Bildbände wie die genannten – und es handelt sich hier lediglich um Beispiele – in den Kanon von „NS-Fotografie“. In diesem Zusammenhang machte mich Ute Wrocklage darauf aufmerksam, daß dies durch die Dissertation von Hedwig Schwarting, *Das Lichtbild in Aufklärung und Propaganda der Deutschen Arbeitsfront. Ein Beispiel für die Verwendung von Lichtbildern in der nationalsozialistischen Werbung*, München 1941 belegt wird. Hier spielten Fotos eine entscheidende Rolle, die nicht auf den ersten Blick kanonisierte NS-Propaganda sind.
 - 39 Friedrich Kestel, Walter Hege (1893 – 1955). „Rassekunstphotograph“ und/oder „Meister der Lichtbildkunst“, in: *Fotogeschichte*, Heft 29, 8. Jg., 1988, S. 65-78.
 - 40 Angelika Beckmann, Bodo von Dewitz (Hrsg.), *Dom – Tempel – Skulptur. Architekturphotographien von Walter Hege*, Köln 1993.
 - 41 Rolf Sachsse, Skizze zu Stefan Kruckenhauser, in: *Fotogeschichte*, Heft 11, 4. Jg., 1984, S. 31-37; vgl. auch Timm Starl, „Die Galerie“. Anmerkung und Bibliografie zur deutschen Ausgabe, 1933 – 1943, in: ebenda, S. 19-30.
 - 42 *Fotogeschichte*, Heft 28, 8. Jg., 1988 ist dem Thema „Fotografie und Faschismus“ gewidmet. Der Beitrag von Ulrich Pohlmann, „Nicht beziehungslose Kunst, sondern politische Waffe.“ Fotoausstellungen als Mittel der Ästhetisierung von Politik und Ökonomie im Nationalsozialismus, in: ebenda, S. 17-32.
 - 43 Herz, (Anm. 11).
 - 44 Nur drei Beispiele seien genannt: *Die Olympischen Spiele in Berlin*, Band 1 und 2, Nachdruck unter dem Titel *Die NAZI-Olympiade*, Frankfurt am Main 1972. Im Band 1, Seite 162 f., wird unter der Überschrift „Wunder der Technik“ über Foto- und Filmtechnik berichtet. Als zweites Beispiel

- sei der Band *Die Olympischen Spiele 1936*, herausgegeben von Cigaretten-Bilderdienst Altona-Bahrenfeld 1936, genannt. Schließlich sei auf den Bildband *Das Reichssportfeld. Eine Schöpfung des Dritten Reiches für die Olympischen Spiele und die Deutschen Leibesübungen*, hrsg. vom Reichsministerium des Inneren, Berlin 1936 verwiesen.
- 45 *Neue Deutsche Baukunst*, herausgegeben von Albert Speer, dargestellt von Rudolf Wolters, Berlin 1941.
- 46 *Acht Wanderungen durch deutsche Gauen. Frühlingfahrten*, Sammelalbum der Firma Peter Cremer, Standard-, Seifen- und Glycerinwerke, Düsseldorf-Heerd t o. J. (nach 1938). Vgl. auch: *Vom Fels zum Meer. 12 Fahrten durch Großdeutschland*, Düsseldorf-Heerd t o. J. (um 1940?).
- 47 Als Beispiel sei genannt: *Deutschland ist schöner und größer geworden. Städte-Quartett. Alte und neue Bauten des Dritten Reiches*, Spielkartenfabrik Altenburg/Thüringen o. J. (Ende 1938/Anfang 1939).
- 48 Max Domarus, *Hitler. Reden 1932 bis 1945. Kommentiert von einem deutschen Zeitgenossen*, Band I, Wiesbaden 1973, S. 729; vgl. auch die in unserem Zusammenhang sehr ähnliche „Kunstrede“ am 11. September 1935, in der der Satz steht: „Kein Volk lebt länger als die Dokumente seiner Kultur“, ebenda, S. 528. Diesen Satz stellt Rudolf Wolters seinem Buch über *Neue Deutsche Baukunst*, 1941 (Anm. 45) voran, nicht ohne auch im Text (S. 9) die Rede ausführlich zu zitieren.
- 49 Sybil Milton, Argument oder Illustration. Die Bedeutung von Fotodokumenten als Quelle. in: *Fotogeschichte*, Heft 28, 8. Jg., 1988, S. 60-90; hier werden die beiden Reportagen von Friedrich Franz Bauer über das KZ Dachau sowie Hilmar Pabels Bericht über das Ghetto Lublin diskutiert. Vgl. auch Detlef Hoffmann, *Fotografierte Lager. Überlegungen zu einer Fotogeschichte deutscher Konzentrationslager*, in: *Fotogeschichte*, Heft 54, 14. Jg., 1994, S. 3-20.
- 50 *Münchener Illustrierte Presse* vom 16. Juli 1933.
- 51 *Illustrierter Beobachter* vom 3. Dezember 1936.
- 52 Vgl. dazu die Einführung von Arthur Goldsmith zu: *Photojournalismus*, Zürich 1985, S. 7-20, bes. S. 13/14: „Die Bildpresse blühte auf, als sich 1924/25 die wirtschaftliche Lage besserte. Und das Berlin der Weimarer Republik mit seinen vielfältigen politischen, kulturellen und intellektuellen Strömungen wurde zur Geburtsstätte und zum Mittelpunkt des Photojournalismus“. Vgl. auch Tim N. Gidal, *Chronisten des Lebens. Die moderne Fotoreportage*, Berlin 1993, S. 33-52, vgl. ebenda, S. 56: „Das Jahr 1933 bedeutete den Niedergang des deutschen Fotojournalismus. 'Der Rückschritt des Fotojournalismus in Deutschland vollzog sich im direkten Verhältnis zu seinem Fortschritt in denjenigen Ländern, in denen Freiheit des Ausdrucks besteht' schrieb Kurt Korff aus der Rückschau.“ Wenn auch nicht zu bezweifeln ist, daß die Elite des Fotojournalismus Deutschland verlassen mußte, so blieben doch die Infrastrukturen und das Know-how etwa der *Berliner Illustrierten Zeitung* und der *Münchener Illustrierten Presse* erhalten. In einer Zeitschrift wie *Signal* (um die allzu deutlich politischen Beiträge gekürzter Reprint, Hamburg 1977, 5 Bände) ist diese moderne Professionalität durchaus zu beobachten.
- 53 Vgl. hierzu Yasmin Doosry, Vom Dokument zur Ikone: Zur Rezeption des Auschwitz-Albums, in: Yasmin Doosry (Hrsg.), *Representations of Auschwitz*, Oswiecim 1995, S. 95-104; Ute Wrocklage, Architektur zur „Vernichtung durch Arbeit“. Das Album der „Bauleitung d. Waffen-SS u. Polizei K. L. Auschwitz“, in: *Fotogeschichte*, Heft 54, 14. Jg., 1994, S. 31-43.
- 54 Sehr ausführlich dazu: Preussag Metall AG (Hrsg.), Dr. Christoph Bartels, Deutsches Bergbaumuseum Bochum (Quellenbearbeitung und Manuskript), *Das Erzbergwerk Rammelsberg. Die Betriebsgeschichte von 1924 bis 1988 mit einer lagerstättenkundlichen Einführung sowie einem Abriss der älteren Bergbaugeschichte*, Goslar 1988, zum „Rammelsbergprojekt“, S. 48-59. Hier S. 48 ein Foto der alten Tagesanlagen kurz vor Baubeginn 1935, S. 51 die neue Anlage im Bau.
- 55 *Vom Fels zum Meer*, (Anm. 46).
- 56 Ich verweise in unserem Zusammenhang lediglich auf Monika Wagner, *Die Industrielandschaft in der englischen Malerei und Grafik 1770 - 1830*, Frankfurt/M., Bern, Las Vegas 1979, insbes. den Abschnitt „Das Bergwerk“, S. 25-41.
- 57 Roswitha Mattausch, Die Planungen für die „Stadt des KdF-Wagens“ und die „Stadt der Hermann-Göring-Werke“, in: Hinz u.a., (Anm. 20), S. 173-184.
- 58 Werner Lindner, *Die Stadt - ihre Pflege und Gestaltung*, München 1939, S. 334, zit. nach: ebenda, S. 173 f.
- 59 Vgl. Detlef Hoffmann, Zentren des Verbrechens. Vom Königsplatz, KL Dachau, KL Auschwitz, in: Herman Glaser, Margarethe Goldmann, Norbert Sievers (Hrsg.), *Zukunft Kulturpolitik. Festschrift für Olaf Schwencke*, Hagen und Essen 1996, S. 88-96.
- 60 Vgl. den Bericht in der *Süddeutschen Zeitung* vom 4.X.1996: Architektur - Denkmal oder Monument der Zeitgeschichte.
- 61 Egon Vietta, Metaphysische Malerei. Zur modernen italienischen Kunst, in: *Das XX. Jahrhundert. Monatsschrift*, hrsg. von Giseler Wirsing und Ernst Wilhelm Eschmann, 2. Jg., 1940, S. 498-506. Erschienen in Jena bei Eugen Diederichs.
- 62 Egon Vietta, Metaphysische Fotografie, in: *Das XX. Jahrhundert*, 4. Jg., 1942, S. 357-367.
- 63 Ebenda, S. 13-15 etwa: Prof. A. Mathey, Delphi, eine der größten Kultstätten Europas, und S. 233-235 Gemälde des gleichen Professors zum gleichen Thema. Der Beitrag S. 221-224: „Das Gesicht des ägäischen Menschen“ ist mit Fotos von Herbert List illustriert.
- 64 Erika Schmachtenberger, *Pioniere des 20. Jahrhunderts*, S. 424-426. Dieser „Bildbericht“ ist in dem Aufsatz von Wolfgang Höpker, Wartender deutscher Osten, S. 421-428 eingeklinkt; in: *Das XX. Jahrhundert*, 2. Jg., 1940.
- 65 Dr. Hans Kluge (Hrsg.), *Gemälde des Lichts. Meisterwerke der Lichtbildkunst*, Berlin, Paris 1943.