

Jürgen Matthäus

Kriegsfotos auf dem Obersalzberg

Anmerkungen zu Eva Brauns Albumsammlung

Eva Brauns Albumsammlung kann als einzigartige Quelle zur NS-Geschichte gelten. Die Geliebte und kurzzeitige Ehefrau von Adolf Hitler war als technische Assistentin im Atelier des NS-Hoffotografen Heinrich Hoffmann mit dem Medium Fotografie professionell befasst, bevor sie zwischen 1938 und 1943 auf dem „Führeranwesen“ Berghof im Berchtesgadener Land ihre Nähe zu vielen NS-Funktionären nutzte, um intensiv zu filmen und zu fotografieren. Anders als Hoffmann tat sie dies ohne erkennbares kommerzielles Interesse. Eine umfangreiche Sammlung ihrer Fotos, selbst gemachte wie die anderer Fotografen, arrangierte sie in rund drei Dutzend erhalten gebliebenen Alben.¹ Mit Braun befasst sich eine breite Literatur, deren Hauptinteresse bis vor einigen Jahren weniger ihr selbst galt als ihrem Verhältnis zu Hitler und den von ihr vermittelten Einblicken in das Privatleben des Diktators.² Entsprechend nutzten Journalisten und Forscher ihre dokumentarische Hinterlassenschaft bislang zumeist als Steinbruch zur Illustration der NS-Geschichte, kaum als sozialhistorische Quelle mit Eigenwert.

Wer in Brauns Albumsammlung nach Fotos sucht, die deutsche Verbrechen und andere Szenen alltäglicher Kriegsgewalt zeigen, wie sie spätestens seit der Wehrmachtausstellung zum Allgemeingut visueller Geschichtsvermittlung gehören, wird enttäuscht. Krieg als „Nebeneinander von Normalität und grenzenloser Grausamkeit“³ ist in Brauns Alben nur sehr selektiv abgebildet. Zwar integrierte sie einige ausgewählte Fotos, die ihr von Soldaten überlassen wurden, in ihre Sammlung, doch Szenen der künstlichen Idylle auf und um den Berghof dominieren die Bilderwelt der Alben. War

- 1 National Archives and Records Administration (NARA), College Park, MD, Bestand 242-EB, 35 Alben (Laufzeit ca. 1913–1944). Ich danke Nicholas Natanson, NARA, für seine Hinweise zur Bestandsgeschichte. Die in diesem Text geäußerten Meinungen sind meine eigenen und nicht die des U.S. Holocaust Memorial Museum.
- 2 Siehe Nerin E. Gun, *Eva Braun: Hitler's mistress*, New York 1968. Biografisch tiefer gehend: Heike B. Görtemaker, *Eva Braun. Leben mit Hitler*, München 2019. Mit detailliertem Bezug auf Brauns Fotografien: Frances Guerin, *Through Amateur Eyes: Film and Photography in Nazi Germany*, Minneapolis 2012.
- 3 Bernd Hüppauf, *Was ist Krieg? Zur Grundlegung einer Kulturgeschichte des Kriegs*, Bielefeld 2013, S. 480.

der Krieg also, wie Frances Guerin vermutet, „just another event for Braun to incorporate into her story, creating a tension between her world and what we know to have happened“?⁴ Oder finden sich in ihren Alben auch Elemente einer Geschichtserzählung, wie sie die Kriegsrezeption „ganz normaler Deutscher“ prägten? Dieser Beitrag untersucht Brauns Bilderzählung als Teil einer umfassenderen Analyse privater Fotoalben, die Deutsche während des Zweiten Weltkriegs und danach zusammenstellten.⁵

Fotoalben als unterschätzte Geschichtsquelle

Dass die quellenspezifischen Aspekte von Brauns Albumsammlung bislang kaum beachtet wurden, überrascht insofern nicht, als empirisch fundierte Studien zur Produktion, Funktion und Wirkung von Fotoalben im Dritten Reich weitgehend fehlen.⁶ Forschungsdefizite bestehen selbst für Alben von Deutschen, die in der osteuropäischen Kernregion des Holocaust eingesetzt waren und ihre Kriegseindrücke nach Hause brachten. Außerdem erzählen Alben weit besser als lose Fotos Geschichten, deren Inhalte und Lesarten trotz der fixen, scheinbar unveränderlichen Sequentialität der Bilder hochgradig flexibel sind und sich –weit über die autobiografische Nutzung hinaus– für Erinnerungsdiskurse im Kontext kollektiver Identitätsstiftung besonders eignen.⁷ Die Kunsthistorikerin Martha Langford charakterisiert Fotoalben treffend als „instrument of social performance“, das Personen – die Abgebildeten, die Besitzer, die Betrachter – in unterschiedlicher Form und auf einer offenen Zeitachse einbeziehen kann.⁸

4 Guerin, *Through Amateur Eyes*, S. 274.

5 Dieser Beitrag basiert auf der Untersuchung von mehr als 300 Fotoalben in über einem Dutzend Archiven. Ich danke den Teilnehmern unserer Focus group (Petra Bopp, Elizabeth Harvey, Valerie Hebert, Abigail Lewis, Daniel Magilow, Paul Jaskot und Edward Westermann) für ihre Hilfe bei der Suche nach Albumquellen und ihrer Interpretation.

6 Siehe Cord Pagenstecher, *Private Fotoalben als historische Quelle*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 6 (2009) 3, S. 449–463, www.zeithistorische-forschungen.de/3-2009/id=4629 (alle Weblinks in diesem Beitrag wurden zuletzt am 8. 2. 2021 abgerufen und geprüft). Die distinkte Qualität von Fotoalben als Geschichtsquelle betonen Roswitha Breckner, *Sozialtheorie des Bildes*, Bielefeld 2010, S. 179 f., und Martha Langford, *Suspended Conversations. The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montreal 2008, S. 97. Allgemein siehe Anke Kramer/Annegret Pelz (Hrsg.), *Album. Organisationsform narrativer Kohärenz*, Göttingen 2013.

7 Ulrike Schmiegelt weist darauf hin, dass Alben oft „für die Angehörigen daheim, die Mütter, Ehefrauen und Kinder zusammengestellt“ wurden und daher im Vergleich zu losen Konvoluten weniger Gewaltbilder enthalten; siehe ihren Beitrag in: Peter Jahn/Ulrike Schmiegelt (Hrsg.), *Foto-Feldpost. Geknipste Kriegserlebnisse 1939–1945*, Berlin 2000, S. 30.

8 Martha Langford, *Speaking the Album: An Application of the Oral-Photographic Framework*, in: Annette Kuhn/Kirsten Emiko McAllister (Hrsg.), *Locating Memory: Photographic Acts*, New York/Oxford 2006, S. 223–246, Zitat S. 223.

Fotoalben erzählen ihre Geschichten primär visuell, doch spielen schriftliche Beigaben eine ebenso wichtige Rolle wie mündliche Erläuterungen, die Betrachter von Albumautoren oder -inhabern erhalten. Letztere bleiben in der Regel undokumentiert;⁹ Schrifttexte sind demgegenüber klar sichtbar, oft in Gestalt von Bildunterschriften auf den Albumseiten, manchmal auch nur als Umschlagtitel oder Widmung. Der Umstand, dass der Schrifttextautor zumeist ungenannt bleibt und nicht immer identisch ist mit dem Fotografen oder der Person, die das Album zusammengestellt hat, kompliziert die Lesart dieser Quelle. Schrifttext im Album erzeugt eine Narrativverschiebung, die die Universalität der Bildsprache durch spezifische Wortwahl und das Reglement des literarischen Diskurses ergänzt oder reduziert, in jedem Fall aber verändert. In diesem Transformationsprozess wirkt die suggestive Kraft der Bilder – verstärkt durch den vom Album erzeugten Eindruck einer strukturierten, durch den physischen Akt des Umblätterns offenbarten Erzählung – zusammen mit den Assoziationen, die der Schrifttext und die Gestaltung der Albumseiten hervorrufen. Wo selbst minimaler Begleittext fehlt, mögen Alben zum besseren Verständnis einzelner Fotos beitragen, doch bleiben sie kryptisch in ihrer Aussage, besonders wenn, wie dies bei einer Vielzahl der überlieferten Privatalben aus der NS-Zeit der Fall ist, weitere Kontextquellen in Gestalt von Kriegsbriefen oder Tagebüchern nicht verfügbar sind.

Kriegserinnerung bedient sich unterschiedlicher Repräsentationsformate. Es steht außer Zweifel, dass nachträglich abgefasste Erlebnisberichte deutscher Soldaten, wie Regina Mühlhäuser konstatiert, „eine kohärente, in sich logische Erzählung im Sinne einer persönlichen biografischen Konstruktion“ erzeugen.¹⁰ Doch gilt dies ebenso, noch dazu oftmals zeitlich näher an den geschilderten Ereignissen, für private Fotoalben: In Bild- und Schrifttext des Albums werden Bezüge zur historischen Wirklichkeit bewusst hergestellt, verzerrt oder zerstört, nicht nur beim Zusammenstellen der Fotos und Bildunterschriften, sondern auch später bei der Betrachtung eines Albums. Die Fotos genuin immanente Spannung zwischen fixem Bild und seiner variablen Interpretation erhöht sich mit Blick auf Alben, in denen Kriegsdienst und Privatleben, Gewalt und Banales in einem vom Albumautor bewusst konstruierten, nach dem Krieg jedoch veränderten Erzähl- und Rezeptionskontext zusammenfließen. Auf der Basis ihrer bahnbrechenden Forschung zur Bildproduktion deutscher Soldaten erkennt die Kunsthistorikerin Petra Bopp in Fotoalben einen „Narrationsraum für die subjektive Konstruktion der Erinnerung des Autors“; die unklare Mischung aus persönlicher Wahrnehmung und regimem-offiziellen Vorgaben bildet ab, „wie der Krieg gesehen wurde – nicht, wie er war“.¹¹

9 Zu den seltenen Ausnahmen gehören die Interviews, die Petra Bopp im Kontext der Wehrmachtausstellung in den 1990er-Jahren mit Albumautoren und ihren Familien durchführte; siehe Petra Bopp, *Fremde im Visier. Fotoalben im Zweiten Weltkrieg*, Bielefeld 2009.

10 Regina Mühlhäuser, *Eroberungen. Sexuelle Gewalttaten und intime Beziehungen deutscher Soldaten in der Sowjetunion 1941–1945*, Hamburg 2010, S. 44.

11 Bopp, *Fremde*, S. 10.

Dieser Primat des Subjektiven bezieht den Betrachter der Gegenwart mit ein: Wie wir den Krieg in den Alben sehen, hängt stark von unseren Erkenntnisinteressen, unserem Vorwissen und unserer Erwartungshaltung ab. Über Signifikation und Benutzung eines Albums entscheidet der Betrachter nach situativen, individuellen, gesellschaftlich vorgegebenen und anderen, in den seltensten Fällen klar definierten oder feststehenden Kriterien. Die eingangs zitierte Einschätzung Guerins verweist auf die Spannung zwischen der Kriegsdarstellung, die Brauns Albensammlung transportiert, und jener, die uns als Faktum bekannt ist. Ganz offensichtlich haben die engsten Familienangehörigen eines Wehrmachtssoldaten ein anderes kognitives und emotionales Bild von ihm als die Enkel oder Personen, denen enger Kontakt und direkte Kenntnisse seiner Biografie fehlen und die sich ihm ausschließlich über sein Kriegsalbum annähern. Dieser Aushandlungsprozesses zwischen Quelle und Rezipient, Bildsammlung und Kontext ist wichtig für die Beantwortung der Frage, welche Rolle Privatalben zum Zweiten Weltkrieg für autobiografische Sinnstiftung und kollektive Identität spielen.

Eva Brauns Albumsammlung und ihre Merkmale

Bevor wir uns den Kriegsszenen in Eva Brauns Fotoalben zuwenden, zunächst einige verständnisrelevante Anmerkungen zum Quellenkorpus und seiner archivalischen Überlieferung. Der NARA-Bestand lässt das Bemühen der Archivare um detailgenaue Beschreibung und ganzheitliche Erfassung der Sammlung erkennen. Die Alben sind Archivbenutzern seit Jahrzehnten als großformatige Faksimiles zugänglich, die die Originale auch in ihren materiellen Eigenschaften relativ quellennah abbilden. Der Benutzer kann sich durch die Sammlung blättern. Auf Lücken in Gestalt eines fehlenden Albums (Nr. 5), fehlender Fotos, Albendeckel und Textteile wird in der Bestandsbeschreibung hingewiesen, Interventionen sind dokumentiert: NARA-Archivare stellten ein Album (Nr. 35) aus losen Fotos nach eigenen Kriterien zusammen, ein anderes (Nr. 34) besteht lediglich aus Bildpaketen. Vier der Originalalben wurden 1979 an eine Freundin Brauns abgegeben (Kopien blieben Teil des NARA-Bestands); nachträglich zu den Fotos auf den Albumseiten hinzugefügte Nummern sollen die Sammlung bis auf die kleinste Dokumentenebene verzeichnen.¹² Seit relativ kurzer Zeit ist die Sammlung auch digital verfügbar und steht damit Forschern weltweit offen; gleichzeitig erhöht sich

12 Siehe <https://catalog.archives.gov/id/540149> (dort auch Zugang zu im Folgenden zitierten Digitalisaten einzelner Albumfotos). Jedes der Originalalben trägt auf der Innenseite des Vorderdeckels Aufkleber mit (wahrscheinlich von Braun eingetippten, von NARA-Archivaren wegen der fehlenden Album-Nr. 5 korrigierten) Nummern, gelegentlich ergänzt durch Inhaltszuschreibung (z. B. „Italien“, „Bergalbum“, „Führeralbum“). Die Alben-Nummern werden hier nach den NARA-Korrekturen zitiert (z. B. „Album 7“; bei Braun ursprünglich Nr. 8), auch erkennbar an der NARA Signatur (z. B. NARA 242-EB-17-3A, für „Album 17“, Blatt 3, Foto A).

damit allerdings die Wahrscheinlichkeit, dass Internetnutzer Einzelfotos außerhalb des Albumkontexts betrachten und so seine stilistischen, narrativen und haptischen Eigenschaften übersehen.¹³

Einem geschlossenen Gesamteindruck entzieht sich Brauns Albumkonvolut, denn es mischt Abbildungen von historischen Schlüsselpersonen und -ereignissen mit einer Vielzahl trivialer, oft serieller Szenen, Porträts, Gruppen- und Landschaftsaufnahmen. Die stilistische Spannbreite der Fotos reicht von professionellen Studioporträts (einige mit Widmung der Abgebildeten) über sorgfältig inszenierte Innen- und Außenaufnahmen bis hin zu Schnappschüssen, deren geringer künstlerischer Wert in den Augen Brauns anscheinend durch ihren Erinnerungscharakter kompensiert wird. In ihrer Selbstdarstellung spiegelt Braun ihr fotografisches Interesse motivisch unterschiedlich: Einmal präsentiert sie sich als „Knipserin“ in gelöster Atmosphäre, ein anderes Mal mit Profi-Ausrüstung und Assistenz „bei der Arbeit“.¹⁴ Den Schrifttext der Alben dominieren Bildlegenden (meist auf eingeklebten maschinenschriftlichen Zetteln, gelegentlich handschriftlich verfasst), oft mit kategorischen Sinnzuschreibungen in Gestalt von Kurz-Statements mit Ausrufungszeichen. Auf die Albumblätter geklebte Postkarten, Dokumente oder Kunstdrucke sind ebenso selten wie ausschmückende Zeichnungen. Lose Einlagen, sollte es sie ursprünglich gegeben haben, fehlen. Fotomotive und Bildunterschriften reflektieren das in deutschen Privatalben der Zeit verbreitete Nebeneinander von tradierten Konventionen fotografischer Produktion und albumspezifischer Repräsentation einerseits, individueller Perspektive andererseits. Distanz zum Regime oder gar Kritik an seiner Politik lassen die Alben weder vermuten noch erkennen.

Die stark autobiografisch und familienbezogene Auswahl der Bilder, das eigenwillig-idiosynkratische Albumarrangement und der persönliche Ton der Kommentierung lassen vermuten, dass Braun die Autorin der meisten, wenn nicht aller Bände war, und es ihr dabei um private Sinnstiftung, nicht um öffentliche Verwendung ging.¹⁵ Zahlreiche Aufnahmen zeigen sie selbst und dürften daher von anderen Fotografen stammen – insbesondere ihre Schwester Margarete scheint eine häufige Fotografin von Motiven mit Eva Braun gewesen zu sein; sie figuriert auch als Adressat einiger Foto-Widmungen. Wenngleich Braun ihren professionellen Anspruch in den Alben durchaus selbstbewusst

13 Die NARA-Webseite und ein im Still Images-Benutzersaal des Archivs zugänglicher *hard drive* enthalten digitale Reproduktionen einzelner Fotos, nicht ganzer Albumseiten, ohne Hinweis auf ihre Platzierung auf den Albumblättern und deren kompositorische und andere Merkmale. Bildtitel und -unterschriften, die Braun oft auf mehrere Fotos eines Albumblatts bezieht, fehlen in der NARA-Katalogbeschreibung vielfach.

14 „Album 17“, Blatt 3–4, NARA 242-EB-17-3A bis 4C, o. D. (ca. 1941–1943), Bildtitel: „Erholung von der Arbeit und – / bei der Arbeit“; Beispielfoto: <https://catalog.archives.gov/id/124032152>.

15 Laut NARA-Bestandsbeschreibung ist die Sammlung „attributed to Eva Braun“, <https://catalog.archives.gov/id/540149>; die Provenienz der Alben, die Ähnlichkeit der Gestaltung und der Gesamteindruck machen Brauns Urheberschaft mehr als wahrscheinlich.

dokumentiert, hielt sie eine Differenzierung zwischen ihren eigenen Aufnahmen und denen anderer Fotografen nur in Ausnahmefällen für nötig. Einige Ereigniszusammenhänge (z. B. Hitlers Besuch an der Westfront 1940), bei denen sie nicht zugegen war, übernahm Braun offenbar deshalb in Gestalt von Einzelfotos oder Fotoserien, weil sie ihr für Narrativ und Zwecksetzung ihrer Alben relevant erschienen.

Beschränkt man sich nicht auf die Suche nach vordergründig historisch signifikanten Fotos in einzelnen Alben, stellt sich die Frage, welche Geschichtserzählung die Albensammlung durchzieht und welcher Stilmittel sich Braun bedient. Dass der Fotografin für ihre Dokumentationsbemühungen ein sequenziell geordnetes Gestaltungsformat wichtig war, lassen nicht nur ihre Farbfilmaufnahmen, sondern auch die relativ große Zahl ihrer Privatalben, die Häufigkeit von zusammenhängenden Foto/Text-Episoden und die Gestaltung der (im Vergleich zu vielen anderen Privatalben der Zeit eher schmucklosen) Albumseiten vermuten. In ihrer Materialfülle ist Brauns Sammlung gekennzeichnet durch ein Bildthemen-dominiertes, ansonsten aber recht beliebiges Erzählschema, das sie wenig chronologisch stringent um persönliche Kerndaten, Schlüsselereignisse, Personen, Reisen oder Orte arrangiert. Ihre Zeit auf dem Berghof steht dabei eindeutig im Mittelpunkt; diesem lebensweltlichen Kontext ist die Mehrheit der Albumseiten gewidmet.

Die Sammlung erzeugt den Eindruck eines Familienalben-Konvoluts mit Hitlers alpiner Residenz als Zentrum sozialer Interaktion, reflektiert in zahlreichen episodischen Fotogeschichten. Bildsequenzen, in denen der Hausherr dominiert, durchziehen die Sammlung. Seine Geliebte steht ihm nahe und bleibt zugleich fern. Statt Bildern gemeinsamer Intimität lassen sich bestenfalls Motive mit diffuser emotionaler Aufladung finden (z. B. Fotos der beiden zusammen mit ihren Hunden; Braun und Hitler mit Kindern; Aufnahmen der menschenleeren Wohnung Brauns mit Hitler-Wandbild und Schlafzimmerinterieur); wo Hitler fehlt, zeigen Brauns Fotos häufig sie selbst oder andere in Szenen müßiger Langeweile (Sonnenbaden, Spaziergänge oder -fahrten). In der Abbildung Hitlers stehen Adolation und Überhöhung, wie sie in Bild und Schrift in der NS-Propaganda Verwendung fanden,¹⁶ neben Alltagsszenen, in denen sich für Privatalben charakteristische serielle Ereignisse – Gruppentreffen, Ausflüge, Feiern – oder spaßige Trivialitäten artikulieren.¹⁷ Dem Quellenformat Familienalbum entsprechend wechseln die abgebildeten Akteure, wobei Braun besonders nahestehende Personen – ihre Schwestern, die Freundin Herta Schneider und deren Kinder – häufig als Motive wiederkehren.

16 „Album 6“, Blatt 43–45, NARA 242-EB-6-43A bis 45A, drei Fotos zur Reichstagsrede Hitlers am 1. September 1939; „Album 13“, NARA 242-EB-13-43, Porträt Hitlers mit Bildtitel „Meine große Aufnahme Ostern 1943“, <https://catalog.archives.gov/id/124031668>.

17 Etwa „Album 8“, Blatt 19, NARA 242-EB-8-19A bis 19C, o. D. (1940), drei Fotos von Hitler vor einem Tiergehege mit Bildunterschrift „Staatsbesuch beim Uhu“, <https://catalog.archives.gov/id/124030770>.

Die Spannung zwischen privaten Alltagsszenen und historischen Schlüsselereignissen, augenfällig personifiziert in Hitler, durchzieht die Sammlung. Angesichts der besonders von Heinrich Hoffmann früh und massiv betriebenen Propagierung des Hitler-Kults mittels Massenpublizierung von Privatszenen – „Hitler – wie ihn keiner kennt“ (1935) – kann Brauns Einbeziehung ähnlicher Fotos in ihre Alben nicht überraschen. Sie scheint sich mit ihrer Albumsammlung an den Fotobüchern ihres Mentors ebenso zu orientieren wie an anderen, ähnlich ausgerichteten Publikationen der Weimarer Zeit, etwa dem 1931 erschienenen „Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken“ des 1944 in Auschwitz ermordeten deutschjüdischen Fotojournalisten Erich Salomon.¹⁸ Anklänge an „candid camera“-Projekte zeigt auch ihre über die Sammlung verstreute Auswahl von Bildsequenzen zu geschichtsmächtigen Episoden und den involvierten NS-Größen, etwa die Albumblätter zum Abschluss des Molotov-Ribbentrop-Pakts im August 1939¹⁹ oder in Gestalt der ihr wahrscheinlich von Hoffmann überlassenen „Bilder aus dem Hauptquartier und dem siegreichen Feldzug gegen Frankreich“.²⁰

Gleichzeitig nutzt Braun das Medium Privatalbum, um ihre persönliche Perspektive auf historisch Bedeutsames festzuhalten und damit dem Dargestellten eine stark subjektive, bisweilen kritische Note zu geben. Am deutlichsten wird dies in relativ häufigen Verweisen auf Isolation, ihrer selbst in erster Linie, aber auch der Frauen am Berghof insgesamt. Eine lange Bildsequenz zum Besuch italienischer Politiker am Vorabend des Kriegsbeginns beschreibt sie ebenso selbstbezogen wie geschickt aus der Perspektive der vom Hauptereignis Ausgeschlossenen,²¹ und was eine Fotosequenz als netten Wald-Ausflug erscheinen lässt, war laut Begleittext Folge zwangsweiser Untätigkeit und verordneter Zerstreuung, wenn die Männer zu „Besprechungen“ unter sich sein wollten und Frauen ausschlossen.²² Deutlich zeigt sich Brauns Bemühen, den Eindruck von alltäglicher Normalität in einer familienanalogen Gemeinschaft zu erzeugen, und obwohl ihre privilegierten Lebensumstände und ihre Umgebung auf dem Berghof sehr wenig mit dem gemeinsam hatten, was die Mehrheit der Deutschen in dieser Zeit erlebte, finden sich in Brauns Fotoalben durchaus Anklänge an verbreitete Kriegsbilder.

18 Siehe Berlinische Galerie (Hrsg. Janos Frescot), Erich Salomon. Mit Frack und Linse durch Politik und Gesellschaft. Photographien 1928–1938, München 2004. Für den Hinweis auf Salomon danke ich Daniel Magilow.

19 „Album 6“, NARA 242-EB-6-37A bis 42F. Siehe zu dieser Fotosequenz Görtemaker, Eva Braun, S. 228 f.

20 „Album 7“, NARA 242-EB-7-23A bis 48A.

21 „Album 6“, NARA 242-EB-6-25A bis 35E, 11 Albumseiten zum Besuch Cianos am 12./13. 8. 1939.

22 „Album 6“, NARA 242-EB-6-38A bis 39D, Bildtext u. a.: „Selbst auf den Spaziergängen sind Besprechungen / während die Damen meist hindernd[!] sind / und sich verziehen! / wie hier Margarete [Braun]“; „Album 8“, NARA 242-EB-8-11A bis 11E, 1940, 6 Fotos u. a. mit Eva Braun auf der Berghof-Terrasse, Bildtext: „Sommer 1940 ‚verbannt‘ auf den Berghof“.

Brauns Albumfotos vom Krieg

Kriegerische Militanz auf dem Obersalzberg zeigen Eva Brauns Fotoalben nur abgemildert-symbolhaft, personifiziert in Soldaten und anderen Uniformierten. Bilder propagandistischer Stilisierung des Militärs durchziehen die Alben und gehen einher mit Darstellungen persönlicher Nähe und privater Vereinnahmung. Einem Blatt in „Album 13“, das zwei Marineoffiziere am Kehlsteinhaus mit dem ungewöhnlich detaillierten Bildtext „Korvettenkapitän Erich Topp und Suhren[,] Träger des Eichenlaubs m. Schwertern zum Ritterkreuz des eisernen [sic] Kreuzes“ zeigt, folgen zwei Fotos, untertitelt „Herr Topp ganz privat“. Drei Fotos eines Albumblatts, die den SS-Ordonnanzoffizier Hans-Georg Schulze abbilden (darunter ein Foto mit Hitler bei einem Truppenbesuch), gibt Braun lediglich den Spitznamen „Frettchen“ bei, um auf dem nächsten Blatt mit einem Großfoto des Mannes mit nacktem Oberkörper kommentarlos an der Grenze zwischen Anzüglichkeit und in männlichen Kriegsalben üblichem Körperkult zu manövrieren.²³ Ein SS-Offizier wird nicht nur am Berghof abgelichtet gezeigt, sondern mit der Bildunterschrift „Unser Max Wünsche“ auch in Brauns Ersatzfamilie aufgenommen.²⁴

Wünsche, der vor Kriegsbeginn zu Hitlers Ordonnanz gehörte und 1943 ein SS-Panzerregiment führte, figuriert auch auf einem Gruppenfoto mit dem Titel „Die hohen Vertreter der SS“. Drei eng aufeinanderfolgende Fotos zeigen, wie sich Braun unter vier anfangs stramm aufgereichte SS-Offiziere mischt. Einen Arm launig eingehakt bei Wünsche und die andere Hand tief in der Tasche ihres Pelzmantels, zieht sie den Blick der Offiziere auf sich und bricht die Männerreihe auf.²⁵ Wo ordensgeschmückte Wehrmacht- und SS-Offiziere militante Maskulinität ausstrahlen, stellt sie Weiblichkeit und ihren informellen Status deutlich zur Schau. Wie für das Quellenformat typisch und in zahlreichen deutschen Privatalben etwa in Gestalt von Selbstporträts vor Kriegstrophäen zu besichtigen, wechselt Braun aus der Rolle der dokumentierenden Fotografin, die sie mutmaßlich im ersten Foto mit den „hohen SS-Vertretern“ einnahm, bruchlos ins Zentrum der Bildgeschichte. Schrifttext fehlt auf diesen beiden Albumseiten; deutlich sichtbar ist, dass Braun ohne Berührungsängste die Gelegenheit zur Selbstdarstellung inmitten dekoriertes „Kriegshelden“ zu nutzen wusste. Die Szene kann mit ihrer Mischung aus inszenierter Interaktion und dem Bemühen um Betonung individueller Präsenz sowohl als beispielhaft für die sinn- und identitätsstiftende Zwecksetzung der Albumsammlung wie auch als typisch für deutsche Fotoalben der Zeit gelten.

23 „Album 13“, NARA 242-EB-13-2A bis 3, o. D. (1941–1943), <https://catalog.archives.gov/id/124031550>.

24 „Album 13“, NARA 242-EB-13-17A bis 21B, o. D. (1941–1943).

25 „Album 16“, NARA 242-EB-16-19 bis 22B, o. D. (1941–1943).

Anders als auf jenen Albumseiten, mit denen sie sich und andere Berghof-Frauen als vom „bedeutsamen“ Geschäft der Männer Ausgeschlossene präsentiert, nutzt Braun ihren Orts- und Statusvorteil in Fotosequenzen mit NS-Kriegsgrößen nach Kräften, um ihre eigene Relevanz im Kontext geschichtlich bedeutsamer Ereignisse zu unterstreichen. Auf der Terrasse des Berghofs oder beim Spielen mit Kindern aus dem Hitler-Gefolge abgelichtet, wirken einige der dekorierten Offiziere (wie etwa SS-General Sepp Dietrich) unsicher bis deplatziert.²⁶ Dagegen macht Braun ihre Wunschrolle als de-facto-Hausherrin im Kreis uniformierter Männer augenfällig. Sie entscheidet, erst als Fotografin von Gruppen- und Einzelaufnahmen mit dem Kameraauslöser, danach als Albumautorin über Fotoauswahl und -arrangement, wer wie zu sehen ist. Brauns Bemühen, sich historische Bedeutsamkeit zuzuschreiben, lässt sich besonders anhand ihrer Aneignung von Kriegsfotos in zwei Alben mit den Ordnungsnummern 7 und 15 beobachten.

Während andere Alben Eva Brauns ihren Reisen, Begegnungen und Aufhalten auf dem Obersalzberg gewidmet sind, scheinen „Album 7“ und „Album 15“ unklar in der thematischen und örtlichen Situierung. Darüber, nach welchen Kriterien Braun Fotos anderer für sich auswählte, lässt sich nur spekulieren. Vielleicht verhielt es sich mit den Fotos vom Krieg wie mit jenen von Uniformierten auf dem Berghof, in deren Kreis sie sich eingliedern und ihre privilegierte Isolation überwinden wollte, indem sie sie fotografisch privatisierte. Szenen von Familientreffen „daheim“ und die Fotos kriegsereignis, auch und gerade, wenn sie von anderen stammen, verschaffen ihr sichtbare Präsenz in beiden Kontexten. Dies wäre den deutschen Kriegsteilnehmern vergleichbar, die einerseits ihre Zeitzeugenschaft an bedeutsamen Ereignissen dokumentierten, andererseits durch Familienfotos (der Privat- oder der militärischen Ersatz-Familie) versuchten, Trennung zu überwinden und die Isolation „fern der Heimat“ zu kompensieren.

Doch im Unterschied zu den Alben deutscher Kriegsteilnehmer steht bei Braun nicht der militärische Konflikt im Vordergrund, sei es in Gestalt von Fotomotiven zum gewaltsamen Kriegsgeschehen oder zum kampffreien alltäglichen Soldatenleben. Stattdessen ist es der albumspezifische Kontext, der diese Kriegsbilder bemerkenswert macht. Auf „Album 6“, das mit Berghof-Szenen vom Warten auf das Ergebnis der Ribbentrop-Verhandlungen in Moskau und großformatige Fotos von der Reichstags-Rede Hitlers am 1. September 1939 (Bildtitel u. a. „Deutschland, Deutschland, über alles!“) endet, folgt in „Album 7“ eine Fotosequenz zur Nachgeschichte des gescheiterten Attentats Georg Elzers am 8. November 1939 mit Verletzten. Ein direkter Bezug auf den von Hitler erst kurz zuvor ausgelösten Krieg findet sich hier ebenso wenig wie ein Hinweis auf die tödliche Gefahr, der Brauns Geliebter an diesem Tag nur knapp entgangen war.

26 „Album 11“, NARA 242-EB-11-3A bis 9B, o. D. (ca. 1941), <https://catalog.archives.gov/id/124031240>.



Abb. 1: Eva Braun, „Album 7“, Bl. 6 (NARA 242-EB-7-6)

Stattdessen spart ein nachlässig ausgerissener, mit getipptem Untertitel versehener Zeitungsartikel mit Pressefotos von der Beisetzung der bei dem Anschlag Getöteten Hitler bewusst aus, was sich an den Textfragmenten des Ausrisses zu umgebenden Fotos ablesen lässt.²⁷

Unmittelbar auf die Sequenz zu den Attentatsfolgen schließen in „Album 7“ die ersten Kriegsfotos aus Polen an. Statt Aufnahmen einer Propagandakompanie oder Pressebilder, die man erwarten könnte und ihr sicherlich leicht verfügbar gewesen wären, wählte Braun vier Privatfotos eines ihr offenbar bekannten, in der Bildunterschrift nur mittels Spitznamen identifizierten Soldaten („Von Heini, von der Front gesandt!“).²⁸ Vertrautheit vermittelnde Diminutive gebraucht sie häufig in ihren Alben, um Fotografen oder die Abgebildeten zu benennen. Die Personenbezeichnungen wirken so

27 „Album 7“, NARA 242-EB-7-3A bis 5A. Die Ränder des Fotos auf dem Zeitungsausschnitt wurden für die NARA-webpage sauber geglättet, sodass die umliegenden Textfragmente nicht mehr sichtbar sind, <https://catalog.archives.gov/id/124030488>.

28 Siehe Abb. 1. Scans der vier Einzelfotos des Albumblatts: <https://catalog.archives.gov/id/124030490>; <https://catalog.archives.gov/id/124030492>; <https://catalog.archives.gov/id/124030494>; <https://catalog.archives.gov/id/124030496>.

fast intim; konkrete Orts- oder Zeitangaben sind selten. Brauns Neigung, Nähe zu nicht selbst erlebtem, aber für wichtig erachtetem Geschehen über angeeignete Fotos herzustellen, entspricht den Usancen privater Bildsammlungen. Es könnte jedoch auch eine Rolle gespielt haben, dass es in dieser Frühphase noch keinen ikonografischen Kanon deutscher Fotos vom Zweiten Weltkrieg gab, wie er in der Gegenwart existiert, etwa in Gestalt des oft publizierten Fotos vom (nachträglich gestellten) Entfernen des Schlagbaums durch Wehrmachtsoldaten an der Grenze zu Polen.²⁹ „Heinis“ Bilder zeigen den deutschen Vormarsch. Den direktesten Bezug zum Kriegsgeschehen bietet das Foto eines Bauernhauses, aus dessen Dach Rauch steigt, vermutlich infolge eines durch Soldaten verursachten Brandes.³⁰

Braun erweckt hier den Eindruck, diese Kriegsfotos gingen sie selbst ebenso an wie das ungleich umfangreicher dokumentierte Geschehen auf und um den Obersalzberg oder die vielen Begegnungen mit Eltern und Geschwistern. „Album 7“ lässt daran aufgrund der Szenensequenz keinen Zweifel: Auf „Heinis“ Polen-Fotos „von der Front“ folgen auf dem nächsten Blatt zwei Babyfotos mit der Unterschrift „Das bin ich gewesen, vor ca. 24 Jahren“ und auf dem folgenden Blatt Bilder eines Ausflugs („Sommer, Seeshaupt 1939“). In dieser bunten zeitlichen und thematischen Mischung geht es weiter: Der (zumindest teilweise von Heinrich Hoffmann aufgenommenen) mit 33 Blättern ungewöhnlich langen Sequenz der „Bilder aus dem Hauptquartier und dem siegreichen Feldzug gegen Frankreich“ mit Hitlers Paris-Besuch schließen sich weitere Privatszenen mit Familie und Urlaubslandschaften an, bevor Fotos vom „Gemeinschaftsempfang der Führerrede!“ den Erzählfluss dieses Albums beschließen. Wie viele Deutsche kann Braun den Krieg mittels Einbettung in den Privatkontext normalisieren, auch wenn sie dazu auf Bilder von Fotografen zurückgreifen muss, die nicht zu ihrer eigenen Familie gehören.

Beim Betrachten der Sequenz in „Album 7“ zum Westfeldzug fällt auf, dass Szenen aus Hitlers Hauptquartier und von seinem Besuch bei der Truppe im Mittelpunkt stehen. Die Gewalt des Kriegs wird dagegen kaum sichtbar. Sie fehlt jedoch, wie in „Heinis“ Polen-Fotos, nicht völlig:³¹ Nach zwei Fotos von Hitler bei der Besichtigung zerstörter Bunker folgt auf Albumblatt 35 eine Großaufnahme britischer und französischer Soldaten, einige davon verwundet. Sie nimmt die ganze Seite ein, versehen

29 Zum Kontext dieses von Hans Sönke aufgenommenen, erst seit den 1990er-Jahren weitverbreiteten Fotos siehe Dorothee Brantz, *Landscapes of Destruction: Capturing Images and Creating Memory through Photography*, in: Michael Geyer/Adam Tooze (Hrsg.), *The Cambridge History of the Second World War*, Vol. III *Total War: Economy, Society and Culture*, Cambridge 2015, S. 729–732.

30 NARA 242-EB-7-6D, <https://catalog.archives.gov/id/124030496>.

31 Vgl. Guerin, *Through Amateur Eyes*, S. 274: „Even in the images on the Western Front, there is no sign of war.“

mit der (handschriftlichen) Untertitelung „Dünkirchen“.³² Das Foto der anscheinend in deutsche Gefangenschaft geleiteten Soldatenkolonne steht in deutlichem Gegensatz zur dynamisch-triumphalen Atmosphäre, die die anderen Feldzugsfotos dominiert. Die feindlichen Besiegten wirken erschöpft, einige sind verwundet, ihre Köpfe sind geneigt, unklar im Hintergrund die Sieger in Gestalt einiger Soldaten. Der erhöhte Standort des Fotografen, an dem die Gefangenen vorbeiziehen, vermittelt Dominanz, die keine Entsprechung in der Bildunterschrift Brauns findet. Ganz ähnlich wie auf den vier Fotos von „Heini“ aus Polen scheint auch in dieser Großaufnahme das eigentliche Kriegsgeschehen nur indirekt und diffus auf. Selbst der deutsche Anteil daran ist nicht eindeutig erkennbar. Dennoch wirkt die Dünkirchen-Aufnahme angesichts des sichtbaren menschlichen Elends evokativer als die Polen-Fotos und damit näher an der Gewalt, die Kriege kennzeichnet.

Brauns Bemühen um persönliche Nähe zum Krieg bei gleichzeitiger Ausblendung von Gewaltszenen macht eine Seite in „Album 15“ mit Fotos aus der deutsch besetzten Sowjetunion besonders deutlich. Das Album dürfte aus den Jahren 1942/43 stammen, enthält jedoch auch ältere Aufnahmen, z. B. von der Italienreise Brauns im Sommer 1941, Porträtfotos (teilweise mit Widmung von Männern in Uniform) oder Kinderbilder der Schwester Margarete. Blatt 18 weckt mit zwei Tierfotos – ein Hofhahn, mehrere Kaninchen –, weiß überschrieben „Kriegsostern 1942 in Frankreich“ alles andere als kriegerische Assoziationen. Umso unvermittelter findet der Betrachter auf Blatt 28 (siehe Abb. auf der folgenden Seite) drei so bezeichnete „Bilder v. Beppo aus Russland“ mit Motiven wie aus einer NS-Propagandapublikation: Links oben Grabkreuze gefallener, angesichts der Stahlhelme eindeutig deutscher Soldaten im Gegenlicht; rechts daneben die Nahaufnahme eines direkt in die Kamera blickenden, wahrscheinlich russischen Mannes in uniformartiger Kluft (vielleicht ein Kriegsgefangener oder „Hiwi“ in Wehrmachtsdiensten) und darunter das Foto einer Straßenszene mit zwei Frauen als Schuhputzerinnen.³³ Nirgends in Brauns Albumsammlung scheint der deutsche Vernichtungskrieg im Osten derart sichtbar auf, ohne der gewaltsamen Realität wirklich nahezukommen.

Mit dem Begleittext „Bilder v. Beppo aus Russland“ deutet Braun wie schon bei den Polen-Fotos an, dass ihr die Herkunft der Bilder mindestens ebenso wichtig war wie ihr Inhalt. Wie in vielen anderen Alben von Deutschen bemüht sich Braun auf diesem Blatt erkennbar darum, „den Osten“ mittels vorgeblich typischer Bilder zu zeigen. Sie weicht allerdings insofern vom verbreiteten Repräsentationsmuster ab, als sie auf

32 „Album 7“, NARA 242-EB-7-35A, <https://catalog.archives.gov/id/540150>. Versionen der Aufnahme sind in den Medien häufig zu finden; die Positionierung des Scans an der Spitze der NARA-webpage zu Brauns Alben lässt vermuten, dass es zu den am häufigsten nachgefragten Fotos der Sammlung gehört.

33 Siehe Abb. 2. Scans der drei Einzelfotos des Albumblatts: <https://catalog.archives.gov/id/124031934>; <https://catalog.archives.gov/id/124031936>; <https://catalog.archives.gov/id/124031938>.



Abb. 2: Eva Braun, „Album 15“, Bl. 28 (NARA 242-EB-15-28)

weitere Erklärungen verzichtet – „aus Russland“ wirkt zum einen weit neutraler als in Privatalben häufig anzutreffende Textsätze mit stereotypen, oft negativen Charakterisierungen von Einheimischen und sagt zum anderen nichts darüber aus, welche Bedeutung Braun der Gräberszene beimisst. Mit den Fotos der russischen Menschen und der Grabkreuze übernimmt sie zwei der am häufigsten vorkommenden Repräsentationsformen vom deutschen Krieg im Osten in ihr Album, ohne sie über die gewählte Bildunterschrift hinaus in Beziehung zueinander zu setzen oder auszuschmücken. Stattdessen ist ihre Titelei auch hier stark reduktionistisch; selbst auf die von ihr sonst häufig gebrauchten Ausrufezeichen verzichtet sie.

Den deutlichsten, gleichzeitig am stärksten abstrahierten Gehalt an Kriegsgewalt zeigt das Grabkreuz-Foto: Vom Sterben auf dem Schlachtfeld oder im Lazarett ist nichts zu sehen. Selbst die Namen auf den Kreuzen werden von Schatten ver-

borgen. Auch zum Thema Tod deutscher Soldaten verwendet Braun nur teilweise die in den meisten Privatalben der Zeit übliche Bildsprache von Beisetzungen und Gräbern (oft mit auf den Grabkreuzen sichtbaren oder in Untertiteln dokumentierten Namen), gelegentlich auch von noch unbestatteten eigenen Gefallen (Fotos getöteter Gegner finden sich dagegen häufig). Doch bei Braun bleiben die deutschen Toten anonym; stattdessen bedient sie sich abstrakter, der offiziellen Bildsprache des Regimes angelehnter Mittel fotografischer Ästhetisierung: In ihrem Albumfoto scheint die von Wolken teilweise verdeckte Sonne auf die Gefallenen zu strahlen, Symbol für die Opferschaft der „Kriegshelden“. Dass Braun vermied, Tote zu benennen, zeigt auch die oben erwähnte Bildsequenz aus „Album 13“ mit dem als „Frettchen“ identifizierten SS-Offizier: Hans-Georg Schulze wurde in der SS-Leibstandarte Adolf Hitler Ende Juli 1941 in Russland getötet. Der Tod des früheren Ordonnanzoffiziers Hitlers wird Braun mit einiger Sicherheit bekannt gewesen sein, war ihr aber keine Erwähnung wert. Wie schon in „Album 7“ folgen auch in „Album 15“ der Kriegssequenz auf dem nächsten Blatt Szenen trauten Familienglücks im Elternhaus, als ähnelte Eva Brauns Besuch „daheim“ dem Heimaturlaub ausgerückter Soldaten, und mit ähnlich wechselnden Motiven endet das Album.

Selektive Kriegserinnerung

Eva Brauns partielle Einbeziehung des Kriegs in eine Fotogeschichtserzählung, der es um Selbstdarstellung und Sinnstiftung geht, lässt ihre Albumsammlung weniger einzigartig und unrepräsentativ erscheinen, als auf den ersten Blick zu vermuten wäre. Trotz ihrer privilegierten Sonderstellung als Hitlers Geliebte in der Schutzzone Obersalzberg zeigen die Kriegsszenen im Kontext ihrer Alben einige Gemeinsamkeiten mit den Privatalben „ganz normaler“ Deutscher. Zusätzlich zur stark persönlichen Prägung des Albumnarrativs und der verbreiteten Mischung aus Privat- und „Dienst“-Fotos (Letztere bei Braun in Gestalt ihrer Albumszenen mit „bedeuten- den“ Personen) folgt Braun mit ihrem weitgehenden Verzicht auf die Abbildung von Tod und Gewalt einer auch von anderen Albumautoren geübten Praxis, die sich mit dem Verweis auf geschlechtsspezifische Verhaltensmuster der Zeit nur unzureichend erklären lässt. Denn viele Alben im Krieg eingesetzter Männer inszenieren in erster Linie Alltagsbanalität und zeigen Gewalt zumeist indirekt, mit Fotos von zerstörtem Gerät, zerschossenen Häusern, toten Pferden und – wie bei Braun – Kriegsgräbern.³⁴ Umgekehrt scheuten deutsche Frauen, die – etwa in den Reihen des Roten Kreuzes – den Krieg mit eigenen Augen erlebten und ähnlich nach Sinn und Identität suchten,

34 Zu besichtigen in zahlreichen Beispielen im umfangreichen Albenbestand zum Zweiten Weltkrieg des Bundesarchiv-Bildarchivs Koblenz und des Bundesarchiv-Militärarchivs Freiburg.

durchaus nicht davor zurück, die tödlichen Folgen kriegerischer Gewalt in ihren Fotoalben zu dokumentieren.³⁵

Doch Verallgemeinerungen führen kaum weiter, und wichtige Fragen bleiben unbeantwortet, solange ein signifikanter Teil des Gesamtkorpus deutscher Fotoalben zum Zweiten Weltkrieg nicht eingehender erforscht ist. Brauns Sammlung nimmt in diesem Korpus eine exponierte Randstellung ein, auch deshalb, weil ihre Alben nach dem Krieg weitgehend unverändert zugänglich waren und von Medien wie Wissenschaft umfassend, wenngleich zumeist selektiv und unter Missachtung albumspezifischer Aspekte genutzt wurden. Die meisten deutschen Privatalben waren (und sind) in den Händen ihrer Autoren und deren Familien, wurden betrachtet, kommentiert und verändert – ein Prozess, dessen Stellenwert für die Festigung deutscher Nachkriegserinnerung intensiver Untersuchung harret. Wie viele Fotoalben seit Kriegsende in die Obhut von Archiven gelangt sind, die ihre sichere Aufbewahrung gewährleisten, lässt sich verlässlich ebenso wenig bestimmen wie die Zahl jener Alben, die vernichtet oder in Einzelteile – lose Fotos, leere Alben – zerlegt wurden. Selbst unter archivalischen Bedingungen ist angemessene Erforschung nicht immer möglich, wenn den Spezifika des Albumformats unzureichend – etwa durch lückenhafte Katalogisierung oder selektive, nichtsequenzielle Digitalisierung – Rechnung getragen wird.³⁶

Trotz ihres Ausnahmecharakters verdeutlichen Eva Brauns Alumbilder, was als Charakteristikum deutscher Privatalben zum Zweiten Weltkrieg gelten kann: Wo die selektive Erzählung vom Krieg Gewalt thematisiert, verschwindet der deutsche Anteil daran hinter der Darstellung der eigenen Opferrolle – sei es physisch in Gestalt getöteter Familienmitglieder und gefallener Kameraden, materiell als verlorene Besitztümer oder mental als Trauma der Niederlage. Damit unterstreichen diese Alben, was für die literarische, mediale und familiäre Kriegsrezeption als belegt gelten kann.³⁷ Die in West- und Ostdeutschland zum Kollektivmythos stilisierte eigene Opferschaft ließ nur dann Raum

35 Siehe etwa die Kriegsalben 69/630, 69/644 und 69/683 im Bestand Badische Schwesternschaft des Generallandesarchivs Baden-Württemberg Karlsruhe. Die Vermutung liegt nahe, dass analog zur im Vergleich zu Männern selteneren Präsenz deutscher Frauen auf den Kriegsschauplätzen die Zahl der von Krankenschwestern und anderen Frauen überlieferten Fotoalben eher gering ist; es fehlen jedoch verlässliche Zahlenschätzungen.

36 Zur Nutzungsproblematik siehe Jürgen Matthäus, Austauschbare Kriegsbilder. Anmerkungen zu privaten Fotoalben von Deutschen im „Osteinsatz“, in: Thomas Köhler u. a. (Hrsg.), *Polizei und Holocaust ein Vierteljahrhundert nach „Ordinary Men“*. NS-Täterschaft in historischer Forschung und Bewusstseinsbildung (erscheint 2022).

37 Siehe Jan Süselbeck (Hrsg.), *Familiengefühle. Generationengeschichte und NS-Erinnerung in den Medien*, Berlin 2014; Margit Reiter, *Die Generation danach. Der Nationalsozialismus im Familiengedächtnis*, Innsbruck 2006; Bill Niven (Hrsg.), *Germans as victims: Remembering the Past in Contemporary Germany*, Basingstoke/New York 2006; Harald Welzer/Sabine Moller/Karoline Tschuggnall, „Opa war kein Nazi“. *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Frankfurt a. M. 2002; Robert G. Moeller, *War Stories: The Search for a Usable*

für das Leid anderer, wenn es mit der abstrakten Gedenkformel von „den Opfern von Krieg und Gewaltherrschaft“ die Frage nach der historischen Verantwortung umgehen half.³⁸ Es lohnt sich zu untersuchen, inwieweit der deutsche Opfermythos in Privatalben als einer subjektiven Wahrnehmungen höchst angepasst, für das deutsche Familiengedächtnis und den kollektiven Diskurs über den Zweiten Weltkrieg konstitutiven Form dokumentierender Sinnstiftung seinen frühesten Ausdruck und seine bis in die Gegenwart reichende Bestätigung fand.

Past in the Federal Republic of Germany, Berkeley 2001; Hans-Edwin Friedrich, *Deformierte Lebensbilder. Erzählmodelle der Nachkriegsautobiographie (1945–1960)*, Tübingen 2000.

38 Siehe Werner Kruse, „Den Opfern von Krieg und Gewaltherrschaft“. Geschichte und Problematik einer deutschen Gedenkformel“, in: *ZfG* 68 (2020) 11, S. 899-921; Bill Niven (Hrsg.), *Germans as victims: Remembering the Past in Contemporary Germany*, Basingstoke/New York 2006.