

Markus Wurzer

**Disziplinierte Bilder. Kriegsbildberichterstattung im nationalsozialistischen  
Deutschland und faschistischen Italien im Vergleich**

<https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1742>

Archiv-Version des ursprünglich auf dem Portal *Visual-History* am 06.04.2020 mit der URL:  
<https://www.visual-history.de/2020/04/06/disziplinierte-bilder-kriegsbildberichterstattung-deutschland-und-italien-im-vergleich/>  
erschiedenen Textes



6. April 2020  
Markus Wurzer

Thema: Zweiter Weltkrieg

## DISZIPLINIERTE BILDER

Kriegsbildberichterstattung im nationalsozialistischen Deutschland und faschistischen Italien im Vergleich

In der Kriegsbildberichterstattung ging NS-Deutschland – so die gängige Meinung in den Geschichtswissenschaften – gänzlich neue Wege, indem Bilder nicht nur zensuriert, was bereits im Ersten Weltkrieg üblich gewesen war, sondern durch einen eigenen Propagandaapparat umfassend diszipliniert werden sollten. Durch ein eigenes Ministerium, das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, einerseits und militärisch organisierte Propagandatruppen andererseits, deren bekannteste die Propagandakompanien (PK) waren, sei bereits auf der Ebene der Bildproduktion und -distribution interveniert worden.<sup>[1]</sup>

Nimmt man allerdings die visuelle Kriegspropaganda des faschistischen Italien zu dieser Zeit vergleichend in den Blick, gerät die These der Einzigartigkeit und internationalen Vorreiterfunktion der deutschen Kriegsbildberichterstattung im Allgemeinen und der PKs im Speziellen ins Wanken. Für Italien bildete nicht erst der Kriegseintritt im Juni 1940 – an der Seite NS-Deutschlands – den Anlass für die Organisation einer Kriegsbildpropaganda, sondern bereits fünf Jahre vorher der Angriffskrieg gegen das Kaiserreich Abessinien am Horn von Afrika.<sup>[2]</sup>

Der Umstand, dass Italien bereits drei Jahre vor NS-Deutschland eine effiziente, zentral organisierte Kriegsbildberichterstattung aufgebaut hatte, macht einen Vergleich attraktiv und wirft überdies die Frage auf, ob es zwischen den beiden ab 1936 befreundeten Diktaturen zu einem Know-how-Transfer im Bereich der Bildpropaganda gekommen ist. Im Rahmen dieses Beitrags sollen daher Unterschiede und Ähnlichkeiten in der Entstehung, Organisation und Funktion systematisch untersucht werden. So soll nicht nur ein Beitrag zur Erforschung der deutschen Kriegsbildberichterstattung, spezifisch der Propagandakompanien (PK) geleistet werden, sondern deren Erforschung auch entprovinzialisiert werden. An dieser Stelle sei darauf verwiesen, dass es bereits eine beachtliche Tradition in der vergleichenden Erforschung der Transfer- und Beziehungsgeschichte(n) zwischen den beiden faschistischen Diktaturen gibt.<sup>[3]</sup>

Im ersten und zweiten Teil werden zunächst die Entstehung, Organisation und Funktionsweisen der italienischen (Kriegs-)Bildberichterstattung vor und während des Italienisch-Abessinischen Kriegs (1935-1941) dargelegt. Im dritten Kapitel wird der italienische Bildapparat mit dem deutschen verglichen. Die Schwerpunktsetzung auf den italienischen Fall liegt in der Tatsache begründet, dass dieser im deutschsprachigen Forschungskontext unbekannter ist. Im Hinblick auf die PK werden dagegen nur jene Aspekte thematisiert, die für die vergleichende Analyse von Belang sind.<sup>[4]</sup>

„Konsensfabrik“ im Aufbau

Als die faschistische Partei 1922 an die Macht gelangte, besaß das Königreich Italien vier Kolonien, nämlich Libyen, die Dodekanes-Inseln, Eritrea sowie Somaliland am Horn von Afrika. Die italienische Öffentlichkeit brachte diesen allerdings wenig Aufmerksamkeit entgegen und zeigte kaum Interesse an weiteren kolonialen Projekten. Dem faschistischen Regime war dagegen an weiteren Eroberungen in Übersee-Gebieten gelegen; sie nahmen in der faschistischen Außenpolitik eine zentrale Position

ein.[5] Die Regierung begann daher rasch – und ab den 1930er Jahren zunehmend intensiv –, die Bevölkerung Italiens gezielt auf einen Eroberungskrieg gegen das Kaiserreich Abessinien vorzubereiten.[6] Die propagandistischen Kriegsvorbereitungen gingen so den militärischen und politischen sogar voraus.[7]

Zentraler Akteur dieser medialen Mobilisierung war das *Ufficio Stampa e Propaganda*, also jenes Pressebüro, das Benito Mussolini 1923 ins Leben gerufen hatte und das ihm unmittelbar unterstand. 1934 wurde dieses zum *Sottosegretariato dello Stato* (Unterstaatssekretariat) und ein Jahr später – durchaus nach deutschem Vorbild und in Erwartung kommender Aufgaben[8] – zum Ministerium, dem *Ministero per la Stampa e Propaganda*, aufgewertet und mit weitreichenden Befugnissen ausgestattet.

Diese Institution fungierte als „Motor“ der faschistischen „Konsensmaschine“[9]. Sie war für die Zensur der Medien sowie des öffentlich-kulturellen Lebens zuständig und zentralisierte die Propagandabemühungen des Regimes.[10] Dazu stand dem Ministerium die „gleichgeschaltete“ Medienlandschaft zur Verfügung. Im Jahr 1935 waren dies beispielsweise 530.000 private und 11.000 öffentliche Radioapparate, 81 Tageszeitungen, 132 politische Zeitschriften sowie Kino-Wochenschauen und Dokumentarfilme des *Istituto Nazionale LUCE (L'Unione Cinematografica Educativa: Bildungsfilm-Union)*.

Durch einschlägige Propaganda sollte innenpolitisch ein Konsens hinsichtlich der imperialistischen Ambitionen des Regimes erreicht werden.[11] Die Bevölkerung sollte überzeugt werden, dass die Zukunft Italiens schicksalhaft mit der Etablierung eines Kolonialreichs, eines *Impero*, zusammenhänge. Als ideelles Vorbild fungierte dabei das antike Imperium Roms – in einer durchaus martialischen Ausprägung. Durch weitere territoriale Eroberungen sollte das Regime Italien mit einem neuen nationalen Selbstbewusstsein ausstatten, das auf der Vorstellung beruhte, eine international respektierte Macht zu sein. Somit sollte letztlich das Opfer der Weltkriegssoldaten mit neuem Sinn versehen und die Schmach über die *Vittoria mutilata* vergessen werden.[12] Das Kaiserreich Abessinien wurde dagegen in sämtlichen Medien als „rückständiges“, „wildes“ Land imaginiert, dessen „schwache“, „dreckige“, „hilfsbedürftige“ Bevölkerung – zu ihrem eigenen „Schutz“ – dringend „zivilisiert“ werden müsse.[13]

Hauptverantwortlich für die Kontrolle von Produktion und Distribution propagandistischer Inhalte war also eine Institution, die aufgrund ihrer Genese eng mit Mussolini selbst verknüpft war. Der Stellenwert, den das Ministerium für ihn hatte, lässt sich auch daran ersehen, dass es ausgerechnet von Galeazzo Ciano, seinem Schwiegersohn, geleitet wurde. Ciano gab – zuerst täglich, später zweimal wöchentlich – kurze Richtlinien und Verbote an die Presse aus, womit er die Medien nicht nur kontrollierte, sondern auch zu lenken suchte.[14]

Das Ministerium unterwarf auch die Bilderproduktion seiner Kontrolle. Dazu hatte Mussolini 1925 die Aktiengesellschaft *L'Unione Cinematografica Educativa*[15] verstaatlichen und als *Istituto Nazionale L.U.C.E.*[16] in sein Pressebüro (und somit in das spätere Propagandaministerium) integrieren lassen. Mussolini bemühte sich nicht zuletzt deshalb um eine solche Einrichtung, da er als ehemaliger Journalist um die Wirkung von Bildern wusste, die sich „als aktuelle, beliebig multiplizierbare Notiz, die sich in alle Welt streuen ließ, aber auch [...] als bleibende Erinnerung und Nachweis für Geschehenes“[17] nutzen ließen.

Dementsprechend sollte das *LUCE* als staatliche Institution das visuelle Bild des faschistischen Regimes produzieren, kontrollieren und verbreiten. Dies sollte zunächst vor allem durch dokumentarische Filme geschehen, wobei das *Istituto* ab 1927 auch allein für die staatliche Fotoproduktion zuständig wurde.[18] Eingriffe in die Bilder erfolgten dabei bereits auf der Ebene der Produktion, indem Fotografen Regeln zu beachten und Bilder vor der Veröffentlichungsfreigabe hausinterne Kontrollen – durch speziell ausgebildetes Personal, den *LUCE*-Leiter oder sogar durch Mussolini selbst – zu durchlaufen hatten.[19]

Auch wenn sich die Arbeit des *LUCE* in der ersten Phase vor allem auf Italiens Kunstwerke, öffentliche Bauprojekte und Architektur sowie landwirtschaftliche und industrielle Projekte konzentrierte,[20] waren kolonialistische Projektionen von der Gründung an fester Bestandteil des propagandistischen Œuvres.[21] Der erste *LUCE*-Dokumentarfilm aus dem Jahr 1924 trug nicht zufällig den Titel *Aetiopia* und beschäftigte sich mit dem abessinischen Kaiserreich.[22]

Der Italienisch-Abessinische Krieg als organisiertes Medienspektakel

1935 war es soweit: Am 3. Oktober überschritten italienische Truppen die Grenzen

und griffen Abessinien an. Ein Erfolg der militärischen Operationen war nicht nur für den innenpolitischen Konsens wichtig, sondern auch für das politische Überleben des Regimes zentral, das daher eine große Menge an Menschen und Material für den Eroberungsfeldzug aufbot: Bis zum Frühjahr 1936 wurden rund eine halbe Million Soldaten mobilisiert. Neben schweren Waffen wurde vor allem Giftgas gezielt und intensiv eingesetzt – nicht nur gegen die Kombattanten, sondern auch gegen die Zivilbevölkerung.[23]

Auch wenn Mussolini im Mai 1936 mit der Einnahme der Hauptstadt Addis Abeba den Feldzug offiziell für beendet, den Krieg für gewonnen und ein neues italienisches Imperium proklamierte, so betont die jüngere Forschung, dass von einer vollständigen „Eroberung“ nicht zu sprechen sei. Stattdessen handelte es sich um die zeitlich begrenzte, militärische Kontrolle über bestimmte Territorien durch italienische Truppen, die 1941, im Zuge des Zweiten Weltkriegs, wieder aufgegeben werden musste. Bis dahin kämpften die italienischen Besatzungskräfte gegen abessinische Guerilla-Verbände, die weite Teile des Landes unter ihrer Kontrolle halten konnten.[24]

Die faschistische Regierung war sich darüber im Klaren, dass – spätestens mit Beginn der Kampfhandlungen in Ostafrika – das expansionistische Unternehmen nicht nur im Ausland, sondern auch im Inland verstärkt legitimiert werden musste.[25] Knapp einen Monat vor Beginn der Kampfhandlungen, am 7. September 1935, bekräftigte Mussolini deshalb gegenüber Vertretern des Kriegs-, Marine- und Luftwaffenministeriums sowie des Generalstabs der faschistischen Milizen[26] seine Überzeugung, dass eine harmonische, intensive und zentral gesteuerte Berichterstattung von größter Wichtigkeit sei.[27] Dem kurze Zeit vorher aus der Taufe gehobenen Propagandaministerium sollte dabei mit seinen Koordinations- und Kontrollmechanismen eine Schlüsselrolle zufallen. Dazu wurde der ministerielle Einflussbereich weit über die herkömmliche Pressearbeit auf das gesamte kulturelle Leben Italiens ausgedehnt.[28]

Um den Informationsfluss direkt vor Ort in Ostafrika steuern zu können, richtete das Ministerium noch vor Kriegsbeginn je eine Zweigstelle, ein *Ufficio Stampa e Propaganda Africa Orientale*, in Asmara, Eritrea und Mogadischu ein.[29] Diese Presseämter organisierten die Weitergabe bereits zensurierter Informationen an Journalisten in- und ausländischer Pressemedien.[30]





Abb. 1: Das LUCE belieferte internationale Bildagenturen mit Material, um im Ausland das Bild des Angriffskriegs gegen Äthiopien zu beeinflussen. Die Bilder dieser Titelseite behaupten die militärische Überlegenheit des italienischen Kolonialheeres: „Vom italienischen Vormarsch auf Adua“, in: Das interessante Blatt 54 (1935)

Überdies waren die beiden Einrichtungen – und das ist für den vorliegenden Beitrag essentiell – die einzigen vom Propagandaministerium autorisierten Fotoagenturen. Sie zensurierten das Fotomaterial, gemeinsam mit dem Zensurapparat des Streitkräfteoberkommandos (*Comando Superiore*), und distribuierten es anschließend.

Damit die erwünschten Informationen und Bilder in Italien auch die gewünschte Öffentlichkeit fanden, lud das Propagandaministerium über 100 Journalisten der wichtigsten italienischen Tageszeitungen und Zeitschriften nach Ostafrika ein und kam dort für ihre Unterbringungskosten auf.<sup>[31]</sup> Sie waren dort auf das offizielle, von den Presseämtern freigegebene Material angewiesen. Selbstständige Reisen in die Etappe oder gar an die Front waren ihnen untersagt und konnten höchstens unter entsprechender militärischer Begleitung erfolgen. Auf diese Weise wurde ebenso festgelegt, was (nicht) gesehen werden sollte.<sup>[32]</sup>

Bei der visuellen Kriegsbildberichterstattung wurde das dem Propagandaministerium unterstellte LUCE zum zentralen Akteur. Mussolini hatte noch vor Kriegsbeginn „seinem“ Bildinstitut den Auftrag erteilt, am Horn von Afrika ein *Reparto fotocinematografico*, ein Hauptquartier, aufzubauen, in dem die Foto- und Filmproduktion zentral organisiert und durchgeführt werden sollte.<sup>[33]</sup> Dieses wurde unter Mithilfe des Propagandaministeriums sowie des *Comando Superiore* und der obersten Kolonialverwaltung (*Alto Commissariato*) als *Reparto LUCE Africa Orientale* (LUCE A.O.) in Asmara eingerichtet. Letzteren beiden stand der militärische Kommandeur der Truppen General Emilio De Bono<sup>[34]</sup> in Personalunion vor.<sup>[35]</sup>

Auch wenn es sich beim *Reparto* um eine zivile Einrichtung handelte, wurde es organisatorisch direkt dem *Comando Superiore* unterstellt. Ausgestattet mit

modernster Technik bestand das neue „Bildhauptquartier“ aus einer Administration, Archiven, Magazinen und Laboren für den Druck sowie das Entwickeln von Rohmaterial. Außerdem gab es einen Fuhrpark mit mobilen Fotolaboren und Flugzeugen, um zu den oftmals weit entfernt liegenden Einsatzorten an der Front und in der Etappe zu gelangen.[36]

Die Einrichtung wurde allerdings nicht nur vom *Istituto LUCE* bzw. vom Propagandaministerium finanziert. Mussolini hatte sämtliche in den Krieg involvierten Ministerien (Kolonial-, Marine-, Luftwaffen- und Kriegsministerium) sowie den Generalstab der Miliz aufgefordert, dem *Reparto* maximale finanzielle, materielle und personelle Unterstützung zukommen zu lassen.[37] Bereitgestellt wurden einschlägig ausgebildetes Personal und technische Spezialgerätschaften. So kooperierte etwa die Luftwaffe mit ihren eigenen Bildberichterstattungsabteilungen[38] mit dem Heer. Dies wiederum stellte dem *Reparto* seine eigenen Foto- und Filmabteilungen, namentlich eine *Sezione cinematografica*, 16 *squadre fotografiche* und 16 *squadre telefotografiche* zur Verfügung.[39] Ihre Einsätze wurden ebenfalls vom *Reparto* koordiniert.

Das *LUCE A.O.* fungierte also gewissermaßen als Dachorganisation der zentralisierten Film- und Fotoproduktion. Es koordinierte nicht nur den Einsatz von *LUCE*-Fotografen und -Kameramännern, sondern auch den von zivilen Kolonialadministrationen und eben jenen der militärischen Streitkräfte. Ihr Ziel war es, das *Reparto* zu militarisieren und ihren Einfluss innerhalb der zivil organisierten Kriegsbildberichterstattung auszubauen.[40]

Die Männer der unterschiedlichen Fotodienste wurden vom *Reparto* je nach Anforderung an die Front oder in die Etappe geschickt und dort den Armeekorps zugeordnet. Diese Einsatzgruppen waren flexibel zusammengesetzt und bestanden mitunter sowohl aus zivilen Mitarbeitern des *LUCE* als auch aus Heeresangehörigen.[41] Das belichtete Rohmaterial wurde nach Möglichkeit bereits in mobilen Feldlaboren entwickelt und vervielfältigt und anschließend nach Asmara zur Generaldirektion des *LUCE A.O.* gesandt, wo spätestens die Negative entstanden.[42] Anschließend wurde es durch zivile und militärische Beamte des Propagandaministeriums einerseits und des *Comando Superiore* andererseits zensiert und nach Italien zur weiteren Verbreitung gesandt oder sogar noch vor Ort an die Journalisten ausgegeben.[43] Das Filmmaterial konnte im Gegensatz zu den Fotografien nicht in Ostafrika entwickelt werden; es wurde noch im Rohzustand nach Rom gesandt, um dort endproduziert sowie zensiert zu werden.[44]

Die Verbreitung des Fotomaterials des *Reparto LUCE* vor Ort erfolgte durch die beiden Presseämter in Asmara bzw. Mogadischu: die einzigen vom Propagandaministerium autorisierten Agenturen, die ebenfalls in den Zensurprozess eingebunden waren.[45] Die Fotografien waren allerdings nicht nur für die in- und ausländische Presse gedacht, sondern im Besonderen auch für die eigenen Soldaten in Ostafrika. Autorisierte Bilder(-strecken) wurden über den logistischen Nachschub an die Truppen weitergegeben und günstig verkauft, sodass sich in den privaten Fotosammlungen der Heimkehrer nicht nur Schnapshots aus privater Produktion finden, sondern auch staatlich autorisiertes Material.[46]



Abb. 2: Über autorisierte internationale Agenturen wie Keystone und Wide World Photo gelang es der Kolonialpropaganda, eigene Bilder als unabhängige Berichterstattung zu tarnen, wie diese Seite einer Wiener Zeitschrift belegt: Das interessante Blatt 55 (1936)

Seine inhaltlichen Anweisungen erhielt das *Reparto LUCE A.O.* von einem technischen Komitee (*Comitato Tecnico Interministeriale*), das vor Kriegsbeginn aus Vertretern der in den Krieg involvierten Ministerien (u.a. Kriegs-, Luftwaffen-, Marine-, Kolonial- und Propagandaministerium) sowie des Generalstabs der Miliz gebildet worden war. Institutionell wurde dieses direktive Organ beim *Istituto LUCE* in Rom angedockt. Dem Komitee saß mit Luciano De Feo eben jener Mann vor, der in Personalunion nicht nur das *Istituto LUCE*, sondern auch das *Reparto LUCE* in Asmara leitete, also gewissermaßen das operative Organ.<sup>[47]</sup>

Die verschiedenen Ministerien waren an der Errichtung, Erhaltung und dem Betrieb des *Reparto* durch finanzielle, personelle und materielle Leistungen involviert. Dafür erhielten sie im Komitee hinsichtlich inhaltlicher Fragen ein auf dem Mehrheitsprinzip basierendes Mitspracherecht.<sup>[48]</sup> Das Komitee gab aber nicht nur inhaltliche Direktiven aus, sondern nahm auch bei der Zensur eine zentrale Rolle ein: Es sichtete beispielsweise das Filmmaterial, das vom *Reparto* nach Rom geschickt wurde, und wählte daraus adäquate Passagen für die Wochenschauen aus.<sup>[49]</sup>

Neben dem Komitee waren aber auch noch andere Institutionen und Personen berechtigt, dem *Reparto LUCE A.O.* inhaltliche Weisungen zu erteilen. Zunächst traf das natürlich auf das Propagandaministerium zu, dem das *LUCE* ja direkt unterstand. Da das *Reparto* in Asmara organisatorisch dem *Comando Superiore* direkt unterstellt und dieses auch für die Zensur unter militärischen Gesichtspunkten zuständig war, konnte es ebenfalls inhaltliche Wünsche geltend machen. Im Einsatz selbst waren die Foto- und Filmexperten einem bestimmten Armee Korps zur Seite gestellt. Das Fotografieren und Filmen musste mit den jeweiligen Korpskommandanten eng



abgestimmt werden; so konnten diese ebenfalls inhaltlichen Einfluss auf die Bilderproduktion nehmen. Und schließlich war auch der *Capo Servizio*, der jeweilige Kommandant der Foto- und Filmeinsatzgruppe, ermächtigt, nach eigenem Ermessen vor Ort Aufnahmen machen zu lassen, wenn sich ein Anlass bot.[50]

Aufgrund der großen Anzahl inhaltlicher „Stichwortgeber“ waren Interessenskonflikte – nicht nur innerhalb des *Comitato Tecnico*[51] – programmiert. Während die Presseämter des Propagandaministeriums beispielsweise forderten, das Aufbauprogramm, die „Zivilisierung“ des „wilden“ Abessinien sowie die „Faschisierung“ des eroberten Territoriums zu „dokumentieren“, verlangte das Oberkommando, dass die militärische und technologische Überlegenheit sowie die (gemeisterten) Herausforderungen im Nachschub festzuhalten seien.[52]



Das LUCE inszenierte den Angriffskrieg als „Zivilisierungsmission“, die paradoxerweise ausgerechnet der kolonisierten Bevölkerung zugutekommen sollte. Dieses Bild zeigt – laut Beschriftung – die Behandlung eines indigenen Jungen, der an der Augenkrankheit Trachom erkrankt war, durch italienische Ärzte. Foto: LUCE, Quelle: Harvard University, Widener Library, Italian East Africa Photograph Collection, Image ID: 21079133 (<https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/ids:43478356551i>), © mit freundlicher Genehmigung

Trotz dieser unterschiedlichen Motivationen lässt sich bei den daraus resultierenden Bildern klar eine Gemeinsamkeit erkennen: Sie alle hatten mit dem eigentlichen Kriegsgeschehen nicht mehr als den Gegenstand gemein. Sie schufen stereotype, rassistisch motivierte Feindbilder und mythisierten und trivialisierten einen brutalen Eroberungskrieg als „Triumphzug“ einer „Siegernation“, die berufen sei, die Zivilisation zum Besten aller – absurderweise sogar für die Besiegten selbst – zu verbreiten. Von den ungeheuren Gewaltaktionen des Vernichtungsfeldzugs, wie dem Einsatz von Giftgas und den massenhaft stattgefundenen Hinrichtungen, erfuhr die italienische Öffentlichkeit dagegen nichts.[53]

Im Gegenteil: Die Kämpfe wurden an der „Heimatfront“ von breiter Begeisterung begleitet, was vor allem mit dem Bild zu tun hatte, „das einer überaus geschickt gelenkten Propaganda von ihnen zu zeichnen gelang“, wie Petra Terhoeven schreibt.[54] Dieses normative Bild geriet erst in Bedrängnis, als Kriegsheimkehrer Schnapsschüsse Ermordeter und Hingerichteter mit nach Italien brachten und dort Angehörigen und Bekannten präsentierten. Denn während die Zensur im Kontext der offiziellen Bildproduktion effizient funktionierte, war sie außer Stande, der Masse an „Knipsern“ und ihrer Produktion Herr zu werden.[55]

Einen Eindruck von der Effizienz dieser „geschickt gelenkten Propaganda“ mögen die beachtlichen Produktionszahlen des *Reparto LUCE* geben: In sieben Monaten, von Oktober 1935 bis zum offiziellen Abschluss des Feldzugs im Mai 1936, produzierten *LUCE*-Angehörige eigenen Angaben zufolge rund 80.000 Meter Filmmaterial sowie rund 8000 Negative, von denen etwa 350.000 Kopien gezogen wurden. Die Heeresfotografen entwickelten und kopierten zusätzlich rund 100.000 Bilder.[56]

Die weitgehende Lenkung der Bilder, nicht nur ihrer Inhalte durch Zensur, sondern auch ihrer Produktion und Verteilung, zeigt klar, dass das faschistische Regime und das militärische Oberkommando die Bildberichterstattung in erster Linie nicht dazu konzipiert hatten, um die Öffentlichkeit über den Fortgang des Kriegs zu „informieren“, sondern um ein idealisiertes Abbild zu präsentieren, wie das im Entstehen begriffene

Imperium gesehen und folglich auch erinnert werden sollte.[57] Unzählige Male in Tageszeitungen abgedruckt und durch Soldaten weiterverbreitet, gelangten die Bilder in die italienischen Wohnzimmer, wo sie zur Konsolidierung und Formierung stereotyper Vorstellungen über das afrikanische „Abenteuer“ beitrugen.[58]



Abb. 4: Italienische Ärzte behandeln einen indigenen Mann – so sollte die Welt den brutalen Eroberungskrieg durch die LUCE-Bilder sehen. Die Realität sah freilich anders aus. Der Krieg war von massiven Verbrechen geprägt gewesen. Foto: LUCE, Quelle: Harvard University, Widener Library, Italian East Africa Photograph Collection, Image ID: 21079137 ([https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/ids:434783577\\$11](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/ids:434783577$11)), © mit freundlicher Genehmigung

Auch wenn die „Konsensfabrik“ 1943 mit der Kapitulation des faschistischen Italiens die „Produktion“ einstellte, so ist doch festzuhalten, dass die Bilder aus Afrika ihre Wirkmächtigkeit nicht verloren. Über Jahrzehnte sollten sie die Art und Weise, wie das koloniale Unternehmen gegen das Kaiserreich Abessinien in familiären und öffentlichen[59] Kontexten erzählt und legitimiert wurde, entscheidend beeinflussen. So waren es nicht zuletzt Bilder, die den Mythos der *Italiani brava gente* schufen, der auf der Vorstellung aufbaut, dass die Italiener – im Vergleich zu anderen imperialistischen Staaten – humanere Kolonialherren, „anständige Leute“, gewesen seien, eine Annahme, die nach wie vor nicht nur in Italien ausgesprochen populär ist.[60]

#### Propagandakompanien und *Reparto LUCE* im Vergleich

Die Erfahrungen des Ersten Weltkriegs, in dem die alliierte Propaganda wesentlich besser als jene der Mittelmächte funktionierte, hatten Daniel Uziel und Bernd Boll zufolge großen Einfluss auf die spezifische Entwicklung und organisatorische Ausgestaltung der deutschen Wehrmächts-Propagandatruppen.[61] Dies gilt laut Adolfo Mignemi genauso für das italienische Heer: Dort hatten die Militärs – hinsichtlich der Bildpropaganda – ebenso Lehren aus dem „Großen Krieg“ gezogen. Während sie in diesem nicht nur die immense Bedeutung der Psychologie kennen gelernt hatten, erfuhren sie durch die Russische Revolution, wie effiziente Propaganda zu gestalten sei: Sie musste an die Emotionen der Bevölkerung appellieren, was wiederum die Bilder ins Spiel brachte. Diese würden Botschaften nämlich unmittelbarer vermitteln und positiver als Wörter rezipieren.[62]

In Italien wie in Deutschland wurde der Aufbau der Bildpropagandatruppen von einer Konkurrenzsituation zwischen dem Propagandaministerium einerseits und den militärischen Streitkräften andererseits – mit jeweils unterschiedlichen „Siegern“ – begleitet. In Italien hatte sich mit dem *Reparto LUCE* ersteres durchsetzen können. Das war trotz der Existenz des *Istituto LUCE* seit Mitte der 1920er Jahre nicht selbstverständlich. Die Streitkräfte verfügten nämlich bereits über Erfahrungen in der Organisation von Kriegsbildberichterstattung. Nicht nur im Italienisch-Osmanischen Krieg 1911, sondern bereits 15 Jahre zuvor, beim ersten Eroberungsversuch des Kaiserreichs Abessinien 1896, war eine eigene Fotoabteilung eingesetzt worden.[63] Doch erst 1934 wurde der Kriegsbildberichterstattung innerhalb des Heeres durch die Gründung eines eigenen *Servizio fotocinematografico* sowie einer *Cinemateca militare* größeres Gewicht eingeräumt.[64] Im Kontext des Eroberungskriegs in Abessinien 1935 entschied sich Mussolini allerdings, die Organisation in die Hände des

*LUCE* zu geben, w ohl auch, w eil es dem unmittelbaren Einfluss der Partei unterstand.

Als in Deutschland im September 1938 die ersten Propagandakompanien (PKs) aufgestellt w urden,[65] w ar klar, dass sich die Wehrmachtsführung gegen das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda hatte durchsetzen können: Grund für das Einlenken des Propagandaministeriums w aren die erfolglosen Testläufe w ährend der Herbstmanöver 1936/1937 gew esen, in denen, ganz nach den Vorstellungen von Joseph Goebbels, zivile Berichterstatter eingesetzt w urden. Der Minister hatte ursprünglich eine Lösung favorisiert, in der zivile Berichter unter Führung seines Ministeriums agieren sollten, da diese über die nötige „geistige“ Einstellung verfügten. Die Wehrmachtsführung bestand dagegen darauf, dass die kriegsbegleitende Berichterstattung nur von regulären militärisch ausgebildeten Einheiten erfüllt w erden könnte. Im Laufe des Jahres 1938 verständigten sie sich darauf, dass die Propagandaeinheiten innerhalb der Wehrmacht angesiedelt w erden und bei den konkreten Einsätzen den jeweiligen Militärkommandanten unterstehen sollten. Ihre inhaltlichen Weisungen sollte die neue Truppe dagegen (hauptsächlich) vom Propagandaministerium erhalten.

Im Frühjahr 1939 schuf das Oberkommando der Wehrmacht (OKW) zusätzlich die Abteilung Wehrmachtspropaganda (WPr), die ebenfalls innerhalb der Wehrmacht angesiedelt w urde. Das neue Organ w ar dem Wehrmachtsführungsamt (WFA) unter sowie den PKs übergeordnet und sollte für die organisatorische Durchführung der Bildpropaganda sorgen. Darüber hinaus w ar es für die „geistige Betreuung“ der Wehrmacht, die militärische Zensur sowie für die Unterstützung und Lenkung der Berichterstattung über die Wehrmacht zuständig. Zudem sollte die Abteilung als Verbindungsstelle für eine verbesserte Koordinierung zw ischen Wehrmacht und Propagandaministerium, zw ischen Waffen- und Propagandakrieg sorgen.[66]

Die Aufgabenbereiche der WPr deckten sich damit weitgehend mit jenen des *Reparto LUCE* bzw. mit dessen direktivem Organ in Rom und operativem in Asmara: Sie koordinierten die inhaltliche Ausrichtung der Bildpropaganda und setzten diese um, zensurierten das Bildmaterial (aus politischer Perspektive) und indoktrinierten die Streitkräfte durch die Verteilung von freigegebenen Bildern.

Die jeweils ausgebooteten Institutionen, also das Propagandaministerium in Deutschland und die Armee in Italien, versuchten allerdings über die – organisatorisch festgelegten – Hierarchien und vereinbarten Unterstützungsleistungen, ihren Einfluss geltend zu machen und innerhalb der Propagandaeinheiten auszubauen. Die Strategien w aren in beiden Fällen ähnlich: (1) durch finanzielle und materielle Zuwendungen, (2) durch die Bereitstellung bzw. Auswahl von Personal, (3) durch die inhaltliche Weisungsbefugnis und die Befugnis, das Foto- und Filmmaterial aus militärischer (italienischer Fall) bzw. politischer Perspektive (deutscher Fall) zu zensurieren. Die inhaltliche Richtlinienkompetenz ergab sich in Deutschland daraus, dass das Ministerium die höchste, Adolf Hitler direkt unterstellte Propagandainstitution darstellte, w ährend in Italien das *Reparto* dem *Comando Superiore* direkt unterstellt w ar.[67]

Beide Versuche, die Kriegspropaganda unter eigene Kontrolle zu bringen, scheiterten allerdings.[68] Die deutschen PKs w urden bis Mai 1945 sogar von der analog gebildeten SS-Organisation absorbiert.[69] Eine ähnliche Entwicklung blieb im Italienisch-Abessinischen Krieg aus. Die faschistischen Milizen, die aufgrund ihrer starken ideologisierten Ausrichtung, militärischen Organisation und Nähe zum faschistischen Parteiapparat am ehesten noch mit der SS vergleichbar w ären, hatten keine eigenen Bildberichterstattungs-Strukturen aufgebaut.[70]

Das Propagandaministerium in Italien und das OKW in Deutschland versuchten unterdessen, die Propagandaeinheiten im Zuge der Kriegseinsätze noch enger an sich zu binden und so ihren Einfluss zu festigen, indem sie die Institutionen organisatorisch im engeren Umfeld verankerten. Das trifft nicht nur auf das *Reparto LUCE* zu, das aufgrund seiner Genese aus dem *Istituto LUCE* unmittelbar dem Propagandaministerium und Mussolini unterstand.[71] Die WPr befand sich ebenfalls im Umfeld der NS-Elite und w urde dementsprechend im Laufe des Kriegs von einer Abteilung zum selbstständigen Amt heraufgestuft. Dadurch w echselten die Propagandaagenden räumlich in das „Führerhauptquartier“ – und damit in unmittelbare Nähe Hitlers und der OKW-Spitze.[72]

Des Weiteren w urde der Einfluss dadurch gesichert, dass mehrere Schlüsselpositionen durch ein und dieselbe Person besetzt w urden: So fungierte der Chef der Propaganda-Abteilung im OKW ab April 1942 gleichzeitig als Chef der Propagandatruppen.[73] Ein Mittel, das im italienischen Fall bereits erprobt w orden w ar: Dort hatte man den *LUCE*-Präsidenten nicht nur zum Leiter des *Reparto LUCE* in Asmara, sondern in Personalunion gleich auch zum Vorsitzenden des technischen

Komitees in Rom erklärt.[74]

Im konkreten Einsatz waren die PKs und die Bildeinheiten des *Reparto LUCE* ähnliche Organisations- und Befehlsstrukturen auf. Beide unterstanden dem jeweiligen Militärkommando. Diese teilten die Biddienste im Einsatz den einzelnen Armeekorps zu. In beiden Fällen waren es (nicht nur, aber in erster Linie) die Propagandaministerien, die inhaltliche Weisungen für die Propagandaarbeit aussprachen, wobei sie allerdings nicht völlig autonom waren. Im deutschen Fall musste sich das Ministerium mit dem OKW/WPr, das auch eigene inhaltliche Wünsche platzieren wollte, über Themen verständigen. Im italienischen Kontext bildete das interministeriell besetzte Komitee jenen „Ort“, an dem inhaltliche Richtlinien festgelegt wurden.

An der Front und in der Etappe waren die PK-Chefs bzw. die *Capi servizi* für die Umsetzung dieser Weisungen verantwortlich. Dabei mussten sie sich eng mit den jeweiligen Armeekorps-Kommandos abstimmen. Deren Kommandanten besaßen so ebenfalls eine Möglichkeit, auf die Produktion der Bild- und Filmdienste Einfluss zu nehmen – eine Kompetenz, die diese mitunter auch nutzten, um sich an der „Heimatfront“ in gewünschtem Licht zu präsentieren. Letztlich waren die PK-Chefs genauso wie die *Capi servizi* befugt, ihre Fotografen und Kameramänner spontan anzuweisen.[75] Diese waren sowohl in den italienischen als auch in den deutschen Biddiensten (in den ersten Kriegsjahren jedenfalls) durchweg professionelle Fotografen,[76] die in ihrem Zivilleben ähnliche Tätigkeiten ausgeübt hatten.

Die medialen Aufgabengebiete der PKs waren von der Produktion her umfassender als jene des *LUCE A.O.*: Jede PK bestand aus den Abteilungen Wort, Bild, Film, Rundfunk, Kriegsmalerei, Aktiv-Propaganda sowie Druck und war mit entsprechenden Geräten und Werkstätten ausgerüstet.[77] Das *Reparto LUCE*, das ebenfalls mit Spezialausrüstung wie mobilen Laboren und Vorführwagen ausgestattet war, beschränkte sich dagegen in der Produktion auf Fotografien und Filme.

Im weiteren Produktionsverlauf wurde das belichtete PK-Fotomaterial – wie auch beim *Reparto LUCE* – gesammelt, entwickelt und durchlief anschließend eine zweifache Zensur: erstens eine militärische durch Zensuroffiziere des OKW/WPr und zweitens, nach dem Transport nach Berlin, eine politische durch Beamte des Propagandaministeriums. Im Anschluss konnten die freigegebenen Bilder, versehen mit den Namen der Fotografen, publiziert werden.[78] Das *Istituto LUCE* hielt dagegen die Identität der Fotografen zurück, um den Eindruck einer einheitlichen Bildersprache zu erwirken.[79]

Die inhaltlichen Weisungen der verschiedenen Institutionen und Akteure legten sowohl für das *LUCE A.O.* als auch für die PKs ideologisch determinierte Bereiche fest, die von den beiden Propagandaeinheiten visuell auszufüllen waren. So präsentierten die Bilder einen Krieg entsprechend der jeweiligen ideologischen Vorstellungen, einschließlich der Elemente, die die Gültigkeit ihrer ideologischen Grundannahmen wie „rassistische“, militärische oder kulturelle Überlegenheit(en) affirmierten.[80] Dazu wurden in beiden Kontexten Inhalte unverfroren mit Pathos aufgeladen, manipuliert oder in einem Ausmaß falsifiziert, dass sich sogar Militärs irritiert zeigten.[81] In der Praxis beider Foto- und Filmdienste war dies allerdings durchaus gängig, schließlich sollten die Bilder nicht die „Wahrheit“ repräsentieren, sondern vor allem Wirkung zeigen: zum einen gegenüber der eigenen Bevölkerung sowie der Armee und zum anderen als Botschaft an das „feindliche Ausland“.

Im Laufe des Zweiten Weltkriegs gewann für die PKs die „Aktiv-Propaganda“ (später: „Kampfpropaganda“), die sich an die Kombattanten und die Zivilbevölkerung feindlicher Staaten richtete, gegenüber der „Informierung“ der eigenen Gesellschaft an Gewicht. Ab 1942 waren sie davon vollends freigestellt, da die Nachrichtenproduktion von eigenen Kriegsberichterzügen übernommen wurde.[82] Der Schwerpunkt der Bildproduktion des *Reparto LUCE* lag dagegen die ganze Zeit über in erster Linie auf der „Informierung“ der italienischen Bevölkerung und Soldaten. Somit kam beiden Propagandatruppen bei der ideologischen Indoktrinierung von Armee und Gesellschaft jeweils eine Schlüsselrolle zu.[83]

Die Themen, die die PKs dafür aufgriffen, ähnelten denen des *LUCE* durchaus: Neben als bedeutsam empfundenen Momenten bei Wehrmachts-Einsätzen, wie die „Heldentaten“ einzelner Soldaten und Offiziere oder das Zusammentreffen zweier Armeeflanken, wurden auch Propagandabotschaften verbreitet, die nicht unmittelbar mit militärischen Angelegenheiten in Verbindung standen: Dies betraf etwa die „rassistisch“ motivierte Konstruktion stereotyper Feindbilder. Ab 1942 standen dagegen die umfassende Mobilisierung der Kriegswirtschaft, der Einsatz moderner Waffensysteme, erfolgreiche Abwehrschlachten etc. im Zentrum. Gefallene deutsche Soldaten wurden nur durch Aufnahmen gepflegter Soldatengräber Teil der visuellen

## Berichterstattung.[84]

Eine letzte Funktion des PK-Materials betraf – genauso wie eben auch jenes des *Reperto LUCE* – die zukünftige Geschichtsschreibung: Die Bildakteure waren sich bewusst, dass sie die Quellen dafür produzieren sollten und damit auch die Art und Weise nachhaltig beeinflussten, wie der Krieg in der Zukunft in Deutschland wie auch in Italien wahrgenommen werden sollte. Ab 1939 wurde das Material deshalb auch im Reichsbildarchiv archiviert. So sind bis heute im Bundesarchiv Berlin und anderen Archiven rund 1,2 Millionen PK-Fotoaufnahmen und 300.000 Meter Wochenschau-Filme aufbewahrt, denen PK-Aufnahmen zugrunde liegen. Die Hartnäckigkeit und Vehemenz, mit der sich Mythen wie jene der „sauberen Wehrmacht“ oder eben im italienischen Kontext der „*brava gente*“ über Jahrzehnte gehalten haben,[85] zeigt, wie erfolgreich die Bildpropaganda ihre ideologischen Botschaften vermitteln konnte.

## Zusammenfassung

Das faschistische Regime Italiens experimentierte zu Propagandazwecken schon früh mit Film und Fotografie. Begleiterscheinungen dieser Entwicklung waren nicht nur die Schaffung eines Propagandaministeriums, sondern auch einer staatlich kontrollierten Bildinstitution, dem *Istituto Nazionale LUCE*. Der italienische Angriffskrieg gegen das abessinische Kaiserreich sollte zur ersten Belastungsprobe dieser „Konsensmaschine“ werden. Die eigens in Ostafrika eingerichteten Presseämter des Propagandaministeriums und das *Reperto LUCE A.O.* waren in den folgenden Kriegsjahren die zentralen Organe der staatlichen Kontroll- und Koordinationsmechanismen.[86]

Speziell mit dem *Reperto* hatte Mussolini ein Department installiert, das Bilder umfassend kontrollierte und dafür Sorge trug, dass „sein“ Abessinien-Feldzug im In- und Ausland ins „richtige“ Licht gerückt wurde.[87] Die Disziplinierung der Bilder betraf dabei nicht nur die Zensur der Bildmotive. Das *LUCE* griff bereits vorher ein und steuerte die Bildproduktion und -distribution, um den verbrecherischen Angriffskrieg als „zivilisatorische Mission“ zu tarnen.

Fast genau drei Jahre bevor die ersten PKs in NS-Deutschland im September 1938 aufgestellt wurden, zu einem Zeitpunkt, als dort diesbezügliche Überlegungen noch ganz am Anfang standen,[88] „disziplinierte“ der italienische Propagandaapparat bereits die Foto- und Filmproduktion, wie es später auch in Deutschland der Fall sein sollte.[89] Dieser Befund gibt allen Anlass, die gängige These in Zweifel zu ziehen, wonach die deutsche Kriegsbildberichterstattung und speziell die PKs zum Zeitpunkt ihrer Entstehung beispiellos gewesen und in der Folge von anderen Staaten nachgeahmt worden seien.[90] Dagegen ließe sich behaupten, dass sich andere Staaten und Streitkräfte die im Abessinienkrieg erprobten italienischen Bilddienste zum Vorbild nahmen.[91]

Der in diesem Beitrag durchgeführte Vergleich zwischen der italienischen und deutschen Kriegsbildberichterstattung, der frappierende Ähnlichkeiten hinsichtlich ihrer Entstehung, Organisation und ihrer Funktionsweisen offenbart hat, legt einen möglichen Know-how-Transfer zwischen den beiden befreundeten Diktaturen durchaus nahe. In einem nächsten Schritt wäre es daher lohnend, ihrer Transfer- und Beziehungsgeschichte auf der Basis empirischen Archivmaterials weiter nachzugehen.

[1] Beispielsweise in: Daniel Uziel, Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht. Stellenwert und Funktion der Propagandatruppen im NS-Staat, in: Rainer Rother/Judith Prokasky (Hg.), Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges, München 2010, S. 13-36, hier S. 28f., online unter <https://zeithistorische-forschungen.de/reprint/5257>.

[2] Die Organisation der Kriegsbildberichterstattung im Juni 1940 glich jener im Italienisch-Abessinischen Krieg, vgl. Stefano Mannucci, Luce sulla guerra: La fotografia di guerra tra propaganda e realtà. Italia 1940-45, Roma 2007. Zur Propaganda im Italienisch-Abessinischen Krieg: Philip V. Cannistraro, La fabbrica del consenso. Fascismo e mass-media, Roma 1975; Enrico Castelli, Immagini & Colonie, in: ders. (Hg.), Immagini & Colonie, Roma 2000, S. 57-72; Angelo Del Boca, Gli Italiani in Africa orientale 1-4, Bari 1976-1984; Peppino Ortoleva/Chiara Ottaviano (Hg.), Guerra e mass media. Strumenti e modi della comunicazione in contesto bellico, Napoli 1994; Simonetta Falasca-Zamponi, Fascist Spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy, Berkeley 1997; Nicola Labanca, Oltremare. Storia dell'espansione coloniale



italiana, Bologna 2002; und spezifischer zur Rolle der Fotografie siehe Adolfo Mignemi (Hg.), *Immagine coordinata per un impero. Etiopia 1935-1936 (Image + Communication)*, Torino 1984; Luigi Goglia, *Colonialismo e fotografia. Il caso italiano*, Messina 1989; Angelo Del Boca/Nicola Labanca, *L'impero africano del fascismo nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Roma 2002; Benedetta Guerzoni, *Etiopia 1936. La collazione fotografica di Gino Cigarini tra pubblico e privato*, in: Paolo Bertella Farnetti/Adolfo Mignemi/Alessandro Triulzi (Hg.), *L'impero nel cassetto. L'Italia coloniale tra album privati e archivi pubblici*, Milano 2013, S. 109-133.

[3] Für einen Forschungsüberblick siehe Sven Reichardt/Armin Nolzen, Editorial, in: dies. (Hg.), *Faschismus in Italien und Deutschland. Studien zu Transfer und Vergleich*, Göttingen 2005, S. 9-27, hier S. 17f.

[4] Für die Geschichte der PKs siehe: 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; Uziel, *Propaganda*; sowie die Beiträge im vorliegenden Themendossier.

[5] Valeria Deplano, *L'Africa in casa. Propaganda e cultura coloniale nell'Italia fascista*, Firenze 2015, S. 7.

[6] Gianmarco Mancosu, *L'impero visto da una cinepresa. Il reparto foto-cinematografico „Africa Orientale“ dell'Istituto LUCE*, in: Valeria Deplano/Alessandro Pes (Hg.), *Quel che resta dell'impero. La cultura coloniale degli italiani*, Milano 2014, S. 259-278, hier S. 259.

[7] Petra Terhoeven, *Liebespfand fürs Vaterland. Krieg, Geschlecht und faschistische Nation in der italienischen Gold- und Ehrengsammlung 1935/36*, Tübingen 2003, S. 35.

[8] Ebd., S. 52.

[9] Cannistraro, *fabbrica*. Zum Begriff: Renzo De Felice hielt in seinem Buch, *Mussolini il duce. Gli anni del consenso, 1929-1936*, Turin 1974, fest, dass es in den Jahren zwischen 1929 und 1936 – also bis zum Ende des Italienisch-Abessinischen Kriegs und der Proklamation des kolonialen Imperiums – einen gewissen Konsens zwischen Bevölkerung und Regime gegeben habe, der sich in einem zuweilen hohen Maß an Zustimmung und durch die Beteiligung von „unten“ ausdrückte. Dieser „Konsens“ sei nicht nur durch Repression und Gewalt, sondern auch durch den massiven Einsatz von Massenmedien erreicht worden.

[10] Mauro Begozzi, *Il Ministero per la stampa e la propaganda*, in: Mignemi (Hg.), *Immagine coordinata*, S. 11.

[11] Luigi Petrella, *Staging the Fascist War. The Ministry of Popular Culture and Italian Propaganda on the Home Front, 1938-1943*, Oxford 2016, S. 11.

[12] Terhoeven, *Liebespfand*, S. 35, 51-52, 56.

[13] Mario Bolognari, *Gli sguardi sull'Etiopia. Immagini e rappresentazioni degli italiani nella memoria fotografica dell'occupazione coloniale*, in: ders. (Hg.), *Lo scrigno africano. La memoria fotografica della guerra d'Etiopia custodita dalle famiglie italiane*, Soveria Mannelli 2012, S. 11-21.

[14] Terhoeven, *Liebespfand*, S. 52; Nanni Baltzer, *Die Fotomontage im faschistischen Italien. Aspekte der Propaganda unter Mussolini*, Berlin 2015, S. 19-21. Das Ministerium wurde 1937 nochmals in *Ministero della cultura popolare* umbenannt und ab 1935 bis 1939 von Dino Alfieri geleitet.

[15] Ein Jahr zuvor aus dem privaten Filmunternehmen *Sindacato Istruzione Cinematografica* entstanden.

[16] Gabriele D'Autilla (Hg.), *Luce: l'immaginario italiano*, Roma 2014.

[17] Baltzer, *Fotomontage*, S. 17.

[18] Goglia, *Colonialismo*, S. 38; Del Boca/Labanca, *L'impero africano*, S. 11-13, 21-23.

[19] Baltzer, *Fotomontage*, S. 21.

[20] Adolfo Mignemi, *Modelli visivi per un impero. Fotografia ufficiale e privata nei mesi della campagna militare in Etiopia 1935-1936*, in: *Archivio Fotografico Toscano* 4 (1988), H. 8, S. 62-67, hier S. 63.

[21] Petrella, *Staging*, S. 11.

[22] Terhoeven, *Liebespfand*, S. 51, 56.

[23] Zum Italienisch-Abessinischen Krieg siehe: Aram Mattioli, *Experimentierfeld der Gewalt. Der Abessinienkrieg und seine internationale Bedeutung 1935-1941*, Zürich

2005; Nicola Labanca, *La guerra d'Etiopia, 1935-1941*, Bologna 2015.

[24] Matteo Dominioni, *Lo sfascio dell'impero. Gli italiani in Etiopia 1936-1941*, Roma 2008, S. 95.

[25] Adolfo Mignemi, *Corrispondenti con la macchina fotografica*, in: Bertella Farnetti/Mignemi/Triulzi (Hg.), *L'impero*, S. 161-190, hier S. 164; Del Boca/Labanca, *impero*, S. 129; Mancosu, *impero*, S. 268.

[26] Die *Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale* (MVSN), auch als „Schwarzhemden“ bezeichnet, war der militärische Verband der faschistischen Partei.

[27] Adolfo Mignemi, *Immagine per il soldato e il soldato fotografo*, in: Mignemi (Hg.), *Immagine coordinata*, S. 188-215, hier S. 188.

[28] Mauro Begozzi, *Il Ministero per la stampa e la propaganda*, in: Mignemi (Hg.), *Immagine coordinata*, S. 10-13, hier S. 11; Terhoeven, *Liebespfand*, S. 52.

[29] Sebastian De Pretto, *Der Abessinienkrieg aus der Sicht dreier Südtiroler Soldaten gegenüber der Bildpropaganda des Istituto Nazionale Luce*, in: *Geschichte und Region/Storia e Regione* 25 (2016), H. 1, S. 41-67, hier S. 43.

[30] Nicola Della Volpe, *Esercito e propaganda fra le due guerre (1919-1939)*, Roma 1992, S. 62; Mancosu, *impero*, S. 268; Antonio Baglio, *La guerra d'Etiopia nelle immagini dei reduci*, in: Mario Bolognari (Hg.), *Lo scrigno africano. La memoria fotografica della guerra d'Etiopia custodita dalle famiglie italiane*, Soveria Mannelli 2012, S. 25-34, hier S. 27.

[31] Terhoeven, *Liebespfand*, S. 53; Guerzoni, *Etiopia*, S. 22. Nach der Einnahme Addis Abebas im Mai 1936 wurden die Presseämter von Asmara und Mogadischu dorthin verlegt.

[32] Della Volpe, *Esercito (1919-1939)*, S. 62.

[33] Mignemi, *Immagine*, S. 188.

[34] Er wurde im November 1935 durch Pietro Badoglio ersetzt.

[35] Benedetta Guerzoni, *Una guerra sovraesposta. La documentazione fotografica della guerra d'Etiopia tra esercito e Istituto Luce*, Reggio Emilia 2014, S. 22; Mancosu, *impero*, S. 268. Im März 1936 sollte auch in Mogadischu in Italienisch-Somaliland eine LUCE-Außenstelle gegründet werden, um die Bildberichterstattung an der Südfrente besser organisieren zu können, siehe dazu: Del Boca/Labanca, *impero*, S. 130. Nach dem Krieg wurden beide Quartiere in Asmara und Mogadischu aufgelöst und nach Addis Abeba verlegt, siehe dazu: Adolfo Mignemi, *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Torino 2003, S. 125-126.

[36] Mignemi, *sguardo*, S. 125f.; Adolfo Mignemi, *Modelli visivi per un impero. Fotografia ufficiale e privata nei mesi della campagna militare in Etiopia 1935-1936*, in: *Archivio Fotografico Toscano* 4 (1988), H. 8, S. 62-67, hier S. 63; Mancosu, *impero*, S. 268.

[37] Mignemi, *Immagine*, S. 188.

[38] Luigi Goglia, *Africa, colonialismo, fotografia: Il caso italiano (1885-1940)*, in: Goglia (Hg.), *Colonialismo*, S. 9-60, hier S. 34; Frascaroli, *Il progetto e i primi fondi censiti*, in: Bertella Farnetti/Mignemi/Triulzi, *L'impero*, S. 37-58, hier S. 48f.

[39] Guerzoni, *guerra*, S. 13; der Reihe nach waren dies eine kinematografische Abteilung, 16 fotografische sowie 16 telefotografische Dienste.

[40] Guerzoni, *Etiopia*, S. 109.

[41] Mignemi, *Immagine*, S. 195; Guerzoni, *guerra*, S. 22; Del Boca/Labanca, *impero*, S. 129; Mannucci, *Luce, o.S., macht diese Beobachtung in Bezug auf die Kriegsbildberichterstattung im Zweiten Weltkrieg. Er hält fest, dass diese genauso wie im Italienisch-Abessinischen Krieg strukturiert gewesen sei.*

[42] Del Boca/Labanca, *impero*, S. 13-17; laut Gabriele D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia. Dal 1839 a oggi*, Torino 2012, S. 203, waren die mobilen LUCE-Abteilungen in der Lage, drei Stunden nach einem stattgefundenen Gefecht fotografische Abzüge an die nationalen und internationalen Berichterstatter zu verteilen.

[43] Del Boca/Labanca, *impero*, S. 13-17; Terhoeven, *Liebespfand*, S. 56: An der Nordfront wurde das Material zuerst noch von einem vorgeschobenen Posten des LUCE-Hauptquartiers gesammelt und dann nach Asmara weitergeleitet.

[44] Mancosu, *impero*, S. 268.

[45] Mignemi, *Modelli*, S. 62-63.

[46] Mignemi, *sguardo*, S. 127-128; Anna Lisa Bondioli, *Fotografi nell'Africa Orientale*

italiana, in: Paolo Bertella Farnetti (Hg.), *Sognando l'impero*. Modena – Addis Abeba (1935-1941), Milano 2007, S. 295-300, hier S. 295-296.

[47] Mancosu, *impero*, S. 268.

[48] Della Volpe, *Esercito (1919-1939)*, S. 132; Guerzoni, *guerra*, S. 22; De Pretto, *Abessinienkrieg*, S. 43.

[49] Mancosu, *impero*, S. 268.

[50] Guerzoni, *guerra*, S. 22; Mancosu, *impero*, S. 268.

[51] Guerzoni, *guerra*, S. 22.

[52] Mancosu, *impero*, S. 269.

[53] Terhoeven, *Liebespfand*, S. 54, 61; für eine Übersicht über die propagandistischen Leitmotive siehe Mignemi, *Corrispondenti*, S. 168-170; Mignemi, *Immagini*, S. 190.

[54] Terhoeven, *Liebespfand*, S. 49.

[55] Vgl. Goglia, *Africa*, S. 36-37.

[56] Vgl. Mignemi, *sguardo*, S. 127.

[57] Andall/Cundan, *Memories*, S. 13; Mignemi, *Modelli*, S. 63, Gianmarco Mancosu, *La cultura coloniale della „rivoluzione fascista“*, in: Alessandro Pes (Hg.), *Mare Nostrum. Il colonialismo fascista tra realtà e rappresentazione*, Cagliari 2012, S. 41-120, hier S. 90.

[58] Adolfo Mignemi, *Fotografia*, in: Victoria De Grazia/Sergio Luzzatto (Hg.), *Dizionario del fascismo. Volume primo A-K*, Torino 2002, S. 554.

[59] Goglia, *Africa*, S. 37: Die Bilder aus der offiziellen Produktion wurden in Rom vom Kolonialministerium (einerseits im Kolonialmuseum und andererseits in der Fotothek des italienischen Kolonialinstituts) gesammelt und aufbewahrt. Darüber hinaus wurden die Bilder auch vom *Istituto Nazionale LUCE* archiviert. Für die Online-Datenbank siehe: *Istituto Luce-Cinecittà, Reparto Africa Orientale Italiana (1935-1938)* <https://www.archivioluce.com/reparto-africa-orientale-italiana/> [27.03.2020]).

[60] Mancosu, *impero*, S. 260-261.

[61] Uziel, *Propaganda*, S. 14, 28f.; Boll, *Bild*, S. 977.

[62] Mignemi, *sguardo*, S. 125.

[63] Mignemi, *Immagini*, S. 189; Goglia, *Africa*, S. 36.

[64] Übersetzung: ein fotokinematografischer Dienst und eine militärische Kinothek; Del Boca/Labanca, *impero*, S. 130; Bondioli, *fotografi*, S. 295-296; vgl. vertiefend: Della Volpe, *Esercito (1919-1939)*, S. 132, sowie Nicola Della Volpe, *Esercito e propaganda nella seconda guerra mondiale*, Roma 1998.

[65] Uziel, *Propaganda*, S. 17.

[66] Bernd Boll, *Die Propaganda-Kompanien der Wehrmacht 1938-1945*, in: Christian Stadelmann/Regina Wonisch (Hg.), *Brutale Neugier. Walter Henisch – Kriegsreporter und Bildreporter*, Wien 2003, S. 37-46, hier S. 37-39; Boll, *Bild*, S. 977-978; Uziel, *Propaganda*, S. 15-18; laut Uziel, *Propaganda*, S. 19, betrieb die WPr auch eine Ausbildungskompanie, in der nicht nur die eigenen, sondern auch verbündete Propagandaeinheiten, wie jene der finnischen, italienischen etc. Streitkräfte, ausgebildet wurden.

[67] Uziel, *Propaganda*, S. 15-16; Boll, *Bild*, S. 978-979; Goglia, *Africa*, S. 34; zur Personalauswahl vertiefend: Uziel, *Propaganda*, S. 27; Boll, *Bild*, S. 978-982.

[68] Uziel, *Propaganda*, S. 24; Mannucci, *Luce*, o.S.

[69] Uziel, *Propaganda*, S. 20; für einen vertiefenden Einblick zur Beziehung zwischen den PKs der Wehrmacht und Waffen-SS siehe Boll, *Propaganda-Kompanien*, S. 42-43, Uziel, *Propaganda*, S. 21.

[70] Del Boca/Labanca, *impero*, S. 13-17: Sie etablierten maximal kleine, autonom agierende Fotogruppen, die ausschließlich den Einsatz der eigenen *Legione* „dokumentieren“ sollten, so z.B. die *128. Legione Camicie Nere*.

[71] Mancosu, *cultura*, S. 91.

[72] Boll, *Bild*, S. 979.

[73] Boll, *Propaganda-Kompanien*, S. 41.

[74] Mancosu, *impero*, S. 268.

[75] Boll, *Bild*, S. 978, 986-987; Boll, *Propaganda-Kompanien*, S. 38-39.

- [76] Del Boca/Labanca, *impero*, S. 11-13; Boll, *Bild*, S. 979.
- [77] Boll, *Propaganda-Kompanien*, S. 39.
- [78] Uziel, *Propaganda*, S. 17; Boll, *Bild*, S. 983-986, 988: Wochenschau-Filmmaterial konnte nicht vor Ort entwickelt werden. Es wurde daher an eine Entwicklungsanstalt in Berlin gesandt, dort entwickelt und anschließend durch entsprechende ministerielle und militärische Beamte einer politischen und militärischen Zensur unterzogen.
- [79] Mignemi, *sguardo*, S. 125-126; Del Boca/Labanca, *impero*, S. 131; Baltzer, *Fotomontage*, S. 19-21.
- [80] Boll, *Bild*, S. 996; Paolo Bertella Farnetti, *Testimonianze fotografiche*, in: Bertella Farnetti (Hg.), *Sognando l'impero*, S. 321-349, hier S. 327-328.
- [81] Terhoeven, *Liebespfand*, S. 53; Boll, *Bild*, S. 994.
- [82] Boll, *Bild*, S. 997, 990-991; Boll, *Propaganda-Kompanien*, S. 38-41; Uziel, *Propaganda*, S. 17.
- [83] Uziel, *Propaganda*, S. 13; Mancosu, *cultura*, S. 91.
- [84] Uziel, *Propaganda*, S. 21-23.
- [85] Uziel, *Propaganda*, S. 23, 29, 31; Boll, *Bild*, S. 974, 994-997.
- [86] Mignemi, *Corrispondenti*, S. 164.
- [87] Mignemi, *Corrispondenti*, S. 161; Castelli, *Immagini*, S. 66.
- [88] Uziel, *Propaganda*, S. 17.
- [89] Boll, *Bild*, S. 983.
- [90] So etwa Uziel, *Propaganda*, S. 28-29.
- [91] Mignemi, *Immagini*, S. 190.

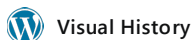
Dieser Artikel ist Teil des Themendossiers: Propagandafotografie, hg. von Jens Jäger

## Themendossier: Propagandafotografie



Die Beiträge des Dossiers beleuchten exemplarisch das komplexe Forschungsfeld der Propagandafotografie während des Zweiten Weltkriegs; sie betrachten das Verhältnis von „privater“ und „professioneller“ Fotografie und bieten transnationale Einblicke in Praktiken der Kriegsbildberichterstattung in Deutschland sowie der

verbündeten Länder und ihrer Armeen. Jens Jäger: Propagandafotografie: Private Kriegsfotografie im Zweiten Weltkrieg, in: *Visual History*, 12.02.2020 ...  
weiterlesen



Visual History

0

### Zitation

Markus Wurzer, *Disziplinierte Bilder. Kriegsbildberichterstattung im nationalsozialistischen Deutschland und faschistischen Italien im Vergleich*, in: *Visual History*, 06.04.2020, <https://www.visual-history.de/2020/04/06/disziplinierte-bilder-kriegsbildberichterstattung-deutschland-und-italien-im-vergleich/>

DOI: <https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1742>

Link zur [PDF-Datei](#)

### Nutzungsbedingungen für diesen Artikel

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

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