

Die fotohistorische Forschung zur NS-Diktatur als interdisziplinäre Bildwissenschaft

Miriam Y. Arani

Schon länger nehmen Archive auch Plakate, Fotos und Filme in ihre Bestände auf, da sie ihnen eine historische Relevanz beimessen. Unter dem NS-Regime zogen „neue“ Massenmedien das Publikum in ihren Bann: mit Fotografien reich illustrierte Printmedien, das Radio, der Ton- und Farbfilm. Hier wird ausschließlich das Medium Fotografie behandelt. Oft wird diese missverstanden als „Selbstabdruck der Wirklichkeit“ – als sei sie nicht auch das Artefakt von Menschen, die eine Kamera mit Film beschafft, den Bildausschnitt gewählt und in bestimmten Momenten den Auslöser betätigt haben. Die Forschungsgeschichte zur Fotografie der NS-Zeit wird im Folgenden als Gegenstand interdisziplinärer Studien grob umrissen.¹ An eine Skizze erster fotohistorischer Forschungen während des NS-Regimes selbst und der neueren Forschungswege seit den 1980er-Jahren schließt sich eine Diskussion der Besonderheiten fotografischer Quellen an, ihrer archivischen Erschließung und Digitalisierung, sowie der Möglichkeiten des Erkenntnisgewinns in einem fächerübergreifenden Forschungsfeld.

1. Anfänge fotohistorischer Forschungen

Seit Beginn der 1930er-Jahre sind Ansätze einer deutschsprachigen Forschung zur Fotografiegeschichte erkennbar.² Walter Benjamin veröffentlichte 1931 erstmals seine „Kleine Geschichte der Photographie“ und 1936 den Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. Zwei Jahre später rezensierte er die fotohistorische Dissertation seiner Zeitgenossin Gisèle (Gisela) Freund.³ Beide waren wegen ihrer jüdischen Herkunft schon aus Deutschland geflüchtet. Die philologische Forschung zur Fotografie favo-

¹ Der Begriff „Bildwissenschaft“ wird hier verstanden als eine von kunsthistorischen Methoden ausgehende Analyse von Bildern, die nicht als künstlerisch gelten. Vgl. zuletzt: Daniel Hornuff, Aus dem Blick verloren. Wie sich die aktuelle Bildwissenschaft von ihrem Gegenstand entfernt, in: *Merkur* 62 (2008), S. 995-1003. Zur historischen Bildforschung vgl. Gerhard Paul, Einleitung, in: ders. (Hg.), *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006, S. 7-36.

² Vgl. allgemein Jens Jäger, Fotografiegeschichte(n). Stand und Tendenzen der historischen Forschung, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 48 (2008), S. 511-537.

³ Walter Benjamin, Lehrstück in materialistischer Dialektik, in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 7 (1938), über: Gisèle Freund, *La photographie en France en XIX siècle*, Paris 1936.

rierte später den rezeptionsästhetischen und -theoretischen Ansatz Walter Benjamins,⁴ wodurch aus dem Blick geriet, was ihn vor 1933 mit Gisèle Freund verbunden hatte: das als Kritische Theorie bekannt gewordene Wissenschaftsprogramm des Frankfurter Instituts für Sozialforschung. Zu den gemeinsamen Erfahrungen der Sozialforscher zählten damals die Ausbreitung neuer Massenmedien und deren Indienstnahme durch totalitäre Systeme, aber auch durch kommerzielle Akteure und Interessen in den Demokratien. In diesem Kontext entstanden erste Forschungen zu den damals „neuen“ Medien.⁵

Größere Anerkennung als in der Literaturwissenschaft und der Soziologie erlangte Gisèle Freund in der Kunstwissenschaft. Ihr 1974 zunächst in Frankreich erschienenes Buch „Fotografie und Gesellschaft“ wurde 1976 erstmals in deutscher Sprache publiziert. In diese Überblicksdarstellung gesellschaftlicher Gebrauchsweisen der Fotografie seit deren Erfindung 1839 nahm sie auch Beispiele aus der Zeit der NS-Diktatur auf.⁶ Einleitend schrieb Freund: „Im heutigen Leben spielt die Photographie eine sehr wichtige Rolle. Es gibt kaum eine menschliche Tätigkeit, die sich ihrer nicht auf die eine oder andere Weise bedient. Der Wissenschaft wie der Industrie ist sie unentbehrlich geworden. [...] Täglich breitet sie sich in tausenden von Zeitungen und Illustrierten aus. Die Photographie ist damit zu einer Alltagserscheinung geworden. Sie ist so weit ein Bestandteil des sozialen Lebens, dass man sie nicht mehr wahrnimmt, weil man sie ständig sieht. Ihr Charakteristikum besteht darin, dass sie von allen Schichten der Gesellschaft gleichermaßen akzeptiert wird.“⁷

Gisèle Freund verstand die Fotografie nicht als Kunst – sie betonte ihr massenhaftes Auftreten und ihre schichtenübergreifende Akzeptanz. Angeregt von Norbert Elias nutzte sie die Auseinandersetzung mit der Fotografie als eine Möglichkeit zur Gesellschaftsanalyse. Die von ihr soziologisch aufgefasste Geschichte der Fotografie implizierte eine neue Methodologie empirischer Sozialforschung, die sich auf die Erhebung und Analyse von Daten mit und über Fotografien stützen sollte.⁸ Demgegenüber stand schon in den 1930er-Jahren eine nationalhistorisch ausgerichtete Fotogeschichtsschreibung, die vom NS-

⁴ Siehe Jäger, *Fotografiegeschichte(n)* (Anm. 2), S. 512, S. 515.

⁵ Michael Kausch, *Kulturindustrie und Populärkultur. Kritische Theorie der Massenmedien*, Frankfurt a.M. 1988, S. 19-28.

⁶ Gisèle Freund, *Fotografie und Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1989. In dieser Ausgabe finden sich u.a. Aufnahmen von Heinrich Hoffmann, die Hitler beim Üben seiner Redner-Posen zeigen (S. 141), eine Fotomontage von John Heartfield (S. 170) und das bekannteste Foto von der Niederschlagung des Warschauer Ghettoaufstands 1943 (S. 186f.).

⁷ Ebd., S. 6.

⁸ In der derzeitigen Fotogeschichtsforschung zeichnet sich dagegen ein Auseinanderlaufen von empirischer Forschung und Theorieentwicklung ab; vgl. Jäger, *Fotografiegeschichte(n)* (Anm. 2), S. 516ff., S. 535. Die Kritische Theorie selbst brachte keine überzeugende soziologische Medienanalyse hervor; so Dieter Prokop, *Medien-Macht und Massen-Wirkung. Ein geschichtlicher Überblick*, Freiburg 1995, S. 160-169, insbes. S. 163.

Staat leicht vereinnahmt werden konnte. 1938 publizierte etwa Erich Stenger in Leipzig sein Buch „Die Photographie in Kultur und Technik“, in dem er die Geschichte der Fotografie als Nationalgeschichte technisch-kulturellen Fortschritts darstellte.

Nach der Befreiung Deutschlands im Jahr 1945 spielten Fotografien bei den NS-Prozessen eine wichtige Rolle, doch wurden sie meist als objektive Abbilder von Realität verstanden, ohne dass ihre Entstehungszusammenhänge und ihr Quellenwert in der wissenschaftlichen Diskussion der damaligen Zeit problematisiert worden wären. Die beginnende geschichtswissenschaftliche Erforschung der NS-Zeit konzentrierte sich ganz überwiegend auf Akten und andere schriftliche Dokumente, während die von Freund angeregte Sozialforschung auf Basis fotografischer Quellen zunächst in Vergessenheit geriet.

2. Zur Erforschung der Fotografie der NS-Zeit seit den 1980er-Jahren

Seit den frühen 1980er-Jahren veröffentlichte eine Reihe von Kunstwissenschaftlern wiederholt Beiträge zur Fotografie der NS-Zeit, darunter insbesondere Detlef Hoffmann, Diethart Kerbs, Ulrich Keller und Rolf Sachsse.⁹ Von Beginn an warf die Erforschung der unter dem NS-Regime entstandenen Fotos die Frage nach dem Zusammenhang zwischen den überlieferten Bildern, der Ideologie und den Verbrechen auf. Die genannten Forscher verfolgten diese Fragestellung teils explizit, teils implizit; ihre Antworten konnten manchmal allerdings nur mit der politischen Überzeugung begründet werden, dass die NS-Diktatur bisher ungeahnte Dimensionen des Verbrechens hervorgebracht hatte und die Fotos jener Zeit daher diesbezüglich zu interpretieren sind.

Bereits seit den 1980er-Jahren publizierte auch die amerikanische Historikerin Sybil Milton zu Fotografien des Holocaust.¹⁰ Dass in dieser Zeit nur wenige Geschichtswissenschaftler Fotos quellenkritisch zu beurteilen versuchten,

⁹ Vgl. u.a. Rolf Sachsse, Probleme der Annäherung. Thesen zu einem diffusen Thema: NS-Fotografie, in: *Fotogeschichte* 5 (1982), S. 59-65; Diethart Kerbs, Historische Pressefotos im Dienst der nationalsozialistischen Propaganda, in: *Fotogeschichte* 10 (1983), S. 25-39; ders./Walter Uka/Brigitte Walz-Richter (Hg.), *Die Gleichschaltung der Bilder. Zur Geschichte der Pressefotografie 1930–1936*, Berlin 1983; Ulrich Keller (Hg.), *Fotografien aus dem Warschauer Ghetto*, Berlin 1987; Detlef Hoffmann, Fotografierte Lager. Überlegungen zu einer Fotogeschichte deutscher Konzentrationslager, in: *Fotogeschichte* 54 (1994), S. 3-30; ders., „Auch in der Nazizeit war zwölfmal Spargelzeit“. Die Vielfalt der Bilder und der Primat der Rassenpolitik, in: *Fotogeschichte* 63 (1997), S. 57-68; Rolf Sachsse, *Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat*, Dresden 2003; Ulrich Keller, Die umgedrehte Swastika. Propaganda und Widerspruch in Fotoreportagen der Machtergreifung, in: *Fotogeschichte* 107 (2008), S. 35-50. Bereits diese knappen Literaturhinweise machen deutlich, dass der 1981 gegründeten Zeitschrift „Fotogeschichte“ für solche Forschungen ein zentraler Stellenwert zukam.

belegt ein Beitrag Ulrich Herberts aus dem Jahr 1983, der die damals handelsüblichen Bildbände zur NS-Diktatur problematisierte. Bezogen auf einen solchen Bildband zum „Alltag“ im „Dritten Reich“ fragte Herbert zugespitzt: „Lebten so die Deutschen?“ Er gelangte zu dem Ergebnis, dass die darin publizierten Fotos die Selbststilisierung des NS-Regimes ungebrochen fortführten.¹¹ Sybil Milton hob dagegen hervor, dass Fotografien bei adäquater methodischer Reflexion durchaus einen Erkenntnisgewinn ermöglichten, der allein auf Basis schriftlicher Quellen nicht zu erzielen sei.¹²

Die in den 1980er-Jahren zur Fotografie unter dem NS-Regime forschenden Kunstwissenschaftler analysierten nicht nur Einzelbilder, sondern fragten zugleich nach deren zeitspezifischen Entstehungs- und Gebrauchskontexten. Dieser umfassendere Zugang zum Untersuchungsgegenstand verlor in den 1990er-Jahren an Bedeutung, zumindest innerhalb der Kunstwissenschaft. Fotos fanden nun vermehrt das Forschungsinteresse von Philologen, Politologen und Historikern, die aus ihren Fächern heraus andere Fragen entwickelten.¹³ Die kunstwissenschaftliche Forschung zur Fotografie der NS-Diktatur beschränkte sich zunehmend auf eine personenzentrierte Analyse der Entstehung und Bedeutung künstlerischer Fotografien. Diese Verengung auf „Werkbiographien“ einzelner Fotografen mit einem als ästhetisch höherwertig beurteilten Nachlass kann als eine Anpassung an die Darstellungsform der Künstler*innen verstanden werden. Der biographische Zugang lässt den verbrecherischen Charakter des NS-Regimes dabei meist zur Marginalie geraten, wenn keine vom NS-Staat verfolgte Person im Zentrum der Untersuchung steht.¹⁴ Dass deutsche Berufsfotografen trotz von ihnen geltend gemachter Vorbehalte

¹⁰ Beispielsweise Sybil Milton, Argument oder Illustration. Die Bedeutung von Fotodokumenten als Quelle, in: *Fotogeschichte* 28 (1988), S. 61-90; dies., Images of the Holocaust – Part I, in: *Holocaust and Genocide Studies* 1 (1986), S. 27-61; dies., Images of the Holocaust – Part II, in: *Holocaust and Genocide Studies* 1 (1986), S. 193-216.

¹¹ Ulrich Herbert, Bilder vom Alltag im Dritten Reich. Lebten so die Deutschen?, in: *Journal für Geschichte* Nr. 1/1983, S. 8-15.

¹² Milton, Argument (Anm. 10).

¹³ Vgl. Jäger, Fotografiegeschichte(n) (Anm. 2), S. 512, S. 517.

¹⁴ Vgl. beispielsweise Janos Frecot (Hg.), *Erich Salomon. „Mit Frack und Linse durch Politik und Gesellschaft“*. Photographien 1928–1938, München 2004; Gabriele Lohmann, Elisabeth Hase. Fotografin für Presse und Werbung. Die 1930er bis 50er Jahre, phil. Diss. Bochum 2002, online unter URL: <<http://www-brs.uni-ruhr-uni-bochum.de/netahtml/HSS/Diss/LohmannGabriele/>>; Irme Schaber, *Gerta Taro. Fotoreporterin im spanischen Bürgerkrieg. Eine Biografie*, Marburg 1994. Mehrfach wurden die Aussagen der Fotografen über ihr eigenes Tun in der NS-Zeit ohne Vergleiche mit relevanten schriftlichen und bildlichen Quellen zur betreffenden Person übernommen. Vgl. Daniel H. Magilow, The Interpreter's Dilemma: Heinrich Jöst's Warsaw Ghetto Photographs, in: David Bathrick/Brad Prager/Michael D. Richardson (Hg.), *Visualizing the Holocaust. Documents, Aesthetics, Memory*, New York 2008, S. 38-61; und im Unterschied dazu Barbara Stambolis/Volker Jakob (Hg.), *Kriegskinder. Zwischen Hitlerjugend und Nachkriegsaltag. Fotografien von Walter Nies*, Münster 2006.

gegen die NSDAP erfolgreich mit dieser kooperierten, wurde nur selten thematisiert.¹⁵

Obwohl in der kunstwissenschaftlichen Forschung zur Fotografie unter dem NS-Regime 1989/90 keine deutliche Zäsur erkennbar ist, gewann in den 1990er-Jahren durch die politischen Veränderungen im Osten Europas die Frage nach dem Quellenwert der Fotos von den östlichen Schauplätzen des Zweiten Weltkriegs insgesamt an Gewicht. Der dort vollzogene Mord an den Juden Europas hatte lange im Schatten des Kriegs gestanden, der in den Bildmedien des NS-Staats wie auch in denen der deutschen Nachkriegsgesellschaft visuell bagatellisiert und zum „sauberen“ Krieg stilisiert worden war.¹⁶ In Deutschland zerstörtes oder chaotisch privat überliefertes – auch sozial tabuisiertes – Bildmaterial privater „Knipser“ von Gewalttaten der eigenen Seite im Krieg wurde in der Nachkriegszeit in manchen Archiven des „Ostblocks“ gezielt gesammelt, um Kriegs- und NS-Verbrechen belegen zu können – wodurch ein geradezu komplementäres Bildgedächtnis zu demjenigen der alten Bundesrepublik entstand.¹⁷ Diese international unterschiedlichen kollektiven Bildgedächtnisse treffen seit den 1990er-Jahren vermehrt und teils konflikthaft aufeinander.

Die seit Ende der 1990er-Jahre in Deutschland einsetzende geschichtswissenschaftliche Erforschung fotografischer und filmischer Repräsentationen von NS-Verbrechen hat vor allem deren De-Realisierung in der westdeutschen Bildpublizistik der Nachkriegszeit herausgestellt.¹⁸ Die Forschung beschränkte sich dabei primär auf eine Rezeptionsgeschichte bereits in Deutschland veröffentlichter Bilder. Die außerhalb Deutschlands überlieferten Fotos vom NS-Terror im besetzten Europa blieben so für die deutsche Öffentlichkeit weitgehend „unsichtbar“. Eine wichtige Ausnahme sind jedoch die Arbeiten von Hanno Loewy, der seit 1989 bis dahin unbekannte fotografische Quellen zu Juden im deutsch besetzten Polen veröffentlicht hat.¹⁹ Vor wenigen Jahren stellte Janina Struk zudem allgemeine Probleme der Herkunftsbestimmung und transnationalen Rezeption von Fotografien des Holocaust dar.²⁰

¹⁵ Vgl. Jan Brüning, Dr. Paul Wolff. Ein Fotograf im Kraftfeld seiner Zeit, in: *Fotogeschichte* 61 (1996), S. 31-46; Katja Protte, „Bildberichterstatteerin“ im „Dritten Reich“. Fotografien aus den Jahren 1937–1944, in: *DHM-Magazin* 20 (1997), S. 1-60.

¹⁶ Gerhard Paul, *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn 2004, S. 223-284.

¹⁷ Vgl. zur fotografischen Erinnerung an den „Reichsgau Wartheland“ nach 1945: Miriam Y. Arani, *Fotografische Selbst- und Fremdbilder von Deutschen und Polen im Reichsgau Wartheland 1939–1945. Unter besonderer Berücksichtigung der Region Wielkopolska*, Hamburg 2008, hier Einleitung und Kap. II.

¹⁸ Vgl. Cornelia Brink, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlin 1998; dies., „Auschwitz in der Paulskirche“. Erinnerungspolitik in Fotoausstellungen der sechziger Jahre, Marburg 2000; Habbo Knoch, *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburg 2001.

Insbesondere die Publikation der Fotos von Kriegs- und NS-Verbrechen in Osteuropa war in der alten Bundesrepublik lange mit der Behauptung bekämpft worden, sie seien „gefälscht“ von „den Kommunisten“, um damit zugleich die Verbrechen als solche zu leugnen. Diese Abwehrstrategie erlebte in den deutschsprachigen Kontroversen um die erste „Wehrmachtsausstellung“ ihren Höhe- und zugleich ihren Schlusspunkt. Die seit 1997 eskalierenden politischen Auseinandersetzungen um die Exposition nahmen 1999 die Gestalt einer wissenschaftlichen Debatte über angeblich „gefälschte“ Fotos an.²¹ Der wichtigste methodische Beitrag während dieser Kontroversen wurde 1999 von Wolf Buchmann formuliert, einem leitenden Archivar des Bundesarchivs.²² Er musste zu der Frage Stellung nehmen, da abseits der Medienöffentlichkeit auch in der Ausstellung gezeigte Fotos der Propagandakompanien der Wehrmacht aus dem Bundesarchiv als „Fälschungen“ angegriffen worden waren. Neben dem Hamburger Institut für Sozialforschung wurde das größte Archiv der Bundesrepublik Deutschland mit dem Vorwurf konfrontiert, „gefälschte“ Fotos zu verbreiten. Beide Einrichtungen veranstalteten gemeinsam noch im Jahr 1999 eine Fachtagung zu Fotografien aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs, die eine wegweisende Entschließung über den Umgang mit fotografischen Quellen formulierte.²³

¹⁹ Hanno Loewy/Gerhard Schoenberner (Red.), „*Unser einziger Weg ist Arbeit*“. *Das Getto in Lodz 1940–1944*, Wien 1990; Hanno Loewy, „Nähmaschinen-Reparatur-Abteilung“. Ein Album aus dem Getto Lodz, in: *Fotogeschichte* 34 (1989), S. 11-30; ders., P.W.O.K. Arieh Ben Menachems Album, in: *Fotogeschichte* 39 (1991), S. 31-43; ders., „... ohne Masken“. Juden im Visier der „Deutschen Fotografie“ 1933–1945, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970*, Köln 1997, S. 135-149; Kersten Brandt/Hanno Loewy/Krystyna Oleksy (Hg.), *Vor der Auslöschung... Fotografien gefunden in Auschwitz*, 2. Aufl. München 2001.

²⁰ Janina Struk, *Photographing the Holocaust. Interpretations of the Evidence*, London 2004.

²¹ Keines der in dieser Ausstellung gezeigten Fotos war „gefälscht“ im Sinne einer bewusst herbeigeführten Veränderung der Bildaussage. In sehr wenigen Einzelfällen waren die Beschriftungen der Bilder falsch, wobei die Fehlerquote nicht über der auch in anderen historischen Ausstellungen anzutreffenden Zahl von Fehlern bei Bildbeschriftungen lag. Siehe auch Miriam Y. Arani, „Und an den Fotos entzündete sich die Kritik“. Die „Wehrmachtsausstellung“, deren Kritiker und die Neukonzeption. Ein Beitrag aus fotohistorisch-quellenkritischer Sicht, in: *Fotogeschichte* 85/86 (2002), S. 97-124, hier S. 105-112. Als Entgegnung siehe Ulrike Jureit, „Zeigen heißt verschweigen“. Die Ausstellungen über die Verbrechen der Wehrmacht, in: *Mittelweg* 36 13 (2004) H. 1, S. 3-27, und meine daraufhin konkretisierte Darstellung der von Jureit bestrittenen Unterscheidbarkeit der materiellen Überlieferungsformen fotografischer Quellen: Miriam Y. Arani, Fotografien als Objekte – die objektimmanenten Spuren ihrer Produktions- und Gebrauchszusammenhänge, in: Irene Ziehe/Ulrich Hägele (Hg.), *Fotos – „schön und nützlich zugleich“*. *Das Objekt Fotografie*, Münster 2006, S. 29-44. Ausführlicher zum von mir entwickelten methodischen Instrumentarium: Arani, *Selbst- und Fremdbilder* (Anm. 17), Kap. II.

²² Wolf Buchmann, „Woher kommt das Photo?“ Zur Authentizität und Interpretation von historischen Photoaufnahmen in Archiven, in: *Der Archivar* 52 (1999), S. 296-306.

Die Fälschungsvorwürfe lösten eine breitere deutschsprachige Debatte über den „richtigen“ Umgang mit Fotografien aus und bewirkten eine merkliche Sensibilisierung von Historikern und Archiven für diese Thematik.²⁴ Bisher gibt es keine systematischen Untersuchungen über Fotos als Quellen zur NS-Zeit. Auch zu den Gebrauchsweisen der Fotografie in den während des Krieges deutsch besetzten Ländern liegen nur punktuelle, verstreut publizierte Studien vor.²⁵ Allerdings wird der Quellenwert von Fotografien der Propagandakompanien inzwischen deutlich in Frage gestellt.²⁶ Auch wurden vermehrt Beiträge zur privaten Fotografie der Deutschen und ihrer Soldaten verfasst.²⁷ Um die Jahrtausendwende herum vollzog sich ein Bewusstseinswandel im Umgang mit Fotografien von NS-Verbrechen in Deutschland und seinen Nachbarländern. Er zeigt sich etwa an einem neueren österreichischen Ausstellungskatalog über fotografische Quellen zum KZ Mauthausen, der eine quellenkritische Wahrnehmung der Bilder erlaubt: Gruppen von Fotos werden nach ihren jeweiligen Entstehungszusammenhängen unterschieden, die in kurzen Einleitungstexten erläutert werden.²⁸

Welche Relevanz hat der Entstehungskontext von Fotografien für deren Repräsentation von Wirklichkeit? Diese Frage wurde kürzlich in Frankreich zum Streitgegenstand. 2008 wurden in Paris 270 entkontextualisierte Agfacolor-Farbdia-Aufnahmen des Fotografen André Zucca ausgestellt, der unter deut-

²³ Vgl. Sabine Hillebrecht, Bildquellen. Das Foto im Visier von Kunst- und Kulturwissenschaftlern, Historikern und Archivaren, in: *Fotogeschichte* 74 (1999), S. 68ff. Der Vortrag des Vertreters des Bundesarchivs wurde in überarbeiteter Form veröffentlicht (zusammen mit der Entschließung): Buchmann, „Woher kommt das Photo?“ (Anm. 22).

²⁴ Vgl. Jäger, *Fotografiegeschichte(n)* (Anm. 2), S. 528.

²⁵ Vgl. allgemein zum Forschungsstand zuletzt ebd., S. 531. Zur Pressefotografie unter dem NS-Regime im Überblick siehe Miriam Y. Arani, Deutsche Pressefotografie im Kontext der NS-Kriegspropaganda, in: Kurt Hochstuhl/Josef Wolf (Bearb.), *Brechungen. Willy Pragher. Rumänische Bildräume 1924–1944*, hg. vom Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde und dem Landesarchiv Baden-Württemberg, Ostfildern 2007, S. 93–102. Zur Pressefotografie unter dem Vichy-Regime: Françoise Denoyelle, *La photographie d'actualité et de propagande sous le régime de Vichy*, Paris 2003.

²⁶ Zur Auffassung vor den Kontroversen vgl. Heinz Boberach, Art. „Quellen zum Nationalsozialismus“, in: Wolfgang Benz/Hermann Graml/Hermann Weiß (Hg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, 3. Aufl. München 1998, S. 330–342, hier S. 340. Im Unterschied dazu: Ahlrich Meyer, *Der Blick des Besetzers. Propagandafotografie der Wehrmacht aus Marseille 1942–1945*, Bremen 1999; Bernd Boll, Die Propagandakompanien der Wehrmacht 1938–1945, in: Christian Stadelmann/Regina Wonisch (Hg.), *Brutale Neugier. Walter Henisch. Kriegsfotograf und Bildreporter*, Wien 2003, S. 37–46; ders., Das Bild als Waffe. Quellenkritische Anmerkungen zum Foto- und Filmmaterial der deutschen Propagandatruppen 1938–1945, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 54 (2006), S. 974–998; Oliver Sander, Deutsche Bildberichter in Polen, in: Danuta Jackiewicz/Eugeniusz Cezary Król (Hg.), *W obiektywie wroga. Fotoreporterzy niemieccy w okupowanej Warszawie 1939–1945/Im Objektiv des Feindes. Deutsche Bildberichterstatter in Warschau 1939–1945*, Warschau 2009, S. 31–47; vgl. auch Claudia Zenker-Oertel, Die Verzeichnung von Fotobeständen am Beispiel des Bestandes M 660/319 im Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Transferarbeit im Rahmen der Ausbildung für den Höheren Archivdienst, Marburg 2005, S. 11, S. 19f.

scher Besatzungsherrschaft für „Signal“ gearbeitet hatte, die farbig gedruckte Auslandsillustrierte der Wehrmacht. Die französische Kritik wandte ein, Zuccas Aufnahmen würden die Repressionen der deutschen Besatzer ausblenden, und der verantwortliche Kurator habe ihren Herstellungszusammenhang nicht ausreichend überprüft.²⁹ Wie in vielen anderen Fällen auch, wurde dem ästhetischen Werturteil in dieser Ausstellung ein höherer Rang beigemessen als der Frage nach dem historischen Quellenwert. Eine solche Hierarchie der Bewertungskriterien erweist sich insbesondere bei denjenigen Fotografien aus der NS-Zeit als problematisch, die zielgerichtet für die Pressebildpropaganda im In- und Ausland hergestellt wurden. Dieser Typus fotografischer Quellen ist ästhetisch sehr reizvoll gestaltet und handwerklich gut ausgeführt, doch ihr übergeordneter – und in zahlreichen Presseanweisungen und anderen Schriftquellen belegter – Zweck lag darin, die NS-Ideologie visuell zu verbreiten und dabei zugleich die NS-Verbrechen zu verheimlichen. Der historische Quellenwert dieser unter den Bedingungen eines totalitären Systems entstandenen Pressefotografien kann ohne Berücksichtigung ihrer ursprünglichen Intention gar nicht zuverlässig bestimmt werden. Hier zeigt sich insbesondere die methodische Grenze eines konservativen kunstgeschichtlichen Zugangs, der eben nicht nach dem Quellenwert von Fotografien fragt.

Im Jahr 2001 hatte eine andere französische Ausstellung erstmals den Versuch unternommen, die Fotografien aus den NS-Konzentrations- und Vernichtungslagern möglichst umfassend zu dokumentieren.³⁰ Zu den Exponaten zählten unter anderem Reproduktionen der einzigen überlieferten Fotos von

²⁷ Vgl. allgemein Jäger, *Fotografiegeschichte(n)* (Anm. 2), S. 526; Timm Starl, *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*, München 1995; Alexander B. Rossino, *Eastern Europe through German Eyes. Soldiers' Photographs 1939–1942*, in: *History of Photography* 23 (1999), S. 313–321; Peter Jahn/Ulrike Schmiegelt (Hg.), *Foto-Feldpost. Geknipste Kriegserlebnisse 1939–1945*, Berlin 2000; Bernd Boll, *Zur Überlieferung privater Fotografien aus dem Zweiten Weltkrieg*, in: Anton Holzer (Hg.), *Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie*, Marburg 2003, S. 167–179; Petra Bopp, *Fremde im Visier. Private Fotografien von Wehrmachtssoldaten*, in: ebd., S. 97–117; Sandra Starke, *Privates Fotografieren 1933–1939 am Beispiel von Familienalben*, unveröff. geschichtswiss. Magisterarbeit, Humboldt-Universität zu Berlin 2004.

²⁸ Bundesministerium für Inneres (Hg.), *Das sichtbare Unfassbare. Fotografien vom Konzentrationslager Mauthausen*, Wien 2005. Vgl. auch die vorbildlichen Katalogtexte zu einzelnen Exponaten in: Philippe Arbaizar/Hermann Arnhold (Hg.), *1945 – im Blick der Fotografie. Kriegsende und Neuanfang*, Münster 2005.

²⁹ Begleitbuch zur Ausstellung: Jean Baronnet, *Les Parisiens sous l'occupation*, Paris 2008. Zucca war bis 1940 bei „Paris-Match“ angestellt und der einzige Ausländer, der für „Signal“ arbeitete (nach Rainer Rutz, *Signal. Eine deutsche Auslandsillustrierte als Propagandainstrument im Zweiten Weltkrieg*, Essen 2007, S. 152). Vgl. zur Ausstellung die Rezension von Daniela Kneißl: <<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/id=99&type=rezausstellungen>>.

³⁰ Clément Chéroux (Hg.), *Mémoires des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933–1999)*, Paris 2001; vgl. auch Ilse About/Clément Chéroux, *Fotografie und Geschichte. Vortrag an der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig 2004*.

Szenen vor und nach der Ermordung von Juden in einer Gaskammer in Auschwitz-Birkenau.³¹ Zwei polemisch argumentierende Kritiker in Frankreich attackierten Georges Didi-Huberman, Autor eines Begleittextes zu diesen Aufnahmen, und vertraten unter Berufung auf den Filmemacher Claude Lanzmann die These, der Holocaust sei unvorstellbar und daher nicht bildlich darstellbar. Didi-Huberman verteidigte die Präsentation der Fotos mit umfänglichen rezeptionstheoretischen Überlegungen.³² Bei den umstrittenen Bildern handelt es sich um Aufnahmen, die vom polnischen und jüdischen Widerstand im Sommer 1944 unter hohen Risiken aufgenommen wurden, um der Weltöffentlichkeit glaubwürdige Belege des unglaublichen Geschehens zu übermitteln. Eine genauere Unterscheidung zwischen filmtheoretischen Diskursen und unzweifelhaften fotografischen Widerstandsakten ist daher sinnvoll. Fotos entstanden 1933–1945 unter anderen Voraussetzungen als Filmbilder; sie können potenziell häufiger das Geschehen aus der Perspektive zeitgenössischer Widerstandsorganisationen vermitteln. Zudem erscheinen die Argumentationsfiguren, mit denen Lanzmann und andere eine Art Bildverbot für die Darstellung des Holocaust zu begründen versuchen, allzu apodiktisch und abseits jeglicher Forschung. Neuere fotohistorische Studien haben gezeigt, wie nötig und wie ergiebig eine genauere Untersuchung der Bilder selbst sowie ihrer Entstehungs- und Gebrauchszusammenhänge ist.

In der Rückschau auf rund drei Jahrzehnte deutschsprachige und internationale Forschung zur Fotografie der NS-Zeit ist es erstaunlich, wie viele Fachwissenschaften sich diesem Gegenstand geöffnet haben. Diskussionsbedürftig bleiben insbesondere die herangezogene Quellengrundlage, die angewandten Methoden und der Geltungsbereich der auf dieser Basis getroffenen Aussagen. Da Fotografien unbestreitbar visuelle Massenquellen sind, sollten auch Methoden der Quellenanalyse und -interpretation gewählt werden, die dieser Massenhaftigkeit adäquat sind. Der sozialphilosophische Ansatz der Frankfurter Schule erlaubt es beispielsweise, wiederholt reproduzierte Fotos als Produkte einer „Kulturindustrie“ oder „Massenkultur“ zu verstehen, die in totalitären Systemen *und* in Demokratien auftritt. In beiden gesellschaftlichen Kontexten können Fotografien als Leitmedien der Weltwahrnehmung, die vordergründig Faktizität verbürgen, zu visuellen Symbolen populärer Mythen werden. Solche Prozesse der symbolischen Verdichtung (vor und nach 1945)

³¹ Vgl. Judith Lermer Crawley, *Acts of Resistance* (2005), online unter URL: <<http://www.sonderkommando-studien.de/artikel.php?c=fotografie/resistance>>, und Miriam Y. Arani, *Holocaust. Die Bilder des Sonderkommandos Auschwitz 1944*, in: Gerhard Paul (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder. Bildatlas Bd. I: 1900 bis 1949*, Göttingen 2009, S. 658–665.

³² Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, München 2007. Vgl. zu den Positionen der zwei Kritiker (Gérard Wajcman und Elisabeth Pagnoux) auch Ralph Buchenhorst, *Der Fotograf in der Gaskammer. Zu einer Debatte über die bildliche Darstellung der Shoah*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 53 (2008), S. 261–283.

sind zweifellos ein ergiebiger Untersuchungsgegenstand im Schnittfeld der Geschichts-, Kultur- und Sozialwissenschaften. Um den möglichen Erkenntniswert von Fotografien für die Erforschung der NS-Zeit zu bestimmen, ist es allerdings sinnvoll, auch die archivische Überlieferungssituation und die Zugangsmöglichkeiten zu den Fotobeständen über das Internet zu problematisieren.

3. Bilder im (digitalen) Archiv

Angesichts eines begrenzten Repertoires wiederholt reproduzierter Fotografien zum Holocaust plädierte Sybil Milton bereits 1988 dafür, neue Bildbestände quellenkritisch zu erschließen.³³ Da bisher nur ein kleiner Teil der aus der NS-Zeit überlieferten Fotos näher erforscht wurde, hat der Vorschlag nicht an Aktualität verloren. Zu den Millionen fotografischer Quellen, die aus dieser Zeit auf uns gekommen sind, gibt es keine wissenschaftlichen Hilfsmittel. Die Überlieferung ist lückenhaft und zudem geprägt von den medienpolitischen Eingriffen des NS-Regimes. Bereits zum Zeitpunkt der Aufnahmen führte die NS-Presselenkung im deutschen Bildjournalismus zu einer quantitativen Über- und Unterrepräsentation bestimmter Themen und Darstellungsweisen. Überrepräsentiert sind in der Regel NS-konforme Perspektiven auf das Ereignisfeld.

So bleibt es beispielsweise weiterhin eine Herausforderung, die Adolf Hitler verherrlichenden Bilder kritisch zu reflektieren.³⁴ Heinrich Hoffmanns politische Werbefotografien für Hitler und die NSDAP werden im Internet weltweit angeboten. Sie wurden mit Finanzmitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft von der Bayerischen Staatsbibliothek erworben, digitalisiert und vor einigen Jahren in Form einer Bilddatenbank öffentlich zugänglich gemacht. Auf der Einstiegsseite wird knapp informiert, das Fotoarchiv Heinrich Hoffmann enthalte „Materialien über die NSDAP“; der Entstehungszusammenhang und ursprüngliche Zweck der Aufnahmen ist nicht erläutert.³⁵ Offenbar wecken sie

³³ Milton, Argument (Anm. 10).

³⁴ Rudolf Herz analysierte in seiner kunstwissenschaftlichen Dissertation erstmals Heinrich Hoffmanns Massenproduktion von Hitler-Fotos umfassend, grenzte die Ikonographie und die zeitgenössischen Gebrauchsweisen dieser Aufnahmen genauer ein und verdeutlichte, dass sich hinter dem Namen Heinrich Hoffmann ein stark expandierendes Unternehmen verbarg: Rudolf Herz, *Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos*, München 1994. Vgl. Horst-Pierre Bothien (Hg.), *Adolf Hitler am „Deutschen Rhein“. NS-Prominenz aus der Sicht eines Hobbyfotografen*, Essen 2003, und Hans Georg Hiller von Gaertringen (Hg.), *Das Auge des Dritten Reiches. Hitlers Kameramann und Fotograf Walter Frentz*, Berlin o.J. [2006].

³⁵ Fotoarchiv Heinrich Hoffmann in der Bayerischen Staatsbibliothek, online unter URL: <<http://www.bsb-muenchen.de/Bilder.591.0.html>>. Vgl. auch Sonja Meldau, Erschließung durch eine Bilddatenbank. Die Abteilung Karten und Bilder der Bayerischen Staatsbibliothek, in: *Rundbrief Fotografie* 13 (2006) H. 1, S. 15ff.

wenig wissenschaftliches Interesse und werden primär von Bildredakteuren nicht-wissenschaftlicher Printmedien und Fernsehkanäle genutzt.³⁶

The screenshot shows the search results for 'warschau hitler 1939' in the BSB Bayerische Staatsbibliothek Bildarchiv. The search criteria are set to 'Freie Suche' and 'warschau hitler 1939'. The results list 74 items, with the first item being 'Fotoarchiv Hoffmann'. The details for this item are as follows:

Ort	Körperschaft	Ereignis	Name	Beschreibung	Technik	Künstler	Enth. Pers.	Siegel	Bild-Nr.	Bild
Warschau = Warszawa	Ujazdowski Allee	Frontfahrt Hitlers 5. Oktober 1939 (WK II; Ostfront)	Hitler, Adolf (Politiker 1889-1945)	Gruppenb. (im Profil in Uniformkiermantel m. Stiefeln u. Mütze; auf e. Podest stehend; m. "Hitlergruß"; Weichs m. Stahlhelm; Parade; Soldaten auf Fuhrwerken; Geschütze; Fahnen)	Fotografie	Hoffmann, Heinrich [Fotograf 1885-1957]	Weichs an der Glon, Maximilian von und zu [Generalfeldmarschall 1881-1954]		21; 45; 62; 70 hoff-28360	

The image shows Hitler in profile, wearing a uniform and a hat, standing on a podium during a parade in Warsaw, 1939. He is surrounded by soldiers and military equipment.

Bildschirmdarstellung des Datensatzes zu einer Aufnahme der Firma Heinrich Hoffmann in der Bilddatenbank der Bayerischen Staatsbibliothek. Das Foto zeigt Hitler bei der Siegesparade in Warschau im Oktober 1939. Der relativ umfängliche Archivtext zum Bild, der auch eine Angabe darüber enthält, dass diese Aufnahme damals in der Parteizeitschrift „Illustrierter Beobachter“ veröffentlicht wurde, gibt keine Auskunft über das Format des digitalisierten Papierabzuges; er informiert nur über die Auflösung des Digitalisates. Die Bildbeschreibung ist vorrangig um eine Identifikation von Personen, Uniformteilen und Kriegsgüter bemüht. Unerwähnt bleiben die Repressionen der Besatzer gegen die polnische Zivilbevölkerung Warschaus zur Durchsetzung eines störungsfreien Ablaufs der Siegesparade und zur Inszenierung dieser offiziellen Siegesbilder.

Die am Ende der 1990er-Jahre bestehende Euphorie über scheinbar unbegrenzte Möglichkeiten der Digitalisierung ist langsam einem Bewusstsein für deren Grenzen gewichen. Paradoxerweise löst die zunehmende Digitalisierung des Bildguts die Probleme der Bewertung und Verzeichnung von Fotobeständen nicht, sondern spitzt sie eher zu.³⁷ Durch die im Internet öffentlich zugänglich gemachten Bilddatenbanken deutscher Institutionen tritt die Überrepräsentation einer NS-konformen Perspektive noch deutlicher hervor, auch im Fall des Konzentrations- und Vernichtungslagers Auschwitz. Die meisten

³⁶ Vgl. Meldau, Erschließung (Anm. 35), S. 17.

³⁷ Vgl. Axel Metz, Nicht jedes Bild sagt mehr als tausend Worte – Ein Beitrag zur Bewertung von Fotobeständen, Transferarbeit im Rahmen der Ausbildung zum Höheren Archivdienst, Stuttgart 2007, S. 8.

Fotos, die heute zur Veranschaulichung des Geschehens auf dem Lagergelände während der Jahre 1940–1944 genutzt werden, haben SS-Männer gemacht. Mehr als 99 Prozent der überlieferten Aufnahmen wurden nach Maßgabe der SS und der Polizei hergestellt; nicht einmal 1 Prozent der Fotos stellt das Geschehen aus der Perspektive der Häftlinge dar. Wer beim digitalen Bildarchiv des Bundesarchivs³⁸ als Suchbefehl die Ortsangabe „Auschwitz“ und „1939–1945“ eingibt, wird zunächst überwältigt von vielen technisch brillanten Werksfotografien, welche die damals in Auschwitz ansässigen I.G. Farben-Werke in sorgsam komponierten Außen- und Innenansichten darstellen. Die Innenaufnahmen zeigen große, saubere Werkshallen mit visuell unscheinbar bleibenden (Zwangs-)Arbeitern. Die Datenbank listet auch eine häufig reproduzierte Fotografie des Torhauses in Auschwitz-Birkenau auf, die der Pole Stanisław Mucha kurz nach der Befreiung des Lagers aufnahm.³⁹ Die Archivbeschriftung nennt keinen Urheber, so dass Nutzer, die speziell dieses Bild suchen, es nicht unter dem Namen des Fotografen finden würden.

The screenshot shows the Bundesarchiv website interface. At the top, there is a search bar with fields for 'Suche:' and 'Jahr:'. Below the search bar, there are navigation links: 'Startseite', 'English', 'Hilfe', 'AGB', 'Kontakt', 'Impressum'. The main content area displays search results for 'Europa/Polen/A...'. A large photograph of the Auschwitz-Birkenau gatehouse is shown. To the right of the photo, there is a metadata section with the following information:

- Signatur:** Bild 175-04413
- Bestand:** Bild 175 - Gesamtdeutsches Institut - Bundesanstalt für gesamtdeutsche Aufgaben
- Dateiinformatoren:**
 - Bildtyp: Fotografie
 - Ausrichtung: Querformat
 - Farbe: Nein
 - Abmessungen: 4200x2759 Pixel
 - Dateityp: image/png
 - Dateigröße: 2,3 MB
 - Bei 300 dpi druckbar bis 35,56 x 23,36 cm.

Below the photo, there is a detailed description in German:

Archivtitel: Polen, KZ Auschwitz- Eingang nach der Befreiung, im Vordergrund von den Wachmannschaften zurückgelassene Ausrüstungsgegenstände
Datierung: 1945
Fotograf: S.S.M.
Quelle: Bundesarchiv
Klassifikation: Sachklassifikation/D (Herrschaft des Nationalsozialismus 1933-1945)/Da (Stadt)/Da 200 (NSDAP)/Da 210 (Gliederungen, Verbände und Organisationen)/Da 232 (SS (Schutzstaffeln der NSDAP))/Da 232-30 (Konzentrationslager)/Da 232-30 Au (Auschwitz)
Geografie: Europa/Polen/Auschwitz
Welt:

Bildschirmdarstellung des Datensatzes zur bekannten Aufnahme des Torhauses von Auschwitz-Birkenau in der Bilddatenbank des Bundesarchivs. Das Foto machte der polnische Fotograf Stanisław Mucha bald nach der Befreiung von Auschwitz im Jahr 1945. Der Archivtext zum Bild informiert weder über die Gestalt der Quelle noch über deren Herkunft.

³⁸ <<http://www.bild.bundesarchiv.de>>.

³⁹ Vgl. Christoph Hamann, *Fluchtpunkt Birkenau. Stanisław Muchas Foto vom Torhaus Auschwitz-Birkenau (1945)*, in: Paul, *Visual History* (Anm. 1), S. 283-302.

Neben den Bilddatenbanken, die große Fotobestände in eine Vielzahl von Einzelbildern auflösen, sind auch geschlossene Provenienzen im Internet abrufbar. Vor einigen Jahren erfasste das Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstands in Wien rund 3.900 Fotos von NS-Opfern aus der Gestapo-Kartei des Wiener Stadt- und Landesarchivs in einer Datenbank. Die erkenntnisdienlichen Fotografien dieser Kartei sind einzeln im Internet abrufbar, ergänzt um biographische Eckdaten zu den abgebildeten Personen und Angaben zu deren Verfolgung durch die Gestapo.⁴⁰ Das Staatsarchiv Freiburg präsentiert nach mehrjähriger Vorbereitung nun den gesamten Bildbestand des Berufsfotografen Willy Pragher (1908–1992) im Internet und eine Auswahl seiner Bilder in einer Wanderausstellung mit Begleitband.⁴¹ Die Wiener Gestapo-Fotos und die Fotografien Praghers sind möglichst vollständig im Internet wiedergegeben, wobei den Nutzern die Auswahl aus dem jeweils recht umfangreichen Bestand überlassen ist – was durch die Vorstrukturierung der Datensätze nicht unbedingt erleichtert wird.

Mit der Frage, wie Benutzer aus einer Vielzahl verfügbarer Fotos eine sinnvolle Auswahl treffen, befasste sich die Gedenkstätte Buchenwald intensiver, die nach finanzieller Förderung der Vorarbeiten durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft vor einiger Zeit die größte Fotosammlung zu einem KZ als digitales Bildarchiv im Internet zugänglich machte.⁴² Ein Relevanzurteil hinsichtlich der überlieferten Fotos vermittelte die Gedenkstätte mit einer Ausstellung unter dem Titel „Schwarz auf Weiß“, die eine Auswahl rekontextualisierter Fotos aus diesem Mikrokosmos des Terrors präsentiert und seit September 2008 auch als „Virtuelle Ausstellung“ im Internet abrufbar ist.⁴³ Darin erläutern die Texte zu den Bildern deren Entstehungszusammenhänge.

Das allgemeine Problem der Bildarchive im Internet liegt nicht primär im technischen Bereich, sondern vor allem in unzureichenden sprachlichen Informationen über die materielle Gestalt und die Herkunft der jeweiligen Fotografien. Die im Internet abrufbaren Digitalisate fotografischer Quellen enthalten

⁴⁰ <<http://www.doew.at/php/gestapo>>.

⁴¹ Kurt Hochstuhl, Fotonachlässe im Staatsarchiv Freiburg i.Br. Überlegungen zu Erschließung und Vermarktung, in: *Rundbrief Fotografie* 12 (2005) H. 2, S. 26-32; ders./Wolf, *Brechungen* (Anm. 25). Die Internetpräsentation des Fotobestandes des Staatsarchivs Freiburg, Bestand W 134-137, Sammlung Willy Pragher, findet sich unter <<https://www2.landesarchiv-bw.de/ofs21/olb/struktur.php?stat=1&archiv=5&sprungId=20677&sprungStufe=B7&letztesLimit=suchen>>.

⁴² <<http://www.buchenwald.de/fotoarchiv>>. Vgl. dazu Silke Betscher, Das digitale Fotoarchiv der Gedenkstätte Buchenwald. Ein Beitrag zur Gedenkstättenarbeit im Internet, in: *Rundbrief Fotografie* 14 (2007) H. 3, S. 14-17, die empfiehlt, sich über die Sitemap einen Überblick zum Ordnungssystem dieses Fotoarchivs zu verschaffen; siehe <<http://www.buchenwald.de/fotoarchiv/sitemap.php?q=1&page=1&link=k>>.

⁴³ <<http://www.buchenwald.de/fotoausstellung>>. Angekündigt ist zudem eine Buchpublikation: Volkhard Knigge/Rikola-Gunnar Lüttgenau (Hg.), *Schwarz auf Weiß. Fotografien aus dem Konzentrationslager Buchenwald 1937–1945*, Göttingen (i.Vb.).

für gewöhnlich keinerlei Informationen über spezifische Merkmale der materiellen Überlieferungsgestalt, obwohl diese Merkmale relevante Schlussfolgerungen über die Entstehung und den ursprünglichen Gebrauchszusammenhang der Fotografien erlauben würden. Zu den bei der Digitalisierung „weggeschnittenen“ Informationen über die Fotografien zählen beispielsweise das Format und Material der Bildquelle sowie Beschriftungen und Vermerke auf der Rückseite des Bildträgers. (Aus der NS-Zeit sind mehrheitlich Positivabzüge auf Papier überliefert; Negative und Farbdiapositive – die von ihren Herstellern an anderen Stellen schriftlich bearbeitet wurden – sind seltener.) Die digitale Repräsentation der Fotografien beschränkt sich üblicherweise auf eine Wiedergabe der Vorderseite eines – aus seinem Überlieferungskontext herausgerissenen – fotografischen Papierabzuges. Damit wird einer primär illustrativen Nutzung Vorschub geleistet, da wichtige Teile der Bildquelle für die Nutzer des Digitalisates vollständig ausgeblendet werden.

Bei einer Digitalisierung der Bildbestände bleiben zudem meist archivische Klassifikationssysteme wirksam, die den medien-spezifischen Informationsgehalt von Fotografien überformen. Einen hohen Erklärungswert haben diesbezüglich die Feststellungen der Kulturwissenschaftlerin Karen Becker, die drei typische Gebrauchsweisen von Fotografien benannt hat, welche jeweils unterschiedliche Erkenntnisse hervorbringen:⁴⁴

- den Gebrauch des Fotos als Dokument, bei dem es nur als Ersatz für etwas anderes dient, was von Bedeutung ist;
- den Gebrauch des Fotos als Artefakt, bei dem es als ein gegenständliches Bildmedium verstanden wird, das bestimmte kulturelle Werte ausdrückt und formt;
- den Gebrauch des Fotos als Schlüssel zu den Dokumentationsverfahren der betreffenden Institution, bei dem das Bild einschließlich seiner Beschriftung als Repräsentant der jeweils institutionalisierten Werte und Verfahrensweisen verstanden wird.

Die digitale Präsentation von Fotos aus der Zeit der NS-Diktatur kann somit auch als Quelle für eine Analyse der institutionell etablierten Normen und Werte aufgefasst werden, denen die Bildquellen unterworfen wurden. Das jeweilige Klassifikationssystem schafft einen Rahmen, der definiert, ob und wie bestimmte Fotografien betrachtet und verwendet werden sollen; es produziert neue Bedeutungen der Bilder und beeinflusst die nachfolgende Forschung, indem es Forschungsfelder mit bestimmten Forschungszielen konstruiert, aber auch Lücken lässt, die einer Beantwortung neuer Fragen entgegenstehen.⁴⁵ Dabei ist die Fixierung archivischer Klassifikationssysteme auf Fotos als Doku-

⁴⁴ Karen Becker, *Das Bildarchiv und die Konstruktion von Kultur*, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 93 (1997), S. 235-253.

⁴⁵ Ebd., S. 249f.

mente von etwas anderem das größte Hindernis, das einem weitergehenden Erkenntnisgewinn entgegensteht: Porträtaufnahmen werden oft nur als Abbildungen bestimmter Personen aufgeführt, nicht aber als fotografisches Genre. Zusammenhängende Fotobestände werden in chronologisch, topographisch oder thematisch geordnete Einzelbilder fragmentiert, was die Rekonstruktion ihrer Entstehungs- und Gebrauchszusammenhänge erschwert. Fragen nach bestimmten Fotografen oder spezifischen Gebrauchsweisen der Fotografie (Presseillustration, Polizeiaufnahmen usw.) werden von Klassifizierungssystemen, die sich auf Fotos als Dokumente von etwas anderem beziehen, nicht beantwortet.⁴⁶ Sie lassen meist auch außer Acht, dass Fotografien die Perspektive derjenigen wiedergeben, die diese Fotos gemacht haben.⁴⁷ So ist die Überrepräsentation NS-konformen Bildmaterials teilweise auf archivische Klassifikationssysteme zurückzuführen, die weder den Herstellungskontext noch die soziale Perspektivität der Aufnahmen erfassen.

Inzwischen gibt es in Deutschland Bestrebungen, die archivische Verzeichnung von Fotos zu regulieren und zu verbessern.⁴⁸ Anders als bei amtlichem Schriftgut haben staatliche Archive kein Übernahmemonopol für Fotografien. Dennoch öffnen sie sich zunehmend der Frage, wie die Archivwürdigkeit von Fotos zu beurteilen ist.⁴⁹ Axel Metz hat versucht, die Besonderheiten der archivistischen Bewertung von Fotografien im Vergleich zu amtlichen Schriftquellen zu benennen. Demnach stehen bei einer Bewertung der Archivwürdigkeit von Fotos inhaltliche Kriterien im Vordergrund, die vom Sammlungsantrag des jeweiligen Hauses abhängen; so richten die Archive ihre Aufmerksamkeit zunächst meist auf die Bildinhalte.⁵⁰ Da der Quellenwert und die Erschließung eines Fotobestandes in enger Beziehung zueinander stehen, ist eine nicht erschlossene fotografische Überlieferung wertlos.⁵¹ Idealerweise sollten deshalb zunächst Informationen zur Entstehung und Herkunft der Fotos gesammelt und dokumentiert werden.⁵² Solche Angaben wurden bisher oft nicht gesichert.

⁴⁶ Vgl. Diethart Kerbs, Ehrenkodex für den Umgang mit Fotografen-Nachlässen und historischen Bildbeständen, in: *Fotogeschichte* 22 (1985), S. 2; Arani, *Selbst- und Fremdbilder* (Anm. 17), Kap. II.4.a.

⁴⁷ Becker, *Das Bildarchiv* (Anm. 44), S. 241.

⁴⁸ Vgl. die Synopse bisher in Deutschland publizierter Richtlinien für die Foto-Verzeichnung bei Zenker-Oertel, *Verzeichnung* (Anm. 26), S. 20-25.

⁴⁹ Metz, *Nicht jedes Bild* (Anm. 37), S. 22, S. 2, S. 12, S. 33.

⁵⁰ Ebd., S. 12ff.

⁵¹ Ebd., S. 3; Zenker-Oertel, *Verzeichnung* (Anm. 26), S. 20.

⁵² Metz, *Nicht jedes Bild* (Anm. 37), S. 25. Wenn die Fotos in engem Zusammenhang zu bestimmten schriftlichen Quellen stehen, sollte die darin über sie enthaltene Information ebenfalls festgehalten werden (ebd., S. 16).



Privater Schnappschuss von 1941, der sowjetische Kriegsgefangene an der Krim zeigt; aus dem Nachlass des an der Ostfront gefallenen deutschen Soldaten R.P.O. Schindler. Silbergelatinepapier, 6,4 cm x 9,2 cm, Vorder- und Rückseite (Privatbesitz). Dass es sich um eine privat hergestellte Fotoaufnahme handelt, ist anhand der Gestalt der Quelle (einschließlich ihrer rückseitigen Beschriftung, die den Aufnahmeort bezeichnet) und ihrer Überlieferungsgeschichte gesichert. Die Intention des Fotografen bei der Aufnahme lässt sich mangels schriftlicher Kontextinformationen zum Bild nicht zweifelsfrei rekonstruieren.

Strittig ist insbesondere die Archivwürdigkeit privater Fotos aus der Zeit der NS-Diktatur. Spätestens seit den 1930er-Jahren fotografierten größere Personenkreise als zuvor; so entstanden neben den Bildern von Berufsfotografen viele Aufnahmen privater „Knipser“, die in der Regel nicht dieselbe durchschnittliche Gestaltungsqualität aufweisen wie professionelle Bilderzeugnisse. Wegen der besonderen historischen Bedeutung des Zweiten Weltkriegs und des Holocaust sollte hierzu jedoch möglichst viel aussagekräftiges Bildmaterial erhalten werden.⁵³ Zu vielen wichtigen Geschehnissen und zum „Alltag“ dieser Periode liegen nur wenige oder gar keine professionellen Fotografien vor. Deshalb müssen auch Aufnahmen aufbewahrt werden, die keine optimale Gestaltungsqualität besitzen, wenn sie für die NS-Diktatur spezifische Ereignisse, Zustände oder Veränderungen im Bild festhalten. Zudem dokumentieren Privatfotos bestimmte Wahrnehmungsweisen der NS-Zeit, die in der offiziellen Fotografie gar nicht oder nur am Rande vorkommen.

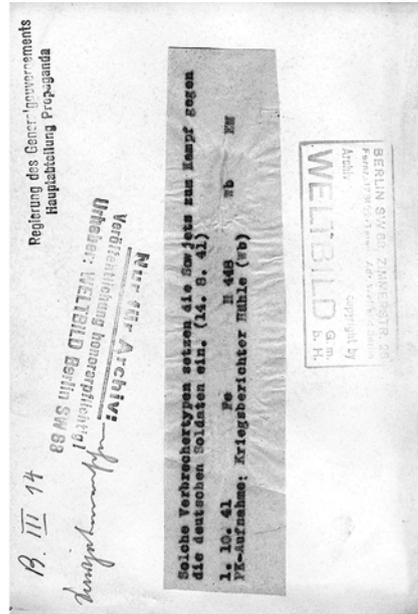
Bei der Beurteilung der Archivwürdigkeit von Fotos ist auch die Vermeidung von Redundanz wichtig. Da professionelle Fotos von Berufspolitikern oft hochgradig redundant sind, genügt meist die Aufbewahrung eines repräsentativen Querschnitts.⁵⁴ Die Bayerische Staatsbibliothek strebte bei der Digitalisierung des Fotoarchivs Heinrich Hoffmann offenbar keine Redundanz-Vermeidung an: Im digitalen Bildarchiv sind Mehrfachüberlieferungen von Hitler-Fotos anzutreffen. Zweifellos zählten die Nationalsozialisten zu den frühen Protagonisten einer Ästhetisierung und visuellen Inszenierung des Politischen, doch Mehrfachkopien derselben „Führerbilder“ gewinnen dadurch keinen zusätzlichen Quellenwert. Noch schwieriger ist die Vermeidung einer Redundanz fotografischer Überlieferungen im Verhältnis verschiedener öffentlicher Einrichtungen zueinander.⁵⁵ Der geringe Informationsaustausch darüber könnte durch digitale Meta-Informationen zu den existierenden Fotobeständen deutlich verbessert werden. Das Projekt „Fotoerbe“ ist ein erster Versuch, eine Übersicht zu Fotobeständen in der Bundesrepublik Deutschland zu schaffen.⁵⁶

⁵³ Eines der von Axel Metz genannten Kriterien für die Archivwürdigkeit von Fotografien ist ihre Herkunft aus Zeitspannen, zu denen nach heutiger Einschätzung möglichst viel aufbewahrt werden sollte (ebd., S. 19ff.).

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 12f., S. 19, S. 25-32.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 30, S. 33.

⁵⁶ <<http://www.fotoerbe.de>>. Vgl. Stefan Rohde-Enslin, Was ist wo und wer hat was? www.fotoerbe.de: Auf dem Weg zu einer deutschlandweiten Beständeübersicht, in: *Rundbrief Fotografie* 15 (2008) H. 1, S. 18-21.



Eine Variante der Visualisierung des propagandistisch konstruierten „vertierten Sowjetmenschen“: PK-Fotograf Hähle, Aufnahme vertrieben über Weltbild (Berlin), Emissionsdatum: 14.8.1941. Zeitgenössischer Bildtext: „Solche Verbrechertypen setzten die Sowjets zum Kampf gegen die deutschen Soldaten ein.“ Dass es sich um eine professionelle deutsche Pressefotografie handelt, ist anhand der Gestalt der Quelle (einschließlich ihrer rückseitigen Beschriftung) und ihrer Überlieferungsgeschichte gesichert. Die Intention des Fotografen bei der Aufnahme lässt sich aufgrund schriftlicher Kontextinformationen zum Bild zweifelsfrei rekonstruieren. Ein in der damaligen Sicht besonders abstoßend wirkender sowjetischer Kriegsgefangener ist bildfüllend aufgenommen, und die rückseitige Beschriftung belegt ebenfalls die Absicht einer pejorativen Darstellung des Kriegsgefangenen in Ausführung der vom Propagandaministerium gegebenen Anweisungen zur Darstellung von „Sowjetmenschen“. Silbergelatinepapier, 18 cm x 13,1 cm, Vorder- und Rückseite (Privatbesitz).

Was aber unterscheidet die Fotografien so erheblich von den Textdokumenten? Als Archivar sieht Axel Metz den entscheidenden Unterschied zwischen amtlichen Schriftquellen und Fotobeständen darin, dass Fotos inhaltlich heterogener und kleinteiliger seien als Sachakten.⁵⁷ Außer einem inhaltlichen Hauptaspekt enthielten sie zahlreiche Nebenaspekte, die für die Forschung von Interesse sein könnten. Das zentrale Problem ihrer archivischen Erschließung liege in der Verzeichnung solcher Nebenaspekte. Ausgehend von etwa 15 Minuten Bearbeitungszeit für ein Foto dauert die Verzeichnung eines Foto-

⁵⁷ Metz, Nicht jedes Bild (Anm. 37), S. 21, S. 33.

bestands, der 33 Regalzentimeter misst, rund sieben volle Arbeitstage – die Verzeichnung von amtlichem Schriftgut des gleichen Volumens dagegen nur dreieinhalb Stunden.⁵⁸ Darüber hinaus führt Metz die „Evidenzwerte“ einer fotografischen Überlieferung als neues Kriterium in die archivwissenschaftliche Diskussion ein. Er bezeichnet damit die Aussagekraft der fotografischen Primärquellen über ihre Hersteller und deren Organisationsweise. Fotoalben oder Fotografen-Nachlässe können zum Beispiel erkennen lassen, wie ein Fotograf arbeitete, welche Interessen die Auftraggeber oder die Fotografierten mit den Bildern verfolgten, aber auch Hinweise zu der Frage geben, wie und warum welche Fotos von wem aufbewahrt wurden.⁵⁹ Damit ist die fotografische Quelle als materielles Artefakt mit sichtbaren Spuren seines Entstehungs- und Gebrauchskontexts angesprochen, als welches es von den archivischen Klassifikationssystemen bisher nicht erfasst wird.⁶⁰

Axel Metz hebt noch ein sehr wichtiges, aber recht unbestimmtes Kriterium für die archivische Bewertung von Fotobeständen hervor: ihren möglichen Nutzen für die Forschung.⁶¹ Da Fotos von Historikerinnen und Historikern lange kaum als Forschungsgegenstand, sondern vorwiegend als Illustrationsmittel genutzt worden sind, kann einer Prognose ihres zukünftigen Gebrauchs nicht allein – wie Metz es vorschlägt – die bisherige Nutzung zugrunde gelegt werden. Bei einer erweiterten Forschungspraxis sowie besseren Zugangs- und Publikationsbedingungen könnte auch die Nutzung umfassender sein. Eines der größten Hemmnisse für Studierende, Promovierende und nicht verbeamtete Forscher sind die von den Archiven erhobenen Gebühren für Bildnutzungen. Die Archive könnten den Wert ihrer Fotobestände für die Forschung schon dadurch erhöhen, dass sie den zu fotografischen Quellen forschenden Wissenschaftlern keine Kosten für Bildnutzungen aufbürden.⁶² Dabei kann die von Kunsthistorikern emsig vorangetriebene Suche nach einem kostenfreien Zugang zu Bildbeständen für Lehr- und Forschungszwecke als Anregung dienen: Die Kölner Organisation Prometheus e.V. betreibt ein verteiltes digitales Bildarchiv für Forschung und Lehre. Prometheus hat 2008 mit dem Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz einen Kooperationsvertrag abgeschlossen, der ein vereinfachtes Bildrechte-Management für Schüler, Studierende und Forscher vorsieht. Infolge dieser Vereinbarung können alle digitalen Bil-

⁵⁸ Ebd., S. 3, S. 5-8; Zenker-Oertel, Verzeichnung (Anm. 26), S. 13.

⁵⁹ Metz, Nicht jedes Bild (Anm. 37), S. 23f.

⁶⁰ Vgl. Arani, Fotografien als Objekte (Anm. 21).

⁶¹ Vgl. Metz, Nicht jedes Bild (Anm. 37), S. 12, S. 22.

⁶² Vgl. Hanns-Peter Frenzt, Leere Kassen – volle Archive. Erlöschancen kommerzieller Verwertung von Sammlungsbeständen öffentlich-rechtlicher Archive und Museen, in: *Rundbrief Fotografie* 12 (2005) H. 3, S. 20ff.; Holger Simon, Internetpublikationen – Zum Umgang mit Kulturgütern aus öffentlichen Sammlungen, in: *Rundbrief Fotografie* 13 (2006) H. 2, S. 23ff., Hanns-Peter Frenzt, Wunschtraum und Wirklichkeit. Eine Replik auf den Beitrag von Holger Simon, in: *Rundbrief Fotografie* 13 (2006) H. 3, S. 30-33.

der des Bildarchivs Preußischer Kulturbesitz über das Prometheus-Archiv in Schulen, Hochschulen und wissenschaftlichen Publikationen bis zu einer Auflage von 1.000 Exemplaren kostenfrei verwendet werden.⁶³

Die neuen Möglichkeiten für die Forschung durch digitale Informations- und Kommunikationstechniken sollten genutzt und weiter ausgebaut werden. Der Wert von Fotobeständen für die Forschung kann indes nicht allein durch vermehrte Digitalisierung und leichtere Zugänglichkeit erhöht werden; ebenso notwendig sind verbesserte Klassifizierungssysteme (online wie offline), die die materielle Gestalt und die soziale Perspektivität der Bildquellen breiter erfassen als bisher. Die Digitalisierung ermöglicht und erfordert eine neue Reflexion über die Ordnung des in fotografischen Quellen gespeicherten Bildwissens sowie die Einführung einer inhaltlich verbesserten Dokumentation.

4. Welche Fragen zur NS-Diktatur können durch Fotos beantwortet werden – und welche nicht?

Fotografien können die wissenschaftliche Beschreibung und Analyse der Vergangenheit um bisher unbeachtete Aspekte erweitern. Ihr besonderer Wert liegt dabei in der denkbar größten zeitlichen Nähe zum vergangenen Geschehen und in der Vielzahl simultan vermittelter, detaillierter Seheindrücke, die mit anderen Mitteln nur schwer erfasst werden können. Der kultur- und sozialwissenschaftliche Informationsgehalt von Fotos als Datenquellen wurde in der amerikanischen „Visual Anthropology“ und „Visual Sociology“ bereits ausführlich diskutiert.⁶⁴ Demnach liegt eine medienspezifische Grenze ihrer Aussagefähigkeit darin, dass sie nur Sichtbares repräsentieren. Da nicht alle Phänomene der Vergangenheit sichtbar waren, können sie auch nicht nur anhand fotografischer Quellen untersucht werden. Außerdem ist zu fragen, inwiefern die weithin unsichtbaren Produktionsbedingungen einer Fotografie die Sichtbarkeit bestimmter Phänomene eingeschränkt bzw. die Art ihrer Sichtbarmachung mitbestimmt haben.

Zu den unsichtbaren Voraussetzungen deutscher Pressefotografien während der NS-Diktatur zählen die Lenkung und Kontrolle der Fotografen und ihrer Bilder durch das Propagandaministerium. Die Fotopublizistik unter dem NS-Regime popularisierte durch die Veranschaulichung einer völkisch-rassistischen Ideologie visuelle Normen „deutschen“ Aussehens und eine damit ver-

⁶³ Siehe Prometheus-Newsletter 2008/01, online unter URL:
<<http://www.prometheus-bildarchiv.de/index.php?id=384>>,
sowie die Nutzungsbedingungen unter

<http://www.prometheus-bildarchiv.de/uploads/media/Nutzungsbedingungen_de_01.pdf>.

⁶⁴ Jon Wagner (Hg.), *Images of Information. Still Photography in the Social Sciences*, Beverly Hills 1979; vgl. auch Arani, *Selbst- und Fremdbilder* (Anm. 17), Kap. II.2.

bundene NS-„Moral“, die eine völkische Gruppenidentität und „rassenhygienische“ Exklusionsmechanismen umfasste. Das ästhetische Geschmacksurteil über das Aussehen eines Menschen wurde mit dem politischen Werturteil über diesen Menschen und sein Lebensrecht aufs Engste gekoppelt. Die fotografischen Feindbilder, die im Kontrast zu Leitbildern vom „deutschen Volkskörper“⁶⁵ vermeintlich „rassisch“ minderwertige Gegner veranschaulichten, sind bisher kaum erforscht.⁶⁶ Doch es ist anzunehmen, dass dieses Bildprogramm zur Eskalation der Gewalt gegen „Fremdvölkische“ und „Fremdrassige“ beitrug. Eine zerstörerische Wirkung entfalteten dabei nicht primär bestimmte Einzelbilder, sondern in unzähligen Varianten massenhaft verbreitete Leitbilder vom „Deutschen“ und vom „Fremden“.⁶⁷

Die Wirksamkeit fotografischer Bilder im Kommunikationsprozess kann nicht aus den Bildern selbst abgeleitet werden, da die alles entscheidende Wirkungsvoraussetzung das menschliche Herstellen und Zeigen von Bildern ist – sowie das Rezeptionsverhalten der Menschen, die diese Bilder betrachten. Die vom NS-Regime verbreiteten und unterdrückten Fotografien können insofern als eine visuelle und zugleich materielle Objektivierung von Massenkommunikationsprozessen gedeutet werden. Wer sich einen Überblick zu den neueren deutschsprachigen Theorien menschlicher Kommunikation verschafft,⁶⁸ wird feststellen, dass diese meist – wie die Zeichentheorien – von sprachwissenschaftlichen Theoremen abgeleitet wurden und keine Erklärungen für die Besonderheiten der visuellen Kommunikation anbieten. Als eine wichtige Aus-

⁶⁵ *Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge* 36 (2005): Menschenbild und Volksgesicht. Positionen zur Porträtfotografie im Nationalsozialismus, hg. von Falk Blask und Thomas Friedrich; Ulrich Hägele, Die Visualisierung des „Volkskörpers“. Fotografie und Volkskunde in der NS-Zeit, in: *Fotogeschichte* 82 (2001), S. 5-20; ders./Gudrun M. König (Hg.), *Völkische Posen, volkskundliche Dokumente. Hans Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1945*, Marburg 1999; Ulrich Domröse (Hg.), *Leitbilder für Volk und Welt. Nationalsozialismus und Photographie*, Berlin 1995.

⁶⁶ Vgl. Paul, *Bilder des Krieges* (Anm. 16), S. 236f.; Henrick Stahr, *Fotojournalismus zwischen Exotismus und Rassismus. Darstellungen von Schwarzen und Indianern in Foto-Text-Artikeln deutscher Wochenillustrierter 1919–1939*, Hamburg 2004. Zur völkisch-rassistischen Ikonographie im Nationalsozialismus: Arani, *Selbst- und Fremdbilder* (Anm. 17), Kapitel III.3.

⁶⁷ Als Edition von Massenbildern vgl. Juliane Peters (Hg.), *Spott und Hetze. Antisemitische Postkarten 1893–1945*, DVD, Berlin 2008.

⁶⁸ Vgl. etwa Carsten Winter/Andreas Hepp/Friedrich Krotz (Hg.), *Theorien der Kommunikations- und Medienwissenschaft. Grundlegende Diskussionen, Forschungsfelder und Theorieentwicklungen*, Wiesbaden 2008. Zu fragen ist bei der deutschsprachigen Forschung zur visuellen Kommunikation insbesondere, inwiefern sie international anschlussfähig ist, da fotografische Bilder anders als Nationalsprachen zu ihrer Rezeption keine Kenntnis der betreffenden Sprache voraussetzen. Der älteste und einflussreichste antidemokratische Essay über den Stellenwert der Bilder in der Massenkommunikation ist Gustave Le Bons Ende des 19. Jahrhunderts verfasste „Psychologie der Massen“; auf diesem gedanklichen Fundament baute die NSDAP ihre Bildpropaganda auf. Ein anderer Bezugspunkt könnte beispielsweise die zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Ernst Cassirer entwickelte Kultur- und Symboltheorie sein.

nahme ist die psychologische Kommunikationstheorie von Paul Watzlawick, Janet Beavin und Don Jackson zu nennen, die auf einer breiten empirischen Grundlage ausgehend von regelmäßigen Kommunikationsstörungen unter Menschen entwickelt wurde.⁶⁹ Mit Hilfe dieser Theorie können Fotografien als Botschaften verstanden werden, die an eine andere menschliche Kommunikationsmodalität als die Sprache appellieren – eine Modalität, die in der Terminologie dieser Theorie als „analog“ bezeichnet wird.⁷⁰ Demnach stellt analoge Kommunikation das Gemeinte durch sinnlich erlebbare Nachahmung dar. Sie verläuft meist unbewusst, ist aber handlungsrelevant, da sie die Beziehung zwischen den Kommunikationspartnern definiert. Analoge Botschaften sind mehrdeutig und können keine Negationen, Kausalzusammenhänge oder Alternativbeziehungen zum Ausdruck bringen. Doch sozial tabuisierte Phänomene, die *nicht mehr* oder *noch nicht* sprachlich artikuliert werden, können analog kommuniziert werden.⁷¹ Selbstverständlich steigt die Komplexität und Vielschichtigkeit der visuellen Botschaften, wenn sie darüber hinaus in einer zeitlich weiter zurückreichenden ikonologischen Tradition stehen und zudem in (jeweils genauer zu bestimmende) sprachliche Kontexte eingebettet sind.

Fotografien können demnach etwas mitteilen, das sich der Sprache entzieht bzw. den sprachlichen Ausdruck transzendiert. Die Historikerin Sybil Milton hatte bereits auf den Erkenntnisgewinn verwiesen, den fotografische Quellen in manchen Fällen ermöglichen, zu denen es keine schriftlichen Quellen gibt. Diese Möglichkeit einer erweiterten wissenschaftlichen Beschreibung der NS-Vergangenheit wird durch neuere Funde von fotografischen Aufnahmen jüdenfeindlicher Gewaltaktionen in Dörfern und Kleinstädten untermauert.⁷² Die hier abgebildeten deutschen Pressefotografien aus den letzten Jahren des Zweiten Weltkriegs enthalten in mehrfacher Hinsicht visuell formulierte Definitionen zwischenmenschlicher Beziehungen im Sinne des NS-Regimes, die aus Schriftquellen Bekanntes visuell konkretisieren und verstärken: Der Mann führt und kämpft, die Frau erfüllt rein reproduktive Aufgaben, alle „nordischen“ Typen sind gut und schön, die nicht „rassereinen“ Typen dagegen er-

⁶⁹ Paul Watzlawick/Janet Beavin/Don Jackson, *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*, Bern 1982.

⁷⁰ Seit den grundlegenden Arbeiten von Gregory Bateson, Don Jackson und Paul Watzlawick in den 1960er-Jahren wird der Begriff „analog“ in der Kommunikations- und Medientheorie als Gegenbegriff zu „digital“ verwendet. Während die als „digital“ bezeichnete verbale Sprache auf einer willkürlichen Verbindung des Bedeuteten mit abstrakten Zeichen aufbaue, basiere die als „analog“ bezeichnete non-verbale Kommunikationsmodalität auf einer Ähnlichkeitsbeziehung der Botschaften zum Gemeinten. Vgl. zur Begriffsgeschichte Alexander Roesler/Bernd Stiegler (Hg.), *Grundbegriffe der Medientheorie*, Paderborn 2005, S. 9-16.

⁷¹ Watzlawick/Beavin/Jackson, *Menschliche Kommunikation* (Anm. 69), S. 61ff., S. 98ff., S. 101f.

⁷² Vgl. Klaus Hesse/Philipp Springer, *Vor aller Augen. Fotodokumente des nationalsozialistischen Terrors in der Provinz*, Essen 2002; Michael Wildt, *Volkskommunikation als Selbstermächtigung. Gewalt gegen Juden in der deutschen Provinz 1919 bis 1939*, Hamburg 2007.

scheinen unordentlich und unsauber. Die Bilder veranschaulichen nationalsozialistische Normen und dämonisieren die Abweichung davon visuell. Im Vordergrund des nationalsozialistischen Bildprogramms standen „nordrassische“ Körperbautypen, „hart“ kämpfende Männer, das Bäuerlich-Volkstümliche und möglichst viele blonde Kinder. Unter ikonographischer Bezugnahme auf die NS-Rassenideologie wurde der „Feind“ nicht selten als „Rassenmischung“ veranschaulicht – in gezieltem Kontrast zu der vom NS-Regime angestrebten „Rassereinheit“ der Deutschen.



links: Eine Variante der Visualisierung des nationalen Geschlechterrollenleitbilds „deutscher Mann“: PK-Fotograf Fröhlich, Aufnahme vertrieben über Atlantic (Berlin), Emissionsdatum 7.6.1944. Zeitgenössischer Bildtext: „Der Gefechtsrudergänger – hat eine sehr wichtige Funktion auf dem Schiff auszuführen. Er kann und darf bei einem Angriff seinen Platz nicht verlassen. Führt er die Befehle des Kommandanten ruhig, sicher und schnell aus, dann kann das Schiff manchen Bomben und manchen Torpedos entgehen.“ Archivabzug, Silbergelatinepapier, 18 cm x 13 cm, Vorderseite (Privatbesitz).

rechts: Eine Variante der Visualisierung des nationalen Geschlechterrollenleitbilds „deutsche Frau“: Unbekannte(r) Fotograf(in) im Auftrag der Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt (NSV), Aufnahme vertrieben über Weltbild (Berlin), Emissionsdatum 18.12.1943. Zeitgenössischer Bildtext: „Mutterglück – Fränkische Bäuerin mit ihren Zwillingen. Das Gesicht der Bäuerin – kennen wir es nicht verewigt in Holzbildnissen und Gemälden aus vergangenen Jahrhunderten und scheint es uns nicht zu beweisen, dass dieser Typ der Fränkin über alle Zeiten hinweg sich erhalten wird.“ Archivabzug, Silbergelatinepapier, 18 cm x 13 cm, Vorderseite (Privatbesitz).

Gesellschafts- und zeithistorisch ist hierbei von Bedeutung, dass das nationalsozialistische Bildprogramm eine scheinbare visuelle Evidenz der Rassen- doktrin erzeugte, die im Unterschied zu den sprachlich fassbaren Ideologemen und den nach dem Ende der NS-Herrschaft gerichtlich sanktionierten visuellen Propagandadelikten (Verwendung von Hakenkreuzen o.ä.) noch in den bildlichen Massenmedien der Bundesrepublik relativ ungebrochen tradiert wurde.⁷³ Die Besonderheit der massenhaft verbreiteten visuellen Botschaften und ihrer ikonologischen Traditionen liegt dabei darin, dass sie vor allem durch ihre Allgegenwart wirksam zu werden scheinen – während Texte vorrangig auf diejenigen wirken, die sie mehr oder weniger gezielt rezipieren.



Amerikanische Kriegsgefangene werden als Kontrast zum nationalsozialistischen Ideal der „Rassereinheit“ visualisiert: PK-Fotograf Seeger, Aufnahme vertrieben über Weltbild (Berlin), Emissionsdatum 6.3.1944. Zeitgenössischer Bildtext: „Als Gefangene in Rom! Chikagoer und New Yorker Typen in Rom als Gefangene deutscher Fallschirmjäger und Grenadiere.“ Archivabzug, Silbergelatinepapier, 13 cm x 18 cm, Vorderseite (Privatbesitz).

⁷³ Hierbei ist selbstverständlich zu berücksichtigen, dass dies in einem demokratischen Staat geschah, der einen weitaus größeren Pluralismus der in Wort und Bild verbreiteten Weltanschauungen zulässt als die NS-Diktatur.

Dass die regierungsamtlich gelenkten Pressefotografien unter dem NS-Regime das damalige Geschehen nur sehr selektiv im Bild festhielten, geht etwa aus Vergleichen mit unabhängig davon entstandenen Fotoaufnahmen hervor. Sinnvoll sind daher Forschungskonzepte, die eine Vielzahl von Fotos verschiedener Urheber zum gleichen Thema oder Ereignisfeld parallel betrachten – beispielsweise die Aufnahmen von Urhebern verschiedener Nationalität.⁷⁴ Der eingangs eingeführte Terminus „Bildwissenschaft“ markiert eine Loslösung vom ästhetischen Werturteil, von dem sich die Kunstgeschichte in der Auswahl ihrer Forschungsgegenstände lange Zeit leiten ließ und noch mehrheitlich leiten lässt (siehe oben, Kapitel 2). Für die wissenschaftliche Auseinandersetzung insbesondere mit den deutschen Pressefotografien aus der Zeit der NS-Diktatur ist diese Loslösung eine notwendige Voraussetzung, um Distanz zur Ästhetisierung der nationalsozialistischen Weltanschauung im regierungsamtlich gesteuerten Bildprogramm der NS-Diktatur zu gewinnen. Sämtliche Fotografien – nicht nur die künstlerischen – sind ein legitimer Forschungsgegenstand.

Nicht alle fotografischen Quellen aus der Zeit der NS-Diktatur wurden vom Propagandaapparat kontrolliert und gelenkt. Für die Gesamtheit überlieferter Fotografien trifft die Aussage des Archivars Axel Metz durchaus zu, dass sie Phänomene abbilden, die in den amtlichen Schriftquellen keinen Niederschlag finden.⁷⁵ Fotografien zeigen detailliert konkrete soziokulturelle Lebensumstände von Menschen; sie protokollieren materielle Niederschläge der sozialen und kulturellen Ordnung in einem bestimmten Raum und ermöglichen auch eine allgemein gehaltene Untersuchung einer Gesellschaftsordnung, da diese sich teilweise sichtbar manifestiert.⁷⁶ Anhand von Fotografien können körper-sprachliche Botschaften einzelner Menschen analysiert werden (Kinetik) sowie die Beziehungen von Menschen und Dingen innerhalb eines Raumes und die kulturelle Bedeutung ihrer räumlichen Positionierung (Proxemik).⁷⁷ Insofern eröffnen Fotos verschiedene Möglichkeiten sozial- und kulturhistorischen Erkenntnisgewinns. Die Auseinandersetzung mit fotografischen Quellen aus der Zeit der NS-Diktatur eröffnet ferner die Chance, die aus der schriftlichen Überlieferung gewonnenen Erkenntnisse im soziologischen Sinn zu triangulieren, d.h. den Geltungsbereich dieser Aussagen im Vergleich zu Erkenntnis-

⁷⁴ Margot Blank (Hg.), *Beutestücke. Kriegsgefangene in der deutschen und sowjetischen Fotografie 1941–1945*, Berlin 2003; Andrzej Rybicki (Red.), *Przelamywać bariery – budować mosty. Wojna na fotografiach polskiego i niemieckiego żołnierza [Barrieren durchbrechen – Brücken bauen. Der Krieg auf Fotos polnischer und deutscher Soldaten]*, Krakau 2004; Arbaizar/Arnhold, *1945 – im Blick der Fotografie* (Anm. 28).

⁷⁵ Metz, *Nicht jedes Bild* (Anm. 37), S. 21.

⁷⁶ Zu den sichtbaren Ausdrucksformen einer sozialen Ordnung zählen beispielsweise Ausstattung und Zustand von Kleidung und Wohnraum einzelner Menschen, Versammlungsorte, öffentliche Freizeiteinrichtungen, Handelsplätze, Werkstätten und Industrieanlagen.

⁷⁷ Vgl. Wagner, *Images of Information* (Anm. 64); Ernö Kunt, *Fotografie und Kulturforschung*, in: *Fotogeschichte* 21 (1986), S. 13–31.

sen aus anderen Datenquellen – darunter auch Fotografien – zu präzisieren.⁷⁸ Während Akten eine menschliche Population primär aus der Perspektive ihrer Verwaltung beschreiben, erlauben Fotografien verschiedener Urhebergruppen zum gleichen Thema multiperspektivische Einblicke in soziokulturelle Mikrokosmen unter dem NS-Regime. Diese Vielfalt der Perspektiven auf das Ereignisfeld lässt sich aber nur dann erschließen, wenn auch die derzeit digital unterrepräsentierte, nicht-professionelle und oppositionelle Bildproduktion stärker einbezogen wird.

Da Bilder – so die hier vertretene Auffassung – an eine andere Kommunikationsmodalität appellieren als die Sprache, sollte dies bei ihrer Erforschung theoretisch und methodisch berücksichtigt werden. Zudem kommt es darauf an, Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Fotografien und anderen visuellen Quellen präziser zu bestimmen. Dieses Forschungsfeld lässt sich nur interdisziplinär bearbeiten, da die einzelnen Fachwissenschaften je für sich keine tragfähigen Antworten geben können auf die vielfältigen Fragen, die sich bezüglich der Fotografien aus der NS-Zeit stellen. Im Kontext einer interdisziplinären Bildwissenschaft könnte eine Neuformulierung der Erkenntnisinteressen vorgenommen werden, die den veränderten Bedingungen visueller Kommunikation ganzer Gesellschaften seit der Industrialisierung in höherem Maße gerecht werden als die bisherigen Ansätze der Kunstgeschichte bzw. Kunstwissenschaft. Bei der Untersuchung fotografischer Quellen aus der NS-Zeit ist es sinnvoll, die inzwischen vermehrt erscheinenden kunst- und geschichtswissenschaftlichen Fallstudien zu Fotografien und Fotografen auch aus einer übergreifenderen soziologischen Begriffsperspektive heraus zu verstehen, deren Ansatzpunkte hier selbstverständlich nur in groben Zügen angedeutet werden konnten. Gleichzeitig sind die kunstwissenschaftlichen Standards der Objektbeschreibung und ikonographisch-ikonologischen Interpretationsmethoden von unbestreitbarem Nutzen für andere Fachwissenschaften, die über kein lange erprobtes Instrumentarium zur Rekonstruktion der Entstehungs- und Sinnzusammenhänge von Bildern verfügen. Zu wünschen wäre schließlich auch eine engere Verbindung von forschungsbezogenen und archivpraktischen Kompetenzen, da eine komplexere Forschung maßgeblich auf adäquate Erschließungsformen in den Archiven angewiesen ist.

Dr. Miriam Y. Arani, Fuldastr. 55, D-12043 Berlin, E-Mail: miriam.y.arani@gmx.de

⁷⁸ Vgl. Wagner, *Images of Information* (Anm. 64), S. 150; Arani, *Selbst- und Fremdbilder* (Anm. 17), S. 106f.