

## Fotos im Nationalsozialismus

*Dachauer Symposien zur Zeitgeschichte*

Bd. 20

Herausgegeben im Auftrag der Stadt Dachau  
und des Max-Mannheimer-Hauses. Studienzentrum  
und Internationales Jugendgästehaus  
von Sybille Steinbacher

# Fotos im Nationalsozialismus

Neue Forschungen  
zu einer besonderen Quelle

Herausgegeben von  
Michael Wildt und Sybille Steinbacher



WALLSTEIN VERLAG

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2022  
[www.wallstein-verlag.de](http://www.wallstein-verlag.de)

Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond  
Umschlagkonzept: Basta Werbeagentur, Steffi Riemann  
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen

ISBN 978-3-8353-5318-3

## INHALT

MICHAEL WILDT	
Einführung . . . . .	7

### *I. Von Fotoalben und Bilderrahmen. Private Blicke im NS-Deutschland*

MAIKEN UMBACH	
Fotografie als politische Praxis im Nationalsozialismus. Überlegungen zur Vermittlung von Ideologie und Subjektivität in privaten Fotoalben . . . . .	25

ULRICH PREHN	
Mit der Kamera »zu Leibe rücken«. Zur fotografischen Erzeugung von Nähe und Distanz im nationalsozialistischen Deutschland . . . . .	49

### *II. Gegen-Blicke. Jüdische Fotografinnen und Fotografen*

ROBERT MUELLER-STAHN	
Selbstbestimmte Unbeschwertheit? Deutsch-jüdische Urlaubsfotografie im Nationalsozialismus. Aus einem Fotoalbum der Familie Chotzen . . . . .	75

THERESIA ZIEHE	
Jüdische Perspektiven in der Fotografie der NS-Zeit. Aus den Beständen des Jüdischen Museums Berlin . . . . .	94

### *III. Fotografie und Gewalt. Neue Perspektiven*

CHRISTOPH KREUTZMÜLLER	
Grauen Übersehen. Reflektion über die Bilder des Lili-Jacob-Albums . . . . .	117

*IV. Fotografien des Nationalsozialismus im Internet.  
Chancen und Probleme*

CHRISTINE BARTLITZ

Das Internet hat keinen Kurator. Chancen und Herausforderungen für Historikerinnen und Historiker im Umgang mit digitalen Fotografien aus der Zeit des Nationalsozialismus . . . 141

*V. Podiumsdiskussion*

Brauchen wir eine Enzyklopädie der Bilder?  
Podiumsdiskussion mit Cornelia Brink, Petra Bopp, Gabriele Hammermann und Annette Vowinckel . . . . . 163  
Moderiert von *Michael Wildt* und *Sybille Steinbacher*

Dank . . . . . 187

Autorinnen und Autoren . . . . . 189

Register . . . . . 197

MAIKEN UMBACH

## Fotografie als politische Praxis im Nationalsozialismus Überlegungen zur Vermittlung von Ideologie und Subjektivität in privaten Fotoalben

Dieser Aufsatz stellt, in aller Kürze, einige Ergebnisse aus dem Forschungsprojekt »Photography as Political Practice in National Socialism« an der Universität Nottingham vor. Das durch das englische Arts and Humanities Research Council geförderte Projekt umfasst mehrere Historikerinnen und Historiker, aber auch Kolleginnen und Kollegen aus der Pädagogik, Computer Science sowie unserer Partnerorganisation, dem englischen National Holocaust Centre and Museum. In dem Projekt geht es sowohl um den wissenschaftlichen Umgang mit Fotos aus den Kontexten von Nationalsozialismus und Holocaust als auch darum, wie sich neue Zugänge zu solchem Material museal, pädagogisch und mit digitalen Medien an eine allgemeine Öffentlichkeit und Schüler vermitteln lassen. Forschungen dazu laufen noch bis 2023; einige daraus hervorgehende Publikationen sind in Vorbereitung bzw. im Druck.<sup>1</sup>

Was ist gemeint, wenn es um Fotografie als politische Praxis im Nationalsozialismus geht? Die Mehrzahl der Fotos, mit denen wir uns beschäftigen, sind private Fotos. Aber sie interessieren uns hier nicht als Zeugnisse des Privatlebens schlechthin – das heißt nicht als Quellen einer Alltagsgeschichte<sup>2</sup> –, sondern als Zeugnisse dafür, wie Formeln und Ideen aus der offiziellen politischen (Bild-)Kultur des Nationalsozialismus von privaten Personen rezipiert, aufgenommen, in eigenen Erzählungen umgesetzt, adaptiert und umfunktioniert wurden. Das Private fungiert hier also nicht als Antithese zum Politischen. Wir definieren es – wie wir es ausführlich in einem Gemeinschaftsprojekt über »Das Private im Nationalsozialismus« mit dem Institut für Zeitgeschichte in München erarbeitet haben – als eine Sphäre, in der weltanschauliche Deutungsmuster und ideologische Fantasien geprägt, eingeübt, umgesetzt und nutzbar gemacht werden.<sup>3</sup> Privates Leben im Nationalsozialismus, so heißt es in dem dazu erschienenen Band,

»wird am besten verstanden als koproduziert durch Individuen und diskursive, bildliche und habituelle Sinngebungsmuster, in denen sich Elemente nationalsozialistischer Ideologie mit Kommerz, technologischer Innovation und Mode vermischten. [...] Die Frage ist weniger, was der Nationalsozialismus mit den Deutschen gemacht hat, als was die Deutschen mit dem Nationalsozialismus gemacht haben. Offizielle Ideologie, politische Publizistik und Werbung, neue Lebensstilangebote und auch die tragische Narration einer Nation im Krieg boten eine Rahmenerzählung an, durch die private Erfahrungen, Gefühle, Affekte und Wunschvorstellungen mit einer Aura historischer Bedeutsamkeit aufgeladen werden konnten.«<sup>4</sup>

Die private Fotografie, und vor allem die Gattung des Fotoalbums, bietet für eine Untersuchung von so verstandener politischer Privatheit besonders reiches Quellenmaterial – gerade, weil solche Alben keine reinen »Ego-Dokumente« waren. Fotoalben waren soziale Objekte, in Bezug auf ihre Produktion und auf ihre antizipierte und tatsächliche Rezeption.<sup>5</sup> Fotos in den über tausend Alben, die wir analysiert haben, bilden fast immer Gruppensituationen und soziale Interaktionen ab. Dazu kommt, dass viele Alben eigene Fotos mit publiziertem Material vermischten und verknüpften: Ansichtskarten, Zeitungsausschnitte, Aufkleber, Werbeprospekte, Theater- und Kinokarten und vieles andere veröffentlichte und damit öffentliche Material wurden mit den eigenen Fotos in direkten visuellen Bezug gesetzt. Daher lässt sich an solchen Quellen besonders gut die Verschränkung von medialen beziehungsweise propagandistischen Angeboten und privater Lebensnarration nachvollziehen. Anders als etwa Tagebücher sind Fotoalben daher eher eine Vorform von sozialen Medien als ein Raum für private Reflektion. Die Bedeutung der privaten Fotos wird nicht nur vom Fotografen bestimmt, sondern auch und entscheidend von denen, die vor der Kamera posieren.

Häufig wurden von solchen Aufnahmen gleich mehrere Abzüge hergestellt, so dass sich dieselben Fotos in mehreren privaten Alben finden, seien es Alben unterschiedlicher Familienmitglieder oder Alben von Menschen, die an Gruppenaktivitäten teilgenommen hatten: die Klassenfahrt, die Reisegruppe, der Betriebsausflug, die Hitlerjugend oder der Dienst in der Wehrmacht oder einer der zahlreichen NS-Organisationen. Fertigte man ein Album an, so geschah das nicht nur für den eigenen Gebrauch oder, wie ein privater Brief, für einen individuellen Rezipienten. Alben wurden im Hinblick auf eine ganze Reihe intendierter Betrachter angelegt: Familienangehörige, Freundeskreise, Klassenkame-

raden, Berufskollegen oder Mit-Soldaten, und im Hinblick nicht nur auf die unmittelbare Rezeption, sondern auch als Erinnerungsobjekte für zukünftige Betrachterinnen und Betrachter.

Der in solchen Alben gewählte Zeitausschnitt der Narration ist unterschiedlich. Es lassen sich im Wesentlichen drei Typen, jeweils mit diversen Untergattungen, unterscheiden: Erstens das Familienalbum, in dem sich oft Bilder von verschiedenen Familienmitgliedern mischen, und das oft einen Zeitraum von mehreren Jahren abdeckt; manchmal, aber nur selten, überschreiten solche Alben auch die Zeitumbrüche von 1933 beziehungsweise 1945. Ein zweiter Typ ist das Ferienalbum, meist einem einzigen Urlaub gewidmet, also in der Regel nur wenige Wochen oder Tage umfassend. Diesen zweiten Typ gibt es allerdings in zahlreichen Variationen, und oft wurden Konventionen des Ferienalbums auch auf andere Anlässe des Nicht-Zuhause-Seins übertragen, wie z. B. die Kinderlandverschickung, den Ernteeinsatz oder einen Lebensabschnitt im Reichsarbeitsdienst oder Kriegshilfsdienst. Ein dritter Typ ist das Soldatenalbum, das sowohl Kriegshandlungen als auch Alltag an der Front oder in den besetzten Gebieten thematisiert. Zwar tauchen Kriegsfotos gelegentlich auch innerhalb der Familienalben auf, und Soldatenalben enthalten gelegentlich Familienfotos vom Heimaturlaub. Aber meistens waren diesen Narrationen separate Alben gewidmet.

Im Folgenden wird an einigen exemplarischen Fällen aller drei Typen kurz umrissen, was eine umfangreiche Untersuchung von vielen solcher Alben aus diversen Archiven und privaten Sammlungen im Rahmen des Projektes an Trends und Mustern hervorgebracht hat.<sup>6</sup> Damit soll keinesfalls suggeriert werden, dass die hier angeführten Beispiele repräsentativ für die Gesamtheit der überlieferten Alben sind. Der Bestand ist so heterogen wie die Erfahrungen all jener Menschen, die vor dem Hintergrund ganz unterschiedlicher sozialen Umwelten, Berufsfelder, weltanschaulicher und religiöser Dispositionen, mit diversen Lebensaltern und individuellen Lebenswegen den Nationalsozialismus in Deutschland er- und durchlebten. Dazu kommt, dass allein der Entschluss, umfangreiche, oft liebevoll beschriftete, dekorierte und mit großem Aufwand hergestellte Alben anzulegen, in der Regel mit einer *relativ* affirmativen Haltung zum politischen Geschehen einherging. Zwar lassen sich auch hier – und insbesondere in den Soldatenalben – ganz erhebliche individuelle Variationen ablesen. Aber in der Regel war allein der Versuch, sich selbst und den Kreis der Familie und Freunde visuell in einen Bezug zum umgebenden Weltgeschehen zu setzen, ein Indiz für das Bemühen, der Verbindung von privater Erfahrung und politisch-sozialem Rahmen einen positiven Sinn abzugewinnen. Insofern sind explizit regimekritische

Perspektiven in dieser Quellengattung eher selten anzutreffen. Andererseits darf eine über das Medium der Fotografie versuchte Sinnstiftung nicht einfach als politische Identifikation mit dem Nationalsozialismus oder den NS-Kriegszielen gelesen werden. Wie zu zeigen sein wird, wurde Politik in dieser Aneignung oft fast bis zur Unkenntlichkeit entstellt beziehungsweise gemäß privaten Wünschen und Zwecken umfunktioniert.

### Das Familienalbum: Ideologie und Idylle

Als Walter Benjamin den Faschismus als die Ästhetisierung der Politik definierte, meinte er damit, dass im Faschismus politische Inhalte tradierter Art durch eine mediale Inszenierung von politischem Affekt ersetzt werden, die emotionale Loyalität erzeugt und Bürger zu unkritischen Konsumenten von Ideologie macht.<sup>7</sup> Aus dieser These ging in den 1990er Jahren eine umfangreiche Historiographie hervor, die, vor allem auf die italienische Spielart des Faschismus bezogen, von einer »Politik des Spektakels« sprach.<sup>8</sup> Studien dieser Art haben neues Licht auf die Inszenierung von Führerkult, Männlichkeit, Rassenwahn und Gewaltfantasien im Faschismus und Nationalsozialismus geworfen. Aber sie haben sich vor allem auf die Intentionen der Regime konzentriert. Wie normale Mitbürger auf solche Angebote reagierten, wurde dabei kaum beachtet, die intuitive Überzeugungskraft solcher Inszenierungen eher postuliert als hinterfragt. Dabei bieten die unzähligen Fotoalben dieser Zeit sehr genaue Einblicke in die ästhetische Aneignung von Politik im Nationalsozialismus. Allerdings enthüllen diese Quellen keinesfalls eine Gesellschaft, die wehrlos der Faszination des Faschismus erlag. Im Gegenteil zeigen sie, wie nationalsozialistische Bildangebote in eine Weltkonstruktion eingefügt wurden, die in vielerlei Hinsicht konventionelle private Freuden zelebrierte, aber die auch von großspurigen Fantasien und starkem persönlichen Geltungsbedürfnis geprägt war.

Ein eindrückliches Beispiel hierfür ist ein Album der Familie K. Die Familie, ein Ehepaar mit zwei Kindern, war evangelisch und wohnte in einer mittelständischen Wohnung in Berlin-Schöneberg. Das von der Mutter liebevoll angelegte Album, das insgesamt 74 Seiten umfasst, beginnt mit der Geburt des zweiten Kindes, Oskar, im Jahre 1935. Die ersten Seiten beinhalten gar keine privaten Fotos, sondern Kollagen aus Dutzenden von Briefen und Gratulationskarten zur Geburt des Babys. Die Bildmotivik ist kitschig: verschnörkelte Goldschrift, Blümchen und zahlreiche kommerzielle Zeichnungen strahlender, rotbackiger Ideal-Babys



*Abb. 1: Album der Familie K. aus Berlin.  
Private Sammlung Maiken Umbach.*

suggestieren eine heile Welt, in der, abgesehen von sehr traditionellen Familienidealen und Genderrollen, offizielle Politik keinen Platz hat. Das gesamte Album, das bis ins Jahr 1941 führt, bleibt auf die Kind-Thematik bezogen. Strukturierendes Element sind Oskars verschiedene Geburtstage, mit weiteren Gratulationskarten, Briefen der Familie, Postkarten, Zeichnungen der Schwester Ilse. Doch ab der zwölften Seite wird diese persönliche Chronologie zunächst gelegentlich, dann immer öfter und direkter mit dem Fortschreiten nationalsozialistischer Ereignisse und Erfolge parallelisiert. Die Olympischen Spiele von 1936 sind das erste öffentliche Ereignis, das auf diesem Weg präsentiert wird. Zwischen Babyfotos zeigen mehrere Seiten die Olympiabauten in Berlin, die Flaggen teilnehmender Nationen und die Route des olympischen Staffellaufes.

Doch bald wird die Ideologie noch expliziter: Der Kapitulation Frankreichs sind drei Seiten gewidmet, in denen Zeitungsausschnitte mit Schlagzeilen wie »Fahnen des Sieges« und »Nur noch England!« eingeklebt sind. Mehrere sind liebevoll rot umrandet, andere mit dekorativen Aufklebern von Wehrmachtssoldaten und, auf anderen Seiten, SA-Männern.



Abb. 2: Albumseite der Familie K. aus Berlin.  
Private Sammlung Maiken Umbach.

Oft stehen Seiten mit privatem und politischem Inhalt in diesem Album einander direkt gegenüber und spiegeln so die eigene Erfahrungswelt erhöhend im Zeitgeschehen wider. Links sehen wir Oskars Geburtstag, rechts die prachtvolle NS-Inszenierung des 700-jährigen Jahrestags der Stadt Berlin. Das Spektakel der großen Politik wurde aber auf diese Weise nicht einfach passiv absorbiert. Es wurde, ähnlich Mode- und Konsumgütern, zu einer Art Lifestyle-Accessoire, mit dessen Hilfe man Status und die erfolgreiche Hinwendung zum neuen Zeitgeist demonstrieren konnte. Dabei wurden zahlreiche Versuche des NS-Regimes, den »Kitsch« zu unterbinden – insbesondere die kitschhafte Verwendung von offiziellen Partei- und Staatssymbolen –, ignoriert. Die Verkitschung solcher Symbole – etwas die Kombination von SA-Aufklebern und Weihnachtsmännern oder die Kombination von Hitler-Fotos mit niedlichen Osterküken – war integraler Teil einer Strategie, die sich die Ideologie zu eigen machte und zum persönlichen Statussymbol umfunktionierte.

Die Dimension der Zeit spielt in diesem und vielen ähnlichen Alben eine zentrale Rolle. Einerseits zeichnen Alben Zeitabläufe nach: das Private, in diesem Fall das Aufwachsen des Kindes Oskar, wird eingeraht und symbolisch aufgewertet durch den Überbau der politischen

Rahmenhandlung, die sich, sozusagen Kapitel für Kapitel, schrittweise entfaltet und Kontur annimmt. Aber gleichzeitig wird die aktuell erlebte Zeit eingebettet in einen makro-historischen Rahmen, durch den man sich der Legitimität und historischen Bedeutsamkeit der selbst erlebten Epoche des Nationalsozialismus versicherte.

In vielen Alben geschah das durch das Fotografieren von Familie und Freunden vor historischen Monumenten oder Kulissen. Besonders beliebt waren deutsche Kathedralen, allen voran Bamberg mit dem Bamberger Reiter, der ersten vollplastischen Reiterstatue des Spätmittelalters, die antike Vorbilder aufgreifend eine zentrale Rolle in der NS-Kunstpropaganda spielte. Andere beliebte Staffagen fürs private Fotografieren waren nationale Monumente des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, wie das Deutsche Eck am Rhein oder das Hermannsdenkmal im Teutoburger Wald. Aber nicht nur Monumente, sondern auch historische und »typisch deutsche« Stadtbilder waren eine beliebte Kulisse für solche Fotos. Besonders häufig fotografiert wurde Nürnberg, die Stadt der Reichsparteitage, die in der nationalsozialistischen Propaganda eine besonders prominente Rolle spielte.

Die nationalsozialistischen Prachtbauten selbst tauchen jedoch nur selten in privaten Alben auf, es sei denn, es handelt sich um persönliche Fotos von Menschen, die selbst an den NS-Veranstaltungen teilgenommen hatten. Weitaus beliebter als Fotomotiv war der historische Stadtkern von Nürnberg aus der Renaissance. Einerseits zeigt dies das Fortleben älterer Traditionen touristischer Ferienfotografie. Andererseits war diese Kulisse keineswegs politisch neutral. Nürnberg, die Geburtsstadt Albrecht Dürers, war bereits in der deutsch-nationalen und dann nationalsozialistischen Kunstgeschichte und Geschichtspolitik zum Inbegriff einer nicht als Renaissance, sondern als »Dürerzeit« bezeichneten Epoche deutscher Kulturblüte und Authentizität geworden. Der NS-Architekturkritiker Paul Schultze-Naumburg pries vor allem die besonders spitzen Dächer als Inbegriff »arischer« Baukunst.<sup>9</sup>

Zu solchen nationalen Motiven kamen oft solche, die die Geschichte der eigenen Region zelebrierten. Im Falle des Albums der Familie K. aus Berlin spielte das preußische Erbe bei diesem Prozess der Selbst-Historisierung eine markante Rolle. Besonders umfangreich wurden Familienausflüge zu den Wirkungsstätten Friedrichs des Großen dargestellt. Dazu gehörten nicht nur Fotos und Postkarten von Sanssouci und seinen Gartenanlagen, sondern auch Bahnfahrkarten und Eintrittskarten, die das Selbst-dort-Sein dokumentarisch bewiesen. Interessant ist in diesem Zusammenhang besonders eine Seite (Abb. 3), die eine Postkarte mit einer historischen Abbildung des »Alten Fritz« mit Windhunden



*Abb. 3: Albumseite der Familie K. aus Berlin.  
Private Sammlung Maiken Umbach.*

in Sanssouci direkt neben zwei Bilder von Hitler stellt, die den Führer einmal bei den Olympischen Spielen in Berlin und einmal bei der Eröffnung der neuen Reichsautobahn zeigen.

Einerseits wird durch diese Parallelisierung Hitler in den historischen Zeithorizont großer deutscher Führerpersönlichkeiten gestellt. Die Autobahnstrecke, als scheinbar persönliche Errungenschaft des spaten-schwingenden Hitler, funktioniert als visuelles Echo der imposanten Treppenanlage des Lieblingsschlosses des preußischen Königs; beide, in einer Diagonale auf der Albumseite angeordnet, weisen über sich selbst hinaus in eine visionäre Zukunft, sind sozusagen formgewordene Gedankenblasen, die aus den Köpfen historischer Führer entspringen. Andererseits wird diese pathetische Bildsprache durch zwei bunte Osterkarten konterkariert und sozusagen domestiziert. Das leuchtende Gelb, Blau, Grün und Rot der Ostergrüße bildet eine zweite Diagonale mit den farbigen Olympiringen aus dem kolorierten Hitlerfoto. Damit wird der Führerkult privat, anheimelnd: Man partizipiert an ihm im selben Duktus, mit dem man an Festtagen wie Ostern teilnimmt.

Untrennbar mit diesen Zeitvorstellungen ist die Verknüpfung von persönlicher Erfahrung und Raum verbunden. Wichtiges Thema vieler

Alben ist das tatsächliche und metaphorische Erfahren von Raum. Die Reichsautobahnen selbst mit ihren vielen Raststätten waren ein besonders beliebtes Fotomotiv.<sup>10</sup> Man posierte, wo möglich, mit dem eigenen Wagen, geparkt am Fahrbahnrand; wo ein Auto nicht zur Verfügung stand, übernahmen diese Funktion der Autobus oder das Fahrrad. Fotos zeigen Menschen, die neben den Fahrzeugen stehen und pausieren. Die Pause wird aber nicht einfach als Moment der Entspannung gezeigt. Menschen stehen ernst, mit strammer Körperhaltung, ins Weite blickend. Selten ist der Blick auf ein bestimmtes Objekt gerichtet; inszeniert wird der Blick in den Raum. Das physische Er-Fahren des Raumes per Mobilität wird so symbolisch mit einer Aura versehen, die umgebende Landschaft zum Objekt von Kontemplation und zum Akt persönlicher Erfahrung und Charakterbildung gemacht. Solche Motive waren besonders in Urlaubsalben beliebt.

### Das »Dritte Reich« als Ferienparadies

Für sein Buch »The Ratline« und seinen Dokumentarfilm »My Nazi Legacy« lud der international renommierte Menschenrechtsanwalt Philippe Sands zwei Männer zum Interview ein.<sup>11</sup> Einer war Niklas Frank, Sohn von Hans Frank, der das Generalgouvernement, also das besetzte, nicht annektierte Polen von 1939 bis 1945 leitete. Der andere war Horst von Wächter, Sohn Otto von Wächters, des Gouverneurs der Distrikte Krakau and Galizien zwischen 1939 und 1944. Während Niklas Frank seinen Vater extrem kritisch sieht, entwirft Horst von Wächter von dem seinen das Bild eines Mannes, der »in schwierigen Umständen« nur immer »das Beste für die Bevölkerung« wollte. Egal, wie viele Beweise Sands für Otto von Wächters verbrecherische Tätigkeiten präsentiert, der Sohn ist von seiner ignorant-positiven Sicht des Vaters nicht abzubringen. Dabei helfen ihm die Fotos. Zu Beginn des Filmes sitzen Sands und Horst von Wächter an einem Tisch und betrachten die Wächterschen Familienalben aus der NS Zeit. Sie zeigen eine scheinbar intakte Welt, einen liebevollen und immer zu Späßen aufgelegten Vater, perfektes Familienglück. Zwischen den Familienfotos kleben Bilder von Hitler und anderem hochrangigen NS-Führungspersonal. Politik erscheint als die direkte und logische Fortsetzung des privaten Lebens. Im Gegenzug dienen für Niklas Frank das Fehlen solcher Alben und die erinnerte Abwesenheit des Vaters, der nur mit Geschäften befasst war, als Beleg für das sowohl private als auch ideologische Fehlverhalten des Hans Frank. Aber sogar Horst von Wächter ist überrascht, dass das dominante Bild

des Lebens im »Dritten Reich«, das in diesen Alben entsteht, nicht nur eines von Familienglück, sondern auch eines von ständigen Ferien ist, wie die Alben der Familie Wächter dokumentieren.

Wie Horst von Wächter, der die Alben seiner Kindheit nun neu betrachtet, gewinnt man bei der Durchsicht tausender ähnlicher Alben leicht den Eindruck, Lebenserfahrung im Nationalsozialismus sei vor allem durch ständige Ferien definiert gewesen. Dies fand nicht nur einmal im Jahr statt: Alben widmen sich dem Winterurlaub, Pfingsturlaub, Osterurlaub, Sommerurlaub, Herbsturlaub. Sie zeigen Szenen am Strand, Bergwanderungen, Skifahren, Picknicks. Auch wenn die ostentativ zelebrierte Ferienstimmung wie im Fall Wächter in einem bezeichnenden Kontrast zum mörderischen Alltag steht, handelt es sich dabei keinesfalls nur um Eskapismus. Ferien boten einen Anlass, einen Anspruch und ein Anrecht auf privates Glück auszuleben, und das Ferienalbum diente dazu, diesen Anspruch zu dokumentieren: Dies bewies Status im »Dritten Reich«. Signifikanterweise wurde diese Urlaubslust durch Lebenserfahrungen im Krieg keineswegs gemindert. Eher das Gegenteil ist der Fall. Unser Korpus umfasst Alben vom Strandurlaub – komplett mit Strandkorb, Sandburg und Turnübungen am Meer – im Sommer 1944 und vom Skiurlaub im Winter 1944. Eine Frau, deren Album eine Rodelpartie der Familie in den Harburger Bergen bei Hamburg dokumentiert, kommentiert, zwischen Schlittenfahren und Schneemann-Bauen, in einer Bildunterschrift am Rande, dass die abgebildete Waldschänke der Ort sei, wo sie ihren späteren Mann Hansi kennengelernt hatte. Hansi sei leider vor wenigen Wochen an der Ostfront gefallen. All dies tut dem Ferienvergnügen keinen Abbruch: Es scheint fast so, dass die Fähigkeit, »trotz alledem« Spaß zu haben, selbst eine wesentliche Motivation für das Anlegen solcher Alben war.

Im Nachhinein dienen solche Alben für den Sohn von Wächters als Beleg dafür, dass der Vater eine legitime und ehrenhafte Existenz geführt habe. Der Genuss privaten Lebens wurde bereits zur Zeit des Nationalsozialismus als Beweis dafür angesehen, die richtige »rassische« Abstammung und die richtige politische Einstellung zu haben. Spaß und Freude – wie im Titel der NS-Organisation Kraft durch Freude (KdF) – waren nicht etwa verpönt, sondern sollten die Bevölkerung im Geiste des Regimes physisch und mental stärken.<sup>12</sup> Gleichzeitig konnte man durch das Vorführen privater Freude sichtbar die Mitglieder der regimetreuen Volksgemeinschaft von denen differenzieren, die aus sogenannten rassistischen oder ideologischen Gründen exkludiert wurden und deren Privatsphäre das Regime mit zahlreichen Maßnahmen systematisch zerstörte.<sup>13</sup>

Hitler selbst führte diese Ambition, private Freude fernab der normalen Wohn- und Arbeitsstätte auszuleben, geradezu exemplarisch vor, indem er sich zunehmend aus Berlin zurückzog und die Staatsgeschäfte von seinem »Ferienhaus«, dem malerisch gelegenen Berghof in den Alpen bei Berchtesgaden, lenkte. Sein Fotograf Heinrich Hoffmann dokumentierte dies in unzähligen Bildern, die den Führer in den Bergen und auf der Terrasse des Hauses zeigen, den Ausblick genießend, mit dem Hund spielend oder beim Sonnenbaden.<sup>14</sup> Solche Bilder erschienen in zahlreichen Zeitschriften und waren auch Thema beliebter Bildbände mit Titeln wie »Hitler in seinen Bergen« von 1935 und »Hitler, wie ihn keiner kennt« (1938), mit jeweils 100 Portraits des Führers in der pittoresken Bergwelt. Die massenhafte Veröffentlichung solcher Fotos sorgte dafür, dass jeder Medienkonsument in Deutschland genau dieses Bild Hitlers sehr genau kannte. Gleichzeitig wurde Berchtesgaden zum touristischen Ferienziel und einer Art Wallfahrtsort ausgebaut. Eine neue Reichsautobahn von München und eine neue Bahnlinie beförderten täglich Touristen, die das exemplarische Leben des Führers in ländlicher Idylle und vor dem dramatischen Hintergrund der alpinen Bergwelt bewundern sollten.<sup>15</sup>

Doch nicht nur die pittoresken Ferenziele selbst wurden so ideologisch aufgewertet. Ferien bedeuteten auch Mobilität, das Hinterlassen der heimischen Wohnung und vertrauten sozialen Umgebung mit ihren hergebrachten Regeln, Routinen und Lebensweisen. Sich auf Entdeckungsfahrt zu begeben – sei es in die Natur oder zu markanten historischen Stätten –, diente nicht nur dazu, wie schon am Fall des Albums der Familie K. aus Berlin sichtbar wurde, sich in eine größere nationale Rahmenhandlung einzugliedern. Mobilität half auch dabei, die Konventionen abzulegen und sich in eine neue Welt hineinzudenken und hineinzufühlen, die die Nationalsozialisten erst erschaffen wollten – und diese Welt, qua Ferienreise, sozusagen antizipatorisch auszuprobieren und sich in ihr heimisch zu machen. So ist es kein Zufall, dass mehr als die Hälfte der Alben in dem von uns untersuchten Korpus den Ferien gewidmet sind – und in der Regel bekam dabei jede einzelne Ferienreise ein eigenes Album. Titelseiten wurden oft speziell um das Ferienmotiv herum gestaltet und zeigen entweder Vergrößerungen besonders prägnanter Fotos oder farbenfrohe Zeichnungen der Ferenziele.

Die Bildsprache der aufregenden Ferienreise findet sich aber nicht nur in Alben, die tatsächliche Ferienreisen zeigen. Auch andere Anlässe, sich aus der gewohnten Umgebung zu entfernen und neue Lebenssituationen und neue Formen der Geselligkeit auszuprobieren, wurden in Alben dokumentiert, die die Ikonografie des Ferienalbums aufnahmen. Oft waren



*Abb. 4: Album der Ilse A., »Schön war die Zeit! RAD and KhD, 1943-1944«.  
Private Sammlung Maiken Umbach.*

solche Anlässe direkt mit dem Nationalsozialismus verknüpft, der durch Organisationen wie Hitlerjugendfahrten, KdF-Fahrten, Erntehilfeinsatz, Reichsarbeitsdienst und den Kriegshilfsdienst zahlreiche Gelegenheiten bot. Ein typisches Beispiel ist das Album von Ilse A., einer jungen Frau. Das Titelbild ist die Vergrößerung eines Fotos, das sie offenbar für besonders gelungen hielt, liebevoll mit grobem Hanfgarn auf der Seite genäht.

Das Bild zeigt eine winterliche Berglandschaft. Der Vordergrund wird dominiert durch schneebedeckte Bäume. Die Perspektive rechts öffnet den Blick in weite Ferne, im Hintergrund sehen wir Berggipfel voller Schnee. Eine Skispur führt über den Hügel im Vordergrund und zeigt, diagonal verlaufend, auf den Ausblick nach hinten rechts: Sie fungiert wie ein Zeiger, der dem Bild Dynamik verleiht und die Mobilität in der Natur sinnbildlich macht. Oben rechts befindet sich der Titel des Albums: »Schön war die Zeit!« Daneben stehen die Daten, auf die sich das Album bezieht: Ilses Tätigkeit im Reichsarbeitsdienst 1943 in Österreich und im Kriegshilfsdienst 1944. Der Titel ist für das Album tonangebend. Nur zwei der weit über hundert Bilder zeigen einen tatsächlichen Arbeitseinsatz. Die anderen Fotos fallen in drei Genres: uum einen sind es Bilder von Ilse A. mit ihren neuen Kameradinnen, und das Thema



Abb. 5: Albumseite der Ilse A., »Schön war die Zeit! RAD and KhD, 1943-1944«. Private Sammlung Maiken Umbach.

der Frauen-Kameradschaft wird auch in den Bildunterschriften häufig zelebriert. Zweitens sehen wir Landschaftsaufnahmen zu verschiedenen Jahreszeiten, selten fokussiert aufs Detail, fast immer mit weitem Blick in die Ferne. Solche Bilder suggerieren eine Freiheitserfahrung, die das Gefühl des Entkommens aus physisch und mental beengten Verhältnissen in eine schöne neue Welt sinnbildlich macht.

Drittens sehen wir Bilder, die Kameradschaft und Natur kombinieren. Sie zeigen junge Frauen bei Ausflügen, beim Picknick, bei Besichtigungen von Ortschaften in der Umgebung und beim Bergsteigen. Besonders auffallend ist das ständige Verwenden von Ausrufezeichen hinter fast der Hälfte aller Bildunterschriften. An sich ist weder die Existenz der Tiroler Stadt Imst noch die Existenz des Rotgüldensees besonders überraschend, da beide Ausflugsziele in der Nähe von Ilses Einsatzort lagen. Aber solche Orte werden in den Beschriftungen der Fotos regelmäßig mit Ausrufezeichen, oftmals einer ganzen Reihe, versehen: »Der Rotgüldensee!!!«. Die Album-Macherin ist darum bemüht, dem Betrachter zu vermitteln, wie aufregend das neue Leben war. Das Ausrufezeichen steht synonym für einen Begriff von Erfahrung und Befreiung. Es verleiht auch alltäglichen Aktivitäten eine Aura des Neuen und Sensationellen.

An Beispielen wie diesem wird sichtbar, dass die Ferienalben, die Horst von Wächter so nostalgisch betrachtete, alles andere als eine Ausflucht aus dem Alltag des Nationalsozialismus waren. Im Gegenteil, sich aus der gewohnten Umgebung zu entfernen, sei es durch tatsächliche Ferien, durch organisierte Fahrten, durch Arbeitseinsätze oder durch den Militärdienst bedingt, als einen aufregenden Aufbruch zu neuen Erfahrungshorizonten zu inszenieren, war selbst ideologisch konnotiert. Ferienalben inszenierten eine neue Welt, wie man sie sich vom Nationalsozialismus erträumte. Das heißt nicht, dass diese antizipierte Welt immer ein direktes Spiegelbild der NS-Propaganda war. Die erwartete und hier ausprobierte Zukunft war ideologisch diffuser, hatte mehr zu tun mit der Suche nach persönlicher Freiheit, erlebter Kameradschaft mit Gleichaltrigen und Gleichgesinnten und Aufbruchsstimmung als mit einem klar definierten politischen Programm. Sie ließ sich gut mit dem Versprechen der Volksgemeinschaft zusammendenken, ohne ideologische Ziele mit politischer Präzision zu definieren.

### Die Kamera im Krieg

Über die Fotografien deutscher Soldaten ist bereits etliches publiziert worden.<sup>16</sup> Petra Bopp, Miriam Arani, Bernd Boll, Kathrin Hoffman-Curtius und andere haben wegweisende Studien vorgelegt, die nachzeichnen, wie Angehörige der Wehrmacht mit der eigenen Kamera Feindbilder konstruierten und vermeintliche rassische Hierarchien bildhaft nachinszenierten.<sup>17</sup> Thomas Eller hat beschrieben, wie private Soldatenfotos als geplante Erinnerungsobjekte fungierten.<sup>18</sup> Dass auch alltägliche Szenen des Kriegsalltags Thema private Fotografie waren, haben Linda Conze, Ulrich Pohn und Michael Wildt gezeigt.<sup>19</sup> Die Funde unseres Projektes decken sich in vielerlei Hinsicht mit diesen Studien. Im Vordergrund unserer Untersuchung steht aber für uns die Frage, wie sich private Emotionalität ideologisch auflud und inwieweit die Fotoalben deutscher Soldaten in dieser Hinsicht den zuvor besprochenen Familien- und Ferienalben ähneln. Die folgenden Absätze sollen diese Fragestellung kurz umreißen.

Wenn man bedenkt, dass Soldaten vor allem aus einfacheren sozialen Milieus und aus provinzieller Herkunft im Krieg oft das erste Mal für längere Zeit die vertraute Heimat verließen, ist der Griff nach den visuellen Konventionen der Ferienfotografie weniger erstaunlich, als es die Diskrepanz mit der Ernsthaftigkeit des Themas zunächst vermuten lässt. Auch an der Front und in den besetzten Gebieten wurden vor allem die emotionalen Dispositionen, die auch aus anderen Alben der

Zeit bekannt waren, in Szene gesetzt. Erfahrung im doppelten Sinne des Wortes, also als Mobilität und als Erlebnis; Landschaft, Kameradschaft, Freude. Album-Macher stellten Fotos von Kriegshandlungen und Kriegsverbrechen direkt neben Fotos vom Baden, vom Mittagsschlafchen oder von spontanem Theaterspiel in den Baracken. Durch das Inszenieren der eigenen, als authentisch deutsch bzw. »arisch« verstandenen Fähigkeit, Freude am Leben zu empfinden und diese auch vor der Kamera zur Schau zu stellen, legitimierte man Kriegsziele und insbesondere die Aktivitäten der Wehrmacht in den besetzten Ostgebieten.

Dies wird besonders deutlich, wenn man die Fotoalben derselben Soldaten vergleicht, die zunächst im Frankreich-Feldzug und danach bei der Besetzung Polens und der Invasion der Sowjetunion zum Einsatz kamen. Französische Landschaften wurden nach den Mustern klassischer europäischer Landschaftsästhetik fotografiert. Zwar hing diesen Fotos der Hauch des Triumphalen an – man inszenierte sich selbst stolz als Besatzer, vorführend, das unvollendete Werk der Väter-Generation aus dem Ersten Weltkrieg so rasch zum Sieg geführt zu haben.<sup>20</sup> Doch der Raum selbst und die eigene Beziehung zu diesem Raum wurden nicht substantiell anders in Szene gesetzt, als man das in der heimischen beziehungsweise Ferienfotografie eingeübt hatte. Landschaften wurden pittoresk gerahmt; vor allem erscheinen sie fast immer als klar strukturiert. Diese Ästhetik macht den Raum lesbar und definiert so den Platz des »Kulturmenschen« darin. Ein Baum oder eine Kirche im Vordergrund geben solchen Fotos einen klaren Fokus. Der Mittelgrund zeigt eine harmonische Landschaft, mit Feldern, Hügeln und Vegetation. Der Hintergrund öffnet den weiten Blick zum Horizont, oft im Dunst, gelegentlich bei Sonnenuntergang, und suggeriert ein Gefühl der Weite und Erhabenheit. Viele solcher Fotos zeigen Soldaten selbst im Vordergrund posierend, aber fast immer mit dem Blick von der Kamera abgewandt, ins Weite schauend. Oft erscheint die Figur des Soldaten nur als Silhouette. Der Betrachter wird eingeladen, dem Blick des im Vordergrund Posierenden zu folgen. Der Blick auf die Landschaft und die kontemplative Versenkung in die Natur (gelegentlich auch, vor allem von den besetzten britischen Kanalinseln, der Blick aufs unendliche Meer) ist das eigentliche Thema der Fotos. Auch waren solche Bilder eng an die Bildsprache der Romantik, vor allem die Gemälde Caspar David Friedrichs, angelehnt.<sup>21</sup>

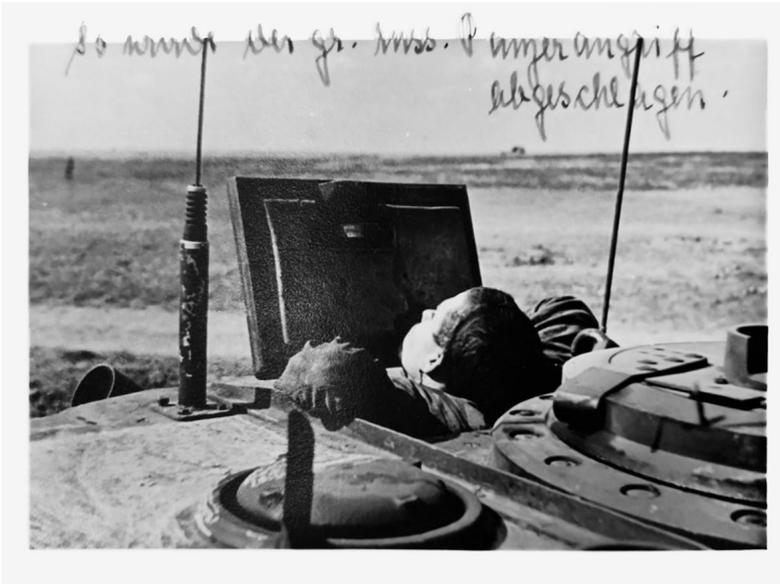
Das hier abgebildete Beispiel aus dem Album des Alfons H. in Frankreich folgt dieser Bildformel. Fotografiert von einem Kameraden, zeigt es ihn in halber Hinteransicht, im Rahmen eines Fensters sitzend; auch die Inklusion des Fensterrahmens, das dem Bild Halt und Struktur verleiht, ist ein in Friedrichs Gemälden oft auftauchender Topos.



*Abb. 6: Kriegsalbumseite des Alfons H.  
Private Sammlung Maiken Umbach.*

Alfons blickt, in lässiger Haltung, auf eine malerische Landschaft, mit Bäumen im Mittelgrund und einer dunstig-sonnigen Hügelkette im Hintergrund. Im Mittelfeld ist klar eine Kirche zu erkennen, die die Umgebung als eine christlich geprägte Kulturlandschaft definiert. Sein Blick scheint auf den Kirchturm gerichtet. Die Haltung ist entspannt, aber nicht spontan: Das aufrechte Kreuz, die verschränkten Arme, der leicht geneigte Kopf suggerieren Nachdenklichkeit, einen inneren Dialog mit der Landschaft.

Im selben Album – und darin ist es für diese Gattung typisch – ändert sich die Abbildung von Raum jedoch radikal, als Alfons an die Ostfront versetzt wird. Zwar gibt es auch hier »Kulturbilder«, doch diese beschränken sich auf Portrait- und Nahaufnahmen von deutschstämmigen Minderheiten, vor allem den Siebenbürger Sachsen, deren Trachten er ausführlich fotografierte und entsprechend im Album beschriftete. Dieser ethnographische Blick kontrastiert solche Individuen mit Fotos von Menschen, gegenüber denen er sich – ganz so, wie es Bopp und andere beschrieben haben – als rassistisch überlegen empfindet: Slawen, russische Kriegsgefangene und vor allem Juden. Interessant ist aber, dass sich mit der Einstellung zur einheimischen Bevölkerung auch die



*Abb. 7: Kriegsalbumseite des Alfons H.  
Private Sammlung Maiken Umbach.*

Einstellung zum Raum selbst ändert. Zwar gibt es weiterhin zahlreiche Fotos, die gute Stimmung und fröhliche Kameraderie vorführen. Das Baden in Seen und Flüssen, oft auch nackt, gehört ebenfalls zum Repertoire. Doch der einfühlsame Dialog mit der Landschaft macht auf diesen Bildern nun einem Kontrast Platz, mit dem das eigene »Ich« in Opposition zur Umgebung gestellt wird. Naturbilder sind nicht mehr als »Landschaft« strukturiert. Natur wird stattdessen als leerer Raum fotografiert: ohne Vor-, Mittel- und Hintergrund, ohne lesbare ästhetische Merkmale, sondern als ödes und verlassenes Terrain, mit dem kein innerer Dialog möglich ist. Typisch ist hierbei der Hintergrund des Bildes »So wurde der gr. russische Panzerangriff abgeschlagen«.

Auch hier erscheint der Soldat entspannt: Mit geschlossenen Augen nimmt er ein Sonnenbad. Aber diese Pose bekommt einen ironischen Unterton – der russische Angriff ist so wenig bemerkenswert, dass man ihn sozusagen im Schlaf abwehren konnte. Der ruhende Soldat steht nicht mehr in einem inneren Bezug zur Natur. Der Panzer umgibt ihn und positioniert seinen Körper als separiert vom umgebenden Land. Der Fotograf steht oder sitzt auf dem Panzer, die Kamera blickt auf die leere Umgebung herab. Interessant ist auch, dass bei diesem und beim



*Abb. 8: Kriegsalbumseite des Alfons H.  
Private Sammlung Maiken Umbach.*

folgenden Bild die Bildunterschriften direkt auf das Foto geschrieben wurden. Soldatenalben wurden oft erst angelegt, wenn Heimat- oder Genesungsurlaub Gelegenheit dazu boten. In selteneren Fällen stammen Bildunterschriften auch aus der Nachkriegszeit. Alfons H. fertigte seine Alben während der Kriegszeit an. Die Bilder sind chronologisch geordnet, Bildunterschriften machen, ebenso wie die Bilder selbst, die Entwicklung deutlich, mit der sich die Wahrnehmung eines »normalen« europäischen Krieges allmählich in Richtung eines rassistischen Vernichtungskrieges entwickelt. Aber in einigen Fällen – Abbildungen 7 und 8 sind Beispiele hierfür – war die sinngebende Beschriftung des Bildes so dringend, dass Alfons sie offenbar sofort nach der Entwicklung aufs Bild schrieb, noch bevor er es auf einer Albumseite montieren konnte.

Dieselbe fast cowboyhafte Lässigkeit wie im Panzer charakterisiert ein weiteres Bild aus demselben Album, das laut Bildbeschriftung zeigt, wie ein »jüdischer Heckenschütze gestellt« wird. In der Sowjetunion fotografiert, zeigt dieses Foto einen in Zivil gekleideten Mann, der in einer Vertiefung vor einem Hauseingang steht. Mehrere Bretter lassen darauf schließen, dass er sich dort versteckt hatte und soeben von Wehrmachtssoldaten entdeckt wurde. Da er unbewaffnet ist, ist seine

Bezeichnung als Heckenschütze geradezu zynisch. Der Mann hat seine Hände erhoben. Er ergibt sich. Die Geste ist an Soldaten gerichtet, die außerhalb des Bildes stehen, ihn vermutlich mit einer oder mehreren Waffen bedrohen. Es ist charakteristisch für solche Fotos, dass sie selten die militärische Anstrengung der Wehrmacht zeigen. Ähnlich wie bei den berühmten Fotos der Propagandakompanie (PK) von der Niederschlagung des Warschauer Ghetto-Aufstandes 1943<sup>22</sup> suggerieren diese Fotos, Juden ergäben sich einfach in der Gegenwart der überlegenen Deutschen, die auf den Straßen herumstehen. Auch dieses Bild folgt diesem Schema. Der einzelne Soldat rechts steht bewusst lässig, der linke Arm stützt sich auf seine Hüfte, die Pistole in der rechten Hand zeigt auf den Boden, sein Kopf ist geneigt, er grinst. Lässigkeit hier hat nichts mehr zu tun mit dem Sich-Hineinfühlen in eine Landschaft oder eine neue soziale Situation – sie ist selbst zur Waffe geworden, dient dazu, sich von der Umgebung zu distanzieren, auf Raum und Menschen herabzublicken und die eigene vermeintliche Überlegenheit für die Kamera plakativ in Szene zu setzen.

### Fazit

Die Bildsprachen privater Fotos und Fotoalben aus der Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland waren keineswegs grundlegend neu. Private Fotografie bediente sich vieler Konventionen, sowohl aus früheren Formen des Genres als auch, wie am Beispiel Caspar David Friedrichs zu sehen ist, aus der Malerei. Gleichzeitig wurden solche Konventionen aber nicht einfach wiederholt, sondern neuen Lebenssituationen, Erfahrungshorizonten und Ambitionen angepasst. Der Nationalsozialismus schuf zahlreiche neue Anlässe für Amateurfotografen und Amateurfotografinnen, sich durch die Kamera zum Weltgeschehen zu positionieren.

Wichtig dabei waren vor allem zwei Dimensionen: Zeit spielte eine zentrale Rolle. Man nahm qua Fotografie an der Entfaltung des NS-Regimes teil und erhöhte symbolisch die Bedeutung eigener Lebensabschnitte durch Parallelisierung mit offiziellen Ereignissen. Gleichzeitig erlaubte die Fotografie, sich in der Geschichte rückzuversichern, indem die eigenen mikrohistorischen Ereignisse und Zukunftserwartungen in einen makrohistorischen Rahmen eingefügt wurden, der Legitimation stiftete. Raum war die zweite wichtige Dimension. Durch Fotos platzierte man sich im Raum, stellte eine Beziehung zwischen dem eigenen Ich und der Umgebung dar, die physisch und symbolisch erfahren wurde. Die Zugehörigkeiten zu Räumen und Landschaften war ein wichtiges

Mittel der Selbstversicherung und Selbstlegitimation. Raum wurde dabei selbst mit Emotionen aufgeladen und bekam eine sinnstiftende Identität, mit der sich der Fotograf in eine scheinbare Übereinstimmung begab. Fotografie von Menschen im Raum konnte aber, wie wir am Beispiel von Alfons H. gesehen haben, auch zu einem aggressiven Akt werden, wenn man nicht nur anderen Menschen, sondern auch anderen Räumen sozusagen Charaktere zuschrieb, denen man entweder auf Augenhöhe oder von einer Position überheblicher Verachtung aus begegnete.

Private Fotografie war ein Akt von politischer »Selbstermächtigung« im Sinne Michael Wildts.<sup>23</sup> Gleichzeitig darf man aber aus den Echos nationalsozialistischer Ideen in privaten Fotos nicht den Schluss ziehen, Fotoalben zeigten eine einheitliche Gesellschaft, deren Denken und Fühlen ganz auf die offizielle Linie eingeschwenkt war. Im Rahmen dieses Aufsatzes war es nicht möglich, differenzierter auf generationsspezifische, milieubedingte und situationsbedingte Variationen in der privaten Fotografie einzugehen. Ebenso gab es in der soldatischen Fotografie auch signifikante Unterschiede, z. B. zwischen der regulären Wehrmacht und der Luftwaffe, der SS und anderen Spezialeinheiten. Auch über solche Gruppenidentitäten hinaus treten erhebliche individuelle Variationen auf. Fotografie war, bei aller Konvention, ein extrem individueller und, im Sinne Alf Lüdtkes, »eigensinniger« Akt.<sup>24</sup> Indem man sich politische Bildersprachen zu eigen machte, konnte man sie auch umdeuten und eher für private denn für regimetreue Zwecke einsetzen.

Spezifische Bildmuster finden sich sogar in den Fotografien und Alben jener Familien, die explizit aus der Volksgemeinschaft ausgeschlossen waren. Auch in den Fotoalben jüdischer Familien gibt es zum Beispiel Bilder von der kontemplativen Rast an der Reichsautobahn bis zum Posieren im alten Nürnberg oder vor dem Bamberger Dom.<sup>25</sup> In solchen Fällen diente diese Bildsprache dazu, gegen jene Exklusion zu protestieren und Zugehörigkeit zu demonstrieren, wo diese vom Regime explizit nicht erwünscht war. Aber was auch immer die spezifische Intention gewesen sein mag: Wenn man sich vor der Kamera in Szene setzte, verschwammen die Grenzen zwischen privaten und öffentlichen Räumen und Identitäten. Das bedeutete nicht unbedingt eine Übernahme von NS-spezifischen Ansichten und Einstellungen. Die Fotografie als politische Praxis jedoch beförderte die totalitäre Ambition, traditionelle Bereiche des Politischen weit in die private Sphäre auszudehnen und Ästhetik und Affekt für die Herausbildung neuer Identitäten zu mobilisieren. Die Kehrseite allerdings zeigte sich darin, dass dabei der spezifische ideologische Inhalt dieser Affekt-Politik oft seltsam verwaschen wurde.

Man machte sich neue Haltungen – etwa die der vielpropagierten »Kraft durch Freude« oder die Idee der Erfahrung – zu eigen, aber diese dienten vor allem dazu, private Wunschvorstellungen auszuleben. So erklärt sich auch, dass sich dieser Duktus nach 1945 nur allmählich änderte. Die inszenierte Freude als Selbstlegitimation, das Zelebrieren von Erfahrung als Selbstwert, die urdeutsche Art, sich in einen performativen Dialog zur Natur zu setzen, die inszenierte Suche nach Freiheit und Freizeit – all dies schrieb sich fort und gewann nach und nach durch den »American Dream« oder, in anderer Spielart, durch die Kultivierung von Jugend und Gesundheit im DDR-Sozialismus einen neuen ideologischen Überbau. Private Fotografie im Nationalsozialismus war nie eine rein private, sondern auch eine politische Praxis und schuf dadurch zugleich einen Interpretationsspielraum, durch den private Ambitionen die Inhalte der Politik instrumentalisieren und für sehr eigene Zwecke umfunktionieren konnten.

### *Anmerkungen*

- 1 Ausgangspunkt des Projektes war das Sonderheft »Photography and German History« der Zeitschrift *Central European History* 48 (2015) Nr. 3, herausgegeben von Maiken Umbach und Elizabeth Harvey, in dem Herausgeberinnen, Beiträger und Beiträgerinnen neue methodische Zugänge auf die Beziehungsgeschichte zwischen professioneller und privater Fotografie als Quelle für die Politik- und Mentalitätsgeschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert vorstellten. Seitdem erschien außerdem eine Monografie, die am Beispiel der Familie Salzmann aus Berlin nachzeichnet, welche Aufschlüsse ein privates Foto-Archiv auf deutsch-jüdischen Identitätskonstruktionen unter dem Nationalsozialismus zulässt: Maiken Umbach/Scott Sulzener, *Photography, Migration, and Identity. A German-Jewish-American Story*, Basingstoke 2018, und zum Verhältnis von Fotos und Zeitzeugenaussagen zum Holocaust: Maiken Umbach/Alice Tofts, »Private photos and Holocaust testimony: A complex relationship«, *Holocaust Studies*, May 2022 (DOI: 10.1080/17504902.2022.2074208). Demnächst erscheinende Aufsätze widmen sich der fragmentierten Überlieferung vor allem jüdischer Privatfotografie (Sylvia Necker) und der problematischen Rolle von Fotografie in der Holocaust-Pädagogik (Gary Mills/Maiken Umbach). Eine weitere Monografie über private deutsche Fotografie im Nationalsozialismus ist in Vorbereitung.
- 2 Alf Lüdtke (Hrsg.), *Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen*, Frankfurt am Main 1989; Berliner Geschichtswerkstatt (Hrsg.), *Alltagskultur, Subjektivität und Geschichte. Zur Theorie und Praxis von Alltagsgeschichte*, Münster 1994; Dirk van Laak, *Alltagsge-*

- schichte, in: Michael Maurer (Hrsg.), *Aufriß der Historischen Wissenschaften, Neue Themen und Methoden der Geschichtswissenschaften* (7 Bde., Bd. 7), Stuttgart 2003, S. 14-80. S. auch die Diskussionsrunde »Everyday Life in Nazi Germany«, mit Beiträgen von Andrew Stuart Bergerson/Elissa Mailänder Koslov/Gideon Reuveni/Paul Steege/Dennis Sweeney, in: *German History* 27 (2009) Nr. 4, S. 560-597.
- 3 Der Abschlussbericht des Projektes ist einzusehen auf [leibniz-gemeinschaft.de/fileadmin/user\\_upload/Bilder\\_und\\_Downloads/Forschung/Wettbewerb/Vorhaben/Abschlussberichte/Sachbericht\\_SAW-2013-IfZ-7.pdf](http://leibniz-gemeinschaft.de/fileadmin/user_upload/Bilder_und_Downloads/Forschung/Wettbewerb/Vorhaben/Abschlussberichte/Sachbericht_SAW-2013-IfZ-7.pdf) (17.6.2022).
  - 4 Maiken Umbach, (Re-)Inventing the Private under National Socialism, in: Dies./Elizabeth Harvey/Johannes Hürter/Andreas Wirsching (Hrsg.), *Private Life and Privacy in Nazi Germany*, Cambridge 2019, S. 128.
  - 5 Wir folgen hier dem Ansatz von Elizabeth Edwards, die die Bedeutung von Fotografie im Spannungsfeld zwischen Produktion und dem »Social Life« der Fotos in anschließender Verwendung und Betrachtung definiert. S. Dies./Sigrid Lien (Hrsg.), *Uncertain Images. Museums and the Work of Photographs*, Oxford 2014; Dies., *Photographs and the Practice of History. A Short Primer*, London u. a. 2021.
  - 6 Die wichtigsten der von uns konsultierten Archive sind das Fotoarchiv des Deutschen Historischen Museums Berlin, das Archiv des Schulmuseums Hamburg, das Militärarchiv im Bundesarchiv Freiburg, das Archiv des Kommunikationsmuseums Berlin, das Tagebucharchiv Emmendingen sowie zahlreiche deutsche Stadtarchive. Wir haben außerdem eine eigene Sammlung von Fotoalben der Zeit des Nationalsozialismus angelegt, aus der die hier besprochenen Beispiele stammen.
  - 7 Walter Benjamin, Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelschrift »Krieg und Krieger«. Herausgegeben von Ernst Jünger, in: Ders., *Gesammelte Schriften. Kritiken und Rezension*, (14 Bde., Bd. 3), Frankfurt am Main 1981, S. 238-250. Eine interessante Neudefinition dieses Ansatzes bietet Paul Betts, *The New Fascination with Fascism. The Case of Nazi Modernism*, in: *Journal of Contemporary History* 37 (2002) Nr. 4, S. 541-558.
  - 8 Simonetta Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, Berkeley/Kalifornien 1997; Marla Stone, *The Patron State. Culture and Politics in Fascist Italy*, Princeton/NJ 1998; Matthew Affron/Mark Antliff (Hrsg.), *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, Princeton/NJ 1997; Ruth Ben-Ghiat, *Envisioning Modernity. Desire and Discipline in the Italian Fascist Film*, *Critical Inquiry* 23 (1996) H. 1, S. 109-144; Roger Griffin, *Modernism and Fascism. The Sense of a New Beginning under Mussolini and Hitler*, Basingstoke/Hampshire 2007.
  - 9 Paul Schultze-Naumburg, *Das flache und das geneigte Dach*, Berlin 1927. S. dazu Maiken Umbach, *German Cities and Bourgeois Modernism. 1890-1924*, Oxford, 2009.
  - 10 Zur Ikonografie der Reichsautobahnen s. Thomas Zeller, *Driving Germany. The Landscape of the German Autobahn. 1930-1970*, New York/NY 2007; James D. Shand, *The Reichsautobahn. Symbol for the Third Reich*, in:

- Journal of Contemporary History 19 (1984), Nr. 2, S. 189-200; William Rollins, *Whose Landscape? Technology, Fascism, and Environmentalism on the National Socialist Autobahn*, in: *Annals of the Association of American Geographers* 85 (1995), Nr. 3, S. 494-520.
- 11 Philippe Sands, *My Nazi Legacy. A Storyville Documentary*, 2015; Ders., *The Ratline. Love, Lies and Justice on the Trail of a Nazi Fugitive*, New York/NY 2021, deutsche Ausgabe: *Die Rattenlinie. Ein Nazi auf der Flucht. Lügen, Liebe und die Suche nach der Wahrheit*, Frankfurt am Main 2020.
  - 12 Zu den unterschiedlichen Wirkungsbereichen von »Kraft durch Freude« s. Shelley Baranowski, *Strength through Joy. Consumerism and Mass Tourism in the Third Reich*, Cambridge 2004; Kristen Semmens, *Seeing Hitler's Germany. Tourism in the Third Reich*, Basingstoke 2005; Wolfgang König, *Volkswagen, Volksempfänger, Volksgemeinschaft. »Volkspunkte« im Dritten Reich. Vom Scheitern einer nationalsozialistischen Konsumgesellschaft*, Paderborn 2004; Bernhard Rieger, *The People's Car. A Global History of the Volkswagen Beetle*, Cambridge/MA 2013.
  - 13 Carlos Haas, *Das Private im Ghetto. Jüdisches Leben im deutsch besetzten Polen 1939 bis 1944*, Göttingen 2020.
  - 14 Rudolf Herz, *Hoffmann und Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos*, München 1994.
  - 15 Despina Stratigakos, *Hitler at Home*, New Haven/Connecticut 2015. Vgl. auch die Dokumentation *Obersalzberg*: [obersalzberg.de/home](http://obersalzberg.de/home) (17.6.2022).
  - 16 Gerhard Paul, *Bilder des Krieges, Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn 2004; Anton Holzer (Hrsg.), *Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie*, Marburg 2003.
  - 17 Miriam Y. Arani, *Fotografische Selbst- und Fremdbilder von Deutschen und Polen im Reichsgau Wartheland 1939-1945*, Hamburg 2008; Petra Bopp, *Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg*, Bielefeld 2012; Bernd Boll, *Das Adlauge des Soldaten. Zur Photopraxis deutscher Amateure im Zweiten Weltkrieg*, in: *Fotogeschichte* 85-86 (2002), H. 22, S. 75-87; Kathrin Hoffman-Curtius, *Trophäen und Amulette. Die Fotografien von Wehrmachts- und SS-Verbrechen in den Brieftaschen der Soldaten*, in: *Fotogeschichte* 78 (2000), S. 63-76.
  - 18 Thomas Eller/Petra Bopp (Hrsg.), *Willi Rose. Shadows of War. A German Soldier's Lost Photographs of World War II*, New York/NY 2004.
  - 19 Linda Conze/Ulrich Prehn/Michael Wildt, *Sitzen, baden, durch die Straßen laufen. Überlegungen zu fotografischen Repräsentationen von »Alltäglichem« und »Unalltäglichem« im Nationalsozialismus*, in Annelie Ramsbrock/Annette Vowinkel/Malte Zierenberg (Hrsg.), *Fotografien im 20. Jahrhundert. Vermittlung und Verbreitung*, Göttingen 2013. S. 270-299, hier S. 296.
  - 20 Nicholas Stargardt, *Der deutsche Krieg 1939-1945*, Frankfurt am Main 2015.
  - 21 Maiken Umbach, *Selfhood, Place, and Ideology in German Photo Albums, 1933-1945*, in: *Central European History* 48 (2015), Nr. 3, S. 335-365.
  - 22 *Zur Fotografie im Warschauer Ghetto* s. Richard Raskin, *A Child at Gunpoint. A Case Study in the Life of a Photo*, Aarhus 2004; Ulrich Keller

- (Hrsg.), *Fotografien aus dem Warschauer Ghetto*, Berlin 1987; Günther Schwarberg, *In the Ghetto of Warsaw. Heinrich Jöst's Photographs*, Göttingen 2001; Janina Struk, *Photographing the Holocaust. Interpretations of the Evidence*, London 2004.
- 23 Michael Wildt, *Volksgemeinschaft als Selbstermächtigung. Gewalt gegen Juden in der deutschen Provinz 1919 bis 1939*, Hamburg 2007.
- 24 Alf Lüdtke, *Eigen-Sinn revisited*, in: Ders., *Eigen-Sinn. Fabrikalltag, Arbeitererfahrungen und Politik vom Kaiserreich bis in den Faschismus*, Münster 2015, S. 9-14.
- 25 Vgl. Umbach/Sulzener, *Photography* (wie Anm. 1).