

»Es wird nochmals ausdrücklich
darauf hingewiesen ... «
Aspekte der Bildzensur
im NS-Staat und im Zweiten Weltkrieg

ROLF SACHSSE

Die Fotografie im NS-Staat ist ein zwar bekanntes, doch weithin unbearbeitetes Feld.¹ Verdienstvolle Einzelstudien zu Fotografen,² zu Ausstellungen³ oder Bildkomplexen⁴ können manche Problembereiche erhellen, doch lassen sie zumeist den Zusammenhang von Politik und Fotografie, also von Staat (als moralischer Institution) und Ästhetik (als individuellem Movens) nur von ferne – und als unbefragte Wirklichkeit – aufscheinen.⁵ Umgekehrt sind die ähnlich verdienstvollen zeitgeschichtlichen Untersuchungen zur Bildpropaganda der Nationalsozialisten vor⁶ und während der Regierungszeit⁷ sowie im Zweiten Weltkrieg⁸ von einer gewissen Blindheit gegenüber dem visuellen Material getragen, weil in ihm immer genau das gesehen wird, was zuvor verbal entwickelte These war.

Wenn der folgende Versuch organisationsgeschichtlichen Mustern folgt und daraus Material für eine Bildkritik zu ziehen hofft, dann muß er sich dem Vorwurf stellen, nicht das gesamte Quellen- und Bildreservoir präsentieren zu können, aus dem er schöpft: es wären einige zigtausend Aufnahmen sowie einige hundert Schriftstücke vorzuführen, und ob die daraus resultierenden Analysen zu stichhaltigen und historisch unbestreitbaren Ergebnissen führen würden, mag dahingestellt bleiben.⁹ Und um den Diskurs vollends fragwürdig zu machen, sei von vornherein darauf hingewiesen, daß die folgenden Anmerkungen mit dem Thema von Ausstellung und Buch zunächst nur lose verknüpft sind. Das weite Ausholen, das nach Kurt Tucholsky einen schlechten Redner kennzeichnet, war auch ein Markenzeichen der NS-Propaganda samt deren Steuerungsapparat – und wer darüber nachdenkt, muß sich dem notwendigerweise stellen.

Kommunikationskontrollen¹⁰ von Rede, Schrift und Bild durch die Herrschenden hat es seit der Antike konstant gegeben,¹¹ und oft genug

haben gerade Bildverbote den gegenteiligen Effekt ihrer Intention hervorgerufen: sie wurden zum Anreger bildnerischer Traditionen.¹² Wesentliche Voraussetzung der visuellen Kommunikationskontrollen ist der rituelle Charakter des Bildgebrauchs – die Schaffung von Erinnerungsstücken über Zeit und Raum hinweg. Diese Herstellung von Ikonen unterliegt noch der simpelsten Bildermacherei als menschliches Sehnsuchtsmuster, das die Abwehr von Krankheit, Trauer und Tod ebenso enthält wie die Hoffnung auf Überzeitlichkeit des schönen, gefangenen Augenblicks. Eine visuelle Kommunikationskontrolle, wie sie die behördliche Bildzensur totalitärer Staaten darstellt, will daher beide Seiten desselben Bildgebrauchs für sich nutzbar machen: Ihr Ziel ist gleichermaßen die Unterbindung nicht erwünschter Bilder wie die Schaffung positiver Identifikationsmuster durch gewünschte Bilder.

»nicht der schrift-, sondern der fotografie-unkundige wird der analphabet der zukunft sein.«¹³ Dieses Credo der Moderne, vom Bauhäusler László Moholy-Nagy 1928 mit Emphase vorgetragen und seither unendlich wiederholt, trifft auf ungewohnte und vom Autor nicht beabsichtigte Weise ein Kernproblem von Medialität und Kommunikationskontrolle: Als der Buchdruck nach dem Ende des 15. Jahrhunderts endlich eine breite Basis des Lesenlernens und Bücherwissens bereitstellte, mußte das Tridentiner Konzil zu den schärfsten und nachhaltigsten Zensurmaßnahmen der Kirchengeschichte greifen.¹⁴ Die Fotografie dagegen ist, auch wenn sie rund 100 Jahre lang auf den Buch- und Zeitungsdruck zur Verbreitung angewiesen war, ein erster Schritt auf dem Weg aus der »Gutenberg-Galaxie« heraus – kein Wunder, wenn die totalitären Staaten des 20. Jahrhunderts mit ihr einen besonderen Umgang pflegten.¹⁵

»Das Erlebnis des Einzelnen ist zum Volkserlebnis geworden, und das nur durch die Kamera.«¹⁶ Joseph Goebbels Spruch aus einer umfänglichen Eröffnungsrede der Fotomesse »Die Kamera« in Berlin 1933 war demnach als postmodernes Gegenstück zum Vorherigen zu lesen. Nicht das kritische Urteilsvermögen war gefragt, sondern das gefühlvolle Erleben. Nicht die produktive Erweiterung des Individuums war das Ziel, sondern sein Aufgehen in der Masse. Nicht nur dieser Satz, sondern die ganze Rede machte deutlich, daß der genialische Propagandaminister das Medium Fotografie für ebenso dienstbar hielt wie die schon Jahrhunderte früher korrumpierte Sprache – und er hat letztlich Recht behalten. Spätestens seit die elektronische Druckvorbereitung den manipulierenden Ein-

griff in den zwangsläufigen Entstehungsprozeß des fotografischen Bildes zur alltäglichen Praxis gemacht hat, kann von einer Glaubwürdigkeit, gar Wahrhaftigkeit des über Fotografien vermittelten Realitätsausschnittes keine Rede mehr sein. Dem Zyniker Goebbels war dieses klar, bevor die technischen Mittel ausgereift waren: was Bilder zeigen konnten oder sollten, war durch sprachliche Anweisungen steuerbar. Nur welche Wirkung das Gezeigte letztlich zeitigen würde, entzog sich der Lenkung. Und daß das Ende fürchterlich war, ist historische Tatsache.

Zwei grundsätzliche Bereiche kennt die staatliche Kommunikationskontrolle: die Zensur bereits erschienenen Materials aus Sprache und Bild sowie die Observanz aller Produzenten solchen Materials. Während erste Bemühung immer post quem kam und kommt, also auch immer von einer gewissen Vergeblichkeit gekennzeichnet ist, wird der zweite Weg unter den Auspizien einer industriellen Massen-Bildproduktion durch ein Millionenheer von Amateurfotografen zu einer organisatorischen Großaufgabe. Die Vergeblichkeit der Zensur konnte im NS-Staat durch die Androhung (und gelegentliche Verhängung) drakonischer Strafen wenigstens für alle Wiederholungsfälle erheblich gesenkt werden; die Lenkung der Bildproduzenten war dagegen eine allzu große Aufgabe für das kleine Referat Bildpresse im Propagandaministerium. Beide Ebenen seien im folgenden genauer beschrieben.

Zuvor jedoch eine notwendige und vielleicht überraschende Bemerkung: für die Fotografie gab es im NS-Staat keinerlei Zensur auf der Basis stilistischer Kategorien. Kein Fotograf war wegen seiner Zugehörigkeit zur Avantgarde verfeimt, die kritischen Bemerkungen zur Fotografie der zwanziger Jahre hielten sich durchwegs in Grenzen – »allzu modisch«, »übers Ziel hinausgeschossen« waren schon die kräftigsten Einwände gegen die Neue Sachlichkeit – und selbst Bauhäusler konnten als Fotografen im »Dritten Reich« bequem überleben, sofern sie nicht aus anderweitigen Gründen verfolgt und behindert wurden.¹⁷ Diese Aussage soll keinen einzigen Fall von Verfolgung und Verdächtigung, Exilierung und Ermordung – und unter den Fotografen der Zeit hat es davon Dutzende gegeben – verharmlosen, sondern lediglich feststellen, daß aus stilistischen Gründen kein Fotograf oder Oeuvre abgelehnt, ungedruckt oder ungezeigt blieb. Der Grund dafür war einfach: Fotografie und Bildjournalismus – die getrennt verwaltet und behandelt sowie kritisiert wurden – waren keine Kunst, sondern Handwerk oder Dienstleistung, bestenfalls

Kunstgewerbe. Was gefiel, was dem Staat nützte und seinen Ruhm mehrte, war richtig und sinnvoll, ganz gleich, woher es stammte und wie es aussah.

Ästhetische Aussagen zur visuellen Kommunikationskontrolle gab es nur in jenen Bereichen, die Vorschläge und Anregungen für BildermacherInnen beinhalteten, also positiv zu bestimmten Bildvorwürfen, -inhalten und -konzeptionen motivieren sollten. Und diese Aussagen sind, abgesehen von ihren ideologischen Schlacken, die sich nicht von ihnen trennen lassen, ohne weiteres in den Kontext der ästhetischen Moderne einzuordnen, zumal in deren gemäßigter Version, die um 1930 als allgemein durchgesetzt gelten konnte. Prinzipiell läßt sich zunächst die These aufstellen, daß im Medium Fotografie alle avantgardistischen Experimente der zwanziger Jahre samt deren funktionalen Fassungen der Zeit um 1930 während der Regierungszeit der Nationalsozialisten unbehelligt fortgeführt werden konnten und in vielen Fällen sogar tatkräftige Förderung erfuhren. Wieweit sich dies bis in die private Bildproduktion während des Zweiten Weltkriegs hinein nachverfolgen läßt, wird weiter unten noch Thema sein.

Die offizielle Bildproduktion und deren Kontrolle durch Zensur und Anweisungen

Die staatliche Propaganda des NS-Regimes definierte sich sofort nach der Machtübergabe in zweifacher Hinsicht ex negativo: als Zerstörung bestehender Presse- und Publikations-Strukturen,¹⁸ für die das rassistische Argument eines hohen Anteils jüdischer Verleger, Journalisten und Autoren gerade recht kam,¹⁹ und als Überwachung, Umformung sowie Neubesetzung bestehender Organisationsstrukturen in Medien, Handwerken oder Jugend-, Laien- und Dilettantenbewegungen, die mit einer nur wolkig umschriebenen, ideologischen Zielsetzung zu verbinden war.²⁰ Für die erste Aufgabe gab es genügend historische Vorbilder – zuletzt im zweiten deutschen Kaiserreich unter Bismarck –, die zweite mußte weitgehend aus Partei und Staat heraus neu definiert werden, so sich nicht einzelne Übernahmen vorhandener Strukturen anboten.

Es bedurfte sechs Wochen hektischer Aktivität auf innenpolitischem Gebiet, mit Parteiverboten und Massenverhaftungen, bis, als eine der ersten positiven Taten der Kanzlerschaft Hitlers am 13. März 1933, die Ein-

richtung des neuen Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda verkündet werden konnte.²¹ Noch bevor am 30. Juni 1933 genauere Rechtsvorschriften über die Abtretung der Kompetenzen anderer Ministerien an dieses neugeschaffene, zentrale Machtinstrument des NS-Staates erlassen waren, ist seine interne Struktur festgelegt worden. Der Fotografie wurde dabei ein eher unspezifischer Status in der Verwaltungsstruktur zugestanden; es gab zwar ein eigenes Referat »Lichtbild«, doch war dieses der Hauptabteilung »Deutsche Presse« (später »Inlandspresse«) untergeordnet.²² In den Abteilungen »Bildende Kunst« und »Film« spielte das Medium dagegen nur zuliefernde Rollen: es wurde erwähnt, falls man sich seiner zu bedienen hatte, aber keinesfalls wurde ihm oder seinen Ausführenden ein eigener Status zugebilligt – wie etwa den Karikaturisten oder den Filmschaffenden. Selbst als das Referat »Lichtbild« 1936 in ein »Hauptreferat Bildpresse« umgewandelt wurde und eigene Dienststellen wie ein Bildpressearchiv erhielt, blieb es doch ein kleiner Nebenschauplatz im Amtsbereich des Reichspressechefs.²³

Die Fixierung des staatlichen Fotografie-Augenmerks auf den journalistischen wie den amateurhaften Bereich war sicher eine Folge der problematischen Beziehung der NSDAP zur illustrierten Presse vor 1933. In fast allen Medien zwischen 1927 und 1933 firmierten die Nationalsozialisten weitgehend als die prügelnde Horde hirnloser Ewiggestriger, die sie wohl auch waren. Die Selbstinszenierung öffentlicher Auftritte – mit jenem dilettantischen Putschversuch in München 1923 angefangen, von dem es wenig Bilddokumente gab²⁴ – war gerade auf die Zerstörung von symbolischen Konsensen hin angelegt, auf die Zerschlagung bestehender Versammlungen oder auf die Chaotisierung größerer Demonstrationen. Da kaum eine positive Selbstdarstellung gelang – von den wenigen Parteitag zwischen 1927 und 1931 abgesehen²⁵ –, konnte es auch kaum ein positives Bild der NSDAP in der Öffentlichkeit geben. Einzige Ausnahme von dieser Einschränkung war die Fixierung des Blicks auf die Person Adolf Hitlers als Führer; doch hier hatte man sich parteiintern an den Fotografen Heinrich Hoffmann gebunden, der sein Monopol auf Hitler-Bilder rigide gegen jede Konkurrenz durchzusetzen wußte, damit aber auch für ein wenig profiliertes Bild der eigentlichen Partei in der Öffentlichkeit verantwortlich war.²⁶

Im Gegensatz zu den linken Parteien, die sich ebenfalls von der liberal-bürgerlichen Presse und ihren Bildlieferanten unterrepräsentiert fühlten,

haben die Nationalsozialisten vor 1933 offensichtlich keinen Versuch unternommen, eine eigene Organisation von Amateurfotografen aufzubauen, die den etablierten Pressebild-Agenturen hätte ernsthaft Konkurrenz machen können – wie es etwa die Arbeiterfotografie-Bewegung der Kommunisten tat.²⁷ Sei es, daß die Bedeutung visueller Medien parteiintern unterschätzt wurde, oder daß die Achse Hoffmann-Hitler allzu eng war, um einer Nachwuchs-Organisation die Chance zur Entwicklung zu geben, sicher ist an dieser Entwicklung auch ein kulturelles Selbstverständnis beteiligt gewesen, das in der Fotografie über die bloße Dokumentation des politischen Handelns hinaus keinerlei Qualität der Vermittlung von Erkenntnis sehen konnte. Die moderne Nutzung technischer Medien, die alle faschistischen Regimes der zwanziger und dreißiger Jahre auszeichnete, litt im deutschen Nationalsozialismus vor wie nach der Machtübernahme unter der Prämisse, kulturell allein konventionell wirken zu dürfen.

Diese Prämisse verschaffte allen technischen Medien, aber insbesondere auch der Fotografie, im Selbstverständnis der politischen Akteure – unter ihnen vor allen anderen Hitler selbst, daneben Goebbels und in geringerem Maße Ley, Darré, Himmler und Göring – den Status einer Rhetorik politischen Handelns, deren Relation zur Sprache oder zu einem intentionalen Diskurs allein von rassistischen Vorgaben²⁸ oder von jenem handfesten Pragmatismus bestimmt war, den schon Thomas Mann im August 1945 als unverwüstliches Kontinuum deutscher Politik fixieren konnte. Diese Rhetorik war funktional gebunden; sie hatte keine Aufgabe als ästhetisches Regelwerk.²⁹ Eingesetzt wurde sie ad hoc, an einem Ort zu einer Zeit in einer Form. Hier läßt sich die Indifferenz einer Fotografie im NS-Staat gegenüber stilistischen Einordnungen ein weiteres Mal festmachen.³⁰

Implizit war die gesamte Struktur des Propagandaministeriums darauf ausgerichtet, Vorgänge zu schaffen, die als Selbstläufer nicht mehr auf einzelne Urheber rückführbar erschienen.³¹ Eine solche De-Personalisierung paßte einerseits gut in ideologische Axiome – von der Art: »Das Zurücktreten des Einzelnen hinter das Volksganze«³² – und andererseits praktisch in die Organisationsstruktur einer jeden Verwaltung, die dem Einzelnen Verantwortung entzog und sie dem Vorgang als solchen aufbürdete. Die inhaltlichen Vorgaben waren durch die Schriften Hitlers, Goebbels' und Rosenbergs gegeben und bedurften nur kleiner Initiativen,

um sich schnell in der Verwaltung auszubreiten und eigene Wirkung zu entfalten. Auf diese Initiativen wurde im internen Dienstverkehr wie in den Mitteilungen nach draußen – also zur Presse oder an das Volk – als »Erlaß« referiert; die Kombination dieses feudalen Begriffs mit dem des obersten Herrschers ergab dann die Konstruktion ex cathedra namens »Führererlaß«, hinter die nicht mehr zurückgegangen werden konnte.³³ Dort, wo Hitlers persönliche Interessen involviert waren, häuften sich derlei Erlasse – in der Bildenden Kunst wie in der Architektur und im Bereich des Theaters. Auf einen »Führererlaß« zur Fotografie, der in einen umfangreichen »Führerauftrag« mündete, wird im Zusammenhang der Kriegsgeschehnisse einzugehen sein.

Das Räderwerk der Propagandamaschinerie bestand aus zahlreichen Dienststellen, die zwar zentralistisch organisiert waren, dennoch weitgehend autonom arbeiteten. Das kleine Referat Fotografie war der Presseleitung zugeordnet worden, betraf also lediglich den Bildjournalismus. Alle übrigen Gebiete der Fotografie wie Reproduktionswesen, Handwerk und künstlerische Arbeit wurden an diversen Stellen mitverwaltet, ohne spezifische Bedürfnis- und Funktionsstrukturen. Die Amateurfotografie war nur in zwei Bereichen von staatlichem Interesse, die zudem noch überlappend bearbeitet werden konnten: als mögliche Lieferquelle für bildjournalistische Sonderaufgaben sowie als Fixativ einiger ideologischer Vorgaben im privaten Erinnerungsvermögen. So schnell die Abteilung Lichtbild im Propagandaministerium eingerichtet war, so wenig bedeutend war sie in der Folge – was eine ganze Reihe von Ursachen hatte.

Die erste und offensichtlichste Ursache ist die Inkompetenz des Referatsleiters Heiner Kurzbein gewesen, der als kaum 23jähriger SA-Studentenfunktionär diese Aufgabe mit Gründung des Propagandaministeriums übernommen hatte.³⁴ Sein fotografischer Horizont bewegte sich zwischen heimattümelnder Amateurbildnerei und aufmarschierenden SA-Kolonnen; höchste Effektivität entwickelte er allein im Requirieren von Leitz-Kameras zum halb oder ganz privaten Gebrauch.³⁵ Politische Kompetenz besaß er augenscheinlich nur beim Halten sehr allgemein formulierter Reden über die Funktion der Fotografie im neuen Staat,³⁶ wobei er in erster Linie über die schlechte Behandlung der NSDAP durch den Weimarer Bildjournalismus zu schwadronieren pflegte und für die Zukunft ein eher schwammiges Programm aus visuellen Symbolkommunikationen beschwor – diese Reden hielten sich eng an die programmati-

schen Äußerungen des Bildredakteurs des »Illustrierten Beobachters«, Willy Stiewe, der 1936 mit einer erweiterten Version seines Buches über »Das Bild als Nachricht« promoviert wurde und insgesamt als theoretischer Stichwortgeber der NS-Bildpresse zu gelten hat.³⁷ Kurzbein muß in den ersten Monaten seiner Tätigkeit einige Durchsetzungskraft im »Säubern« der deutschen Medienlandschaft von liberalen, jüdischen und oppositionellen Bildjournalisten besessen haben, denn ab Ende 1933 war sein Trachten weitgehend auf die Heranziehung geeigneten Nachwuchses ausgerichtet. Mit der Umwandlung der Abteilung »Lichtbild« in ein »Referat Bildpresse« samt Bildpressearchiv schien er dann die ihm gemäße Aufgabe gefunden zu haben: von der täglichen Bildvorlage für Adolf Hitler bis zur Durchsicht sämtlicher illustrierten Zeitungen und Zeitschriften war er mehr mit dem Ordnen von fertigen Bildern als mit der Schaffung von Voraussetzungen für die Herstellung neuer Aufnahmen beschäftigt.³⁸

Die eigentliche Tätigkeit eines Referats zur Steuerung des Bildjournalismus wurde ab Ende 1933 zunehmend vom »Reichsverband der Deutschen Presse« und in ihm von einem »Reichsausschuß der Bildberichterstatter im Reichsverband der Deutschen Presse« (RAdBBiRDP) übernommen. Diese Tätigkeit, die in der rechtlichen Gleichstellung der Bildjournalisten mit den Wortreportern bestand und vor allem die Überwachung der politischen wie rassistischen Botmäßigkeit aller Berufsangehörigen umfaßte, wurde im sogenannten »Schriftleitergesetz« vom 4. Oktober 1933 festgeschrieben.³⁹

Die Gleichstellung führte zur Gleichschaltung einer Berufsgruppe, die zuvor eher heterogen strukturiert war. Das Schriftleitergesetz sah in ausdrücklicher Analogie zum »Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums« eine vollständig durchorganisierte Überwachung aller Berufsangehörigen vor; die neue Heimat der Bildjournalisten hieß »Reichsausschuß der Bildberichterstatter«. Wer dem RAdBB nicht angehörte, war de facto mit Berufsverbot belegt; die Auswirkungen der Regelung auf den Berufsstand und die soziale Positionierung der Fotografie insgesamt waren beträchtlich. Die Gleichstellung der Bild- mit den Wortjournalisten endete allerdings dort, wo die Nachricht begann: hier hatte immer das Wort ein unumstößliches Primat, folgten die Richtlinien für die Bildredaktionen implizit denen für die am Wort orientierte Chefredaktion; nur wo das Bild über das Wort hinausging, wo ein Bild mehr sagen sollte als

tausend Worte und weniger aussagen durfte als ein einziges Wort, da gab es eigene Aussagen zur Bildpolitik des NS-Staates.

Ende der zwanziger Jahre richteten einige Presseagenturen in Berlin nach britischem Vorbild eine tägliche Pressekonferenz ein, zu der die Regierung eingeladen wurde, um Nachrichten oder Meinungen zum politischen Tagesgeschehen kundzutun.⁴⁰ Die Institution entwickelte sich schnell zum wesentlichen Zentrum der Nachrichten-Übergabe für in- und ausländische Journalisten, zumal die deutsche Regierung dieses Forum offensichtlich nicht nur zur Mitteilung nutzte, sondern auch zur eigenen Meinungsbildung und als Plattform persönlicher Kommentare von Regierungsmitgliedern, die nicht unbedingt sofort in die Spalten der Blätter wandern mußten. Schon im Februar 1933 wurden diese Konferenzen unterbrochen und durch gelegentliche Einzelpressekonferenzen Hitlers oder anderer Regierungsmitglieder ersetzt. Ab Herbst 1933 – und fest etabliert mit Wirkung vom 1. Januar 1934 – wurde das Verfahren genau umgekehrt: sämtliche Redaktionen mit Berliner Vertretung hatten sich jeden Werktag mittags zur Reichspressekonferenz zu versammeln, um die neuesten Nachrichten entgegenzunehmen, die das »Deutsche Nachrichten-Büro« als reichseigene Agentur über den Reichspressechef oder einen seiner Vertreter verkünden ließ.⁴¹ Diese Konferenz war das wichtigste Instrument der Presselenkung im NS-Staat; im Zusammenhang mit der durch Max Amann rasch vorangetriebenen Pressekonzentration garantierte sie eine fast nahtlose Vermittlung aller Verlautbarungen des Regimes. Die tägliche, allgemein ausgerichtete Pressekonferenz, die nominell der Reichspressechef verantwortete und zu der meist einer seiner beiden Vertreter erschien, wurde ergänzt durch wöchentliche oder unregelmäßig einberufene Sonderkonferenzen, unter denen für die Fotografie gelegentlich die »kulturpolitische Pressekonferenz« bedeutsam wurde.⁴²

Flankiert wurde die meist kommentarlose Übergabe staatlicher Nachrichten von »Mitteilungen an die Presse«, später von »Anordnungen« und zunehmend von »Sprachregelungen«. In allen Fällen handelte es sich um kürzere oder mittellange Nachrichtenkommentare, die selbst nicht gedruckt werden durften. In ihrer Formulierung kamen sie zumeist als Hintergrundinformationen daher, schufen in einer verbalen Verbindlichkeit auch den Anschein eines Klimas der Vertrautheit zwischen Presse und Regierung; de facto aber handelte es sich durchwegs um mehr oder minder offene Androhungen von Sanktionen bei Nichtbefolgung. Die zu

Beginn noch häufigen »Mitteilungen an die Presse« wichen ab 1936 zunehmend den »Anordnungen« und »Sprachregelungen«, wobei letztere normativen Charakter hatten.⁴³ In allen ging es entweder um eine besondere Hervorhebung staatlich gewünschter Nachrichten – insbesondere Wahl- oder Aktionswerbung – oder um das genaue Gegenteil, um eine Zensur. Diese Mitteilungen wurden wie die eigentlichen Nachrichten und Regierungskommentare schriftlich ausgegeben und mußten den Heimatredaktionen per Telex oder Kurier überbracht, sollten aber nach Gebrauch vernichtet werden. Während die positiven Mitteilungen und Anweisungen zumeist umfangreich waren, Hintergründe darlegten und sich oftmals einer erstaunlichen Offenheit in der Darlegung der Ziele des Regimes befleißigten, also in jeder Form bei den Vermittlern um Verständnis warben, wurden die Sprachregelungen und Zensuranweisungen außerordentlich knapp gehalten, in der Form: »Über ... soll nichts (mehr) gebracht werden«. Nach 1936 verschwand auch in den positiven Mitteilungen der legitimatorische Untergrund, stattdessen trat das Verb »aufziehen« in Aktion.⁴⁴ Kurz vor Kriegsbeginn schließlich waren nahezu alle Meldungen militärisch knapp gehalten und fielen sämtliche Begründungen weg – sie wären bei der Außenpolitik des Sommers 1939 wohl schwierig geworden.

Die Anlässe für Sprachregelungen und Zensuranweisungen, die fotografische Belange betrafen, waren zumeist denkbar trivial: Katastrophen und Unfälle aller Art,⁴⁵ persönliche Belange und Animositäten der Herrschenden⁴⁶ oder polizeilich-militärische Kleinigkeiten.⁴⁷ Wesentlich ist, daß jeder noch so nichtige Anlaß grundsätzliche Bedeutung hatte: was einmal verboten wurde, war Gegenstand zukünftigen, vorausseilenden Gehorsams und kam nie wieder vor. Normative Sätze wie »Es wird nochmals ausdrücklich darauf hingewiesen ... « markierten bereits das Maximum an verbaler Pression, das Überzeugungsarbeit zu leisten hatte – der Rest waren Taten der Gestapo, auf die nicht weiter hingewiesen zu werden brauchte. Einzig bei großen Projekten wie dem Neubau des Reichsluftfahrtministeriums mußten Verbote wiederholt werden, da die Zeitungen und Zeitschriften offensichtlich die Bedeutung des Darzustellenden höher einschätzten als die normative Kraft eines einmaligen Bildverbots.⁴⁸ Mehr als zwei Mal mußte aber auch ein solcher Erlaß nicht wiederholt werden; fortan ließ er sich auf jeden neuen Großbau übertragen, so daß es beispielsweise für die Neue Reichskanzlei keiner Zensurregelung

mehr bedurfte – während der Bauzeit wurde nicht ein Bild von ihr publiziert.

Die Fixierung der Legalität von Bildzensur auf den präjudizierenden Einzelfall beleuchtet jener Vorgang, der als erster Eingang in die Reichspressekonferenz fand. Im November 1933 hatte die *Essener Allgemeine Zeitung* zwei Bilder veröffentlicht, eines von einer SA-Versammlung, ein weiteres von einer Karnevalsveranstaltung, und die beiden Bildunterschriften vertauscht. Der Vorfall wurde allen Chefredakteuren in Deutschland zur Kenntnis gebracht, wobei ebenso höflich wie unmißverständlich mit Lagerhaft für den Wiederholungsfall gedroht wurde.⁴⁹ Bildunterschriften und Bildvergleiche waren später noch öfter Gegenstand von Mitteilungen und Sprachregelungen, durchwegs aber in spezifische Kontexte wie Sozialpolitik, Architektur oder Kriegsdarstellungen eingebunden. Die täglichen Konferenzen stellten jedoch eher implizit die Maßstäbe des möglichen und nötigen Bildgebrauchs bereit.

Der Umgang mit Bildern folgte dem allgemeinen Sprachgebrauch der Konferenzen und ihrer Anweisungen. Wenn über jemanden oder ein Ereignis nicht berichtet werden sollte, war es selbstverständlich, daß es dazu auch keine Bilder gab; hier war das sprachliche Primat aller Nachrichten weiterhin fest verankert.⁵⁰ Ausdrücklich erwähnt wurde die Fotografie – immer als Bildbericht oder Abbildung, seltener als Bildserie titulierte – nur in zwei Kontexten: als Verstärker verbal initiierten Kampagnen oder in Bildverböten, bei der Zensur. Der erste Zusammenhang war der positiv verstandene Aspekt der Propaganda, die die Fotografie zu leisten hatte; entsprechend waren die meisten Anwendungen auch in Analogie zu Strategien der Wirtschafts- und Konsumgüter-Werbung formuliert. Immer, wenn um »große Aufmachung« gebeten wurde oder darum, daß etwas »groß aufgezogen« werde, dann war der Hinweis auf die Visualisierung durch Fotografie vonnöten. Auch hier schritt der Anspruch mit den Jahren fort: bis 1936 wurde lediglich um Abbildungen gebeten, nach der Olympiade in Berlin präzisierten sich die Wünsche in Spaltengröße und Seitenplatzierung, und nach dem Einmarsch in Österreich 1938 waren die Bildgrößen vorgeschrieben.⁵¹ Kurz vor Kriegsbeginn gab es dann exakte Hinweise für erwünschte Bildserien und Darstellungsmodalitäten.⁵²

Bildverbote wurden nie begründet; sie waren fest in die militärischen und politischen Zensurmaßnahmen eingebunden, deren gesetzliche Grundlage ohnehin als bekannt vorausgesetzt werden mußte.⁵³ Eigentliche

Bildverbote brauchten dann nur noch in Einzelfällen ausgesprochen zu werden und wurden von allen Presseorganen auch peinlichst befolgt.

Die Form der Anweisungen für Bilder folgte funktionalen Kategorien: angesprochen wurden in der Pressekonferenz wie in den den Redaktionen zugestellten schriftlichen Mitteilungen die Redakteure, nicht die Wort- oder Bildreporter selbst. Nirgendwo erschienen Hinweise auf die eigentliche Berufstätigkeit der Fotografen, es sei denn in der einen oder anderen, allgemein formulierten Kritik an der Langeweile, die die Bilder von Staatsereignissen verbreiteten. Wenn überhaupt eine solche Kritik formuliert wurde, dann war sie auch gleich personalisiert: »Dr. Goebbels äußerte sich unzufrieden über ...«⁵⁴ Doch das blieben rare Fälle. Die große Mehrzahl aller Anweisungen übergab die Verantwortung für positive wie negative Bildpropaganda den Redakteuren, die die Bilder schalteten, nicht den Fotografen selbst. Erstens kamen keine Bildjournalisten zur täglichen Pressekonferenz, weil es dort nichts zu fotografieren gab, und zweitens war mit der Adressierung an die Redaktionen die Verantwortung delegiert – die Fotografen operierten in einem arbeitsteiligen Prozeß, dessen Reich- und Tragweiten sie selbst wahrscheinlich nicht vollständig überblicken konnten.⁵⁵ Umgekehrt lieferten sie mit ihren Bildern die visuellen Vorgaben als Grundlagen konventionalisierter Kommunikationen, auf die die Herrschenden selbst nur noch reagieren konnten.

Es wundert daher nicht, daß sich die meisten Zensuranweisungen vor dem Zweiten Weltkrieg auf personale Abbildungen in den Medien bezogen. Der aktivistischen Struktur nationalsozialistischer Propaganda, die aus den Zeiten der lokalen Basisarbeit bis in die höchsten Staatsaufgaben übernommen worden war, entsprach eine erste Mediatisierung über Menschen, dann erst über Sachen und zuletzt über transzendierende Aspekte wie Kunst und Architektur. Abstrakte Begrifflichkeiten wie Wirtschaft, Politik und Weltanschauung ließen sich nicht abbilden, sondern lediglich auf Umwegen inszenieren; hier mußte eine längerfristige Strategie in der Ausbildung von Berufsfotografen und in der Lenkung der privaten Erinnerungsfotografie erarbeitet werden. Doch das Primat aller bildjournalistischen Presselenkung galt dem Bild der Herrschenden.

Adolf Hitler war nicht der Begründer der NSDAP, vielleicht auch nicht ihr wichtigster Ideologe – er war nach außen hin ihr Kopf, der Darsteller dieser Partei. Der Kult um Adolf Hitler war nationalsozialistische Verkaufsförderung; er selbst war das Stück Seife, als das Politik seiner Mei-

nung nach an den Mann gebracht werden sollte. Der »Führer des Deutschen Volkes« hatte personell allgegenwärtig zu sein, einer Mischung aus Gott, Kaiser und Vorarbeiter gleich. Das Bild Adolf Hitlers war, wie frühere Herrschaftsbilder auch, Symbol des Schutzes und Demonstration der Macht zugleich.⁵⁶ »Führer«-Bilder hingen und standen überall, in öffentlichen wie privaten Räumen. Entsprechend wichtig war die Form ihrer Präsentation – und über diese waren sich Partei und persönliche Adjutantur Hitlers, Propagandaminister und Reichspressechef häufig und prinzipiell uneins.

Wie einige Militärs des ersten Weltkriegs hatte Adolf Hitler schon in den zwanziger Jahren verfügt, daß sämtliche Abbilder seiner Person ihm selbst oder wenigstens seiner Adjutantur zur Genehmigung vorzulegen seien. Da diese fast immer verweigert wurde, wenn die Bilder nicht von Heinrich Hoffmann stammten, entstand unter den Pressefotografen der späten zwanziger und frühen dreißiger Jahre ein Wettbewerb um die Herstellung von Hitler-Bildern sowie die Legende einer extremen Kamearascheue des Politikers.⁵⁷ Während der Regierungszeit wurde die Bildgenehmigung eher erschwert denn erleichtert; eine Unzahl von Bildverböten und Bildgeboten wurde erlassen, die als »Sprachregelung« in den täglichen Reichspressekonferenzen verkündet wurden. So durften keine Fotografien von Hitlers Eisenbahnwaggon publiziert werden,⁵⁸ auch keine von eventuellen Geschenkübergaben durch oder an den »Führer«.⁵⁹ Spätestens mit Kriegsbeginn wurden sämtliche Privatbilder Hitlers verboten, nicht nur die früh inkriminierten Bilder aus Kindheit und Familie,⁶⁰ sondern auch das beliebte Motiv vom »Führer in seinen Bergen«.⁶¹ Selbstverständlich wurden so schnell wie möglich Fotografien von Adolf Hitler neben Personen, die in Mißkredit geraten waren, verboten, etwa solche mit Ludendorff⁶² oder mit Gesandten feindlicher Länder. Gelegentlich brauchte die Presse auf ein Bildverbot gar nicht erst hingewiesen zu werden, etwa im Falle von Erich Röhm nach dem 30. Juni 1934; hier trug der vorausseilende Gehorsam der Bildredaktionen bereits kräftige Früchte. Andererseits mag verwundern, warum das Bildverbot zu Rudolf Heß erst zehn Tage nach dessen Englandflug erlassen wurde, dann aber mehrfach bestätigt wurde.⁶³

Für die Bildredakteure von Zeitungen und Zeitschriften lag das größte Problem dieser Bildverböte und Presseregelungen darin, daß sich auf diese Erlasse niemand verlassen konnte – oft wurden sie nach kurzer Zeit zu-

rückgenommen, erneut verschärft und insgesamt ständig verändert. Soweit dies Fotografien aus dem Privatleben Adolf Hitlers betraf, spiegelte sich hierin ein Konflikt zwischen den ökonomischen Interessen des Bildverkäufers Heinrich Hoffmann einerseits und der Angst aller Zensurbehörden vor der Lächerlichkeit des unbewachten Augenblicks andererseits. 1935 wurde von der persönlichen Adjutantur die tägliche Bildvorlage für Adolf Hitler eingerichtet, die sich zu etwa gleichen Teilen aus allgemeinen Pressefotografien und aus Abbildungen seiner Person zusammensetzte.⁶⁴ Angeblich hat er während dieser Sitzungen von Aufnahmen, die ihn in ungünstigen Posen oder bei unpassenden Anlässen zeigten, eine Ecke abgeschnitten.⁶⁵ Wenn dies überhaupt vorkam, so werden es dennoch wenige Bilder gewesen sein, denen eine solche Behandlung widerfuhr: man wird ihm aus den täglich eingehenden Bildern ohnehin nur eine günstig erscheinende Auswahl vorgelegt haben. Insofern sind die heute bekannten Hitler-Fotografien ein getreuer Spiegel all jener Bildformen, die seinerzeit für besonders propagandawirksam gehalten wurden, oder aber – bei den nicht veröffentlichten Materialien – deren genaues Gegenteil, das die Idee dieser Wirksamkeit im Umkehrschluß bestätigt.⁶⁶

Die Regeln der Veröffentlichung von Hitler-Bildern galten in etwa auch für die anderen Regierungsmitglieder und Parteigrößen. Adjutanturen wachten über die Würde der Abbildung, wobei gröbere Mängel durch die vorausseilende Selbstzensur bei Bildvorlagen – die sich alle Politiker einrichten ließen – und in den Redaktionen selbst bereits verhindert wurden. Goebbels' Klumpfuß kam zwar auf den meisten Kontaktbögen der Pressefotografen vor, nicht aber in den gedruckten Bildern. Ähnliches gilt für unvorteilhafte Ansichten des massigen Hermann Göring, die prinzipiell keinem Bildverbot unterlagen, im Gegensatz zu seinen bacchantischen Ausschweifungen.⁶⁷ Die Zweischneidigkeit von Inlands- und Auslandspropaganda mußte ebenfalls ad personam durchexerziert werden: während Robert Ley als »Führer der Deutschen Arbeitsfront«, mit Uniform auf Eröffnungen und in Werkshallen repräsentierend, in deutschen Blättern nahezu allgegenwärtig war, mußten vor allem angelsächsische Medien intensiv mit Familienbildern versorgt werden, um hartnäckige Gerüchte über seine Homosexualität zu zerstreuen.⁶⁸ Auch wenn fast jeder Funktionsträger des Regimes sich ein eigenes Foto-Unternehmen zur Repräsentation hielt, so folgten die Resultate in der Bildform einmütig dem vorgegebenen, handwerklich untermauerten Kanon.⁶⁹ Die Porträt-

fotografien wirkten als Herrscherbilder, waren in entsprechenden Amtsstuben omnipräsent, wurden häufig genug in Ölgemälde oder Bronzebüsten übertragen und bildeten so eine Erweiterung des über den Bildjournalismus vermittelten Bildes in der Öffentlichkeit.

Eine wichtige Schnittstelle von erwünschter Repräsentation und möglichem Spott war die Darstellung des privaten Kontextes der Herrschenden. Auch hier waren die Muster der Vermittlung am Ende des 19. Jahrhunderts vorgegeben worden, durch die illustrierten Zeitschriften und deren Vorführung beispielhafter Wohnambientes prominenter Persönlichkeiten.⁷⁰ In Bildserien der Innenräume, die in allen Illustrierten für die positive Akzeptanz der Herrschenden zu werben hatten, herrschte die bürgerliche Kategorie einer vorsprachlichen Übereinkunft aus Geborgenheit und ästhetischer Vielfalt namens »Gemütlichkeit« vor.⁷¹ Schwierig schien es, in diesem Bereich eine Balance aus staatlicher Würde und bürgerlicher Bescheidenheit, aus nachahmenswertem Luxus und vorbildhaftem Geschmack zu halten. Daß dieser Bereich innerhalb der Propagandalenkung des NS-Staates als hochsensibel galt, belegen allein die verschiedenen Ge- und Verbote, die derlei Bilder betrafen.⁷² Vom Volksmund besonders spöttisch verfolgt, in seiner Selbstdarstellung ebenso maß- wie geschmacklos, hatte speziell der preußische Ministerpräsident Hermann Göring Anlaß für derlei Zensur- und Bildregelungsmaßnahmen zu bieten; er war es aber auch, der die Ambientes seiner Lebensführung wie kein zweiter der Öffentlichkeit vorführte und damit Maßstäbe setzte. Neben Hitlers »Berghof« war sein Jagdhaus »Karinhall« bevorzugtes Objekt einer wohl auch als geschmacksbildend gedachten Interieurfotografie. Materiell entsprach dieses Sehen den Ausstattungsvorgaben: dunkles Holz, grobe Textilien, konservative Dekorationen aus Keramik und Zinn prägten das Ambiente, selbst wenn es wie »Karinhall« vom Bauhauslehrer Hinnerk Scheper dekoriert worden war. Alles war auf jenes dumpfe Gefühl von Geborgenheit ausgerichtet, das mit dem Begriff der Gemütlichkeit wohl stringent verknüpft zu sein schien.

Hier spielt der zweite große Bereich der Bildpropaganda samt Bildlenkung und Bildzensur eine entscheidende Rolle: die Architektur. Nicht nur durch Hitlers eigene Interessen an diesem Gebiet, nicht nur über die reichlich abgeschmackte und unendlich wiederholte Formel vom Kanzler als Staatsbaumeister bot sich dieses Gebiet zur Propaganda an, sondern schlicht aus seiner feudalen Herkunft: wer viel baut während seiner Regie-

rungszeit, kann mit dauerhafter Präsenz in der Geschichte rechnen.⁷³ Daß die Vorführung des Gebauten in perfekten Bildern Teil einer solchen Strategie war (und ist), läßt sich mit Martin Warnke sogar umkehren, der nicht zu Unrecht behauptete, daß es ohne die Hochglanzfotografie der Architekturzeitschriften eine NS-Architektur überhaupt nicht gegeben hätte.⁷⁴

Zensurmaßnahmen zur fotografischen Architekturpropaganda betrafen vor allem zwei Teilbereiche: zum einen die ab 1938 mit großem Aufwand betriebene Ausstellungstätigkeit. Für die erste Architektur-Ausstellung in München wurde sogar die Parole ausgegeben: »alle politischen dinge muessen fuer heute gegenueber der wuerdigung dieser grossen deutschen auslandsschau zuruecktreten.«⁷⁵ Der andere Teilbereich waren die wenigen tatsächlich realisierten Bauvorhaben, bei denen peinlichst darauf geachtet wurde, daß nur die vollständig fertigen Bauten publiziert wurden und keine Bauzustandsaufnahmen. Der Grund hierfür war einfach: der größte Teil der Architekturpropaganda im NS-Staat mußte über Modellfotografien laufen, die zumeist in Vergleich mit Walter Heges Monumentalabbildungen griechischer Tempel oder deutscher Dome gesetzt wurden.⁷⁶ Und die wenigen tatsächlich ausgeführten Bauten mußten dann so präsentiert werden, daß sie sich kaum von den Modellen und ihrer fotografischen Inszenierung vor realen Himmelshintergründen etc. unterschieden. Eine Unzahl von Presseanweisungen der täglichen Reichspressekonferenz samt der insgesamt größten Anzahl von dringenden bis beschwörenden Appellen bezieht sich daher auf die – wohl oft genug vergeblichen – Versuche, die Publikation von Baustellen-Aufnahmen zu verbieten.

Hier wird mehr als im Falle der bildjournalistischen Zensur die Diskrepanz zwischen individueller Bildherstellung und öffentlicher Bildlenkung deutlich, die das ganze Zensurwesen des NS-Staates auszeichnete. Auf jeder Baustelle wurden – auch im Auftrag der federführenden Behörden und Baubüros⁷⁷ – Unmengen von Aufnahmen angefertigt, die – soweit sie in diesem Auftrag entstanden waren – bei den Bestellern abgeliefert werden mußten, inklusive Negative. Natürlich hat sich fast jeder Fotograf die Doubletten seiner Negative für das Archiv aufgehoben, doch auswerten konnte er sie nicht, wollte er nicht eine hohe Strafe riskieren. Obendrein fotografierten bereits zu jener Zeit die meisten Architekten selbst, wurden darin auch durch fachjournalistische Texte bestärkt,⁷⁸ und deren

Bilder waren meist von recht hoher technischer wie ästhetischer Qualität. Auch deren Veröffentlichung mußte unterbunden werden; dennoch bildete sich so etwas wie eine Grauzone der Bildproduktion heraus, der gegenüber sich staatliche Stellen zumeist recht unbeholfen verhielten. Diese Grauzone wird zur Basis der in unserer Ausstellung gezeigten fotografischen Arbeit. Sie beruht auf dem Konflikt des öffentlichen Interesses an visueller Kommunikationskontrolle und des ähnlich starken Interesses des Staates an einer breiten, privaten Bildproduktion.

Die private Bildermacherei und ihre Bedeutung für Staat und Propaganda

Fotografie und Urlaub, Fotografieren und Reisen sind spätestens seit Ende des 19. Jahrhunderts untrennbare Bestandteile bürgerlichen Lebens, indem sie Inbegriff kulturellen Handelns jenseits ökonomischer Überlebensstrategien sind, indem sie als Freizeit-Aktivität Garant der Wiederherstellung von Arbeitskraft sind.⁷⁹ Im NS-Staat hatte kulturelles Handeln wie alle Freizeit-Aktivitäten unmittelbar staaterhaltende Bedeutung: es vermittelte dem Individuum das Gefühl, innerhalb der gegebenen Gesellschaft unpolitisch agieren zu können, also einen persönlichen Freiraum zu haben. Für das NS-Regime war dies einerseits Bestandteil einer Strategie der Depolitisierung von Arbeiterschaft und Kleinbürgertum, andererseits eine Möglichkeit individueller Beeinflussung im Sinne einer persönlichen Identifikation des Einzelnen mit dem ganzen Staatswesen.⁸⁰ Der Fotografie kam in diesem Komplex insofern besondere Bedeutung zu, als das Bildermachen zu den stärksten Momenten der Erinnerungsarbeit, also zur psychologisch positiven Besetzung des Urlaubs und damit des Staates, gehörte.

Parallel zur Organisation der Informationspolitik, Propaganda, paramilitärischer wie geheimpolizeilicher Strukturen wurde seitens der NS-Regierung im Jahre 1933 vor allem an der Vereinnahmung und Vereinheitlichung sämtlicher Formen des Arbeitslebens gearbeitet. Zum einen lag dem Regime an der Zerschlagung bisheriger gewerkschaftlicher und arbeiterkultureller Strukturen, um daraus passende Teile für eigene Zwecke zu instrumentalisieren; zum anderen war die umfassende Durchorganisation aller Arbeitsbereiche ein weiteres Mittel, um durch Stabilisierung der Einkommen auf niedrigstem Niveau den Eindruck einer effektiven Ar-

beitsbeschaffung zu erzeugen, ohne daß es dafür konkrete ökonomische Anhaltspunkte gab.

Die im Frühjahr 1933 gegründete »Deutsche Arbeitsfront« war als Organisation gleichermaßen Unternehmerverband wie Einheitsgewerkschaft,⁸¹ hatte sozialpolitische wie kulturelle Aufgaben und kam den vielfältigen Funktionen einer allumfassenden Lenkung des Arbeits- und Soziallebens der deutschen Bürger durch die Gründung diverser Unterorganisationen und »Ämter« nach. Wie das »Amt Schönheit der Arbeit« (SdA)⁸² sollte die »NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude« (KdF) eine Art Doppelfunktion versehen: einerseits als Propaganda-Schwerpunkt von den tatsächlichen Ereignissen im Lande ablenken und andererseits zur effektiven Nutzung menschlicher Arbeitskraft durch gezielte Erholungsmaßnahmen beitragen. Auch wenn die Organisation anfangs durch die allzu offensichtliche Korruption des ausführenden Beamtenapparats bei der Bevölkerung in Mißkredit geriet, war sie nach gut einem Jahr so fest im Bewußtsein aller Bürger verankert, daß sie wohl mit Recht von Zeitgenossen als der größte Propagandaschlager der Nazis bezeichnet worden ist.⁸³

Neben manchen anderen Aktivitäten, die im »Amt Feierabend« zusammengefaßt wurden, war eine der wichtigsten Aufgaben der KdF die Organisation von Urlaubsreisen für breite Schichten der Bevölkerung – so jedenfalls stellte sie sich selbst dar. Selbstverständlich hatte die KdF ein vitales Interesse daran, daß alle Urlauber ihres Massentourismus positive Erinnerungen mit nach Hause nahmen. Sie förderte die Fotografie also durch die Mitnahme von mehr oder weniger prominenten Fotografen oder Fachjournalisten, wobei diese eine Art von Unterricht oder persönlicher Betreuung der mitfahrenden Fotoamateure gaben. (Abb. I)

Wie weitgehend derartige Betreuungen in tiefe Schichten amateurfotografischer Tätigkeiten sinken konnten, mag ein kleines Beispiel belegen. Die propagandistisch wohl aufwendigsten Ferienfahrten mit der KdF waren die Schiffsreisen nach Norwegen und Madeira, regelrechte Kreuzfahrten mit kurzen, aber perfekt abgeschirmten Landgängen ohne Devisen. Um die Amateurfotografen vor irgendwelchen Spionage-Vorwürfen zu schützen, wiesen alle mitreisenden Foto-Animatoure die Reisenden an, bei jeder Aufnahme nur ja ein Stück Schiffsvordergrund mit aufzunehmen – die Reling, einen hochgezogenen Anker, die Fahnenstange und anderes. Keine Bildserie zu den KdF-Schiffsreisen erschien mehr ohne die entspre-

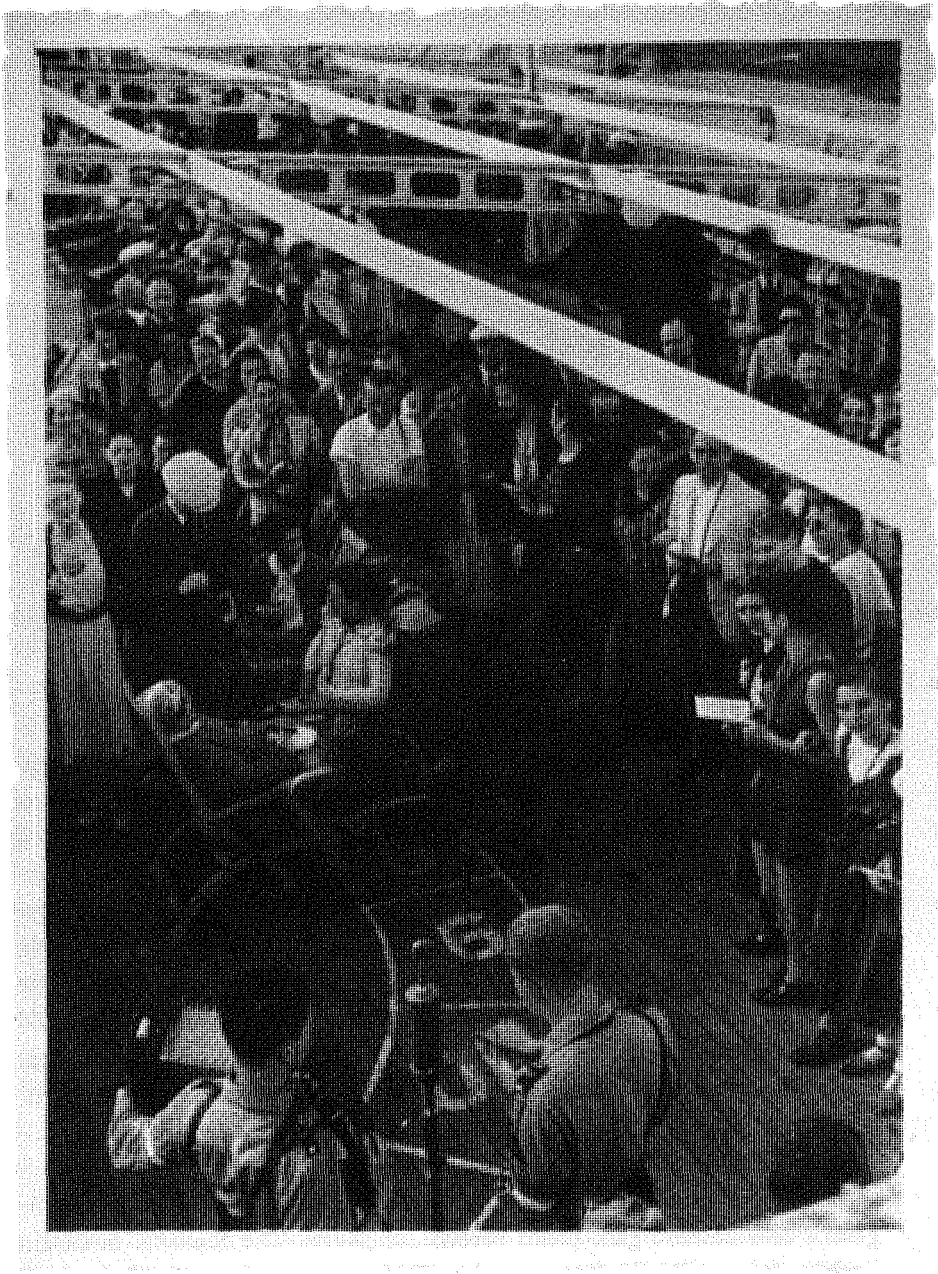


Abb. I KdF-Fahrt auf der »Robert Ley« nach Norwegen, August 1939. Auffällig sind die zahlreichen Fotoapparate der Passagiere.



Abb. II KdF-Fahrt nach Norwegen, 1935. Links ein Teil der Reling.

chenden Vordergründe.⁸⁴ (Abb. II) Die Amateur-Fotobücher als Anleitungen zum besseren Bildermachen übernahmen dies. Auch ließ sich diese Vordergrundgestaltung – was etwa im Werk des Fotografen Paul Wolff nachweisbar ist – perfekt für Werbezwecke einsetzen.

Die uralte Tradition der Guckkasten-Bühnen-Dramaturgie ist in der Werbung der zwanziger Jahre ansatzweise schon übernommen worden, erhält unter den Prämissen einer überwachten Amateurbild-Produktion den Charakter einer Legitimations-Strategie ästhetischen Handelns und bleibt in dieser Funktion bis heute erhalten. In der sogenannten »anspruchsvollen Amateurbildnerie« – und nur diese erhielt Platz in den Zeitschriften – verbindet sich einmal mehr ästhetische Konvention mit politischer Angepaßtheit.

Das »Amt Feierabend« sollte überhaupt erst dafür sorgen, daß es genügend Fotoamateure gab. Denn bereits zur Messe »Die Kamera« in Berlin im November 1933 dürfte sowohl den Referenten im Propagandaministerium wie den Organisatoren der DAF klar geworden sein, daß mit den altbackenen Fotoamateuren des »Verbandes Deutscher Amateurphotogra-

phen-Vereine« (VDAV) kein Staat zu machen sei, und daß die Neugründung einer parteinahen Organisation nach kommunistischem Vorbild wie der »Reichsbund Deutscher Amateur-Fotografen« (RDAF) ebenfalls aus dem Stand keine neuen Dokumentatoren des NS-Staates würde erzeugen können.⁸⁵ Dabei gab es genügend Grundlagen: der Markt wurde ab etwa 1925 mit billigen Kameras geradezu überschwemmt, bei der die 1931 ausgelieferte Agfa-Preis-Box zu 4 RM keineswegs die unterste Grenze markierte.⁸⁶ Zudem waren die kurz vor dem ersten Weltkrieg gebauten Kameras so stabil und einfach zu bedienen, daß sie in Familien vererbt werden konnten und die jeweils nächste Generation wieder ans Fotografieren brachte.

Doch die breite Basis der Knipser und Dilettanten⁸⁷ war amorph, sie ließ sich nicht organisieren. Das Verfertigen und Festigen persönlicher Erinnerungen mittels Fotografie war eine privatistische Tätigkeit, die gerade im kleinen Bereich zwischen Familie, befreundetem oder nachbarlichem Fotoamateur und dem bildbearbeitenden Fotohändler stattfand. Zwar wurde über die fotografische Fachpresse immer wieder auf die Drogisten und Händler eingewirkt, die Kunden für den Anschluß an Amateurorganisationen und Ortsgruppen zu begeistern, doch derlei Bemühungen waren offensichtlich von wenig Erfolg gekrönt. Zu eng war die einfache Knipserei an die Rituale des bürgerlichen Lebens gebunden: Osterspaziergang, Kindergeburtstage, Sommerferien, Herbstwanderung und Weihnachtsvorbereitung samt -fest bilden den Jahreskreis des Familienamateurs, höchstens noch um einige sehr private Porträts oder Aktaufnahmen erweitert. Oft genug war eine solche Jahresübersicht auf einem Kleinbildfilm oder genau zwei Rollfilmen zusammengefaßt, was nicht eben für viele Kontakte zu anderen Amateuren oder Händlern sorgte.

Die Bemühungen des »Amtes Feierabend« und anderer Dienststellen der DAF zielten in eine andere Richtung; man suchte mehrere Freizeit-Aktivitäten miteinander zu verknüpfen. Fotografische Vorbereitungskurse zu KdF-Reisen waren eine solche Verknüpfung,⁸⁸ sportliche Ereignisse mit anleitender Begleitung eine andere. Letzteres wurde vor allem auch gern in der »Hitlerjugend« und im »Bund Deutscher Mädel« praktiziert, wobei die DAF samt Unterorganisationen die Referenten stellten. Eine weitere Zielrichtung gaben die ab 1936 von der DAF in Berlin angebotenen Fotokurse an: die Familienfotografie als rassistische Übung.⁸⁹ Hier wurde die private Erinnerungsebene und ihre Funktionalisierung für den

Familienzusammenhalt ausgenutzt, um über Abstammungsbücher und Ahnentafeln ein rassistisches Unterfutter staatlicher Übermenschen-Ideologeme zu schaffen. Die Berliner Kursangebote wurden zu einem Anleitungsbuch zusammengefaßt,⁹⁰ doch ob sie besucht worden waren oder welchen Erfolg sie hatten, ist nicht bekannt. Das Buch ist, im Gegensatz zu vielen anderen Fotoanleitungen, über eine erste und knapp kalkulierte Auflage nicht hinausgekommen. Da waren die Angebote der KdF selbst doch wesentlich interessanter und wohl auch erfolgreicher.

Sämtliche KdF-Aktivitäten folgten einer streng hierarchischen Gliederung der Deutschen Arbeitsfront und ihrer nachgeschalteten Unterämter, bis in die Verwaltungen einzelner Betriebe hinein. Diese suchten beispielsweise die KdF-reisenden Arbeiter aus. Die Form der KdF-Urlaubsreise war die Gruppenreise unter Führung und Kontrolle erfahrener Reiseleiter und Propagandisten. Doch Gruppenreisen gab es nicht nur bei der KdF, sondern in nahezu jedem anderen Partei-Ableger der NSDAP: die »Hitlerjugend« und der »Bund Deutscher Mädel« faßten gewaltsam alle vorherigen Jugendgruppen zusammen, um deren attraktive Freizeit-Angebote – Wanderungen, Zeltlager, Sportfeste und anderes – in paramilitärischer Form neu auferstehen zu lassen. Auch hier war die Fotografie eingebunden in die Produktion von positivem Erinnerungsmaterial: schöne Bilder aus schöner Zeit sollten von einem guten Leben im NS-Staat künden. Insgesamt drei Grundtypen von Ferienbildern, die jeweiligen Urlaubsorten zugeordnet waren, normierten diese Erinnerungen nach den Vorgaben der KdF-Reisen: die Ferien an der See, der Urlaub in den Bergen und die Wanderungen durchs deutsche Mittelgebirge. In dieser Weise finden sich die unendlich wiederholten Empfehlungen in den Fotozeitschriften und auf den entsprechenden Seiten der Zeitungen wieder.

Die Erreichbarkeit ausländischer Ferenziele dagegen war direkt von politischen Entscheidungen des NS-Regimes abhängig, und die wechselten gelegentlich so schnell, daß die Zeitschriften mit Reise- und Fotothemen bei der Propagierung neuer Orte kaum nachkamen: ab 1933 war Österreich für deutsche Urlauber nahezu gesperrt (wer hat schon 1.000 RM für ein Visum gehabt?), im Herbst 1936 wurde diese Sperre wieder aufgehoben. Italien war wie seine afrikanischen Kolonien nach dem Achsenvertrag von 1936 wieder deutsches Reiseland – und die entsprechenden Bücher lesen sich, als ob der Rommel-Feldzug vorweggenommen würde.⁹¹ Die Annektierungen Österreichs und von Teilen der Tschechoslowakei⁹² er-

zeugten einen Bedarf an heimatverbundenen Reise- und Fotoanleitungsbüchern für diese Länder. Wie auch bei den durch Pakte mit Deutschland freundschaftlich verbundenen Ländern bewies die fotografische Industrie ein enormes politisches Fingerspitzengefühl. Schon 1937 orderte ein Leitz-Werbeleiter bei dem österreichischen Fotografen Stephan Kruckenhauser ein Buch, das direkt nach dem »Anschluß« auf den Markt kam und in seiner Mischung aus Bildband und Fotodidaktik ein wichtiger Reiseführer war.⁹³ Der Rolleiflex-Hersteller Franke & Heidecke hingegen unterstützte nach dem Antikominternpakt 1936 die Publikation eines Japan-Bildbandes des bereits exilierten Fotografen Fritz Henle bei einem Verleger, der im selben Jahr eine Hetzkampagne gegen jüdische Autoren bei seinen Konkurrenten startete.⁹⁴

Wichtiger als die Auslandsreise war ein anderer Urlaubstraum, der als Wunschbild über fotografische Inszenierungen aufgebaut und konstant wachgehalten wurde: die Individualreise im eigenen Wagen – im eigenen Land, versteht sich. Der (bis heute wirksame) Propagandaschlagerei Autobahn⁹⁵ mußte schließlich einer sinnvollen Nutzung zugeführt werden, und die lag neben der militärischen Verwendung vor allem in einer weiteren Inszenierung, der der kreuzungsfreien Fahrt durch heile deutsche Welten.⁹⁶ Mit der Finanzierung des Volkswagens als KdF-Fahrzeug durch die Ersparnisse des kleinen Mannes war nicht nur wieder Kaufkraft gebunden, sondern gleich der ganze Traum vom freien Leben unter staatliche Kontrolle geraten. Die Autobahnbilder – vom engagierten Fotoamateur Fritz Todt⁹⁷ über diverse Wettbewerbe in illustrierten und Fotozeitschriften kräftig gefördert – folgten in ihrer Ästhetik weitgehend dem Kanon der »Heimatsfotografie«; die perfekte Integration der »schönen Straße im Bau und unter Verkehr« in die deutsche Landschaft ist so nachhaltig gelungen, daß sie zum Kontinuum der Automobilwerbung in den bundesdeutschen fünfziger Jahren werden konnte.⁹⁸

In diesem mehr chaotisch-komplexen denn perfekt gesteuerten Urlaubs-, Erholungs- und Indoktrinationsprogramm von KdF, »Amt Feierabend« und »Aktion Todt« hatte die Fotografie eine doppelte Funktion zu erfüllen. Einerseits war sie Werbemittel, das die zu besuchenden Reiseziele ebenso schmackhaft machen sollte wie die Transportmittel des Urlaubers. Andererseits hatte sie die Funktion, mit Hilfe ihres dokumentarischen Anspruchs zur eigentlichen Staatspropaganda, für die diese Reisen veranstaltet wurden, Entscheidendes beizutragen. Das wiederum konnte

auf verschiedenen Ebenen bewerkstelligt werden. Reportagen in Zeitungen und Zeitschriften hatten durch Bild-Text-Montagen besonders glaubwürdig die Qualität einer Reise darzustellen. Das wichtigste Momentum war jedoch das Fotografieren: Teilnehmer solcher Urlaubsreisen sollten selbst möglichst viele und schöne Bilder von den Reisen mitbringen, denn nur deren begeisterte Schilderung im Freundes- und Kollegenkreis konnte als wahre Propaganda den Widerwillen und Widerstand gegen die Herrschenden, die Solidarität der Bevölkerung untereinander wirklich brechen.⁹⁹ Klammer aller dieser Bemühungen war ein Begriff, der sich als Synonym des Inhalts staatlich verordneter Amateurbilderei ebenso lesen läßt wie als Annäherung des modern funktionalisierten Mediums Fotografie an die Kunstdoktrin der nationalsozialistischen Elite: die »Heimattfotografie«.

Die Amateurfotografen- und die Heimatschutz-Bewegung waren bereits um die Jahrhundertwende eine innige Verbindung eingegangen, personell wie strukturell.¹⁰⁰ Der Architekt Paul Schultze-Naumburg nutzte diesen Kontext zur Propagierung seiner konservativen Ideen im Hausbau genauso wie der Kunsthistoriker Max Dvorak zur Erneuerung des Denkmalpflege-Gedankens.¹⁰¹ Auch nach dem ersten Weltkrieg blieb diese Verbindung bestehen und intensivierte sich noch, nachdem die ästhetische Moderne gerade im Bereich der Architektur sich sichtbar durchzusetzen begann. Aus dem Heimatschutz wurde die Polemik gegen das Neue Bauen, aus der Kunstfotografie ein Kampf gegen das Neue Sehen.¹⁰² Für die Amateurfotografie ergab sich jedoch ein Paradoxon, das für die weitere Entwicklung begriffsbestimmend werden sollte: der dokumentarische Charakter der heimatschützenden Fotografie widersprach aller Idyllik und knüpfte direkt an der offiziell so verhaßten Neuen Sachlichkeit an. Dieses Dilemma wurde vor allem über den Aufruf, »Verschandlungen der deutschen Landschaft« durch Reklameschilder, moderne Bauten und Beschriftungen fotografisch zu erfassen, neutralisiert.¹⁰³ Diese Aufrufe wurden bis etwa Ende 1934 häufig wiederholt und richteten sich nicht allein an die Amateurfotografen, sondern auch an Bildjournalisten und alle anderen Fotografen. Mit dem Erlaß, daß derlei Bilder nur noch im Kontext neuer Bauplanungen des NS-Staates zu publizieren seien,¹⁰⁴ verschwand der Aufruf zu solchen Bilder fast völlig aus den Empfehlungen und Richtlinien. Wichtiger war es, den Fotoapparat als Instrument wahrhaftiger Darstellung vorzuführen, und das verbot jeden Eingriff ins Bild.

In unzähligen Hinweisen und Auslegungen sowie in den alsbald publizierten Richtlinien für die Heimatfotografie¹⁰⁵ wird nicht nur ausdrücklich die Fotomontage verboten, sondern auch immer wieder auf den grundsätzlich dokumentarischen Charakter der Fotografie hingewiesen.

Diese Ebene des Dokumentarischen entpuppt sich bei näherem Hinsehen als Vorspiegelung, indem sie zur bloßen Form und Technik abgewertet wird. Sicher sollen die fotografischen Bilder in sich »ehrlich«, »wahrhaftig« und »wirklich« sein, wie fast alle Texte betonen,¹⁰⁶ doch die Objekte der Dokumentation schließen diese Begriffe durch eine bemerkenswerte Einseitigkeit der Auswahl gleich wieder aus. Denn was dokumentiert werden soll, ist mit der »schönen deutschen Landschaft«, den »alten deutschen Städten« und der »arbeitenden Bevölkerung« hinreichend genau als Scheinbild charakterisiert.¹⁰⁷ Allgegenwärtig ist hier auch die rassistische Unterfütterung der Auswahl, indem der bildlich zu beschwörende, mindestens zu inszenierende Zustand einer handwerklich-ständischen, vorindustriell-agrarischen Gesellschaft als höchste Entwicklung arischer Kultur dargestellt wird. Hier macht auch der Auszug von Hitlers »Mein Kampf« Sinn, der dem Jahrbuch »Das Deutsche Lichtbild« 1934 unter dem Titel »In eigener Sache« vorangestellt wird:¹⁰⁸ dies ist die Folie der Heimatfotografie und damit aller Blut-und-Boden-Ideologie in der Fotografie.

Der Begriff »Heimatfotografie« ist in den Verlautbarungen des Propagandaministeriums erst ab Spätsommer 1933 zu finden, also zu dem Zeitpunkt, da das Referat Lichtbild noch die Amateurfotografie mitleiten zu müssen glaubte. Bis Ende 1934 zentrieren alle Verlautbarungen des Ministeriums zur Amateurfotografie um diesen Begriff; ab dann werden Anweisungen und Hinweise aus dieser Richtung ohnehin selten. Die Amateurfotografie wandert in die Gefilde der »Deutschen Arbeitsfront« ab, wo sie zwischen KdF und der Feierabend-Gestaltung ein eher klägliches Dasein fristet.

Als nach der Olympiade 1936 das NS-Regime sich fest im Sattel wähnt, wird ein letzter Versuch unternommen, die Fotoamateure in das propagandistische Geschehen einzubinden. Für das Frühjahr 1937 wird mit großem Aufwand eine Ausstellung zum ersten Vierjahresplan unter dem epochalen Titel »Gebt mir vier Jahre Zeit« vorbereitet, zu der unter anderem ein Fotowettbewerb ausgelobt wird.¹⁰⁹ Doch selbst mehrfache Aufrufe helfen nichts,¹¹⁰ und die Ausstellung ist trotz riesigen Aufwandes

und modernster Gestaltung durch den Architekten Egon Eiermann nur mäßig besucht.¹¹¹ Mühsam wurden drei Preisträger ermittelt, deren Bilder politisch genug erschienen, um die Preisvergabe insgesamt zu rechtfertigen.¹¹² Danach ist die organisierte Amateurfotografie für das Propagandaministerium mehr oder minder abgehakt; weder ist es von dort aus gelungen, diesen Bereich der Freizeitaktivitäten ideologisch zu fixieren – obwohl die Bildermacher und Multiplikatoren ihrerseits alles für die Aufgabenerfüllung taten¹¹³ –, noch war dies das Reservoir, aus dem die zukünftigen Bildjournalisten zu schöpfen waren. Ab Ende 1937 setzte der »Reichsausschuß der Bildberichter« allein auf eine selbstentwickelte Programmstruktur zur Ausbildung bildjournalistischen Nachwuchses; eine Herkunft aus der Amateurfotografie war fortan für den Nachwuchs nicht mehr von Bedeutung.¹¹⁴

Um 1937 wandelt sich die staatliche Propaganda funktional von der Machterhaltung zur Machterweiterung, letztlich zur Kriegsvorbereitung. Die Bildjournalisten werden enger an Partei und Organisation gebunden, die Zensurbestimmungen schärfer, und ab Ende 1937 wird bereits deutlich vom bevorstehenden »totalen Krieg« gesprochen.¹¹⁵ Da dürfen die Amateure nicht abseits stehen, und so pflanzen sich Wünsche wie Direktiven des Propagandaministeriums bis in die untersten Ortsgruppen der Fotovereine fort. In den beiden folgenden Jahren werden die Gesuche um »Bilder der neuen Zeit« oder »Aufnahmen des neuen Deutschlands« immer drängender; die Juroren der Wettbewerbe und die Journalisten der Amateurfachpresse drängen auf »Aussagen zum Erleben unserer Zeit« und dergleichen – doch wohl ohne rechten Erfolg, denn abgedruckt wird wenig davon.¹¹⁶ Die legendäre Aktion der SS beim Einmarsch deutscher Truppen in Österreich, bei der jubelnden Fotoamateuren die Kameras abgenommen und die Filme requiriert wurden,¹¹⁷ dürfte ebenfalls kaum zum gewünschten Ergebnis einer überzeugenden Darstellung der Ereignisse geführt haben, denn die bald darauf erfolgenden Publikationen basieren samt und sonders auf dem Material der etablierten Bildjournalisten, sogar in den Amateurzeitschriften.

Die zunehmende Militarisierung der Jugendorganisationen, insbesondere die paramilitärische Ausrichtung der »Hitlerjugend« in den zwei Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg, spiegelt sich auch im fotografischen Bildmaterial jener Organisationen wider. Sportliche Betätigungen werden immer mehr auf militärischen Nutzen ausgerichtet, und in dieser Weise

werden auch die amateurfotografischen Aktivitäten durch Jugend- und Fotozeitschriften stimuliert. Nicht mehr die Sammelaktion für das Winterhilfswerk steht nunmehr im Vordergrund, sondern das Training am Segelflugzeug oder die Betonung des Kämpferischen bei allen Arten der Leichtathletik. Harmlose Anleitungsbücher zur Kombination von Radwanderung und Fotografie sind durchsetzt von Anspielungen und Hinweisen auf den militärischen Nutzen des in deutscher Landschaft als Vergnügen Erlernen.¹¹⁸ Die Zielrichtung leuchtete ein, und sie war im Ergebnis erfolgreicher, als es den Propagandastrategen aus Ministerium und Fotoindustrie lieb sein konnte: aus den Hitlerjungen mit Fotoapparat wurden »Soldaten mit Gewehr und Kamera«.¹¹⁹

Motivbereiche wie die Heimatfotografie, die »Bilder der neuen Zeit« oder Aufnahmen aus der zunehmenden Militarisierung des Alltagslebens unterlagen durchaus zensorischen Einschränkungen, die jedoch im Alltag nur wenig wirksam wurden. Selten einmal wurden – vor allem jugendlichen – Amateuren die Kameras abgenommen, wenn ihnen militärische Gruppen und Dinge über den Weg liefen. Eine ganze Reihe von Vorschriften waren zum Objektschutz erlassen worden:¹²⁰ Untergrund- und Eisenbahnanlagen, Flugplätze und Militäranlagen waren in Deutschland ebenso wenig dem Fotografieren freigegeben wie in allen anderen Ländern der Zeit. Restriktiv gehandhabt wurde auch das Fotografieren an den Landesgrenzen. Dauerhafter Zankapfel zwischen Fotoamateuren und Polizei war allein die Regelung der Fotografier-Erlaubnis bei Großveranstaltungen, wo immer wieder SS-, SA- oder andere Ordnungskräfte Kameras beschlagnahmten,^f obwohl sie dies nur in seltenen Fällen durften.¹²¹ Mit der Sommer-Olympiade 1936 in Berlin bürgerte sich endgültig die Regel ein, daß in Stadien und Sportarenen jedermann von seinem gekauften Sitz- oder Stehplatz aus fotografieren durfte – und daß allein die Bildjournalisten (mit Armbinde oder in entsprechender Uniform) sich zu Aufnahmen (relativ) frei bewegen durften. Dennoch: die rabiaten Zugriffe schlagkräftiger Ordnungstrupps sorgten bei allen Parteiveranstaltungen, Ehrenparaden und Festzügen für ein Klima der Angst, das viele Amateure davon abhielt, ihre Kamera zu benutzen. Für die seltenen Fälle, in denen die Bevölkerung Kontakt zu den Herrschenden bekam, galt allgemein die Regel des (Hitler'schen Wohnsitzes) Obersalzberg: die Kamera sollte einem SS-Mann in die Hand gedrückt werden, der dann die entsprechenden Aufnahmen machte.¹²² Die in der Amateurfotografie angestrebte

Idylle sollte selbst so unpolitisch erscheinen, daß eine Kollision mit dem Geschäft der Herrschenden ausgeschlossen war.

Heimat- und Reisefotografie, Schul- und Jugendfotografie waren Teilbereiche dessen, was propagandastrategisch mit dem Begriff der »positiven Weltanschauung« verbunden gewesen war. Der Begriff ist in doppelter Hinsicht schrecklich wirkungsvoll: zum einen haben Millionen von Menschen ihre Jugend in diesem fürchterlichen Staat tatsächlich als positive Zeit im Gedächtnis, und dies in hohem Maße aufgrund der medialen Leistung der Amateurfotografie. Und zum anderen hat gerade die breite Förderung einer positiven Erinnerungsproduktion jenes privatistische Moment der Nischenexistenz des Einzelnen so weit verfestigt, daß das Unrecht, das Millionen anderen Menschen geschah, schlicht übersehen werden konnte. Alle haben hingeschaut, keiner hat etwas gesehen. Und wenn ein Bild von Deportation, Folterung und Unrecht auf einen Amateurfilm geraten war, dann wurde es schnell vernichtet, entweder vom »verständnisvollen« Fotolaboranten oder aber vom ängstlichen Besitzer des Filmes selber. Was Wunder, daß es so wenig Zeugnisse alltäglichen Terrors bei so vielen Kameras gab: es ist die Kehrseite der idyllischen Medaille.

Fotografie und Bildzensur im Zweiten Weltkrieg

Am 1. September 1939 war der »Ernstfall« gegeben: Hitler brach mit Polen einen Krieg vom Zaun, der sich schnell zum Zweiten Weltkrieg ausweitete. Alles, was in staatlicher Propaganda und Kommunikationskontrolle zuvor erprobt worden war, mußte sich nun als strategisch sinnvoll und nützlich bewähren. Schon im Vorfeld kriegesischer Auseinandersetzungen, in den Jahren 1937 und 1938 sowie im Frühjahr 1939, hatten sich ernsthafte Differenzen zwischen dem Oberkommando der Wehrmacht (OKW) und dem Propagandaministerium bezüglich der Informationspolitik – und damit auch der Kommunikationskontrolle – abgezeichnet, die dann im Kriegsgeschehen auch voll zur Wirkung kamen.¹²³ Das OKW, von militärischer Arroganz wie ängstlicher Observanz gleichermaßen geprägt, hätte am liebsten auf jede Information der Bevölkerung verzichtet, während Goebbels in seinen täglichen Ministerkonferenzen die zu erwartenden Siege schon als Faktum des nächsten Tages auszugeben wünschte. Das für die gesamte Kriegspropaganda – vieler Länder, nicht

nur Deutschlands¹²⁴ – typische Hickhack militärischer und politischer Behörden hat nicht wenig den Umgang mit Bildern beeinflusst.

Nunmehr hatten sämtliche Bilder von der – militärischen – Zensur freigegeben zu werden. Dafür waren Verbindungsstäbe zwischen Publizistik, Propagandaministerium und OKW eingesetzt worden, die jeden Nachmittag das zur Verfügung stehende Bildmaterial durchsahen und genehmigten.¹²⁵ Zudem enthielt die tägliche Reichspressekonferenz zahlreiche Hinweise und Regelungen, die einzelne Bildthemen und -gruppen betrafen; hier wurden jedoch mehr positive Anweisungen gegeben, welche Themen am nächsten Tag »groß aufzuziehen« seien.¹²⁶ Da jedoch eine prinzipielle Bildfreigabe vorherrschte, d.h. jedes Bild nur einmal vom OKW freigegeben zu werden brauchte, mußten schon ab Ende 1939 zunehmend in der Pressekonferenz Verbote früher freigegebener Bilder, die nun nicht mehr gedruckt werden durften, ausgesprochen werden. Unbestritten war weiterhin das Primat des Wortes: wenn über ein Thema insgesamt nicht berichtet werden durfte, war das Publizieren von Bildern dazu selbstverständlich verboten. Ganz wesentlich nahmen auch die Regelungen zur Bildkontrolle der Herrschenden zu: Porträts von Militärs und Politikern durften nur noch maximal ein Jahr alt sein – eine Regelung, die mindestens pro Jahr einmal in der Pressekonferenz mit Nachdruck wiederholt werden mußte. Außerdem wurden zunächst von Politikern, dann von allen Prominenten und schließlich auch von sämtlichen Film- oder Theater-Schauspieler oder -Sänger Bilder aus der privaten Umgebung verboten.¹²⁷ Die Publikation luxuriöser Wohnumgebungen schien doch angesichts der zunehmenden Zerstörung privater Haushalte als allzu geschmacklos.

Während sich die öffentliche Kommunikationskontrolle des NS-Regimes nicht allzu wesentlich von der aller anderen kriegsführenden Staaten unterschied – mit Ausnahme der perfiden Zwangsarbeiterwerbung¹²⁸ sowie aller flankierenden Maßnahmen rund um Ghettoisierung und Holocaust¹²⁹ –, geriet die Lenkung der Amateurfotografie in ein Dilemma, das allein auf dem Rücken der Amateure selbst ausgetragen wurde. Einerseits waren ab 1937 sämtliche Bemühungen um die Amateurfotografie, insbesondere die der Jugendlichen, wenigstens implizit auf den Ernstfall Krieg ausgerichtet gewesen; andererseits aber standen dem tatsächlichen Fotografieren im Krieg dann diverse militärische Hindernisse entgegen. Einerseits war schon bis zum Krieg der allgemeine Mangel an Bildjourna-

listen – in qualitativer wie in quantitativer Hinsicht – nicht behoben worden; andererseits waren den meisten Kompanieführern die vielen Amateurfotografen in ihren Mannschaften lästig. Resultat dieser Widersprüche wie unerwünschte Folge der Amateurfotografie-Propagandastrategien vor dem Krieg waren Unsicherheiten im Umgang mit der Kamera, die sich auf Bildermacher wie Polizei und Ordnungskräfte übertrugen.

Den besten Part hatten die Bildjournalisten übernommen: mit umfassenden Vollmachten ausgestattet, als Mitglieder von »Propagandakompagnien« (PK) militärisch gedeckt, konnten sie ungehindert fotografieren, was ihnen vor das Objektiv kam, wo immer dies auch war. Ihre Zensur bezog sich allein auf die Auswertung der Bilder, nicht auf das Bildermachen selbst.¹³⁰ Schwieriger hatten es da schon die Handwerks-Fotografen, denen zumeist lokal gültige Lizenzen zum Fotografieren nach Bombenschäden, auf den Straßen einer Stadt oder im Betriebsgelände der Eisenbahn zugesprochen wurden¹³¹ – ob diese Lizenzen allgemein anerkannt waren und im Einzelfall dann den Polizisten oder SS-Mann überzeugen konnten, blieb dahingestellt. Die wenigen Handwerks-Fotografen, die weder als PK-Fotograf noch in der Rüstungsindustrie oder Luftbildauswertung eingesetzt wurden, waren entweder alt oder Fotografinnen; letztere hatten vor allem den immensen Bedarf an Porträts zu decken: Bilder der Dahingeblichenen für die im Felde, Reproduktionen von letzten Bildern der Gefallenen und Verstorbenen, Ausweis- und Identitätsfotografien für Soldaten, Zwangsarbeiter und Ersatzverpflichtete. Einigen wenigen Fotografen, zumeist den prominenten Propagandisten des NS-Staates, war es bis 1943 gelungen, sich mit rüstungstechnischen oder anderen Aufträgen aus dem Krieg herauszuhalten und sich ab 1943 für den »Führerauftrag zur Dokumentation monumentaler Wandmalereien« verpflichten zu lassen, was nicht nur eine ruhige und vom Kriegsgeschehen weit entfernte, sondern auch eine finanziell überaus lohnende Aufgabe war.¹³²

Die Themen der Fotoamateure im Zweiten Weltkrieg lassen sich in mehrere Gruppen und Kategorien unterteilen, die den früheren Themenkatalogen folgen. Ihnen waren in den Veröffentlichungen der Fotozeitschriften zumeist kürzere Texte und knappe Bildpublikationen gewidmet, die nicht nur technische Hinweise gaben, sondern auch zur Nachahmung anregend wirken sollten.¹³³ Mit dem Herbst 1939 setzten zunächst zwei Bildgruppen als wünschenswerte Themen ein: Bilder der Familie für die an die Front ziehenden Soldaten (Abb. III) und Aufnahmen der Soldaten



Schickt euren Soldaten Bilder von daheim

Zu den kleinen Aufmerksamkeiten, die unseren Soldaten die größte Freude machen, gehören unbedingt Photos von zu Hause. Unsere Soldaten werden freudig überrascht sein, wenn Bilder bestimmt viel mehr sagen als ein noch so langer Brief. In Gedanken ist dann unser Soldat im Kreise derer, die ihm das Liebste auf der Welt sind und für die er mit seinen Kameraden die Wache an den Grenzen hält.

Abb. III Aus Photoblätter März 1940

aus dem Leben hinter der Front. Für letzteres brauchte nur wenig Werbung gemacht zu werden, da viele der jungen Rekruten ohnehin ihre Kamera mit ins Feld nahmen. Für die erste Bildgruppe wurde vordringlich mit Kampagnen der Art geworben, daß Frauen schon biologisch zum Fotografieren disponiert seien. Zudem bot die Industrie »Frauenkameras« mit passenden Blitzgeräten an, was die Versorgung aller Haushalte mit einem Fotoapparat sicherstellen sollte – wie weit derartige Kampagnen wirkungsvoll waren, ist nicht nachzuprüfen.¹³⁴ Üblicherweise enthalten Amateur-Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg¹³⁵ eine ganze Reihe von Kinderporträts bei Hausarbeitstätigkeiten, die auf solche Anregungen zurückgeführt werden können. (Abb. IV) Manche Aktionen – etwa daß Betriebsfotogruppen solche Familienbilder im Auftrag durchführten,¹³⁶ und daß die Fotohändler oder -handwerker die Ausarbeitung dieser Bilder als »Geburtstagsspende für den Führer« kostenlos übernahmen¹³⁷ – schienen nicht von sonderlichem Erfolg gekrönt zu sein, denn die Ermahnungen seitens der unterschiedlichen Verbandsfunktionäre wurden mit jeder Wiederholung dräuender. Aber die spätestens mit dem Winter 1942/43 einsetzende Materialknappheit auf fotografischem Gebiet war für jeden Angesprochenen eine bequeme Entschuldigung der Nicht-Teilnahme.

Bildthemen der Soldaten an der Front waren zunächst harmlos wirkende Gruppenporträts und humoristische Szenen aus der Etappe: entsprechendes fand sich als Empfehlung in jedem Heft der Fotozeitschriften. Die Zerstörungen in eroberten Städten und Landstrichen waren ein ebenso häufiges Bildthema, auch wenn die Empfehlung zu derartigen Aufnahmen schon seltener ausgesprochen wurde. Schließlich füllten Szenen aus dem Leben in den besetzten Gebieten die Filme. Letzteres schloß die obligaten Porträts mit ortsansässigen Frauen – selbst dafür gab es Anregungen in den Zeitschriften –, aber auch Szenen von Erschießungen und alle Arten von Grausamkeiten gegenüber der Bevölkerung ein.¹³⁸ Es ist bezeichnend, daß Libertas Schulze-Boysen für die Widerstandsgruppe ihres Mannes – im Volksgerichtshofprozeß »Rote Kapelle« genannt – allein damit erfolgreich Werbung machen konnte, daß sie als Laborantin der PK-Auswertungsstelle die Privatfilme hoher Offiziere entwickelte, von den grausamsten Szenen doppelte Vergrößerungen herstellte und diese dann am Widerstand Interessierten vorführte.¹³⁹

Wie weit solche Bilder, deren Häufigkeit zu den erschreckendsten Momenten der deutschen Kriegsfotogeschichte zählt, den Fotografen zur



Photos reisen an die Front

Bild links oben: Kleiner Mann am Geburtstag. Es ist ein komisches Ding, dieser schwarze Apparat neben der hellen Lampe, den Mutti aufgebaut hat. Mit einigen Zweifeln beobachtet Klaus die Vorbereitungen, aber Mutti hat gesagt, daß der Vater, der jetzt Soldat ist, durch diesen Apparat sehen könnte, wie Klaus seinen dritten Geburtstag feiert. Also baut sich der Herr Sohn feierlich neben seinen Geburtstagsfisch auf. Es ist ihm zwar noch nicht ganz klar, was geschieht, aber er macht gern alles mit, da es ja eine Freude für den Vati sein soll



Und das Ergebnis: Einen ganzen Nachmittag hat die Mutter geknöpft, alle Phasen des Geburtstages festgehalten. Nun bringt der Feldpostbrief ein frohes Stück von dem schönen Tag zu Hause

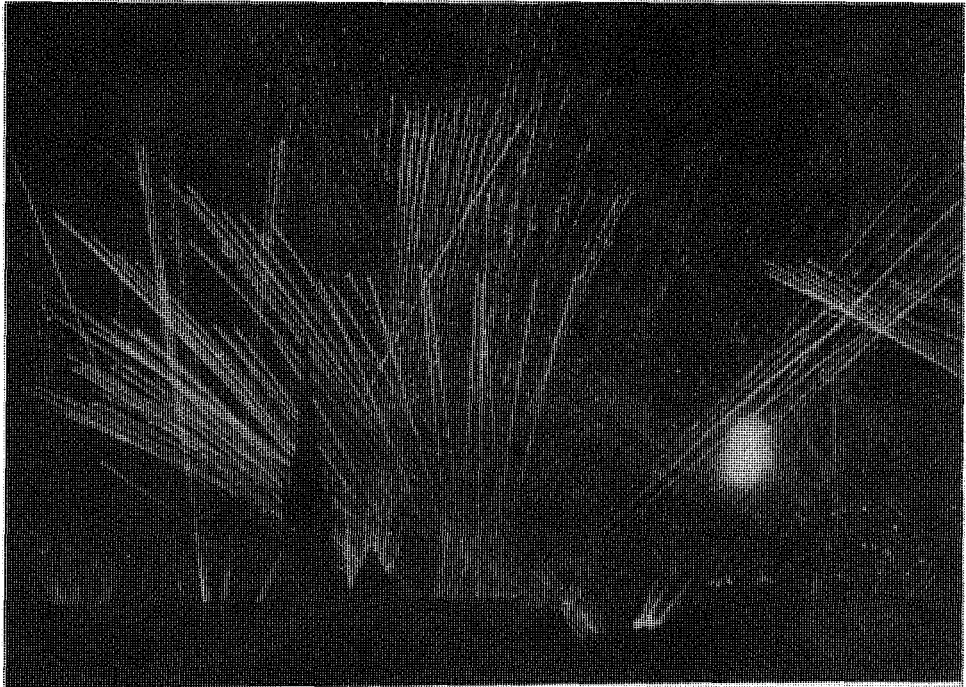
Abb.IV Aus Photoblätter Juni 1940

psychischen Entlastung dienten oder als Beweis ihrer Heldenhaftigkeit, bleibe dahingestellt. Eines ist jedoch gewiß: sie hatten das Flair des Verbotenen – weniger wegen der Unmoralität des Bildinhaltes als wegen der Brisanz des fotografischen Tuns.

An und hinter der Front galt die Militärgerichtsbarkeit, und die hatte das Fotografieren wohl weniger im Auge, sofern es nicht den Gefechts-gang störte oder die allgemeine Moral der Truppe unterminierte.¹⁴⁰ Für die Fotografie in der Heimat galten andere Regeln, und um diese geht es in Ausstellung und Katalogbuch. Die Ende November 1938 im Rahmen der allgemeinen Kriegsvorbereitungen erlassene Polizeiverordnung des Innenministeriums wurde im März 1942 noch einmal erheblich verschärft.¹⁴¹ Nahezu alle Fotozeitschriften, die noch erschienen, druckten diese mindestens auszugsweise, oft aber auch vollständig ab.¹⁴² Die bis dahin gültigen gesetzlichen Regelungen und Verordnungen, die den Fotoamateuren vor allem durch die Schriften von Fritz Hansen nahegebracht worden waren¹⁴³, hatten in den ersten Kriegsjahren offensichtlich nicht so gegriffen, wie sich dieses die Polizei und andere Ordnungskräfte gewünscht hatten. Die in Köln gefundenen Beispiele verschiedener Sondergerichtsverfahren legen davon Zeugnis ab.¹⁴⁴

Denjenigen, die in der Heimat zurückgeblieben oder für kurze Urlaubszeiten dorthin zurückgekehrt waren, sind von den Fotozeitschriften eine Reihe von Bildthemen nahegelegt worden, die kriegsspezifisch erschienen. Darunter waren heimatfotografische Empfehlungen im Sinn einer denkmalpflegerischen Dokumentation, aber auch moderne Themen wie das nächtliche Flakfeuer. (Abb. V) Wenn derartige Beispiele in Zeit-schriften vorgeführt wurden, beschrieb der Bildtext meist genau die verschiedenen Geschütztypen samt deren Leuchtspur, aber verschwieg den Ort des Geschehens. Die Faszination der Kriegstechnologie sollte – ähnlich dem Speer'schen »Lichtdom« der Nürnberger NSDAP-Parteitage – als reine Form wirken: eine perverse Anlehnung an die Avantgarde-Fotografie der zwanziger Jahre. (Abb. VI)

Doch die Wirkung dieser Bildanregungen und -vorwürfe war wohl eine andere, als sich die Propagandisten erhofft hatten.¹⁴⁵ Kaum daß es in der Nacht irgendwo brannte, schnappten sich die Amateure ihre Kame-ras, rannten aufs Dach ihres Hauses (oder wenigstens auf den Balkon) und nahmen die lodernden Flammen aufs Korn. Kaum war auf der anderen Seite der Straße eine Granate eingeschlagen, wackelten die Vorhänge und



10 Minuten Flekkamer • Heinz Fischer • Isopore-155-Film
 Unsere Leser werden sich wohl fragen, wie das Flekkamer-Bild zustande gekommen ist. Die Aufnahme wurde irgendwo in Norddeutschland während eines Fliegeralarmes gemacht, und zwar wurde als Aufnahmegerät ein Agfa-Isopore-155-Film verwendet und in Verbindung mit einer Kleinbild-Camera, Optik 1:2 bei offener Blende und kleinem Nachbrennen. Die Belichtungszeit kann natürlich nicht genau angegeben werden, da der Apparat während eines Fliegeralarms sich selbst auslöst und bei geschlossenem Verschluss abhebt. Die Belichtungszeit dürfte aber ca. 10 Minuten betragen haben. Das Abwinken hätte während einer Dauer von 5 Minuten die höchste Steigerung. Das merkwürdige helle Gebilde rechts rührt von einer Leuchttaube her, die sich einige Zeit am Himmel zeigte, bald aber abgedrückt wurde.

Abb. V Aus *Photoblätter* März 1941

klackten die Verschlüsse. Kaum war der Morgen nach einem Bombenangriff angebrochen, schlichen Frauen und Männer mit der Kamera unter dem Mantel durch die Straßen. Zerstörungen und Katastrophen übten eine magisch zu nennende Anziehungskraft auf Menschen aus, und ein starkes Erleben schrie seit den Propagandasprüchen des NS-Regimes nach einer fotografischen Fixierung. Doch mit dieser Faszination war eine doppelte Angst verbunden: zum einen die, daß dasselbe einem am nächsten Tag passieren konnte – und wäre es nicht denkbar, daß die Fotografie hier als magisches Ritual des Bannens böser Kräfte fungieren könnte? – und zum anderen die Angst davor, daß man beim Fotografieren entdeckt werden könnte. Man wußte ja nie, wie die Polizei oder der Blockwart reagieren würde, wenn man bei dieser auffälligen Verrichtung gesehen wor-



Ende 1940 • Photo Dr. Wolf Strode • Agfa Isopan-Ultralux • Leica-Summar 1:2 • 50 • 1/4 Sekunde •
Schwachbes. Dörnerungslicht • Vergrößerung auf 100 mm

Helligkeit der Pick-Scheinwerfer. „Ein einziger großer Scheinwerfer gibt mehr Licht als eine Million kalter Glühlampen, wäre das, gehörig aufgestellt, zur Beleuchtung aller Häuser eines Kleinstadts ausreichend. Wegen der engen Bündelung des Lichtstrahles nimmt die Helligkeit mit zunehmender Entfernung nur langsam ab und kann doch auf kilometerweite Strecken noch beträchtliche Blendwirkung hervorrufen, wie das Licht von der Luft zerstreut und verschluckt wird.“ Die Helligkeitsstärke des Pick-Scheinwerfers kommt etwas der Leuchtdichte der Sonne gleich und ist insofern, eine Fläche auf ein Meter Entfernung tausendmal heller zu beleuchten als greller Sonnenchein. — Aus der Wochenschrift „Koralle“

Abb. VI Aus Photoblätter Mai 1940

den wäre. Diese letztere Angst hat dazu geführt, daß alle, die dennoch fotografierten – und das waren sicher nicht wenige der Kamerabesitzer jener Jahre –, sich als Widerständler oder wenigstens Gesetzesbrecher fühlten; ganz gleich, ob dies einer gesetzlichen Grundlage entbehrte oder nicht. Die quasi klimatische Bedingung angstgetriebenen Handelns ging mit der Faszination von Feuer und Lichtstrahl, von Zerstörung und Chaos eine unauflösliche Verbindung ein, für die die Kategorie eines (un)gesetzlichen Handelns nicht mehr zählte. Insofern waren die polizeilichen Verordnungen, wenn sie denn bis ins Bewußtsein der einzelnen Fotografen vordrangen, relativ bedeutungslos – jedes ungewöhnliche Tun machte verdächtig. Und daß der NS-Staat mit dem Recht nicht zimperlich umging, war allen Bürgern bekannt.

Die Angst betraf auch diejenigen, die fotografiert wurden. Wenn den Bildermacher Menschen vor die Kamera gerieten, und wenn diese dann auch mitbekamen, daß sie fotografiert wurden, zeigen ihre Gesichter einen angespannten Ausdruck zwischen Erwartung und Entsetzen: Wer fotografiert mich da? Soll ich ihn/sie lieber anzeigen? Wo kann ich melden, daß ich fotografiert wurde? Warum machen die solche Bilder? Wenn mich jetzt einer so in der Zeitung sieht, oder kommen die Bilder gleich zur Gestapo? Derartige und ähnliche Assoziationsketten sind den Hirnen hinter den Gesichtern durchaus zuzutrauen. Doch insgesamt sind Bilder von Menschen, die in die Kamera oder an ihr vorbeischaun, eher selten. Häufiger war schon der Fall, daß die Passanten von hinten fotografiert wurden – eine Regel, an die sich vor allem die versierteren Fotografen hielten, und dies sicher nicht aus dem Grund medialer Dezenz, wie es Heinrich Zille in seinen Fotos tat.¹⁴⁶ Am häufigsten sind in Köln wie anderswo jedoch die Bilder, auf denen keine oder nur wenige Menschen zu sehen sind, oder wo Gruppen aus sicherer Entfernung – häufig von oben – aufgenommen wurden.

Bis zum »1.000-Bomber-Angriff« auf Köln Ende Mai 1942 galt im Propagandaministerium die Regel, daß alle Bombenschäden in deutschen Städten durch Wort und Bild verbreitet werden sollten, meist unter der Schlagzeile »Terrorangriff«; das OKW hatte anscheinend nichts gegen diese Bildpolitik einzuwenden und befürchtete wohl auch keine Probleme der Geheimhaltung.¹⁴⁷ Doch die Kölner Schäden wurden offensichtlich derartig in der illustrierten Presse breitgetreten, daß Goebbels fortan Bildpublikationen dieser Art verbot.¹⁴⁸ Daß etwa gleichzeitig die verschärfte

Polizeiverordnung über das Fotografieren in Kraft trat, dürfte Zufall gewesen sein. Das Resultat war jedoch ein immer weiteres Auseinanderklaffen der Zeitungs-, Rundfunk- und Wochenschau-Berichte vom siegreichen Kampf und den wachsenden Zerstörungen der deutschen Städte. Dadurch verloren, je länger der Krieg dauerte, die Zerstörungen und Brände an Faszination – wer 1944/45 noch auf den Straßen fotografierte, hatte allem Anschein nach ein dienstliches oder politisches Interesse daran. Dies ist sicher auch den Ordnungskräften (und vor allem den vielen Denunzianten) bewußt gewesen.

Während Bildjournalisten bis in den Sommer 1944 weitgehend unbehelligt ihrer Arbeit nachgehen konnten, sofern ihre Redakteure die (Zensur-)Anweisungen zur Publizierung beachteten, mußten Militärangehörige wie Handwerksfotografen sich mit Sondererlaubnissen ausstatten, um weiter Bilder machen zu können. Schadensdokumentationen lagen in militärischem, städtischem wie staatlichem Interesse und wurden deshalb bei entsprechenden Berufsgruppen in Auftrag gegeben. Bis Ende 1942 wurden die Schadensdokumentationen durchwegs mit den kommenden Reparationsforderungen begründet, die nach erfolgreichem »Endsieg« den geschlagenen Feinden aufzubürden wären und die den Neubau des deutschen Staates zu finanzieren gehabt hätten,¹⁴⁹ danach waren nur noch Stäbe zur Koordinierung des jeweiligen Wiederaufbaues einer Stadt eingerichtet worden. Selbst die Speer'sche »Generalbauinspektion« veranlaßte im Frühjahr 1944 nur dokumentarische Deutschlandreisen zur Feststellung von Schadensumfängen.¹⁵⁰ Für lokale Handwerksfotografen war es nicht sonderlich schwierig, an eine Fotografier-Erlaubnis zur Schadensdokumentation zu kommen – wessen Betrieb in Köln nicht geschlossen oder ausgelagert war, der hatte das entsprechende Papier.¹⁵¹ Offiziell waren alle Fotografen, die Schäden aufnahmen, gehalten, ihre Bilder als Negative wie Positive bei der Stadtkommandantur abzuliefern; getan hat dies wohl kaum einer. Mindestens die doppelten Negative wurden zuhause oder an einem sicheren Platz außerhalb der Stadt aufbewahrt. Dennoch ist vieles wieder verlorengegangen, was in der Euphorie des westdeutschen »Wirtschaftswunders« nicht für bewahrenswert erachtet wurde.¹⁵²

Ab Spätsommer 1944 war es auch mit der Schadensdokumentation weitgehend vorbei. Es gab – außer wenigen Tageszeitungen und einigen Propaganda-Blättern für den Abwurf im Ausland – keine Publikationsorgane für Bildjournalisten mehr; wer nicht in einigen PK-Sondereinheiten

an der Kriegspropaganda mitwirkte, mußte an die Front oder in heimatliche Verteidigungsstellungen. Jetzt wurde das Fotografieren auf den Straßen und in den Städten wirklich gefährlich; zudem war das Fotomaterial knapp, fehlte es an Wasser für die chemische Bearbeitung der Filme und wurden die Kameras allzu begehrte Objekte von Ordnungskräften und Besatzern. Wer zu diesem Zeitpunkt noch eine Leica oder Contax besaß, vergrub sie lieber an einem sicheren Platz im Garten und wartete den Krieg ab. Das letzte Sondergerichtsverfahren in Köln mit Bezug auf das Fotografierverbot betraf im Frühsommer 1944 einen niederländischen Zwangsarbeiter, der auf dem Bahnsteig ein paar Freunde aufgenommen hatte;¹⁵³ danach sind weder polizeiliche noch gerichtliche Verfahren bekannt geworden. Die letzten sicher zu datierenden Bilder dieser Ausstellung stammen ebenfalls aus dem Sommer 1944.

Was gemeinhin an historischen Berichten zu Zweitem Weltkrieg, Verfolgungen und Holocaust in Wort und Bild auf uns überkommen ist, besteht aus Material, das post quem gesammelt wurde. Margaret Bourke-Whites grimmige Abrechnung »Dear Fatherland Rest Quietly« aus dem April 1945, deren Titelbild ein Blick auf die zerstörte Hohenzollernbrücke in Köln ist, lebt in hohem Maße von der Wut der (Bild-)Journalisten, wieder einmal – und diesmal entscheidend – zu spät gekommen zu sein.¹⁵⁴ Die Information, daß das Material dieser Ausstellung und des dazugehörigen Buches während des Krieges entstanden ist, gibt über alle Spekulationen, wie weit die einzelnen Fotografen sich in Gefahr begeben haben, hinaus den Bildern einen Rest des Authentischen, den wir in unserer telegenen Welt von heute weitgehend vermissen. Hier sind fast ausschließlich Amateure im Kriegsgeschehen fotografisch tätig gewesen; die Bilder bezeugen ihre Anwesenheit während des Geschehens und registrieren Schäden bei deren Entstehung. Die weitergehende Information, daß das Fotografieren in dieser Situation wenn schon nicht verboten, dann wenigstens auch kaum geduldet war, erhöht nur den authentischen Charakter des Bildmaterials. Was bleibt, ist eine kommunikative Kumpanei zwischen Bildermacher und Bildbetrachter, die sich darüber einig sind, daß dies das wirkliche Geschehen sei – im Gegensatz zu dem, was die Massenmedien vermittelt haben und vermitteln. Und genau diese Verständigung ist es, die bislang noch jede staatliche Kommunikationskontrolle zu unterbinden suchte.

Anmerkungen

- 1 Ohne die großzügige Forschungsförderung meiner Studien zur NS-Fotografie durch die Erna-und-Victor-Hasselblad-Stiftung in Göteborg/Schweden hätte der vorliegende Text nicht entstehen können. Dank sei hiermit auch denen ausgesprochen, die sich für dieses Thema meiner Arbeit eingesetzt haben.
- 2 RUDOLF HERZ, Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos, München 1994.
- 3 ULRICH POHLMANN, »Nicht beziehungslose Kunst, sondern politische Waffe«. Fotoausstellungen als Mittel der Ästhetisierung von Politik und Ökonomie im Nationalsozialismus; in: Fotogeschichte 8 (1988), Heft 28, S. 17-32.
- 4 HANNO LOEWY, »Nähmaschinen-Reparatur-Abteilung«. Ein Album von 1943 aus dem Ghetto Lodz; in: Fotogeschichte 9 (1989), Heft 34, S. 11-30.
- 5 PETER REICHEL, Der schöne Schein des dritten Reiches, München 1991.
- 6 GERHARD PAUL, Aufstand der Bilder. Die NS-Propaganda vor 1933, Bonn 1990.
- 7 FRANZ-JOSEF HEYEN (Hrsg.), Parole der Woche. Eine Wandzeitung im Dritten Reich 1936-1943, München 1983.
- 8 ORTWIN BUCHBENDER, Das tönende Erz. Deutsche Propaganda gegen die Rote Armee im Zweiten Weltkrieg, Stuttgart 1978.
- 9 HANS-MARTIN KEPPLINGER, Darstellungseffekte. Experimentelle Untersuchungen zur Wirkung von Pressefotos und Fernsehbildern, Freiburg/München 1987.
- 10 HEINZ-DIETRICH FISCHER (Hrsg.), Deutsche Kommunikationskontrolle des 15. bis 20. Jahrhunderts, München et al. 1982. Von Fischer habe ich den Begriff der Kommunikationskontrolle für die Gesamtheit zensurierender Eingriffe in die Publizistik übernommen. Die beiden Kapitel des Werks zum NS-Staat enthalten keine Aussagen zur Fotografie.
- 11 FRANZ SCHNEIDER, Die Freiheit der Meinungsäußerung in der griechischen Demokratie und römischen Republik; in: Publizistik 7 (1962), Heft 1, S. 6-27.
- 12 BAZON BROCK, Der byzantinische Bilderstreit; in: Martin Warnke (Hrsg.), Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, München 1973, S. 30-40.
- 13 LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY, Fotografie ist Lichtgestaltung; in: bauhaus 2 (1928), Heft 1, S. 8.
- 14 ALBERT FLOCON, L'Univers des livres, Paris 1961, S. 403-404. Es ist typisch, daß unter den Buch- und Publizistik-Historikern allein ein ehemaliger Bauhäusler auf diesen Zusammenhang verweist.
- 15 Für Italien vgl. GUNTER WAIBL, Fotografie im italienischen Faschismus; in: kairo 3 (1988), Heft 1/2, S. 11-19; zur Sowjetunion ist m.W. bislang keine umfassende Darstellung erschienen; zur Situation in der DDR vgl. als ersten Versuch ROLF SACHSSE, Ostkreuz vs. Bilderberg. Ost- und westdeutscher Bildjournalismus im Vergleich, Vortrag auf dem Symposium der Deutschen Gesellschaft für Semiotik Tübingen 1993, masch. Manuskript. Die Übersichts-darstellung von ALAIN JAUBERT, Fotos die lügen. Politik mit gefälschten Bildern, Frankfurt 1979, ist als ebenso marktschreierisch wie schlecht recherchiert abzulehnen.

- 16 Die Eröffnungsrede von Goebbels zur Ausstellung »Die Kamera« vom 4. November 1933 ist abgedruckt in: Druck und Reproduktion. Betriebsausstellung auf der »Kamera«, Heft 1, Berlin 1933, S. 3-6.
- 17 ROLF SACHSSE, Kontinuitäten, Brüche und Mißverständnisse. Bauhaus-Fotografie in den dreißiger Jahren; in: Winfried Nerdinger, Bauhaus-Archiv (Hrsg.), Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung, München 1993, S. 64-84.
- 18 Grundlegend O.J. HALE, Presse in der Zwangsjacke 1933-1945, Düsseldorf 1965; K.D. ABEL, Presselenkung im NS-Staat, Berlin 1968; J. HAGEMANN, Die Presselenkung im Dritten Reich, Bonn 1970; N. FREI/J. SCHMITZ, Journalismus im Dritten Reich, München 1989.
- 19 LUCY S. DAWIDOWICZ, Der Krieg gegen die Juden, München 1979, S. 159-185. Noch im Herbst 1936 mußte eine Bestellung der täglichen Pressekonferenz ausgegeben werden, die vor einer eben erschienenen Übersicht der aktuellen Besitzverhältnisse im Pressewesen warnte; Bundesarchiv Koblenz (BAK), Zsg. 101/8, Reichspressechef, Bestellungen aus der Pressekonferenz, Anweisung Nr.966, Berlin 1936 (16.9.).
- 20 JONATHAN HAWTHORN (ed.), Propaganda, Persuasion and Polemic, London 1987.
- 21 Reichsgesetzblatt (RGBl.) I 1933, S. 104.
- 22 BAK, R 2/4750, Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda: Geschäftsverteilungsplan vom 10. Februar 1936.
- 23 BAK, R 55/4, Heiner Kurzbein, Bericht über die Arbeitsaufgaben meines Referates, Berlin 1936 (22.2.).
- 24 HEINRICH HOFFMANN, Deutschlands Erwachen in Wort und Bild, München 1923. Aus der dem Bändchen zugrundeliegenden, relativ kleinen Reportage entstammen nahezu alle Veröffentlichungen in illustrierten Zeitschriften und Zeitungen.
- 25 PAUL, Abb. 10-18.
- 26 HEINRICH HOFFMANN, Hitler wie ich ihn sah. Aufzeichnungen seines Leibfotografen. München/Berlin 1974.
- 27 JOACHIM BÜTHE et al. (Hrsg.), Der Arbeiter-Fotograf. Dokumente und Beiträge zur Arbeiterfotografie 1926-1932, Köln 1978.
- 28 WOLFGANG WIPPERMANN, Faschismustheorien, Darmstadt 1989.
- 29 ROLAND BARTHES, Rhetorik des Bildes (1964); in: W.Kemp (Hrsg.), Theorie der Fotografie, Bd.III: 1945-1980, München 1983, S. 138-149.
- 30 BERTHOLD HINZ, Bild und Lichtbild im Medienverbund; in: ders. et al. (Hrsg.), Die Dekoration der Gewalt, Gießen 1979, S. 137-148.
- 31 Zur Organisation des Propagandaministeriums als Verwaltung vgl. WILLI A. BOELCKE (Hrsg.), Kriegspropaganda 1939-1941. Geheime Ministerkonferenz im Reichspropagandaministerium, Stuttgart 1966.
- 32 NORI MÖDING, Die domestizierte Masse; in: Urs Jaeggi (Hrsg.), Geist und Katastrophe. Studien zur Soziologie im Nationalsozialismus, Berlin 1983, S. 136-173.

- 33 MICHAEL RUCK, Führerabsolutismus und polykratisches Herrschaftsgefüge – Verfassungsstrukturen des NS-Staates; in: K.D.Bracher / M.Funke / H.A.Jacobson (Hrsg.), Deutschland 1933-1945. Neue Studien zur nationalsozialistischen Herrschaft, Bonn 1992, S. 32-56.
- 34 PAUL GROBLEBEN, Von der großen Bilderschau am Fuße des Berliner Funkturms; in: Photofreund 13 (1933), S. 418-420. Darin ganzseitiges Porträt Kurzbeins mit Würdigung.
- 35 BAK, R 55/297, Bl. 28-31, Bildpressearchiv RMVP Berlin 1935, Lieferungen von Leicas auf Referat II; darin eine Leica für Kurzbein, eine für Referent Fangauf, eine für einen Fahrer etc.
- 36 HEINER KURZBEIN, Die Fotografie im nationalen Deutschland; in: Die Kamera. Ausstellung für Fotografie, Druck und Reproduktion. Amtlicher Führer und Katalog, Berlin 1933, S. 9-10. DERS., »Die Fotografie im neuen Staat«; in: Druck und Reproduktion, Betriebsausstellung auf der »Kamera«, Berlin 1933, S. 5-7.
- 37 WILLY STIEWE, Das Bild als Nachricht. Nachrichtenwert und -Technik des Bildes. Ein Beitrag zur Zeitungskunde, Berlin 1933¹. Stiewes Wirkung beruhte in erster Linie auf seinen unzähligen Artikeln in der Zeitschrift »Deutsche Presse«, die Pflichtlektüre aller Redaktionen war.
- 38 BAK, R 55/1361, RA. Wilkening, Prüfung der ordnungsgemässen und sparsamen Verwaltung des Reichsvermögens und seine Sicherung gegen Verlust bei dem *Reichs-Bildarchiv* und dem *Presse-Bildarchiv* am 23.Januar 1940, Berlin 1940 (2.2.).
- 39 RGBl. I 1933, S. 713ff.
- 40 FRITZ SÄNGER, Mißbrauch der Presse im Dritten Reich. Weisungen, Informationen, Notizen 1933-39, Zürich 1975.
- 41 HEINZ ODERMANN, Die vertraulichen Presseanweisungen aus den Konferenzen des Nazi-Propagandaministeriums; in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 13 (1965), S. 1365-1372.
- 42 Als typisches Beispiel vgl. BAK, R 55/1388, Reichspropagandaamt Berlin, Presse-Rundschreiben, Betrifft: Vertrauliche Mitteilungen, Geheim!, Kulturpolitische Information Nr.26, *Betrifft: Aufnahmen*, Berlin 1942 (19.6.): »Aufnahmen schöner Kunst-, Kultur- und Landschaftsbilder, sowie charakteristische Motive aus dem Leben und Treiben in *Stadt und Land*, ferner Aufnahmen von Kunstschaffenden innerhalb des Gaus werden laufend für den dienstlichen Handgebrauch benötigt (Einzel-Fotoabzüge oder Bildserien).«
- 43 Etwa BAK, R 55/444, Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Vertrauliche Informationen, Tagesparole und Rundsprüche an die RPÄ (Fernschreiben), Anweisungen für die Nachrichtengebung in der deutschen Presse (Sprachregelungen), Rundspruch Nr.86, *betr. geburt eines hollaendischen thronfolgers*, Berlin 1938 (21.2.).
- 44 VICTOR KLEMPERER, LTI, *Lingua Tertii Imperii*. Die Sprache des Dritten Reiches, Leipzig 1991¹, S. 52-55.
- 45 BAK, Zsg. 101/3, Reichspressechef, Bestellungen aus der Pressekonferenz, Anweisung Nr. 514 Berlin 1934 (29.5.): »Die Reichsbahn bittet eindringlich die

- gelegentlich vorkommenden kleineren Eisenbahnunfälle nicht in so grosser Aufmachung zu veröffentlichen. Das gleiche gilt für die Bildberichterstattung.«
- 46 BAK, Zsg. 101/4, Reichspressechef, Bestellungen aus der Pressekonferenz, Anweisung Nr. 606, Berlin 1934 (18.7.): »Es wird gebeten, Bilder vom Aufenthalt des Führers in Heiligendamm nicht weiter zu verbreiten, da nach dem Wunsch des Führers solche Aufnahmen aus dem Privatleben nicht in die gesamte Presse gelangen sollen.«
- 47 BAK, Zsg. 101/4, Reichspressechef, Bestellungen aus der Pressekonferenz, Anweisung Nr. 717, Berlin 1934 (6.9.): »Ueber den heutigen Reichswehr-Pferdemarkt darf weder im Text noch durch Bild ohne vorherige Prüfung durch das Wehrkreiskommando III berichtet werden.«
- 48 BAK, Zsg. 101/5, Reichspressechef, Bestellungen aus der Pressekonferenz, Anweisung Nr. 1336, Berlin 1935 (24.5.) und Nr. 1565, Berlin 1935 (19.8.): »Es wird an das Verbot erinnert, keinerlei Bilder über den Neubau des Reichsluftfahrtministeriums zu veröffentlichen.«
- 49 BAK, Zsg. 101/26: Reichspressechef, Bestellungen aus der Pressekonferenz, *Zum Verbot der »Essener Allgemeinen Zeitung«*, Berlin 1933 (20.11).
- 50 WILLY STIEWE, Das Bild als politische Waffe; in: Druck und Reproduktion. Betriebsausstellung auf der »Kamera«, Berlin 1933, S. 7.
- 51 BAK, R 55/444, Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda: Vertrauliche Informationen, Tagesparole und Rundsprüche an die RPÄ (Fernschreiben), Anweisungen für die Nachrichtengebung in der deutschen Presse (Sprachregelungen), Rundspruch Nr. 5, Berlin 1938 (1.4.): »die bildfirmen weltbild, heinrich hoffmann, atlantik, pressephoto und scherls bilderdienst verbreiten heute an die deutsche presse ein bild im format 18 : 24, das oesterreichische frauen und maedchen beim fuehrer auf dem obersalzberg im sommer 1937 darstellt. ... die kleineren zeitungen erhalten es durch matern. bei den grossen zeitungen soll das format 18 : 24 nicht veraendert werden.«
- 52 Etwa BAK, Zsg. 109/2, Oberkommando der Wehrmacht, Bestimmungen für die Wahrung des militärischen Geheimnisses bei der Behandlung militärischer Fragen in der Öffentlichkeit durch Wort (einschl. Rundfunk bzw. Drahtfunk), Schrift, Bild und Film, Berlin 1939 (2.3.); in: Reichspropagandaamt Hessen-Nassau, An die Herrn Hauptschriftleiter aller Tageszeitungen des Gaues Hessen-Nassau, Frankfurt/Main 1939 (26.8.): »3.) *Von Beginn der Spannungszeit bis zum Kriegsausbruch* ist die Geheimhaltung militärischer Maßnahmen besonders wichtig. Für diese Zeit tritt folgende durch Kennziffer 1701 befohlene Anordnung in Kraft: *jede Veröffentlichung* über militärische Maßnahmen der eigenen Wehrmacht und der Wehrmacht anderer Länder ist bis auf Widerruf durch das Oberkommando der Wehrmacht *verboten* ...«
- 53 PAUL BAECKER, Das neue Pressenotrecht, in: Deutsche Presse 23 (1933), S. 29-30.
- 54 BAK, R 55/1389, Reichspropagandaamt Berlin, Presse-Rundschreiben Nr. II/9/44, Betrifft: Vertrauliche Mitteilungen, Geheim!, Berlin 1944 (29.3.): »1.) Es wird nochmals ausdrücklich darauf hingewiesen, dass nur solche

- Führerbilder veröffentlicht werden dürfen, die den ausdrücklichen Freigabebevermerk ›Frei durch Adjutantur des Führers‹ tragen.«
- 55 WINFRIED RANKE, Deutsche Geschichte kurz belichtet. Photoreportagen von Gerhard Gronefeld 1937-1965, Berlin 1991; diese Feststellung kann nicht als Entlastung der Bildjournalisten von der Mitverantwortung für das Geschehen im NS-Staat interpretiert werden.
 - 56 Das Porträt. Vom Kaiserbild zum Wahlplakat (Ausstellungskatalog), Nürnberg 1977.
 - 57 WINFRIED RANKE, Bildberichterstattung in den Zwanziger Jahren – Heinrich Hoffmann und die Chronistenpflicht; in: Die Zwanziger Jahre in München (Ausstellungskatalog), München 1979, S. 53-73.
 - 58 BAK, Zsg. 101/5, Reichspressechef, Bestellungen aus der Pressekonferenz, Anweisung Nr. 1331, Berlin 1935 (24.5.).
 - 59 BAK, R 55/443, Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Vertrauliche Informationen, Tagesparolen und Rundsprüche an die RPÄ (Fernschreiben), Anweisungen für die Nachrichtengebung in der deutschen Presse (Sprachregelungen), Rundspruch Nr. 7, Berlin 1938 (2.2.): »1. ueber geschenke des fuehrers an andere personen darf in wort und bild nicht berichtet werden, das gilt auch dann, wenn die beschenkten personen eine solche veroeffentlichung wuenschen sollten.«
 - 60 BAK, Zsg. 101/4, Reichspressechef, Bestellungen aus der Pressekonferenz, Anweisung Nr. 608, Berlin 1934 (18.7.): »Besondere Vorsicht wird in der Bildberichterstattung den Zeitungen zur Pflicht gemacht. Nachrichten über das Privatleben des Führers sind immer unerwünscht gewesen und dürfen nun nicht dadurch umgangen werden, dass Bilder gebracht werden.«
 - 61 BAK, Zsg. 109/7, Reichspressechef: Vertrauliche Pressemitteilungen V.I. Nr. 23/40 (1. Erg.), Berlin 1940 (28.1.).
 - 62 BAK, Zsg. 101/5, Reichspressechef, Bestellungen aus der Pressekonferenz, Anweisung Nr. 1245, Berlin 1935 (6.4.): »Bilder, die Ludendorff zusammen oder gleichzeitig mit dem Führer zeigen, dürfen auf keinen Fall veröffentlicht werden ... «
 - 63 BAK, R 55/1387, Reichspropagandaamt Berlin, Presse-Rundschreiben Nr. II/089/41, Betr.: Vertrauliche Mitteilungen, Geheim!, Z.I. Nr. 41/41, Berlin 1941 (26.5.).
 - 64 BAK, R 55/297, Bl. 35f., Ref. Kurzbein, Vertraulich! Herrn Junge Abteilung I zur Kenntnis (betr. Bildersendung an den Führer), Berlin 1935 (4.9.).
 - 65 HENRY PICKER, Heinrich Hoffmann. Hitlers Tischgespräche im Bild, München 1980, S. 60-61 und Schutzumschlag.
 - 66 Dies gilt für das in HERZ (wie Anm. 2) vorgeführte Material ganz besonders, was auch zu den vorhersehbaren Reaktionen auf eine heutige Ausstellung dieses Materials geführt hat.
 - 67 BAK, Zsg. 109/1, Reichspressechef, Vertrauliche Mitteilungen, V.I. Nr.170/39, Berlin 1939 (31.7.), vgl. auch BAK, R 55/1384: »3. Aus gegebenem Anlaß wird nochmals daran erinnert, daß nur solche *Bilder von Generalfeldmarschall Gö-*

- ring und Frau* veröffentlicht werden dürfen, die ausdrücklich freigegeben worden sind.«
- 68 Anonym, Frau Inga Ley und Tochter Lore; in: *Freude und Arbeit* 4 (1939), Heft 3, unpag.
 - 69 ENNO GEORG, *Die wirtschaftlichen Unternehmungen der SS*, Stuttgart 1963, S. 18-19.
 - 70 *Fotografie in deutschen Zeitschriften 1883-1923* (Ausstellungskatalog), Stuttgart 1991, S. 61, 70-71, 83.
 - 71 SONJA GÜNTHER, *Design der Macht. Möbel für Repräsentanten des »Dritten Reiches«*, Stuttgart 1992.
 - 72 BAK, Zsg. 101/5, Reichspressechef, An die Hauptschriftleitungen, Vertraulich!, Berlin 1935 (25.4.): »1. Während die redaktionelle Aufmachung und Berichterstattung gesellschaftlicher Ereignisse, an denen die führenden Männer der Regierung teilnehmen, im allgemeinen den Forderungen des Propagandaministeriums entspricht, liegt es nach Ansicht der zuständigen Stellen bei der *Bildberichterstattung* noch sehr im argen. Es soll in Zukunft vermieden werden, Bilder wiederzugeben, die Mitglieder der Reichsregierung an gedeckten Tischen, vor Flaschenbatterien u.ä. zeigen, um so mehr als es ja bekannt ist, dass ein grosser Teil der Kabinettsmitglieder antialkoholisch eingestellt ist. Die Minister nehmen aus internationaler Höflichkeit oder aus streng dienstlichem Anlass an gesellschaftlichen Veranstaltungen teil, die sie lediglich als Pflicht nicht aber als Genuss auffassen. In der letzten Zeit ist im Volke der völlig unsinnige Eindruck durch zahllose Bilder entstanden, als ob die Regierungsmitglieder prassen. Die Bildberichterstattung hat sich infolgedessen in dieser Beziehung umzustellen. / 2. Das gleiche gilt für die Aufnahmen aus den Wohnungen bezw. Häusern der Minister. Geschickte Fotografen haben vielfach lauschige Ecken dieser Wohnungen in geschicktester Zusammenstellung der Bevölkerung vor Augen geführt, sodass die Meinung entstehen könnte, dass die Regierungsmitglieder und andere führende Leute in Prunkpalästen wohnen. Dies ist jedoch keineswegs der Fall und daher sollen auch missverständliche Bilder in Zukunft nicht mehr erscheinen.«
 - 73 KLAUS BACKES, *Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich*, Köln 1988.
 - 74 MARTIN WARNKE, *Die nationalsozialistische Architektur*; in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11.12.1976.
 - 75 BAK, R 55/444, Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda: Vertrauliche Informationen, Tagesparole und Rundsprüche an die RPÄ, Rundspruch Nr. 88, Berlin 1938 (22.1.).
 - 76 ROLF SACHSE, *Das Wort aus Stein, oder: Die Perversion der »architecture parlante« durch die NS-Architekturfotografie*; in: *kairos* 3 (1988), Heft 1/2, S. 19-25.
 - 77 Bundesarchiv Potsdam, 46.06, Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt Berlin, Nr. 446, Korrespondenzen Baubüro Speer mit den Fotografen Max Baur, Max Krajewski, Hugo Schmölz (jun.) in den Jahren 1938-42.

- 78 HEINRICH HELL, Mit der Rolle auf dem Bau; in: Die Fotografie mit Spiegelreflex-Kameras 7 (1940), Nr. 38, S. 12-14.
- 79 TIMM STARL, Die Zukunft der Erinnerung. Von den Anfängen der Knipserfotografie (1880-1900); in: ders., Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts, Marburg 1991, S. 49-80.
- 80 CORDULA VOLLMER, Freizeit, staatlich erfaßt; in: Anpassung Widerstand Verfolgung, Stuttgart im Dritten Reich, Bd. 4 (Ausstellungskatalog), Stuttgart 1984, S. 104-121.
- 81 TIMOTHY W. MASON, Sozialpolitik im Dritten Reich, Opladen 1977.
- 82 CHUP FRIEMERT, Produktionsästhetik im Faschismus. Das Amt »Schönheit der Arbeit« von 1933 bis 1939, München 1980.
- 83 Deutschland-Berichte der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (Sopade) 1934-1940, Salzhausen/Frankfurt 1980, 2. Jg. 1935, S. 175-178, 845-851, 1455-1462, 3. Jg. 1936, S. 879-887.
- 84 MAX BICKEL JR., Mit Photo- und Schmalfilm-Kamera auf »Kraft durch Freude«-Fahrt nach Norwegen; in: Photofreund 18 (1938), S. 157-159.
- 85 ROLF SACHSSE, »Der moderne Fotograf hat Angst vor sich selbst«. Anmerkungen zur Geschichte amateurfotografischer Makro-Organisation in Deutschland; in: Fotogeschichte 3 (1983), Heft 8, S. 41-52.
- 86 JOACHIM KRAUSSE, Volksempfänger. Zur Kulturgeschichte der Monopolware; in: Kunst und Medien (Ausstellungskatalog), Berlin 1984, S. 81-112, hier S. 93-94.
- 87 Zur Begrifflichkeit vgl. TIMM STARL, Die Bildwelt der Knipser. Eine empirische Untersuchung zur privaten Fotografie; in: Fotogeschichte 14 (1994), Heft 52, S. 59-68.
- 88 CARL SEITZ, Kraft durch Freude und Amateurphotographie; in: Die Liebhaberlichtbildnergilde 1 (1934), Heft 11, S. 124-130.
- 89 ALEXANDER DE LA CROIX, Lerne photographieren bei »Kraft durch Freude«; in: Photofreund 16 (1936), Heft 1, S. 21-22.
- 90 ALEXANDER DE LA CROIX (Hrsg.), Photographierte Familiengeschichte, Berlin 1937.
- 91 KURT PETER KARFELD/MAX GEISENHEYNER, Zu den Palmen Lybiens, München 1938.
- 92 Bis 1938 wurden in allen Fotoamateur-Zeitschriften die abstrusesten Zensurmaßnahmen und polizeilichen Fotografiervbote der Tschechoslowakei breit ausgewalzt. Das hatte zwei Vorteile: zum einen konnte man von den eigenen Verboten ablenken (sie aber indirekt verdeutlichen), zum anderen waren alle von nationalsozialistischen Gruppen vor Ort aufgegriffenen Kamerabesitzer als Spione für Emigranten und Exilanten gebrandmarkt.
- 93 STEPHAN KRUCKENHAUSER, Verborgene Schönheit. Bauwerk und Plastik der Ostmark, Salzburg 1938. Produktionsgeschichte nach einem Interview mit Stephan Kruckenhauser.
- 94 FRITZ HENLE, Japan, Harzburg 1937. ROLF SACHSSE, Verleger und Autoren. Ein Briefwechsel, in: Fotogeschichte 8 (1988), Heft 28, S. 55-60.
- 95 RAINER STOMMER (Hrsg.), Reichsautobahn. Pyramiden des Dritten Reiches. Analysen zur Ästhetik eines unbewältigten Mythos, Marburg 1982.

- 96 WOLF STRACHE, Auf allen Autobahnen. Ein Bildbuch vom neuen Reisen, Darmstadt 1939.
- 97 FRANZ W. SEIDLER, Fritz Todt. Baumeister des Dritten Reiches, Frankfurt/Berlin 1988, S. 7.
- 98 MICHAEL KRIEGESKORTE, Automobilwerbung, Köln 1994, S. 129-148.
- 99 Vgl. Deutschland-Berichte (wie Anm. 83), 2. Jg. 1935, S. 1456-1457.
- 100 ENNO KAUFHOLD, Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900, Marburg 1986, S. 50-57.
- 101 NORBERT HUSE (Hrsg.), Denkmalspflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten, München 1984, S. 150-160, 182; dort auch Texte beider Autoren.
- 102 ANDREAS HAUS, Fotografische Polemik und Propaganda um das »Neue Bauen« der 20er Jahre; in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaften 20 (1981), S. 90-106.
- 103 Deutsche Presse 24 (1934), Nr. 12, S. 16-18, Pg. Zilken (Abtl.Leiter Presseamt KdF): »Reinigt das Bild der Heimat!« Die Aufgaben der deutschen Presse im Kampfe gegen die Verschandelung der deutschen Landschaft.
- 104 BAK, Zsg. 101/6, Reichspressechef, Bestellungen aus der Pressekonferenz Nr. 1659, Berlin 1935 (20.9.): »Berichte über Elendsviertel, Notstandsgebiete, insbesondere Bildphotographien von Elendswohnungen sollen nur dann veröffentlicht werden, wenn gleichzeitig eine Ankündigung der Gegenmassnahmen, Bauarbeiten usw. erfolgt ...«
- 105 PAUL LÜKING, Richtlinien des VDAV für photographische Arbeiten; in: Photofreund 13 (1933), S. 207: »Heimatphotographie ist sachliche photographische Darstellung der Heimat, ihrer Landschaft, ihrer Menschen und deren Schaffens in alter und neuer Zeit ...«
- 106 WILHELM SCHÖPPE, Das neue Deutschland. Sommer-Wettbewerb des »Foto-Beobachters«; in: Der Foto-Beobachter 8 (1938), Heft 5, S. 123: »Aufgabe: Wir bitten unsere Leser, uns in der Zeit vom 1. bis 30. September Bilder einzusenden, die eindrucksvoll und überzeugend das neue Deutschland und seine Menschen schildern. Nicht das soll noch einmal fotografiert werden, was die Presse laufend zeigt. Wir wollen, daß der Amateur uns aus seinem Dorfe, seiner Stadt, aus seinem Beruf und der Bewegung, der er angehört, kurz aus dem Lebenskreise Bilder bringt. Er soll mit seiner Kamera festhalten die Volksgenossen bei der Arbeit und der Feier, das Gesicht der Menschen diesseits und jenseits der Donau, die Jugend beim Sport und im Dienst, Bauten und Straßen im Reich, den Aufbau in all seinen Auswirkungen, das Gesicht der Volksgemeinschaft bei Aufmärschen, auf den KdF.-Schiffen, im täglichen Leben und im Kreis der Siedler- und kinderreichen Familie.«
- 107 PAUL GROBLEBEN, Warum Heimatphotographie?; in: Photofreund 13 (1933), S. 191-192: »... Dadurch wirkt er mit an der Erhaltung und volkstämmigen Denkens, und wenn der Heimatphotograph das für sich in Anspruch nehmen darf, daß er zu seinem kleinen bescheidenen Teil dazu beigetragen hat, deutsche Art erhalten zu haben, dann glauben wir, hat er den schönsten Lohn für seine Tätigkeit.«

- 108 Adolf Hitler, In eigener Sache; in: Bruno Schultz (Hrsg.), Das deutsche Lichtbild, Jahresschau 1934, Berlin 1933, S. T1-T12: »... Alles was wir heute auf dieser Erde bewundern – Wissenschaft und Kunst, Technik und Erfindungen – ist nur das schöpferische Produkt weniger Völker und vielleicht ursprünglich einer Rasse. Von ihnen hängt auch der Bestand dieser ganzen Kultur ab. Gehen sie zugrunde, so sinkt mit ihnen die Schönheit dieser Erde ins Grab. ... Was aber für die Arbeit als Grundlage menschlicher Ernährung und alles menschlichen Fortschrittes gilt, trifft in noch höherem Maße zu für den Schutz des Menschen und seiner Kultur. In der Hingabe des eigenen Lebens für die Existenz der Gemeinschaft liegt die Krönung alles Opfersinnes. Nur dadurch wird verhindert, daß, was Menschenhände bauten, Menschenhände wieder stürzen oder die Natur vernichtet. ... Reinsten Idealismus deckt sich unbe- wußt mit tiefster Erkenntnis. ... Ja selbst die Nachwelt vergißt der Männer, die nur dem eigenen Nutzen dienten, und rühmt die Helden, welche auf eigen- es Glück verzichteten.«
- 109 BAK, Zsg. 101/9, Reichspressechef, Bestellungen der Reichspressekonferenz, Anweisung Nr. 121, Berlin 1937 (22.1.): »Das Propagandaministerium weist noch einmal darauf hin, dass zum 30. Januar Artikel usw. unter dem Schlag- wort ›Gebt mir vier Jahre Zeit‹ gebracht werden sollen ... «
- 110 Vgl. etwa Photofreund 17 (1937), S. 29-30: »Der Reichsminister für Volksauf- klärung und Propaganda hat unter dem 3. Dezember v.J. an den RDAF Berlin folgendes Schreiben gerichtet: In der Zeit vom 30. April bis 13. Juni 1937 wird unter meiner Schirmherrschaft in den Berliner Ausstellungshallen eine Ausstel- lung veranstaltet, die unter dem Motto des Führerworts ›Gebt mir vier Jahre Zeit‹ in umfassender Weise die Aufbauarbeit der nationalsozialistischen Regie- rung während der vergangenen 4 Jahre behandelt.«
- 111 BAK, Zsg. 101/9, Reichspressechef, Bestellungen auf der Reichspressekonfe- renz, Anweisung Nr. 669, Berlin 1937 (26.5.): »Vorberichte über kommende Berliner Ausstellungen sind untersagt. Es hat alles im Zeichen der Ausstellung ›Gebt mir vier Jahre Zeit‹ zu stehen, die bekanntlich sehr schlecht besucht ist ... «
- 112 PAUL GROBLEBEN, Die Photoschau auf der Ausstellung »Gebt mir vier Jahre Zeit!«. Was sie zeigt und welche Ausblicke sie eröffnet; in: Photofreund 17 (1937), S. 204-206: »... Zu den schönsten Teilen der großen Ausstellung ... gehört die Schau der 5000 Photos auf der Galerie der Halle II, die aus dem Reichsphotowettbewerb hervorgegangen ist. ... Voran steht mit tiefem Sinn der Rhythmus der Arbeit, den der erste Preisträger, Kurt Bringmann aus Sten- dal, in vier Arbeitsdienstmännern bei Erdarbeiten festhielt. ... Und zum zwei- ten ist die Wehrmacht das Wichtigste, der Schutz der Heimat ... «
- 113 FRIEDRICH WILHELM FRERK, Der Neuaufbau der Amateurphotographie in Deutschland; in: Photofreund 17 (1937), S. 300: »Die Reorganisation des Reichsbundes ist in der Weise vorgesehen, daß ein dichtes Netz alle Amateur- photographen Deutschlands in allen Gauen Deutschlands erfassen soll. ... Aus diesen Gruppen wird dann das Netz von Gelegenheitsbildberichterstatlern geschaffen werden, die das erfassen, was dem Berufs- und Pressephotographen entgeht. ... Mit diesen Arbeiten, die das neue Aufgabengebiet dem Reichs-

bund und den Photofreunden im allgemeinen stellt, wird sofort nach der Fertigstellung des Organisationsgerüsts begonnen werden, um dem Staat recht bald ein Instrument zur Verfügung zu stellen, wie es als Propagandamittel für das neue, schaffende Deutschland innerhalb und jenseits der Grenzen einzig dasteht.«

- 114 Vgl. Deutsche Presse 29 (1939), Nr. 4 (18.2.), S. 67-68: Weiß, Leiter des RDP., Die Berufsausbildung der Bildberichterstatte (Schriftleiter im RDP.). Eine Anordnung.
- 115 BAK, Zsg. 101/10, Reichspressechef, Bestellungen aus der Reichspressekonferenz, Anweisung Nr. 1402 (Streng geheim!), Berlin 1937 (3.11.): »Im Zusammenhang mit dem Problem des totalen Krieges trifft die Partei in allen ihren Gliederungen für den Mobilmachungsfall eingehende Vorbereitung. ...«
- 116 Reichsbund Deutscher Amateurfotografen, Fotos, die gesucht werden; in: Der Foto-Beobachter 7 (1937), Nr. 12, S. 320: »Wir brauchen Amateurbilder. ... Für Archive und Presse der Bewegung, Ämter und Organisationen. Zur Erfüllung volks- und kulturpolitischer Aufgaben. ... Die öffentlichen Stellen wiederum suchen keine schönen Fotos, sondern Dokumente der Zeitgeschichte. Solche, die der Berufsmann nicht zeigt. Von lokalen Ereignissen und Tatbeständen oder von der Peripherie großer Geschehen. Organisiert wird diese Gelegenheits-Bildberichterstattung jetzt vom Reichsbund Deutscher Amateurfotografen.«
- 117 GERHARD JAGSCHITZ, Der »Anschluß« als fotografisches Medienereignis. Eine Annäherung; in: kairós 3 (1988), Nr. 1/2, S. 33-39.
- 118 ERNST TIMM, Du, Dein Fahrrad, Deine Camera, Berlin 1940.
- 119 ALEXANDER HUMMEL, Photographieren im Kriegssommer 1940; in: Photoblätter 17 (1940), S. 121-122: »... Die Photographie des Soldaten ist die Mosaikarbeit an der Dokumentation eines Feldzuges, die für jetzt die unmittelbare Verbindung mit der Heimat und später die wertvollen Erinnerungen festhalten läßt. ... Es wird natürlich von verbotenen Fotos, wie Waffeneinzelheiten und Befestigungswerke, usw., abgesehen, denn solche könnten in unrechte Hände gelangen. Diese Photos werden von ganz anderer Stelle aus aufgenommen und verwendet. Der Soldat beschränkt sich mehr auf die Bildberichterstattung der eigenen Person; die Heimat wird in Begebenheitsbildern das Ihre tun. ... *Die Camera soll überall dabei sein!* ... Draußen ist sie Bildberichterstattung, Verbindung mit der Heimat, geistige Beschäftigung nach körperlichen Anstrengungen – in der Heimat bedeutet sie Fortführung des begonnenen Werkes der Amateurphotographie, Chronist der Familie, Verbindung mit dem Felde und freudebringende augenlebendige Beschäftigung.«
- 120 FRITZ HANSEN, Photographieren verboten? Führer durch das Photorecht in Wort und Bild, Berlin 1937.
- 121 FRITZ HANSEN, Photographier-Verbote; in: Photofreund 17 (1937), S. 255.
- 122 FERDINAND SCHAFFING, Der Obersalzberg. Brennpunkt der Zeitgeschichte. Aus den Archiven von Ernst Baumann und Heinrich Hoffmann, München 1985, S. 64-69. Diese Quelle aus der Neo- und Altnazi-Szene ist nur wegen der Bilder angegeben.
- 123 Wie Anm. 31.

- 124 Imperial War Museum (Hrsg.), Cecil Beaton War Photographs 1939-45, London 1981, S. 187-189.
- 125 BAK, R 55/1387, Referent Wittenberg, Reichspropagandaamt Berlin, An die Herren Schriftleiter, Betrifft: Zensur, Streng vertraulich!, Berlin 1939 (26.8.): »... Die Zensur geschieht entweder durch die Zensuroffiziere bei der Presse-Abteilung der Reichsregierung oder durch die Zensuroffiziere bei den Reichspropagandaämtern. Unbedingter Grundsatz ist, daß *nur einmal* zensiert wird. Sämtliches Material, das einen Zensurstempel trägt und in Form und Inhalt ungeändert zum Abdruck kommt, braucht deshalb nicht mehreren Zensurstellen vorgelegt zu werden. ...«
- 126 BAK, Zsg. 109/3, Reichspressechef, Vertrauliche Pressemitteilungen, V.I. Nr. 203/39 (2. Ergänzung), Berlin 1939 (8.9.): »1. Der DNB-Bericht über die Greuelthaten in Bromberg ist in eigener Form zu verwenden. ... Die Rücksichten, die hinsichtlich der Bilder gestern noch anempfohlen worden seien, können jetzt nicht mehr genommen werden. Die Bilder werden jetzt ohne Retusche herausgegeben. ... Die Berichte sind zensurpflichtig!«
- 127 BAK, R 55/1389, Reichspropagandaamt Berlin, Presse-Rundschreiben, Geheim!, Kulturpolitische Informationen Nr. 28/44, Berlin 1944 (4.8.): »... Bilder von Filmdarstellern, Regisseuren usw. im Privatleben ... nicht mehr in der Presse erscheinen.«
- 128 BUCHBENDER (wie Anm. 8), S. 280-288. Die hier gezeigten Beispiele werden vom Autor positiv »als humane Werbung« interpretiert; dem kann ich mich keineswegs anschließen.
- 129 BAK, R 34/27, Deutsches Nachrichtenbüro, Geheim! Informationen aus der Pressekonferenz vom 30.10.1944, Bl. 1 und 2, Berlin 1944 (30.10.): »Von dem über die *Kämpfe in Warschau* ausgegebenen *Bildern* werden sämtliche gesperrt, auf denen polnische Aufständische zu sehen sind.« In der dazu mitgegebenen, mehrere Absätze langen Erläuterung wird dies vor allem so begründet: »... Die Aufständischen in Warschau sehen grundsätzlich, eben weil es Aufständische sind – Aufständische sind immer besonders fanatisch, sie sind meistens schon rein äußerlich nicht die Schlechtesten eines Volkes, sondern immer die Besten –, heroisch aus, sie sehen durchweg gut aus. Auch wenn die Kleidung zerrissen ist, auch wenn sie einen Bart haben, so ist doch die Haltung dieser Aufständischen überdurchschnittlich ...«
- 130 Insofern können die unendlich reproduzierten Bilder von Hilmar Pabel und Wolf Strache, die sich als kriegskritisierend interpretieren lassen, keineswegs als »Dokumente des Widerstands« gelesen werden, wie die Fotografen dies für sich in Anspruch nehmen. Vgl. JÖRG BOSTRÖM, Dokument und Erfindung. Fotografien aus der Bundesrepublik Deutschland 1945 bis heute, Berlin 1989, S. 30-41.
- 131 Wie Anm. 78; ROLF SACHSSE, Kölner Triptychen; in: Köln von Zeit zu Zeit (Bestandskatalog des Köln. Stadtmuseums), Köln 1994², S. 7-16, hier S. 12.
- 132 ROLF SACHSSE, »Die größte Bewährungsprobe für den Kleinfarbenfilm«. Der Führerauftrag zur Dokumentation wertvoller Wand- und Deckenmalereien in historischen Bauwerken; in: Dom Tempel Skulptur. Architekturphotographien von Walter Hege (Ausstellungskatalog), Köln 1993, S. 68-72.

- 133 Im folgenden sind vor allem die Zeitschriften »Agfa-Photoblätter« (von Sommer 1943 bis Sommer 1944 unter »Wehrphotographische Mitteilungen« firmierend, als absolut systemkonformes Industriewerbeheft) und »Photofreund« (als Verbandsorgan der Amateurfotografen-Gruppen) ausgewertet worden. Auf Einzelnachweise habe ich wegen der zahlreichen Wiederholungen der vorgeführten Beispiele verzichtet.
- 134 Die allgemeinen Verkaufszahlen für Fotoapparate gingen mit Kriegsbeginn stark zurück; ab 1942 durften die PK-Ausrüster Leitz (Leica), Zeiss (Contax) und Berning (Robot) nicht mehr an Privathaushalte verkaufen. Die Frauenkampagne wurde von der Firma Agfa am stärksten gestützt, obwohl deren Kameraproduktion bereits in den dreißiger Jahren zugunsten von Granatenzündern eingestellt worden war.
- 135 Mir stand nur ein begrenzter Überblick von ca. fünfzig Alben zur Verfügung, der nicht unbedingt als repräsentativ gewertet werden muß. Zu großen Alben-sammlungen vgl. STARL (wie Anm. 87).
- 136 Redaktion, Soldaten-Weihnacht 1940; in: Die Fotografie mit Spiegelreflex-Kameras 7 (1940), Nr. 42, S. 2: »... Die Amateure verschiedener Betriebe besuchten die Familien eingezogener Arbeitskameraden, fotografierten Heim, Frau und Kinder, und senden nun davon Einzelbilder oder kleine, nett zusammengestellte Alben den Kameraden ins Feld. Kann es heute eine schönere fotografische Aufgabe – jenseits früherer Sorgen um den goldenen Schnitt – geben als diese?! ... Ein Berliner Fotohändler berichtet, wie viele Kopieraufträge er von der Front erhält, wie viele Soldatenschicksale so in seinen Laden kommen und wie so festhält, – Möglichkeiten, die es im Weltkrieg in diesem Ausmaß noch nicht gab. ...«
- 137 LUDWIG BURKHARDT, Spende des Photographenhandwerks zum Geburtstag des Führers, Berlin 1942 (22.7.); in: Photographische Chronik 49 (1942), S. 114. Burckhardt war der Reichsinnungsmeister der Fotografen.
- 138 DIETER REIFARTH, VIKTORIA SCHMIDT-LINSENHOFF, Die Kamera der Henker. Fotografische Selbstzeugnisse des Naziterrors in Osteuropa; in: Fotogeschichte 3 (1983), Heft 7, S. 57-70.
- 139 DIETHART KERBS, Bilder, die es nicht mehr gibt; in: Die Gleichschaltung der Bilder. Pressefotografie 1930-36 (Ausstellungskatalog), Berlin 1983, S. 194-198.
- 140 Mir ist kein Fall einer Verurteilung wegen Kameragebrauchs bekannt geworden; dagegen war Kameradiebstahl (Leicas waren schon im Krieg eine begehrte Währung) ein häufigeres Delikt und wurde entsprechend geahndet. Vgl. ERNST KLEE, WILLI DREßEN, VOLKER RIEß (Hrsg.), »Schöne Zeiten«. Judenmord aus der Sicht der Täter und Gaffer, Frankfurt 1988, S. 183-191.
- 141 RGBL I 1942, S. 42. Vgl. dazu ausführlich den folgenden Beitrag von Martin Rüther.
- 142 Redaktion, Fotografierverbot; in: Die Foto-Schau 7 (1942), Nr. 6, S. 9-10: »Der Reichsminister des Innern hat durch eine neue Polizeiverordnung ... die verkehrswichtigen Anlagen unter Fotografierverbot gestellt. ...«
- 143 Wie Anm. 120 und 121.
- 144 Vgl. dazu ausführlich den folgenden Beitrag von Martin Rüther.

- 145 Was wie eine wohlüberlegte Propaganda-Strategie erscheinen mag, ist wahrscheinlich einfach die Summe des vorausseilenden Gehorsams von vielen kleinen Männern auf vielen Ebenen: die Fotografen wollten für sich selbst schöne Bilder machen, die Bildredakteure hofften auf einen eindrucksvollen Heft-rhythmus, die Chefredakteure bedachten die Möglichkeit einer positiven Wertung sowohl des Verlegers als auch der passenden Abteilung im Propagandami-nisterium, die Verleger sehnten sich nach dem nächsten lukrativen Großauftrag aus Industrie oder Ministerium, die Referats- und Abteilungsleiter im Ministe-rium dachten ebenso wie die Werbeleiter in den Fotofabriken an ihren berufli-chen Aufstieg ... Für die Historiographie der Bildpropaganda des NS-Staates empfiehlt sich mehr als genug das Modell »autopoietischer Emergenz«.
- 146 WINFRIED RANKE, Heinrich Zille. Photographien Berlin 1890-1910, München 1975, S. 25-26.
- 147 BOELCKE (wie Anm. 31), S. 128-136.
- 148 BAK, NS 18/523, Tiessler (Reichspropagandaleitung), Ministervorlage für Jo-seph Goebbels vom 8.6.1942 betr. Aufnahme von Großschadensstellen: »Dage-gen kritisierte er (Goebbels – RS), daß seitenlange Berichte mit Bildern über die angerichteten Schäden gebracht worden seien. Derartige Veröffentlichungen würden nicht nur ausgezeichnetes Material für den Gegner bedeuten, sondern auch aufgrund ihrer Zusammenfassung eine verheerende Wirkung bei der deut-schen Bevölkerung, die nicht in Köln wohnt, haben. Er habe daher grundsätz-lich die Veröffentlichung von Bildern für die Zukunft verboten ... «
- 149 BAK, R 55/297, Bl. 63, Min.Dir. Fritzsche RMVP, Abschrift Fernschreiben an alle Reichspresseämter (betr.: Schadensdokumentation), Berlin 1940 (11.5.): »Die RPAs werden gebeten, bei *Fliegerangriffen* oder sonstigen wichtigen mili-tärischen Aktionen *innerhalb ihrer Gebiete* Wortberichte abzufassen bezw. zu veranlassen, die umgehend an das Ministerium, Presseabteilung der Reichsre-gierung, geschickt werden müssen. ... Ebenso ist es notwendig, *Bildberichter-statter nach erfolgten Fliegerangriffen sofort einzusetzen und die Bilder an die oben genannte Adresse zu geben.*«
- 150 WERNER DURTH, Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900-1970, Braunschweig/Wiesbaden 1986, S. 214-219.
- 151 Interview Rolf Sachsse mit dem ehemaligen Innungs-Obermeister Max Wette, Köln 6.7.1983.
- 152 KLAUS HONNEF, Zwischen Reportage und Kunst-Fotografie – Notizen, Skiz-zen, Zitate und Bemerkungen zur Fotografie der Nachkriegszeit; in: Aus den Trümmern. Kunst und Kultur im Rheinland und in Westfalen 1945-1952 (Aus-stellungskatalog), Köln 1985, S. 193-255.
- 153 Hauptstaatsarchiv Düsseldorf (HStAD), Rep. 112/4178.
- 154 MARGARET BOURKE-WHITE, Deutschland April 1945, München 1979.