Vera Marstaller Heldengesten



Vera Marstaller

Heldengesten

Heimat und Front in nationalsozialistischen Kriegsfotografien (1939–1945) Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 181750155 – SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen«.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

Die vorliegende Arbeit wurde 2021 als Dissertation an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg angenommen.

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 2023 www.wallstein-verlag.de Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond und der Raleway Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf © SG-Image unter Verwendung der Abbildung: Kurt Student (Hg.): Kreta, Sieg der Kühnsten. Vom Heldenkampf der Fallschirmjäger, Steirische Verlagsanstalt: Graz 1942, o.S.; Foto: PK der Luftwaffe der Wehrmacht, ohne eindeutige Zuordnung. Reproduktion der Abbildungen: Steffen Düll, Freiburg i.Br. Lithografie: Wallstein Verlag, Göttingen Druck und Verarbeitung: Hubert & Co., Göttingen

ISBN 978-3-8353-5405-0

DOI https://doi.org/10.46500/83535405



Dieses Buch ist lizenziert unter einer Creative-Commons-Lizenz: CC BY-NC-ND 4.0

Inhalt

Einleitung	7
Die fotografische Geste	9
Die Propagandakompanien	15
Forschungsstand, Fragestellung und interdisziplinäres Arbeiten	19
Quellenkorpus, Illustrierte und NS-Öffentlichkeit	28
Visuelle Diskursanalyse als Methode	32
Aufbau der Arbeit	35
Teil I	
Helden. Visualisierungen des Soldatischen	39
1 Helden sehen lernen	42
1.1 Blicklenkung I: Kamradschaftsattribuierung	46
1.2 Blicklenkung II: Entkonkretisierung	52
1.3 Blicklenkung III: Heroisierung	59
2 Heldentum als Wahrnehmungsmuster	69
2.1 Blicklenkung IV: Kämpfen	72
2.2 Blicklenkung V: Fotografieren	77
2.3 Blicklenkung VI: Angreifen	92
3 Schlussfolgerungen. Heldentum als Handlungsmuster	106
Teil II	
Opfer. Visualisierungen der Partnerschaft	113
1 Opfer sehen lernen	116
1.1 Opfer verhindern, Opfer verlangen: Krieg	126
1.2 Opfer sein I: Frauen	133
1.3 Opfer sein II: Tote Helden	142
2 Aufopferungen	163
2.1 Opfer aushalten: Krieg als Ursache für Trennungen	168
2.2 Opfer lindern:	
Zeitschriften als Medien der Heimat-Front-Verbindung	181
2.3 Opfer bringen: Das Begehren der Helden	196
3 Schlussfolgerungen. Heldentum als Beziehungsmuster	215

Teil	

Täter. Visualisierungen der »Volksgemeinschaft«	221
1 Täter sehen lernen	226
1.1 Übeltäter. Fotos vom Feind	229
1.2 Wohltäter. Soldaten als Arbeiter	236
1.3 Straftäter. Heldentum als Terrorinstrument	246
2 Täterschaft als Männlichkeitsmarker	261
2.1 Geschlechtertrennung als Geschlechtergemeinschaft	262
2.2 Wohltäter als Übeltäter	275
2.3 Kriegsende als Kriegsanfang	289
3 Schlussfolgerungen. Heldentum als Ordnungsmuster	306
Schlussbetrachtungen	
Fotografischer Stillstand im Wandel des Krieges	313
Abbildungsverzeichnis	327
Quellenverzeichnis	334
Literaturverzeichnis	337
Danksagung	357

Einleitung



Abb.1 »Das Kriegstagebuch auf dem Leitwerk«, in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 15. Mai 1941 (50.20), S. 545, Foto: PK Krempe – Atlantic.

Fotografien sind Gesten des Zeigens.¹ Wie der Finger, der in eine Richtung weist, lenken Fotografien Blicke, als sagten sie: Schau mal! Eine Schwarz-Weiß-Fotografie, aufgenommen von dem Propagandakompanie-Fotografen Krempe, wurde als Titel-

1 Speziell für das Medium der Polaroid-Fotografie: Meike Kröncke/Barbara Lauterbach/Rolf N. Nohr (Hg.): Polaroid als Geste. Über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis, Berlin 2005; in Bezug auf Ausstellungen Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch: Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2015; zur Geste des Zeigens in philosophischer Perspektive Lambert Wiesing: Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens, Berlin 2013.

bild der Berliner Illustrierten Zeitung am 15. Mai 1941 publiziert. Was zeigte sie? Zwei Männer in grauer Soldatenuniform, die am rechten Bildrand lächelnd ihren Zeigefinger auf fünf auf grauem Hintergrund aufgemalte weiße Schiffe links im Foto richteten (Abb. 1).² Der schwarzbehandschuhte Finger streckte sich genauso wie der Finger, dessen helle Haut zum Vorschein kam, von den uniformierten Bäuchen weg und zu dem gegenständlichen Körper hin. Die Bewegung der Körper hin zu den Dingen wurde zum Bildmittelpunkt und stiftete zwischen den beiden voneinander getrennten Motiven – den hellen Schiffen vor dunklem Hintergrund, den dunklen Männern vor hellem Hintergrund – eine Beziehung: Die Gesten der Finger, die auf die aufgemalten Schiffe wiesen, stellten einen Zusammenhang zwischen den gemalten Schiffen und den Soldaten her. Darzustellen, wie zwei Soldaten auf fünf gemalte Schiffe zeigten, kristallisierte sich als Thema der Fotografie.

Das Foto und die Reproduktion des Fotos auf dem Titelbild der Berliner Illustrierten Zeitung waren ebenfalls Gesten des Zeigens. Das Foto repräsentierte nicht nur das, was es abbildete, sondern es verwies auch darauf – und die Illustrierte verwies auf das Foto. Spätestens unter Zuhilfenahme der Bildunterschrift auf dem Titelblatt der Illustrierten waren durch das Wort »Leitwerk« die beiden Männer als Soldaten der Luftwaffe wahrnehmbar und konnte der Gegenstand, auf den die Schiffe aufgemalt waren, als Flugzeug erkannt werden. Das Foto lenkte die Aufmerksamkeit auf das Zeigen selbst und damit auf die Handlung der Soldaten, ihrerseits auf etwas aufmerksam zu machen – hier also darauf, wie viele Kriegsschiffe welcher Größe mit Hilfe des Flugzeugs, auf das sie aufgemalt wurden, versenkt worden waren, und damit auf ein Symbol militärischer Überlegenheit, das durch das Lächeln der beiden noch verstärkt wurde.³

- 2 Die Adverbien blinkse und brechtse geben in der gesamten Arbeit in den Bildbeschreibungen jeweils die Seiten so an, wie sie beim Betrachten des Bildes erscheinen. Im Zentrum dieser Arbeit stehen die Inszenierungen der Menschen durch die Fotografien und nicht die Personen, die sie in ihrem wirklichen Leben waren. In diesem Sinne sind die Seiten- sowie Raumverteilungsangaben sprachlich auf ihre Erscheinungsweisen im Bild statt im Leben bezogen. Um zu verdeutlichen, dass die vorliegende Arbeit sich auf die Bildwelten konzentriert, die zwischen 1939 und 1945 im Deutschen Reich alltäglich zu sehen waren, wird zudem die Vergangenheitsform in den Bildbeschreibungen verwendet. Auch im Folgenden wird so verfahren.
- 3 Die vorliegende Arbeit benutzt das *, um alle Geschlechter, also z. B. auch nonbinäre oder diversgeschlechtliche Personen, sichtbar zu machen. Allerdings wird dort, wo es sich um Männer handelt, das Maskulinum verwendet dies ist also nicht als generisches Maskulinum zu verstehen, sondern als Angabe zu den Geschlechterverhältnissen in der jeweils besprochenen Zeit. Nicht immer geben Forschungsstand und Quellenlage ausreichend Hinweise auf die Geschlechterverhältnisse, zumal vor allem andere Geschlechter als das männliche und das weibliche nicht oder nur in Ausnahmefällen angegeben wurden. In manchen Fällen, so allen voran der Begriff der Held*innen, wird in der vorliegenden Arbeit in Bezug auf die Zeit des Nationalsozialismus die männliche Form verwendet, um zu betonen, dass der NS-Heldenkult überwiegend männlich geprägt war. Zwar gab es auch Heldinnen und heroische Frauen, doch bestätigten sie eher als Ausnahme die Regel. Zur besonderen Problematik einer geschlechtergerechten Sprache in der Geschichtswissenschaft vgl. Cornelia Brink: Anachronismen und neue Aufmerksamkeiten. Überlegungen zur geschlechtersensiblen Sprache in der deutschsprachigen Forschung, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History 18.3 (2021), S. 584–602.

Die fotografische Geste

Eine Geste ist nach Walter Benjamin die Bewegung eines Körpers, die zum Ziel hat, eine Handlung zu unterbrechen.⁴ Auch Fotografien unterbrechen die Handlungen, die fotografiert wurden, da diese stillgestellt im Bild erscheinen.⁵ Fotos können als Gesten des Zeigens folglich davon, dass Fotografien Fotografien – und kein Analogon zur Wirklichkeit – sind, »ununterbrochen ein lebendiges und produktives Bewußtsein erhalten.⁶ Denn die Unterbrechung durch eine Geste, so Benjamin, »befähigt es [das Bewusstsein; VM], die Elemente des Wirklichen im Sinne einer Versuchsanordnung zu behandeln und am Ende, nicht am Anfang dieses Versuchs stehen die Zustände. Sie werden also dem Zuschauer nicht nahegebracht[,] sondern von ihm entfernt.⁶

Auch das Foto der Luftwaffensoldaten unterbrach ihre Handlung, auf die von ihnen versenkten Schiffe zu zeigen, und schuf durch die Stillstellung der Bewegung eine Distanz zu dem Geschehenen. Als Geste stellte es gleichermaßen eine Beziehung zwischen dem Gezeigten und den Rezipient*innen her: Im Blick auf die durch die Fotografie unterbrochene Handlung wurden die Betrachter*innen des Bildes zur Reflexion darüber angeregt, was hier mit dem Fingerzeig der Luftwaffensoldaten eigentlich genau gezeigt wurde. Denn Adressat*innen der Geste sind gemäß Benjamin befähigt, (gesellschaftliche) Zustände zu entdecken, da durch die Unterbrechung ein Staunen hervorgerufen werde, das – ganz in sokratischer Tradition – das Interesse wecke.8 Die Zustände sind demnach Ergebnis einer Deutungsarbeit; und als solche stehen sie am Ende der Betrachtung und nicht zuvor – also auch nicht vor dem Akt des Fotografierens.9 Auch Fotos besitzen von sich aus keine eindeutige Aussage. Das Gezeigte bedarf vielmehr der Reflexion der Betrachter*innen.10 Benjamins Überlegungen zur Geste im epischen Theater bei Bertolt Brecht, die auf eine Produktivität der Reduktion komplexerer Handlungszusammenhänge auf einen Moment verweisen, lassen sich also auf die Medialität von Fotografien übertragen. Denn auch hier werden Handlungen unterbrochen, indem sie stillgestellt im Foto erscheinen und dadurch das Denken der Betrachter*innen in Bewegung setzen können.11

- 4 Walter Benjamin: Was ist das epische Theater? (1) Eine Studie zu Brecht [1931], in: Ders.: Gesammelte Schriften (Bd. 2.2), hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1977, S. 519–531, S. 521.
- 5 Zur Stillstellung der Handlung durch das Foto vgl. Peter Geimer: Die Farben der Vergangenheit. Wie Geschichte zu Bildern wird, München 2022, S. 11.
- 6 Benjamin: Was ist das epische Theater?, S. 521.
- 7 Ebd.
- 8 Ebd. Zum Staunen durch Fotografien bei Walter Benjamin vgl. Geimer: Die Farben der Vergangenheit, S. 12.
- 9 Zur Geste als Mittel der Konstruktion bei Benjamin, wodurch das Ende bedeutsamer ist als der Anfang, vgl. Hyun Kang Kim: Die Geste als Figur des Realen bei Walter Benjamin, in: Ulrich Richtmeyer/Fabian Goppelsröder/Toni Hildebrandt (Hg.): *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst* (Image, Bd. 63), Bielefeld 2014, S. 107–125, S. 116.
- 10 Ebd.
- 11 Für den Hinweis, dass die Unterbrechung der Geste bei Benjamin einen nicht endenden Prozess der Reflexion und also auch der Bewegung auslöst, danke ich Annika Hand.

Einleitung

Fotografien als Gesten des Zeigens aufzufassen, bedeutet nicht, sie als Abbild einer Wirklichkeit, sondern viel eher als einen Sprechakt zu verstehen, der seine Wirkmächtigkeit daraus speist, dass er auf einen tatsächlich dagewesenen Augenblick verweist. ¹² Die Annahme, innerhalb der nationalsozialistischen Bildwelten zur Zeit des Zweiten Weltkriegs lassen sich fotografische Gesten erkennen, legt demnach nahe, dass die nationalsozialistische Kriegsfotografie selbst am Kriegsgeschehen teilhatte: Wenn weder vor noch in der Aufnahme dieser Fotos gesellschaftliche Zustände erkennbar wurden, sondern erst am Ende eines Distanz einnehmenden Nachdenkens über die »frozen moments«, ¹³ dann verwiesen Fotos wie das der Luftwaffensoldaten durch den Verweis auf den fotografierten Moment eher auf eine bevorstehende Zukunft als auf das bereits Geschehene.

Denn die Wirkkraft der Fotografien entfaltet sich, wie Cornelia Brink verdeutlicht, nicht nur über ihren »indexikalischen Bezug zum Geschehen«¹⁴ oder die Ähnlichkeiten zwischen Motiv und Modell. Ihre ästhetischen Inszenierungen sowie die Bildelemente, die eigens für den Akt des Fotografierens – etwa einem Lächeln in die Kamera – existieren, reichen ebenfalls über einen bloßen Abbildcharakter der Wirklichkeit oder einer »Faktizität der Fotografie (ihr ›Es-ist-gewesen«) « hinaus.¹⁵ Auch der Kulturhistoriker Bernd Hüppauf geht davon aus, dass Fotografien mehr sind als das Abbild dessen, was sie repräsentieren. Fotografien aus Kriegszeiten stellen seiner Ansicht nach stets anderes und mehr als das Wesen des Kriegs dar: »Die optische Einrichtung des Kriegs durch die Fotografie übersteigt sein Abbild.«¹⁶

- 12 Der Begriff des Sprechaktes geht dabei auf die Ansätze zurück von John Austin: Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words [1955]), Stuttgart, 2. erw. Aufl. 2002 und John R. Searle: Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay, Frankfurt a. M. 1971. Vgl. hierzu Hannah Holme: Die Sorge um sich die Sorge um die Welt. Martin Heidegger, Michel Foucault und Hannah Arendt, Frankfurt a. M./New York 2018, S. 10. In diesem Sinne verdeutlicht bspw. Susan Carruthers, dass allein die Einrichtung der Massenmedien das Phänomen Krieg dahingehend wandelte, dass es alle betraf: Susan L. Carruthers: The Media at War. Communication and Conflict in the Twentieth Century, New York 2000, S. 2. Zur Glaubwürdigkeit und scheinbaren Authentizität der Fotografie als Abbild, hier im Sinne von Roland Barthes, gelte gemäß Jule Hillgräber: Der »Referent bleibt haften«, in: Dies.: Krieg darstellen (Kaleidogramme, 83), Berlin 2013, S. 12.
- 13 »Frozen Moments« lautete die englische Übersetzung von »historische Momentaufnahmen« in der Ankündigung zu einer Spring School für Geschichtsstudierende der Justus-Liebig-Universität vom 11.–15. März 2019 auf der Online-Plattform »Visual History«, URL: https://www.visual-history.de/2019/02/07/historische-momentaufnahmen [zuletzt eingesehen am 24.7.2022]. Ich danke Benjamin Glöckler für diesen Hinweis.
- 14 Cornelia Brink: Bildeffekte. Überlegungen zum Zusammenhang von Fotografie und Emotionen, in: *Geschichte und Gesellschaft* 37 (2011) H. 1, S. 104–129, S. 111.
- 15 Ebd., S. 108. Zu Ereignissen, die nur für die Entstehung spezifischer Fotografien existieren und ohne den Akt des Fotografierens also nicht oder anders stattfänden, wodurch deutlich wird, dass in diesem Fall Fotografieren als Handlung und weniger die fotografierte Handlung Bedeutung hat, vgl. vertiefend Tom Holert: Photo Op. Geschichte der Bildproduktion, in: *Fotogeschichte* 25 (2005) H. 95, S. 45–56.
- 16 Bernd Hüppauf: Fotografie im Krieg, Paderborn 2015, S. 17. Vgl. hierzu Jens Jäger: Propagandafotografie. Private Kriegsfotografie im Zweiten Weltkrieg, in: Visual History (12.2.2020), DOI: https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1727.

Dieses »Mehr« des Mediums Fotografie soll über den Begriff der Geste über eine Einschränkung zunächst modifiziert und präzisiert werden. Denn wenn Fotografien Gesten des Zeigens sind, kann ihnen weder von Zeitgenoss*innen noch Historiker*innen vorgeworfen werden, sie seien nicht ausreichend in der Lage darzulegen, »wie es eigentlich gewesen« sei. ¹⁷ Der Ansatz der vorliegenden Arbeit widerspricht der verbreiteten Annahme, dass Fotografien, solange sie nicht manipuliert worden seien, eine Art »Naturselbstabdruck« darstellten. Fotografien machen auf das in ihnen Dargestellte aufmerksam, das allein aber, so Brink, »sagt noch nichts darüber aus, welche Bedeutung spätere Betrachter dem, was dargestellt ist, geben werden«. ¹⁹

Hier knüpft die Geste im Sinne Benjamins an, die durch die Unterbrechung der Handlungen einen Prozess der Reflexion anregt. Der Prozess, das in Fotografien Gezeigte mit Bedeutung zu versehen, ist zu jedem Zeitpunkt offen und versetzt die durch das Foto stillgestellten Handlungen wieder in Bewegung: Multiplizieren sich die Betrachter*innen und die Kontexte, in denen die Fotos gesehen werden, multiplizieren sich die möglichen Deutungen. Dies gilt bereits für Zeitgenoss*innen der illustrierten Zeitschriften, die zwischen 1939 und 1945 im Deutschen Reich publiziert wurden, verstärkt sich aber noch einmal durch die Fotos als Dokumente der Vergangenheit für die Nachgeborenen.

Kriege und Kriegsberichterstattungen sind komplexe Handlungszusammenhänge einer unüberschaubaren Vielzahl an Akteur*innen, und allein daraus mag resultieren, dass es, wie es Hüppauf formuliert, sowohl »den Krieg« als auch die eine bestimmbare Gattung »Kriegsfotografie« nicht gibt. 20 Kriege stellen zwar einen »ökonomischen, politischen, ideologischen und gewaltsamen Konflikt« dar, doch sind sie ebenfalls Aushandlungsprozesse »der Konstruktion vorherrschender Kriegsbilder«. 21 Diese Konstruktion ergebe sich aus einer »Konstellation aus Abbild und Vorstellung von Welt«, durch die sich die zentrale Bedeutung der Kriegsfotografie ergebe, denn, so Hüppauf weiter, »[s]ie wurde zum wichtigsten Medium, in dem sich die Transformation von Krieg als gesellschaftlichem Handeln in Krieg als gesellschaftliche Vorstellung und eine Rückkopplung der Vorstellungen in das Handeln vollzog. An diesem Kreislauf nahmen Kunst und Fotografie seit dem Ersten Weltkrieg aktiv teil.«22 Fotos, die auf den Krieg verweisen, offenbaren dieser Auffassung nach weniger einen Ausschnitt

¹⁷ Leopold von Ranke: Vorrede zu: Geschichte der germanischen und romanischen Völker von 1495–1535. Erster Band, Leipzig/Berlin 1824, hier zit. aus: Wolfgang Hardtwig: Die Geschichtserfahrung der Moderne und die Ästhetisierung der Geschichtsschreibung. Leopold von Ranke, in: Alexander Demandt (Hg.): Ranke unter den Weltweisen (Öffentliche Vorlesungen, 65), Berlin 1996, S. 27–47, S. 29.

¹⁸ Herta Wolf: Die Tränen der Fotografie, in: Karin Harrasser/Thomas Macho/Burkhardt Wolf (Hg.): Folter. Politik und Technik des Schmerzes, München 2007, S. 139–163, S. 139, hier zit. aus: Brink: Bildeffekte, S. 106.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Bernd Hüppauf: Was ist Krieg? Zur Grundlegung einer Kulturgeschichte des Kriegs (Histoire, 37), Bielefeld/Berlin 2013, S. 10–11 u. ö. Vgl. auch Jäger: Propagandafotografie.

²¹ Hüppauf: Fotografie im Krieg, S. 151.

²² Ebd., S. 18.

einer Wirklichkeit, die ist, sondern eine Vorstellung dessen, was Krieg bedeutet. Auch in Benjamins Auffassung der Geste wird, so Hannah Holme, die Performativität der Geste hervorgehoben, »weil sie nicht wahre oder falsche Aussagen über die Wirklichkeit vermittelt, sondern soziale Tatsachen schafft«.²³

Im Folgenden wird der Begriff der fotografischen Geste als Analyseinstrument für die nationalsozialistische Kriegsfotografie vorgeschlagen. Drei Ebenen der fotografischen Geste wurden bereits kurz angesprochen: Erstens unterbrechen Fotos im Bild die Bewegungen, die sie darstellen, und konstituieren aus den stillgestellten Handlungen Gesten, die lesbar, deutbar und wiederholbar werden. Bezogen auf das Beispiel der beiden Soldaten der Schwarz-Weiß-Fotografie auf dem Titelblatt der Berliner Illustrierten Zeitung vom 15. Mai 1941 bedeutet dies: Die Körperbewegung, mit der sich die Männer den gemalten Schiffen zuwandten, war in der Fotografie eingefroren und blieb aber genau darüber als Geste lesbar (Abb. 1). Der Fingerzeig der Soldaten konnte etwa verstanden werden als ein Hinweis darauf, dass ihnen die Anzahl getroffener gegnerischer Kriegsschiffe Anlass für ihre persönliche Freude bot. Zweitens ist das Foto selbst eine Geste, die auf das im Foto Gezeigte aufmerksam macht und das Interesse weckt. Die Fotografie, welche die soldatische Zeigegeste repräsentierte, bot demnach als Lesart an, den soldatischen Stolz über die eigenen Leistungen im Krieg als eine bedeutsame Praxis für die an dem Foto Beteiligten aufzufassen. Und durch eine dritte Ebene verstärkt sich diese Aufmerksamkeitslenkung zusätzlich: Die Berliner Illustrierte Zeitung, für die das Bild der zeigenden Soldaten ausgewählt wurde, deutete ebenfalls als Geste auf die Fotografie - und durch die Platzierung auf dem Cover zudem an evidenter Stelle. Die Illustrierte betonte folglich den soldatischen Stolz über versenkte, gegnerische Schiffe als exemplarisches Beispiel der als vorbildhaft vorgeführten sozialen Praxis der Wehrmachtssoldaten im Krieg und als relevantes gesellschaftliches Narrativ und Selbstverständnis der Gesellschaft.

Auch der Kontext, in dem das Foto gezeigt wird, ist folglich als eine Geste des Zeigens aufzufassen. In dem Moment, in welchem Fotografien des Zweiten Weltkriegs eine Veröffentlichung im Massenmedium Illustrierte erfuhren, erhielt die fotografische Geste die von Benjamin angesprochene Fähigkeit, auf gesellschaftliche – statt beispielsweise biografische – Zustände zu verweisen und darüber soziale Tatsachen zu festigen. Die Titelseite forderte nach der hier vorgeschlagenen Lesart über eine dreifach vollzogene fotografische Geste ihre Betrachter*innen dazu auf, das Dargestellte – also zwei Soldaten der Luftwaffe, die sich über die Anzahl versenkter, gegnerischer Kriegsschiffe freuen – über die Begleitung eines »So sei es!«-Aufrufs als richtungsweisend für künftige, ähnliche Ereignisse zu verstehen und damit an der Konstitution von Gesellschaft teilzuhaben.

Fotografien, davon geht Bernd Hüppauf aus, wirkten in der Wirklichkeit als Mythen, da das, was in Fotos dargestellt werde, als Realität wahrgenommen werde, aber das, was in Fotos zu sehen gegeben werde, auch die Realität konstituiere: »Wie kommt der Krieg ins Bild? und Wie kommt er wieder heraus?, sind Fragen, die von der Um-

kehrung ins Aktive begleitet werden müssen: Wie wirken Bilder am Krieg mit?«²⁴ Fotografien sind dieser Auffassung zufolge dazu befähigt, wirkmächtige Mythen zu schaffen, deren Kraft, zumal, wenn die Bilder in Massenmedien publiziert werden, in die Wirklichkeit der Zeitgenoss*innen einzugreifen vermag – unabhängig davon, ob diese den Inhalten der Fotos in Bezug auf den Kriegsverlauf Glauben schenken oder nicht. Mythos und Geschichte sind für Hüppauf keine Gegenteile: »Der Mythos gehört in die Geschichte«.²⁵ Bei Hüppauf klingt letztlich eine Wirkkraft des Mediums Fotografie an, die auch andere Bildtheorien annehmen, wenn sie von der Fotografie als Wirklichkeit konstituierenden Agens ausgehen, wie es beispielsweise der von Horst Bredekamp analog zum Sprechakt entwickelte Begriff des Bildakts nahelegt.²⁶

Mit dem Begriff der fotografischen Geste soll eine praxeologisch orientierte Reduktion der den Fotografien zugesprochenen Wirkungsunterstellungen vorgeschlagen werden:²⁷ Die vorliegende Arbeit geht davon aus, dass Fotografien vergegenständlichte Körper sind, die in der Aufforderung an die Rezipient*innen, auf das von den Fotografien Gezeigte zu blicken, eine konkrete Handlung vollziehen – in einer spezifischen Situation, an einem bestimmten Ort und zu einer datierbaren Zeit mit konkreten Akteur*innen.²⁸ Diese Handlung geht aber über die Aufforderung, dem Gezeigten eine Bedeutung zu verleihen, nicht hinaus – und legt keinesfalls fest, welche Bedeutung dem Foto gegeben wird. Durch die Reproduktion der Fotos in Illustrierten multiplizieren sich jedoch beteiligte Personen, Zeiten und Orte der fotografischen Geste. So verstärkt sich auch der Aufforderungscharakter in dem Maße, wie ein größerer Rezeptionskreis zum Hinsehen angeregt wird. In Illustrierten verdichten sich durch den wiederholten Abdruck verschiedenster Fotografien diese Handlungen zu sozialen Praktiken, die selbst – vermittels der Darstellung stillgestellter Körper im Foto – auf eine Vielzahl sozialer Praktiken verweisen:

Aus praxeologischer Perspektive geht es weniger um die empathische Totalität einer Praxis, sondern darum, dass sich die soziale Welt aus sehr konkret benennbaren einzelnen, dabei miteinander verflochtenen Praktik*en* (im Plural) zusammensetzt: Praktiken des

²⁴ Hüppauf: Fotografie im Krieg, S. 20.

²⁵ Ebd.

²⁶ Horst Bredekamp: Der Bildakt, Berlin 2015, S. 56–64. Zur Wirkmächtigkeit von Bildern vgl. Bernhard Waldenfels: Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder, in: Gottfried Boehm/Birgit Mersmann/Christian Spies (Hg.): Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt, München 2008, S. 47–63.

²⁷ Zur Verbindung des Gestenbegriffs bei Benjamin und der Praxeologie Holme: Die Sorge um sich, S. 8–9.

²⁸ Als lokutionären Bildakt bezeichnet dies Rolf Sachsse: »Ich stelle mit meinem Bild fest, dass das, was da ist, von Bedeutung für mich und andere ist.« Ders.: Von »wertvoller Blockadebrecherarbeit« zum Wunsch, »mit Gewehr und Kamera dienen zu dürfen«. Notizen zur Verschränkung von professioneller und amateurhafter Fotografie im Zweiten Weltkrieg, in: Visual History (22.2.2020), DOI: https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1728.

Regierens, Praktiken des Organisierens, Praktiken der Partnerschaft, Praktiken der Verhandlungen, Praktiken des Selbst etc.²⁹

Fotos, abgedruckt in illustrierten Zeitschriften, sind demnach soziale Praktiken, die auf andere Praktiken verweisen. Auch illustrierte Zeitschriften zu lesen und die Fotos darin zu betrachten, ist eine soziale Praxis, da in der »Einübung eines materiell-körperlichen Umgangs mit den Dingen« epistemologische Angebote geschaffen werden, 30 die mit der Intention der Medienproduzent*innen und der Wirkung auf Medienrezipient*innen nicht unmittelbar gleichgesetzt werden können. Adressat*innen handeln keineswegs so, wie die Medienschaffenden beabsichtigen – und können jederzeit zum Beispiel das Foto der zeigenden Luftwaffensoldaten mit einer anderen Deutung versehen als die hier vorgeschlagene.

Zeitgenoss*innen sind zusätzlich in ihrer Bildbetrachtung von Produktions-, Publikations- und Rezeptionsbedingungen der Fotografien in ihrer Gegenwart beeinflusst. Hier ist eine vierte Ebene der fotografischen Geste angesprochen: Sehgewohnheiten versehen zusätzlich die Fotos mit Aufmerksamkeits- und Wahrnehmungslenkungen, die nur innerhalb des größeren Kontexts alltäglicher Sichtbarkeiten nachvollzogen werden können. Dieser größere Kontext der im Deutschen Reich zur Zeit des Zweiten Weltkriegs alltäglich sichtbaren Kriegsfotografien wird Thema der vorliegenden Arbeit sein und über die fotografische Geste als Analyseinstrument erarbeitet werden.

Im Sinne Foucaults stellt sich aber für eine fünfte und letzte Ebene der fotografischen Geste zusätzlich die Frage: Wie werden die Fotograf*innen repräsentiert?³¹ Denn auf die Urheber*innen der Fotos wird ebenfalls, in den Fotos selbst, aber auch in den Illustrierten und im größeren zeitgenössischen Kontext in anderen Medien, durch eine Geste verwiesen. Die Bürgschaft der Kriegsfotografen im Nationalsozialismus erfolgte über die Mitgliedschaft in den eigens für die Kriegsberichterstattung eingerichteten Propagandakompanien des nationalsozialistischen Regimes; und auch diese Geste auf die Kriegsberichterstatter ist Thema der folgenden Arbeit. Im Folgenden soll in diesem Sinne zunächst in die Institutionalisierung der Propagandakompanien eingeführt werden, die als Autoren einer authentischen (fotografischen) Kriegsrhetorik markiert wurden.

²⁹ Andreas Reckwitz: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive, in: *Zeitschrift für Soziologie* 32 (2003) H. 4, S. 282–301, S. 289.

³⁰ Holme: Die Sorge um sich, S. 15.

³¹ Michel Foucault: Was ist ein Autor? [1969], in: Ders.: Schriften zur Literatur (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1675), hg. v. Daniel Defert, Frankfurt a. M. 2003, S. 234–270, S. 234, S. 270.

Die Propagandakompanien

Nationalsozialistische Kriegsfotografie stand gemäß Benjamin in einem engen Zusammenhang mit einer »Ästhetisierung der Politik«. Benjamins Zeitgenosse Brecht verweist seinerseits auf die theatralisch zu wertenden Gesten des Faschismus.³² Siegfried Kracauers Studie zur nationalsozialistischen Propaganda aus dem Exil um 1937 betont, dass der Nationalsozialismus, aus dem Krieg geboren und auf einen erneuten Krieg ausgerichtet, die Propaganda zu diesem Zweck eng mit der Ästhetik verbunden habe.³³ Zentral für diese Ästhetisierung des Kriegs war die Einrichtung der Propagandakompanien. Hier kann auf Forschungen zurückgegriffen werden, welche die Geschichte der Institutionalisierung der Propagandakompanien (kurz: PK) in den Blick nimmt; Forschungen, die die Ästhetik alltäglicher Bildwelten der PK-Fotos sowie den Anteil der Betrachter*innen an der Bedeutung der Bilder ernst nehmen, bleiben ein Desiderat.³⁴

Deutlich wird dies beispielsweise an den wegweisenden Forschungen Daniel Uziels, die sehr informiert und über eine umfassende Quellenarbeit die Veränderungen der Propagandakompanien durch den Kriegsverlauf darlegen, die Inhalte der Kriegsberichterstattung in Wort, Ton, Foto, Zeichnung und Film aber nur sporadisch beachten. Uziel geht selbst davon aus, dass die PK zur Zeit des Zweiten Weltkriegs die Deutungshoheit in Bezug auf das zeitgenössische Kriegsbild besaßen, und seine Forschung bestimmte so den hohen Wert einer Analyse der PK-Ästhetik für die historische Forschung.³⁵ Die Deutungshoheit der PK entstand gemäß Uziel zum Teil durch das immense Material, das sie produzierten. Das gilt vor allem für die Fotografie: Die von den PK-Mitgliedern hergestellten Fotos werden von Miriam Yegane Arani auf ca. 3 Millionen geschätzt. Heute noch erhalten sind nach ihren Recherchen ca. 1,7 Millionen.³⁶ Im Bestand »Bild 101« im Bundesarchiv-Bildarchiv Koblenz befinden sich davon ungefähr 1,1 Millionen.³⁷

- 32 Bertolt Brecht: Über die Theatralik des Faschismus [1939/40], in: Ders.: Über Politik auf dem Theater, Frankfurt a. M. 1971, S. 41–49, S. 43. Vgl. auch die Studie zum NS-Theater von Gunter Reiß: Reichsdramaturgie Kulissen und Choreographien der Macht im NS-Staat, Frankfurt a. M./ Bern/Wien u. a. 2016. Im Hinblick auf den Nürnberger Parteitag und Olympia als theatralische Events: Hans-Ulrich Thamer: Verführung und Gewalt. Deutschland 1933–1945, Berlin 1986, S. 417–434. Im Hinblick auf die theatrale Praxis der Aufführung der Riefenstahl-Filme im Kino vgl. Bernd Kleinhans: Ein Volk, ein Reich, ein Kino. Lichtspiel in der braunen Provinz, Köln 2003.
- 33 Siegfried Kracauer: Totalitäre Propaganda [1936–1938], in: Ders.: Studien zu Massenmedien und Propaganda (Siegfried Kracauer. Werke, 2.2), Berlin 2012, S. 17–173, S. 56–61 u. ö.
- 34 So bemerkt Gerhard Paul: »Bildkritische Verfahren waren gerade auch in der Historikerzunft nicht sonderlich verbreitet und sind es in weiten Teilen bis heute nicht.« Gerhard Paul: Bilder einer Diktatur. Zur Visual History des »Dritten Reiches« (Visual History. Bilder und Bildpraxen in der Geschichte, 6), Göttingen 2020, S. 10. Auch er aber analysiert in seiner umfassenden Studie zu »42 Schlüsselbilder[n]« die PK-Fotografien nur am Rande. Ebd., S. 10.
- 35 Ausführlich hierzu v.a.: Daniel Uziel: *The Propaganda Warriors. The Wehrmacht and the Consolidation of the German Home Front*, Oxford/Berlin/Frankfurt a. M. u. a. 2008.
- 36 Miriam Y. Arani: Die Fotografien der Propagandakompanien der deutschen Wehrmacht als Quellen zu den Ereignissen im besetzten Polen 1939–1945, in: Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung 60 (2011) H. 1, S. 1–49, S. 2.
- 37 Michael Hollmann/Oliver Sander: Digitalisierung des Bestandes Bild 101 III Propagandakompanien Waffen-SS, in: *Mitteilungen aus dem Bundesarchiv* (2006) H. 1, S. 53–55, S. 53.

Uziel führt den Erfolg der PK aber auf einen weiteren Grund zurück: So waren die Propagandakompaniemitglieder zwar einerseits dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (kurz: RMVP) unterstellt und unterlagen der staatlichen Zensur. Andererseits aber waren sie dem Oberkommando der Wehrmacht (kurz: OKW) zugeteilt und unterlagen der militärischen Zensur. Gerade diese Zusammenarbeit, so Uziel, funktionierte nach anfänglich teilweise konflikthaften Aushandlungen zwischen RMVP und OKW vorbildlich. Damit waren seiner Ansicht nach die PK einzigartig im Vergleich mit der Berichterstattung anderer zeitgenössischer Länder, da hier stärker als andernorts die psychologische Kriegsführung sowohl vom Militär als auch der nationalsozialistischen Regierung sehr ernst genommen und durch die enge Einbindung in die NS-Strukturen möglich wurde. Die PK spielten folglich eine tragende Rolle in der Verbindung der Bevölkerung mit der Wehrmacht und der NS-Ideologie und stifteten ebenso einen Zusammenhang zwischen dem Waffen- und dem Propagandakrieg.

Uziel führt diese Erfolgsgeschichte darauf zurück, dass die Institutionalisierung schon mit der Machtkonsolidierung Hitlers und der NSDAP 1933 angelegt wurde. Durch die weite Verbreitung der sogenannten Dolchstoßlegende, der zufolge die Niederlage der Deutschen im Ersten Weltkrieg auf die mangelhafte Unterstützung der Bevölkerung zurückzuführen gewesen sei, wurde der psychologischen Kriegsführung ein hoher Stellenwert zugesprochen.⁴¹ Nur alte Offiziere, so Uziel, weigerten sich, sich mit Fragen der Propaganda zu befassen, da sie in ihren Augen ein »dreckiges« ausländisches Handwerk« darstellte.⁴² Unklarheit bestand vor allem eine Zeitlang darin, wer für die Kriegsberichterstattung in einem kommenden Krieg zuständig sein sollte. 1935/1936 spitzten sich die unterschiedlichen Auffassungen von RMVP und OKW zu – während Mitglieder des Propagandaministeriums davon überzeugt waren,

- 38 Daniel Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht. Stellenwert und Funktion der Propagandatruppen im NS-Staat, in: Rainer Rother/Judith Prokasky (Hg.): Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges, München 2010, S. 13–36, S. 17–18.
- 39 Ebd., S. 28–29. Allerdings zeigt Markus Wurzer, dass diese These der Einzigartigkeit nicht aufrechterhalten werden kann, nimmt man die Geschichte der visuellen Kriegsberichterstattung Italiens mit in die Analyse auf. Hier sei bereits »3 Jahre vor NS-Deutschland eine effiziente, zentral organisierte Kriegsbildberichterstattung« im Zusammenhang mit dem italienischen Angriffskrieg auf Abessinien etabliert worden. Ders.: Disziplinierte Bilder. Kriegsbildberichterstattung im nationalsozialistischen Deutschland und faschistischen Italien im Vergleich, in: Visual History (6. 4. 2020), DOI: https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1742.
- 40 Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht, S. 16–17. Malte Beeker zeigt bei einer Fallanalyse der Frontzeitschrift »Ost-Front« der 6. Armee, dass hier die Propaganda in die Truppen, die Befehlslage und die Handlungen der Soldaten eng miteinander verzahnt waren und sich jeweils gegenseitig beeinflussten, gerade im Hinblick auf den brutalen Vernichtungskrieg im Osten und die Verfolgung und Ermordung der europäischen Jüdinnen und Juden. Malte Beeker: Konstruktionen des Krieges. Die Frontzeitung »Ost-Front« der 6. Armee beim Überfall auf die Sowjetunion 1941, in: Militärgeschichtliche Zeitschrift 78 (2019) H. 1, S. 55–85.
- 41 Beeker verweist darauf, dass dieser Schluss aus der Dolchstoßlegende nicht nur die psychologische Kriegsführung in der Heimat, sondern auch die für die soldatischen Truppen betraf. Ebd., S. 56. Ab November 1941 ist, so zeigt Beeker mit Blick auf die Truppenpropaganda der 6. Armee, besonderes Augenmerk auf die Stimmung der Soldaten gelegt worden. Ebd., S. 67.
- 42 Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht, S. 15.

dass Soldaten keine guten geistigen Kämpfer sein konnten, hielten Angehörige der Wehrmacht entgegen, dass zivile Journalisten eine Gefahr für jegliches militärisches Unterfangen darstellten. Nach zwei Feldversuchen in den Herbstmanövern 1936 und 1937 kam es Anfang 1938 zu einer Einigung: Kriegsberichterstatter⁴³ sollten in die Wehrmachtsstrukturen eingegliedert und als Soldaten eingesetzt werden. Im Einsatz lag die Befehlsgewalt beim Militärkommando, aber zuvor erfolgten Anweisungen des RMVP, worüber wie berichtet werden sollte. Schon vor dem Überfall der Wehrmacht auf Polen stand einer engen Zusammenarbeit und einem regelmäßigen Austausch zwischen dem RMVP und dem OKW nichts mehr im Wege. Ende Juli 1938 stand die Gesamtbezeichnung »Propagandakompanien« fest.⁴⁴

Das Wort Propaganda war zeitgenössisch weder eindeutig negativ konnotiert noch eindeutig mit manipulativen Absichten gleichgesetzt gewesen. Zeitgenössische Diskussionen stellten eher fest, dass Propaganda den vorherigen semantischen Bezug zur Politik verloren hatte und stattdessen mit Werbung und ökonomischen Aspekten gleichgestellt war. Im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie gab es aber Versuche, den Begriff wieder ausschließlich für die politische Sphäre zu verwenden, und im ökonomischen Bereich wiederum antisemitisch zwischen positiv konnotierter Werbung und negativ konnotierter Reklame zu unterscheiden, wenn auch Letzteres mit nur mäßigem Erfolg. 46

Zum selben Zeitpunkt lagen, so zeigt Uziel, umfassende Theorien zur psychologischen Kriegsführung vor, mit dem einheitlichen Ergebnis, dass die Inlandspropaganda und damit die Immunisierung gegen die Feindpropaganda die wichtigste Aufgabe der Kriegspropaganda sei. ⁴⁷ Gemäß Malte Beeker war dies der Bedeutung der Propaganda in die Truppen mit der Funktion der Mobilisierung zum Kampf nahezu gleichgestellt. ⁴⁸ Erst an letzter Stelle folgte laut Uziel die Propaganda in den Feind und das Ziel der Demoralisierung. ⁴⁹ Diese Hierarchisierung änderte sich 1943 nach

- 43 Im zeitgenössischen Sprachgebrauch stand »Kriegsberichter« für Mitglieder der PK, »Kriegsberichterstatter« für alle anderen Journalisten. In der vorliegenden Arbeit wird diese Unterscheidung, die Teil der propagandistischen Strategie war, die PK-Mitglieder als Soldaten zu repräsentieren, nicht übernommen. »Kriegsberichter« wird hier in diesem Sinne nur dort verwendet, wo es der Quellenbezug notwendig macht.
- 44 Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht, S. 16.
- 45 Cornelia Brink/Benjamin Glöckler/Felix W. Günther/Vera Marstaller: Propaganda, in: Compendium heroicum, hg. von Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét, publ. v. SFB 948 »Helden Heroisierungen Heroismen« der Universität Freiburg (6.2.2018), DOI: 10.6094/heroicum/propaganda.
- 46 Dass Hitler selbst Propaganda und Reklame synonym verwendete, zeigen Christian Hartmann/Thomas Vordermayer/Othmar Plöckinger/Roman Töppel (Hg.): *Hitler, Mein Kampf. Eine kritische Edition*, i. Auftr. d. Instituts für Zeitgeschichte München, Berlin 2016, S. 184.
- 47 Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht, S. 14.
- 48 Beeker: Konstruktionen des Krieges, S. 56.
- 49 Die Auslandspropaganda war dabei oft aufwendiger als die Propaganda in die Heimat: Die »Ausgabe A« bspw., also die Auslandsausgabe der Zeitschrift *Die Wehrmacht*, verwandte Farbfotos auf dem Titelbild und auf der letzten Seite im Heftinneren; die im Reich publizierten Ausgaben verfügten nur über Schwarz-Weiß-Drucke. In der Zeitschrift *Die junge Dame* fanden sich allerdings wenige kolorierte Modeseiten, etwa in den Ausgaben *Die junge Dame*, 1. Oktober 1940 (8.40), Beilage: »Modeteil«, o. S.; *Die junge Dame*, 20. Mai 1941 (9.20), Beilage: »Der Treffpunkt

der Niederlage bei Stalingrad, wodurch die Bedeutung der Propaganda in den Feind anwuchs. ⁵⁰ Doch gerade der hohe Stellenwert der psychologischen Kriegsführung in allen drei Ebenen war ausschlaggebend dafür, dass vor allem zu Kriegsbeginn der Anteil an NSDAP-Mitgliedern und Mitgliedern des NS-Propagandaapparates in den PK besonders hoch war. ⁵¹

Die erste Propagandakompanie war unter der Bezeichnung »PK 537« am 19./20. September 1938 gegründet und auf den Einmarsch im Sudetenland am 1. Oktober 1938 vorbereitet worden, an dem insgesamt bereits fünf PK teilnahmen. Mit der offiziellen Einführung der Abteilung für Wehrmachtspropaganda (kurz: WPr) am 1. April 1939 mit Hasso von Wedel als Leiter war noch ein wenig nachjustiert worden. Fortan war die WPr zuständig dafür, die Berichterstattung seitens der Wehrmacht zentralisiert zu lenken. Hasso von Wedel agierte durch den Sitz der WPr in Berlin als Verbindungsglied zwischen dem OKW und dem RMVP. Ab September 1939 wurden den bereits existierenden PK des Heeres eigene PK der Luftwaffe und der Marine beigestellt; Anfang 1940 wurden die SS-PK mit Gunter d'Alquen als Leiter eingerichtet. Bei dem Unternehmen Barbarossa, dem Überfall auf die Sowjetunion ab dem 22. Juni 1941, waren nach Uziels Recherchen 13 Armee-PK, vier Luftwaffen-Kriegsberichterkompanien, zwei Marine Kriegsberichterhalbkompanien und drei SS-PK im Einsatz. Im Ostfeldzug hatte praktisch jede Armee und jede Luftwaffe eine eigene PK. ⁵²

Ab Ende 1942 befand sich die Institution der PK personell auf einem Höhepunkt: Laut Uziel umfasste sie zu diesem Zeitpunkt insgesamt 15.000 Personen, die Abteilung WPr wurde zum Amt hochgestuft. 1943 wurde Oberst Hasso von Wedel zum Generalmajor und Chef der Propagandatruppen und des WPr befördert. Er erhielt einen eigenen Kommandostab, das Hauptquartier lag nun direkt im Führerhauptquartier. Allerdings führten die Kämpfe um Stalingrad vor allem im Winter 1942/43 zu starken Verlusten. Gerade die PK-Mitglieder, so Uziel, waren besonders stark von dem Risiko, im Krieg zu fallen, bedroht. In der Folge wurden die PK aufgelöst und in Heereskriegsberichterzüge umorganisiert. Verbliebene Kriegsberichterstatter waren nun, nachdem die zuvor zuständige Propaganda-Ersatz-Abteilung (kurz: PEA) aufgelöst wurde, dem Befehl der Kriegsberichter-Abteilung (kurz: KBA) unterstellt. Für

der Jungen Dame«, o. S. Die farbigen Beilagen bestanden zwar überwiegend aus Zeichnungen, beinhalteten hin und wieder aber auch Fotos in Farbe, so etwa die Farbfotografie einer Frau im Badezweiteiler in: *Die junge Dame*, 3. Juni 1941 (9.22), Beilage: »Modeteil«, o. S. , im Dezember 1941 beschränkte sich die Kolorierung auf einen Orange-Ton statt dem Grau im Foto: *Die junge Dame*, 16. Dezember 1941 (9.36/37), S. 32. Auch der Bildband von Eric Borchert enthielt u. a. einen eigenen Abschnitt nur mit Farbfotos. Eric Borchert: »Mit der Farbkamera am Feind«, in: Ders.: *Entscheidende Stunden. Mit der Kamera am Feind*, Berlin 1942, o. S.

- 50 Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht, S. 20.
- 51 Beeker: Konstruktionen des Krieges, S. 58.
- 52 Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht, S. 20.
- 53 Ebd. Beeker zeigt auf, dass die Anzahl der Wortberichte der PK in der Frontzeitschrift Ost-Front bereits ab September 1941 abnahm. Beeker: Konstruktionen des Krieges, S. 77. Dieser Rückgang war teilweise der Dauer des Kriegs im Gesamten geschuldet, da einer Zunahme an Berichten aus der Heimat in der Frontzeitschrift Platz gemacht wurde, um die Zeitschrift auch als ein Medium der Heimat-Front-Verbindung zu festigen. Ebd., S. 69.

Januar 1943 zählt Uziel ca. 15 Kriegsberichterzüge und insgesamt ungefähr 450 Reporter. In dieser Situation gewann die SS-PK an Einfluss; am 2. Mai 1945 und damit kurz vor dem Kriegsende für die Deutschen am 8. Mai 1945 wurde Gunter d'Alquen der neue Leiter des WPr.⁵⁴

Forschungsstand, Fragestellung und interdisziplinäres Arbeiten

Im Überblick zur Forschungsliteratur, die Bezug auf die Kriegsfotografie der Propagandakompanien zur Zeit des Zweiten Weltkriegs nimmt, zeichnet sich nahezu als Grundtenor die Frage nach der Wirkung auf die Rezipient*innen ab. Meist führt dies zur Aussage, dass die in illustrierten Zeitschriften veröffentlichten Fotografien für Zeitgenoss*innen nicht glaubwürdig gewesen sein konnten, da sie den Krieg realitätsverzerrend und beschönigend darstellten und einseitige Siegesverkündungen selbst gegen Kriegsende hin nicht abebbten.⁵⁵ Dies bezieht sich oft weniger auf empirische, historisch kontextualisierende Untersuchungen propagandistischer Ästhetik. Meist erfolgt dies im Verbund mit sehr allgemein gehaltenen Ansichten zur Kriegsfotografie, die mit dem Vorwurf der Beschönigung auch auf jüngere Kriegsberichterstattung zutreffen könnte und weniger Spezifika der nationalsozialistischen Kriegsfotografie benennt. Denn Kriegsfotografien zeigen durchaus häufig, und nicht nur in Diktaturen, ein euphemistisches Bild des Krieges. So gilt auch hinsichtlich der (fotografischen) Kriegsberichterstattung im Zweiten Weltkrieg, was Judith Butler in Bezug auf die seit dem Irakkrieg 2003 von der westlichen Presse entwickelte ›Shock and Awe‹-Strategie bemerkte:

Die Bombenabwürfe sehen wir nur aus der Luft oder aus anderweitiger Distanz. Sie werden die Bombe niemals von unten fallen sehen, sondern nur von oben. Und Sie sehen nie Bilder von Menschen, wie sie rennen und Deckung suchen, wenn die Bomben fallen. Sie sehen niemals die verstümmelten Körper. Sie sehen nie die Nahaufnahme.⁵⁶

- 54 Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht, S. 21.
- 55 Unter anderem Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht, S. 23; Beeker weist darauf hin, dass die Siegesmeldungen bei gleichzeitigen Rückschlägen durchaus vor allem unter führenden Militärs umstritten gewesen und zumindest in der Frontzeitschrift Ost-Front ab November 1941 mit der »Fürsorge für die Soldaten« in Bezug auf die »Stimmung der Truppe« abgelöst worden seien. Ders.: Konstruktionen des Krieges, S. 67.
- 56 Judith Butler: Krieg und Affekt (TransPositionen), Zürich/Berlin 2009, S. 78–79. Als Gegenbeispiel wären die Fotografien von Gerda Taro aus dem Spanischen Bürgerkrieg zu nennen, die im Life-Magazin veröffentlicht wurden eine Fotografie darunter zeigte bspw. eine Frau, die mit ängstlichem Blick nach oben sah; hier also wurden die Auswirkungen eines Luftkrieges auf die Zivilbevölkerung im Bild festgehalten und zum Thema gemacht, nicht aber die Treffsicherheit und Schusskraft der eigenen Truppen. Vgl. hierzu auch Irme Schaber: Gerda Taro Fotoreporterin im spanischen Bürgerkrieg. Eine Biografie, Marburg 1994.

Und ebenfalls veranschaulicht ein Blick auf die Fotografien aus dem Irakkrieg, dass es kein nationalsozialistisches Spezifikum darstellt, entgegen realer Verhältnisse den Eindruck militärischer Überhand und Siegesgewissheit zu vermitteln.⁵⁷ Denn auch im Dritten Golfkrieg sollten überwiegend solche Fotos publiziert werden, die den »Eindruck einer unmittelbaren *Evidenz* militärischer Macht« vermitteln konnten, »wo doch«, so Jan Süselbeck, »tatsächlich kaum etwas zu sehen ist und niemand mehr unabhängig Bericht erstatten kann.«⁵⁸

Genau dies gilt aber verschiedenen Historiker*innen als Alleinstellungsmerkmal nationalsozialistischer Kriegsfotografie: Siegesbilder gepaart mit einem geschönten Bild des Zweiten Weltkrieges als romantisches Abenteuer heroisierter Wehrmachtssoldaten seien weit davon entfernt gewesen, etwas von der Realität des Krieges zu transportieren.⁵⁹ Als zugrunde liegende Problematik erweist sich ein Verständnis von Propaganda, das der Sichtweise folgte, dass die Massen verführt und manipuliert werden sollten.⁶⁰ Erst in den letzten Jahren etabliert sich allmählich eine Auffassung von Propaganda, die den Kommunikationscharakter betont und die Interaktion von Sendern und Empfängern berücksichtigt.⁶¹

Clemens Zimmermann zeigt hierbei zwei Hauptströme in der NS-Propagandaforschung auf: Einerseits führe die Konzentration auf die polykratische Struktur des NS-Apparates und den darin ausgemachten Auswirkungen der Kompetenzstreitigkeiten innerhalb der Führungsriege dazu, Rosenbergs, Himmlers, Görings, Goebbels und/oder Hitlers Ansichten über Wesen und Funktion der Propaganda als maßgeblich dafür wahrzunehmen, dass Propaganda in der Zeit des Nationalsozialismus überwiegend dem Versuch unterlegen sei, die Massen nach dem Willen der politischen Führung zu beeinflussen.⁶² Entsprechend bereite die Analyse von inhaltlichen und

- 57 Jule Hillgärtner verweist darauf, dass Entwicklungen des 20. Jahrhunderts in der Kriegsfotografie vielmehr als Grundlage dafür angesehen werden könnten, dass Tendenzen wie Eindrücke der Unmittelbarkeit und Authentizität im Zuge der fotografischen Irakkriegsberichterstattung aufgegriffen und zugespitzt worden seien. Dies.: Krieg darstellen, S. 16.
- 58 Jan Süselbeck: Der Krieg als Vater aller Dinge? Zur emotionswissenschaftlichen Fragestellung des Bandes, in: Søren R. Fauth/Kasper Green Krejberg/Jan Süselbeck (Hg.): Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und in den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert, Göttingen 2012, S. 9–39, S. 10; siehe auch Bazon Brock: Bilderkriege, in: Pia Janke (Hg.): Jelinek[Jahr]Buch 2011, Wien 2011, S. 149–154, S. 151.
- 59 U.a. Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht, S. 23.
- 60 Hierzu mit kritischem Blick auf die Rezeption von Le Bons Massentheorie Rainer Gries: Zur Ästhetik und Architektur von Propagemen. Überlegungen zu einer Propagandageschichte als Kulturgeschichte, in: Ders./Wolfgang Schmale (Hg.): *Kultur der Propaganda* (Herausforderungen, 16), Bochum 2005, S. 9–36.
- 61 Brink u. a.: Propaganda.
- 62 Clemens Zimmermann: From Propaganda to Modernization. Media Policy and Media Audiences under National Socialism, in: *German History* 24 (2006) H. 3, S. 431–454, S. 431. Beeker arbeitet mit Blick auf die Wortberichte heraus, dass Siegesverkündigungen ab den Schwierigkeiten im Ostfeldzug im November 1941 von Meldungen zum Antikominternpakt bzw. Anekdoten zur Hebung der Stimmung in den Truppen abgelöst wurden. Seine Fallstudie konzentriert sich vor allem auf einen direkten Zusammenhang von Truppenbefehl und Wortberichterstattung, den er als sehr hoch veranschlagt. Dabei zeigt sein Blick in die *Ost-Front*, die Frontzeitschrift

ästhetischen Angeboten die Überprüfung vor, wessen Ansicht sich im Konkurrenzkampf der Machthabenden letztlich durchgesetzt habe, gehe aber nur selten darüber hinaus.⁶³ Andererseits widme sich die Forschung der Frage, ob die Inhalte der Propaganda schon vorher von der Bevölkerung geteilt oder durch diese erst hervorgerufen würden. Solcherart zeigt die Forschung beispielsweise, dass sich der Erfolg des Films »Jud Süß« einem ohnehin bereits verbreiteten Antisemitismus verdankte.⁶⁴

Clemens Zimmermann selbst vertritt die These, die Wirkung der NS-Propaganda sei als äußerst heterogen einzuschätzen, viele Inhalte der Propaganda seien – im Sinne Goebbels und entgegen den Wünschen Hitlers – auf die Ästhetik konzentriert und in den Aussagen entpolitisiert gewesen. Selbst wenn politische Botschaften beispielsweise in melodramatischen Filmen enthalten blieben, ging es doch überwiegend um eine weitaus akzeptierte Modernisierung der Medienlandschaft durch noch junge Medien wie dem Spielfilm im Kino, der Musik im Radio, dem »tönenden Feldpostbrief« auf Tonband und vielem mehr.65

Als weiteren Aspekt ließe sich Zimmermanns Darlegungen die Frage hinzufügen, wie sehr Mitglieder des NS-Propagandaapparats als eigenständige Akteur*innen zu begreifen sind oder eben der Befehlsgewalt in der NS-Diktatur unterlegen waren, inwiefern sie also, in den Worten Kershaws, dem »Führer entgegenarbeiteten«. 66 Gerade die meist ungebrochene Karriere zahlreicher PK-Mitglieder nach 1945 gibt dieser Frage besondere Brisanz. 70 Deutlich wurde dies beispielsweise in der im Mai und Juni 2022 geführten Debatte über den »Henri Nannen-Preis«, der erst im Anschluss daran wegen der zweijährigen Mitgliedschaft Henri Nannens in der SS-PK in »Stern-Preis« umbenannt wurde (womit übersehen wurde, dass sowohl der Titel als auch das Zeichen des *Stern* einer Filmzeitschrift aus der NS-Zeit entlehnt wurden). 68 In Bezug auf antisemitische Berichterstattung liegen einige Untersuchungen vor, etwa zum Fotografen Hilmar Pabel. 69 Malte Beeker unternimmt eine Fallstudie der Frontzeitschrift

- der 6. Armee, dass hier die Kriegsberichterstattung einzelnen Vernichtungsbefehlen und -handlungen aktiv und ohne Befehl von oben vorgriff. Beeker: Konstruktionen des Krieges, S. 82.
- 63 Zimmermann: From Propaganda to Modernization, S. 453–454 zieht den Schluss, dass nach wie vor der Blick stärker auf vom Regime unerwartete Medienrezeption innerhalb der Bevölkerung gerichtet werden sollte.
- 64 Ebd., S. 435.
- 65 Ebd.
- 66 Ian Kershaw: *Hitler*, Bd. 1 (1889–1936), Stuttgart 1998; Ders.: *Hitler*, Bd. 2 (1936–1945), Stuttgart 2000.
- 67 Uziel: The Propaganda Warriors, S. 341-418.
- 68 Vgl. bspw. Christian Mayer: Denkmalsturz. Warum »Stern«-Gründer Henri Nannen bald aus dem Namen von Journalistenpreis und Journalistenschule gestrichen werden könnte, in: Süddeutsche Zeitung (20.5.2022), URL: https://www.sueddeutsche.de/medien/henri-nannen-debatte-nazi-stern-gruender-1.5588994 [zuletzt eingesehen am 24.7.2022]. Zur Gemeinsamkeit der beiden Stern-Zeitschriften siehe ausführlich Tim Tolsdorff: Von der Stern-Schnuppe zum Fix-Stern. Zwei deutsche Illustrierte und ihre gemeinsame Geschichte vor und nach 1945 (Öffentlichkeit und Geschichte, 7), Köln 2014.
- 69 Daniel Uziel: Establishing the Image of the Jew. Early German Media Reporting About the Jews in Poland, in: *Yad Vashem Studies* 45 (2017) H. 2, S. 97–124.

Ost-Front der 6. Armee zum Zusammenhang von Befehlsgewalt, NS-Ideologie, PK-Berichterstattung und dem Handeln der Soldaten. Seine Arbeit zeigt, wie sehr eine genaue Kenntnis der NS-Propaganda-Inhalte grundlegend ist, bevor der Frage nach der Verantwortung der einzelnen Akteur*innen der NS-Propaganda nachgegangen werden kann.

Die vorliegende Arbeit knüpft daran an und geht von dem Blick auf das aus, was illustrierte Zeitschriften zwischen 1939 und 1945 zu sehen gaben, statt vorschnell ihre Wirkung oder die Intention der Medienschaffenden zu analysieren. Sie fragt also zunächst sehr allgemein: Wie wurde den Deutschen durch in Illustrierten reproduzierte Fotografien der Krieg und ihre eigene soziale Rolle darin zu sehen gegeben?⁷¹ Die Analyse ist auf eine immanente Ideologiekritik ausgerichtet: Was versprachen die Fotos den deutschen, nicht verfolgten Frauen und Männern, die illustrierte Zeitschriften lasen, in Bezug auf den Nationalsozialismus, und wo lassen sich Widersprüche innerhalb dieser Versprechen aufzeigen?

Um dies zu beantworten, wird ein Augenmerk auf das gelegt, was fotografische Gesten als ideale Lebensform anboten, aber auch, was durch sie ausgeblendet wurde.⁷² Hierfür wird zu fragen sein, welche und wessen soziale Praktiken den Deutschen ab dem Überfall auf Polen am 1. September 1939 bis zu den letzten Ausgaben der Illustrierten 1944/1945 vermittelt wurden. Denn mit Judith Butler geht die Untersuchung davon aus, dass Körper sozialen Ordnungen unterliegen und dass das *framing*, innerhalb dessen sie repräsentiert werden, eine Aushandlung von Anerkennungsprozessen des jeweiligen Lebens darstellt.⁷³ Gerade hier stellt sich die Frage, welches Zusammenspiel Kriegsverlauf und Kriegsberichterstattung aufweisen und welcher Wandel (nicht) anerkannter sozialer Praktiken durch die fortschreitende Dauer des Krieges erkennbar wird.

Dabei bleibt die seit den 1980er und 1990er Jahren behandelte Frage nach dem Zusammenhang der Gewaltverbrechen und ihrer Repräsentation in Bildern relevant.⁷⁴

- 70 Beeker: Konstruktionen des Krieges.
- 71 Diese Forschungsfrage ist von Nicholas Stargardts Fragestellung, wie die Deutschen den Krieg erlebt haben, inspiriert. Stargardt: *Der deutsche Krieg*, S.7.
- 72 Judith Butler: Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen, Frankfurt a. M./New York 2010, S. 17.
- 73 Ebd., S. 11-20.
- 74 Unter anderem: Gerhard Heller: In einem besetzten Land. NS-Kulturpolitik in Frankreich. Erinnerungen 1940–44, Köln 1982; Rainer Fabian/Hans Christian Adam: Bilder vom Krieg. 130 Jahre Kriegsfotografie eine Anklage, Hamburg 1983; Eva-Maria Unger: Illustrierte als Mittel zur Kriegsvorbereitung in Deutschland 1933–1939 (Pahl-Rugenstein-Hochschulschriften Gesellschafts- und Naturwissenschaften, 149), Köln 1984; Ulrich Keller (Hg.): Fotografien aus dem Warschauer Ghetto, Berlin 1987; Miriam Y. Arani: »Aus den Augen, aus dem Sinn?« Publizierte Fotografien aus dem besetzten Warschau 1939 bis 1945 (Teil 1), in: Fotogeschichte 17 (1997) H. 65, S. 33–58; Dies.: »Aus den Augen, aus dem Sinn?« Publizierte Fotografien aus dem besetzten Warschau 1939 bis 1945 (Teil 2), in: Fotogeschichte 17 (1997) H. 66, S. 33–50; Michael Lipp: Bildpropaganda im Dritten Reich. Die Illustrationen in den Zeitschriften unter der nationalsozialistischen Diktatur in Deutschland, St. Katharinen 1999; Ahlrich Meyer (Hg.): Der Blick des Besatzers. Propagandaphotographie der Wehrmacht aus Marseille 1942–1944, Bremen 1999; Habbo Knoch:

Ihr kann mit der gegenwärtigen Heldenforschung eine neue Perspektive beigefügt werden, die verdeutlicht, dass es bei der Heroisierung der Wehrmachtsoldaten um mehr ging als um einseitige Kraft- und Siegesdarstellungen oder schwache Trost- und Sinnstiftung. Hierdurch kann eine Brücke geschlagen werden zu einer weiteren, die NS-Forschung nicht loslassenden Frage nach der überraschenden Kriegsbeteiligung der Deutschen bis zum Kriegsende hin bei nahezu gleichzeitig ausbleibendem Widerstand. Thomas Kühne beispielsweise geht der Frage nach, inwiefern den Zeitzeugen Glauben geschenkt werden könne, dass ihr Motor die "Kameradschaft" gewesen sei. Kühne macht als Antwort die moralische Aufladung militärischer Tugenden in sozialen Praktiken aus und verdeutlicht, inwiefern Kameradschaft sowohl Vorstellungen davon liefern konnte, auf der Seite der Guten zu kämpfen, als auch zu Gewalttaten zu animieren vermochte.

Die vorliegende Arbeit knüpft durch die hohe Bedeutung des Kameradschaftstopos in den Illustrierten auch hier an, geht aber davon aus, dass Kameradschaft als ein Teilaspekt einer auch andere Gruppierungen betreffenden Heroisierung der Wehrmacht und somit im Zusammenhang mit einem breiter angelegten Heldenmythos aufzufassen ist, als dies eine Beschreibung allein der sozialen Beziehungen der Männer untereinander aufzuzeigen vermag. Denn gerade die Herangehensweise der Heldenforschung, Heldentum als relational zu denkendes Konzept aufzufassen, kann im Blick auf die Heroisierung der Wehrmachtssoldaten »als einem kulturell konstruierten, relationalen und prozessualen Phänomen«⁷⁸ auch die Bedeutung der Frauen und der Gegner im Krieg⁷⁹ als weiteres Personal dieser Erzählungen hervorheben.

Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur, Hamburg 2001. Dass die Fotografien des Holocaust als historische Quellen keinen Einblick in die Verbrechen der Nationalsozialisten bieten können, wenn nicht der Umgang mit den Fotos und die Auffassung von Fotografien als Medium durch verschiedene Personen, die an der Bildproduktion, -publikation und -rezeption beteiligt sind, berücksichtigt wird, veranschaulicht eindrücklich anhand einer Historisierung der KZ-Fotografien, die nach 1945 wiederholt publiziert wurden, Cornelia Brink: Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945 (Schriftenreihe des Fritz-Bauer-Instituts, 14), Berlin 1998.

- 75 Nicholas Stargardt: Der deutsche Krieg. 1939–1945, Frankfurt a. M. 2015, S. 14, S. 23 u. ö.
- 76 Thomas Kühne: Kameradschaft. Die Soldaten des nationalsozialistischen Krieges und das 20. Jahrhundert (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, 173), Göttingen 2006, S. 10.
- 77 Ebd., S. 272.
- 78 Sonderforschungsbereich 948: Held, in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét, publ. v. SFB 948 »Helden Heroisierungen Heroismen« der Universität Freiburg (1. 2. 2019), DOI: 10.6094/heroicum/hdd1.0.
- 79 In der vorliegenden Arbeit wird sprachlich unterschieden zwischen »Kriegsgegnern« als denjenigen, die die Kriegsführung im Zweiten Weltkrieg kritisierten oder ihr skeptisch gegenüberstanden, und den »Gegnern im Krieg« als denjenigen, die als Soldaten den Kampf gegen das nationalsozialistische Deutschland führten. Die Gleichzeitigkeit von ähnlicher Wortwahl und nicht sehr deutlicher Unterscheidung resultiert aus den analysierten Illustrierten, in denen die Grenzen zwischen beidem so unscharf gezogen waren, dass im Prinzip Kriegsgegner mit den gleichen militärischen Mitteln zu behandeln wären wie Gegner im Krieg. Vgl. hierzu ausführlich Teil III der vorliegenden Arbeit. Auf den Unterschied zwischen den Begriffen des Gegners und des Feindes in der nationalsozialistischen Propaganda verweist Wolfgang Delseit: Der Wandel

Denn an die Heroisierung der Soldaten knüpften in den Illustrierten Geschlechterzuschreibungen, antisemitische oder rassistische Hetze sowie Idealisierungen oder Verurteilungen bestimmter Verhaltensweisen an. ⁸⁰ Welche Rolle spielte Gewalt demnach in den Fotografien, und erfuhr dies eine Veränderung durch die allgegenwärtige Heroisierung der Wehrmachtssoldaten? Welches Bild der (Kriegs-)Gewalt wurde über die Sphären der »Heimat-« und der »Kriegsfront« vermittelt, welche Rückwirkungen zeigte dies auf die Repräsentation der Geschlechterordnung? ⁸¹ Hier spielen erstens auch Fragen nach Kippmomenten sowohl des Fotografischen als auch des Heroischen eine Rolle: Wo finden sich Widersprüche innerhalb der Kriegsberichterstattung? Zweitens aber stellt sich ebenfalls die Frage nach Kontinuitäten und Wandel der fotografischen Gesten, und zwar für den Zeitraum 1939–1945 und für die zeitgenössischen Bezugnahmen auf die Bildwelten vorhergegangener Zeiten, also vor allem diejenigen des Ersten Weltkriegs, die eine große Verbreitung zur Zeit der Weimarer Republik erfahren hatten.

In Bezug auf die Heroisierung der Wehrmachtsillustrierten knüpft eine letzte die Untersuchung leitende Frage an: Die Verbindung von Heldentum und Krieg in Europa wird bis auf den Totenkult der Antike zurückgeführt.⁸² Bereits in der Antike und schließlich bis ins 19. Jahrhundert hinein blieb die Heldenverehrung einzelnen Heerführern vorbehalten. Erst mit der Demokratisierung des Militärs wurden die Vielen als Helden rezipierbar,⁸³ doch in den fotografischen Bildwelten illustrierter Zeitschriften aus dem Ersten Weltkrieg blieb, etwa im Kult um Generalfeldmarschall

- des »Englandbildes« im nationalsozialistischen Spielfilm 1933–1945, in: *Communications. The European Journal of Communication* 17 (2009) H. 2, S. 141–165, S. 159.
- 80 Die auf René Schillings Studie beruhende Annahme von Daniel Uziel, dass es sich hierbei vor allem um »Heldentaten einzelner deutscher Soldaten und Offiziere« handelte, greift in Bezug auf die Bildwelten illustrierter Zeitschriften nicht, da hier die gesamte Wehrmacht und damit alle Soldaten heroisiert wurden. Hierin kann keine herausragende Stellung einiger Stars in der Marine ausgemacht werden. Daniel Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht. Stellenwert und Funktion der Propagandatruppen im NS-Staat, in: Rainer Rother/Judith Prokasky (Hg.): Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges, München 2010, S. 13–36, S. 23. Vgl. auch René Schilling: Die Helden der Wehrmacht, in: Rolf-Dieter Müller/Hans-Erich Volkmann (Hg.): Die Wehrmacht. Mythos und Realität, München 1999, S. 550–572, S. 552–556.
- 81 Grundlegend zur Verbindung von Gewalt und Heldentum: Cornelia Brink/Olmo Gölz: Das Heroische und die Gewalt. Überlegungen zur Heroisierung der Gewalttat, ihres Ertragens und ihrer Vermeidung, in: Dies. (Hg.): Gewalt und Heldentum (Helden Heroisierungen Heroismen, 16), Baden–Baden 2020, S. 9–29; Dies.: Gewalt und Heldentum, in: Compendium heroicum, hg. von Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét, publ. v. SFB 948 »Helden Heroisierungen Heroismen« der Universität Freiburg (26. 4. 2019), DOI: 10.6094/heroicum/gewd1.0.
- 82 Zum Heldentum von der Antike bis zum 19. Jahrhundert und einem zusammenführenden Blick auf die *longue durée* vgl. Ralf von den Hoff/R.G. Asch/A. Aurnhammer u. a.: Das Heroische in der neueren kulturhistorischen Forschung. Ein kritischer Bericht, in: *H-Soz-Kult* (28.7.2015) URL: www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-2216 [zuletzt eingesehen am 24.7.2022], S. 20–52.
- 83 Vgl. hierzu vertiefend Kelly Minelli: Soldat (Frühe Neuzeit), in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét, publ. v. SFB 948

Hindenburg und General Ludendorff, auf deutscher Seite die Hervorhebung einzelner Männer höheren Dienstranges vorrangig.⁸⁴ Den geschichtlichen Höhepunkt der militärischen Heldenverehrung macht, unter anderem, Klaus Latzel im Nationalsozialismus und hierbei vor allem bei den Erzählungen über die Kämpfe um Stalingrad aus.⁸⁵ Seine Analyse der Feldpostbriefe aus dem Zweiten Weltkrieg führt gleichzeitig vor, dass das Wort »Heldentod«, insofern es überhaupt verwendet wurde, lediglich inflationäre und nicht mehr glaubwürdige Verwendung gefunden habe.⁸⁶

Latzel vereint in seiner Monografie demnach zwei auch in der gegenwärtigen Forschung sich ausschließende Thesen, ohne dass dieser Widerspruch bislang als solcher benannt oder gar aufgelöst worden wäre: Auf der einen Seite steht die Vermutung, erst nach Ende des Zweiten Weltkriegs und erst nachdem die Verbrechen der Nazis bekannt geworden waren, sei Abstand genommen worden von den omnipräsenten, auch gewöhnliche Deutsche umfassenden Heldenerzählungen aus dem sogenannten Dritten Reich.⁸⁷ Diese Auffassung findet sich in Studien, die unter anderem Ästhetiken von Arno Breker, Albert Speer, Leni Riefenstahl oder des *Stürmers* im Blick haben oder aber sich auf die kultische Heldenverehrung gefallener Soldaten konzentrieren.⁸⁸ Bereits 1983 hat in diesem Sinne die These Ian Kershaws die Forschung nachhaltig beeinflusst, die Nazi-Propaganda sei aus Sicht des Regimes eine Erfolgsstory gewesen.⁸⁹

Auf der anderen Seite steht die Annahme, schon während des Zweiten Weltkriegs sei die Heroisierung der Wehrmachtssoldaten unglaubhaft gewesen. Hierzu zählen überwiegend Studien, die sich auf journalistische Erzeugnisse – seien dies Radio-,

- »Helden Heroisierungen Heroismen« der Universität Freiburg (14.2.2018), DOI: 10.6094/heroicum/soldat-fnz.
- 84 Dies mag ein Blick auf die nur selten auf den Titelseiten des *Illustrierten Blattes* auftauchenden Fotografien herkömmlicher Soldaten ohne Rang und Namen verdeutlichen, etwa in: *Das Illustrierte Blatt*, 1. Oktober 1914 (2.40), S. 1; typischer als diese Fotografie eines verletzten Soldaten, der im Krankenhaus Besuch von seiner Frau mit neugeborenem Kind erhielt, waren Porträtfotos von Männern mit adligem und/ oder militärischem Rang, etwa von Herzog Ernst August von Braunschweig, in: *Das Illustrierte Blatt*, 4. April 1915 (3.14), S. 1. Zur Heroisierung militärischer Größen unter anderem am Beispiel von Hindenburg und Pétain vgl. Jörn Leonhard/Stefan Schubert: Verrat, in: *Compendium heroicum*, hg. von Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/Georg Feitscher/Anna Schreurs-Morét, publ. v. SFB 948 »Helden Heroisierungen Heroismen« der Universität Freiburg (6. 3. 2020), DOI: 10.6094/heroicum/vd1. 0. 20200306.
- 85 Klaus Latzel/Bernd Wegner (Hg.): Deutsche Soldaten nationalsozialistischer Krieg? Kriegserlebnis Kriegserfahrung 1939–1945 (Krieg in der Geschichte, 1), Paderborn/München/Wien u.a. 1998, S. 278.
- 86 Ebd., S. 278–279. Auch Kallis geht davon aus, dass die NS-Propaganda insgesamt mit zunehmenden Niederlagen an Glaubwürdigkeit verloren hätte. Kallis: *Nazi Propaganda*, S. 11.
- 87 »Der Soldat büßte seine Funktion als soziales Leitbild ein und sah sich gar als ›Mörder‹ tituliert«, schreibt bspw. Kühne: *Kameradschaft*, S. 9.
- 88 Vgl. u. a. Sabine Behrenbeck: Der Kult um die toten Helden. Nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole (Kölner Beiträge zur Nationsforschung, 2), Vierow bei Greifswald 1996; Berthold Hinz (Hg.): Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979. In kritischer Hinsicht Sven Kramer: Transformationen der Gewalt im Film. Über Riefenstahl, Améry, Cronenberg, Egoyan, Marker, Kluge, Farocki, Berlin 2014, S. 13.
- 89 Ian Kershaw: How effective was Nazi Propaganda?, in: David Welch (Hg.): *Nazi Propaganda. The power and the limitations*, London 1983, S. 180–205, S. 180.

Wochenschau- oder Zeitungsbeiträge – als Quellen konzentrieren, aber ebenfalls Ian Kershaw, der davon ausgeht, in Bezug auf den Führerkult und den Antisemitismus habe die Propaganda der Elite großen Anklang in der Bevölkerung gefunden, nicht aber in Bezug auf die Kriegsführung und die heldenhafte Darstellung der Soldaten nach Stalingrad.⁹⁰

Wie aber lässt sich die Gleichzeitigkeit der Thesen von Sternstunde und Nullpunkt des Heldentums im Nationalsozialismus erklären? Diese Frage kann an die theoretischen Ausführungen von Olmo Gölz zum kollektiven Heldentum anknüpfen, die, ausgehend von dem Gegensatzpaar des einen Helden gegenüber einer Masse von Vielen, Phänomene theoretisch greifbar macht, in denen mehr als nur ein Held auftaucht. Das Wechselspiel von Körpern im Singular sowie im Plural beinhaltet folglich eine Dynamik, die ebenfalls in der vorliegenden Arbeit untersucht wird. Welche Aussagen generierten beispielsweise Porträtfotografien, wenn sie innerhalb illustrierter Zeitschriften nicht für sich alleine standen, sondern Bezug nahmen auf weitere Fotografien derselben Heftausgabe? Dies, so wird zu zeigen sein, beinhaltete nicht nur Vorstellungen sozialer Praktiken des Selbst und der Beziehungen, sondern verband die Repräsentationen der »Volksgemeinschaft« mit dem Antisemitismus, der Antiplutokratie oder dem Antibolschewismus der NS-Ideologie. Diese von Standard ver dem Antibolschewismus der NS-Ideologie.

Die vorliegende Arbeit folgt also einem interdisziplinär ausgerichteten Erkenntnisinteresse. Die genuin geschichtswissenschaftlichen Fragen nach Kontinuität und Wandel in der Bildberichterstattung des Nationalsozialismus sowie deren Zusammenhang mit dem historischen Kontext und ihrer Aussagekraft für die Ideologiegeschichte werden mit einem bildwissenschaftlichen Anspruch des Sehens in Konstellationen ergänzt. Zur Heldenforschung trägt diese Arbeit bei, indem die relationalen Bezüge der Fotos zueinander analysiert werden, vor allem in Bezug auf die Aushandlungen von Geschlecht und Geschlechterordnung sowie der Kriminalisierung der Feinde gemäß der nationalsozialistischen Ideologie. Das soldatische Heldentum wurde zu einer Blickrichtung und einem Denkmuster, was in Hinblick auf Kriegshandlungen, persönliche Beziehungsgestaltungen und Gewalthandeln sichtbar war. Hierin lassen sich

- 90 Ebd., S. 200–201. Sachsse legt nahe, dass Führerkult und Antisemitismus Teil der Filmpropaganda, die Heroisierung Teil der Fotografie gewesen sei. Sachsse: Von »wertvoller Blockadebrecherarbeit«. Eventuell ist also dieser Widerspruch einer noch fehlenden systematischen Untersuchung der Ästhetik der PK-Fotografie geschuldet. Allerdings trugen auch (Spiel-/Lehr-) Filme zur Heroisierung der Wehrmacht bei und ebenfalls existierten antisemitische Fotografien und solche des Führerkults. Möglicherweise könnte eine Periodisierung in die Propaganda vor dem Krieg und nach dem Krieg zutreffender sein als eine Unterscheidung, die Film und Foto je unterschiedliche Themen zuordnet.
- 91 Gölz macht vor allem die Ambivalenz deutlich, die nicht zur Auflösung von Heldenvorstellungen durch einen inflationären Gebrauch führen, sondern gerade durch innere Widersprüche Heroismen produktiv und anschlussfähig an die Lebenswirklichkeiten der Rezipient*innen halten können. Ders.: Helden und Viele Typologische Überlegungen zum Sog des Heroischen. Implikationen aus der Analyse des revolutionären Iran, in: helden.heroes.héros, Special Issue 7 (2019), S. 7–20, S. 8.
- 92 Grundlegend zur »Volksgemeinschaft« Michael Wildt: Die Ambivalenz des Volkes. Der Nationalsozialismus als Gesellschaftsgeschichte, Berlin 2019.

auch Spezifika der nationalsozialistischen Kriegsberichterstattung ausmachen: Zwar folgte die Verehrung der Wehrmacht ähnlich dem »magische[n] Dreieck aus Drache, Jungfrau und Ritter«⁹³ einem alten und wiederkehrenden Heldentopos, doch wurde dies eng mit antisemitischer, antiplutokratischer und antibolschewistischer Ideologie verwoben, wie in der Arbeit noch gezeigt wird.

Zuletzt sei erwähnt, dass die Forschung über die propagandistischen Produktionen während des Krieges, durch die Prominenz der Wochenschau und da die Filme Leni Riefenstahls einen über ihre Zeit hinaus bleibenden Eindruck hinterließen, einen deutlichen Schwerpunkt auf der filmischen Berichterstattung aufweist. ⁹⁴ Studien zu NS-Fotografien beschränken sich nach wie vor weitestgehend auf Aufsätze, obwohl die Forderung nach einer notwendigen Historisierung und Kontextualisierung der Fotografien allgegenwärtig ist, was eigentlich umfassendere Studien verlangen würde. ⁹⁵ In diesem Sinne ist vor allem auf die Pionierarbeit Silke Betschers zu verweisen, die mit ihrer Dissertation über die Amerika-Bilder in illustrierten Zeitschriften in Ost- und Westdeutschland mit der Methode der visuellen Diskursanalyse ein Instrumentarium zur Verfügung gestellt hat, mit dem auch für die Zeit des Nationalsozialismus größere Bildkorpora analysiert werden können. ⁹⁶ Die visuelle Diskursanalyse als Methode der vorliegenden Arbeit ist auf die Arbeit mit einer Datenbank und einer Verschlagwortung angewiesen, worauf im Anschluss an die zunächst folgende Darlegung des Quellenkorpus vertieft eingegangen wird.

- 93 Georg Seeßlen: Die Suche nach dem apokalyptischen Echo, in: *Jungle World* (10. 12. 2020) H. 50, URL: https://jungle.world/artikel/2020/50/die-suche-nach-dem-apokalyptischen-echo [zuletzt eingesehen am 24.7. 2022].
- 94 Eventuell resultiert dieser Umstand auch aus der These, dass die wesentlichen Änderungen innerhalb der fotografischen Kriegsberichterstattung bereits im Ersten Weltkrieg erfolgt seien, im Zweiten Weltkrieg hier kein relevanter Wandel auszumachen sei. Vgl. hierzu auch Ute Daniel (Hg.): Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert, Göttingen 2006, S. 7–22; Martin Löffelholz (Hg.): Kriegs- und Krisenberichterstattung. Ein Handbuch (Praktischer Journalismus, 70), Konstanz 2008; Ute Daniel/Jörn Leonhard/Martin Löffelholz: Militär und Medien im 20. Jahrhundert. Einleitung, in: Militärgeschichtliche Zeitschrift 70 (2011) H. 1, S. 3–14, S. 13.
- 95 Dabei kann, auch durch Aufsätze, gerade die Fotogeschichte auf Ambivalenzen sowohl zur Zeit des Nationalsozialismus als auch in einer zu vereindeutigenden Forschung über diese Zeit aufmerksam machen. Verwiesen sei hierfür vor allem auf das sich auf die Frage nach dem Zusammenhang von Fotografie und Diktatur konzentrierende Themenheft von Linda Conze/Ulrich Prehn/Michael Wildt: Photography and Dictatorships in the Twentieth Century, in: Journal of Modern European History 16.4 (2018).
- 96 Silke Betscher: Von großen Brüdern und falschen Freunden. Visuelle Kalte-Kriegs-Diskurse in deutschen Nachkriegsillustrierten, Essen 2013; Dies.: Bildsprache. Möglichkeiten und Grenzen einer Visuellen Diskursanalyse, in: Franz X. Eder/Oliver Kühschelm/Christina Linsboth (Hg.): Bilder in historischen Diskursen (Interdisziplinäre Diskursforschung), Wiesbaden 2014, S. 63–84.

Quellenkorpus, Illustrierte und NS-Öffentlichkeit

Die Untersuchung konzentriert sich auf Fotoillustrierte, das Massenmedium, das, wie der Fotohistoriker Anton Holzer konstatiert, noch nach der Mitte des 20. Jahrhunderts an Popularität von anderen Bildmassenmedien kaum überboten worden sei.⁹⁷ Um eine Analyse fotografischer Gesten, die außerhalb der NSDAP verbreitet waren, zu ermöglichen, wurden als Hauptquellenkorpus drei Illustrierte ausgewählt, die sich an breitere Bevölkerungsschichten richteten: Die *Berliner Illustrierte Zeitung* (kurz *BIZ*, bis zur letzten Ausgabe im Jahr 1940 *Berliner Illustrirte Zeitung*) erschien bis zu ihrer Einstellung am 29. April 1945 wöchentlich. Nach ihrer Gründung 1891, mit einer ersten regulären Heftausgabe am 4. Januar 1892, wurde sie 1894 von Leopold Ullstein gekauft und blieb zur Zeit der Weimarer Republik im Besitz seines Berliner Medienkonzerns, der europaweit erfolgreich war.⁹⁸ Nach Vertreibung der jüdischen Familie Ullstein war der Name des herausgebenden Verlags in »Deutscher Verlag« abgeändert worden. Die Zeitschrift selbst blieb mit einer Auflage von über 1 Millionen in den 1930er Jahren und ungefähr 3 Millionen um 1943 eine der bedeutendsten Illustrierten im Dritten Reich mit einem höchst heterogenen Zielpublikum.⁹⁹

Die Wehrmacht als zweite ausgewählte Zeitschrift, die vom Oberkommando der Wehrmacht ab dem 2. Februar 1938, zuvor seit dem 3. November 1936 vom Reichskriegsministerium mit einem regelmäßigen, zweiwöchentlichen Erscheinen herausgegeben worden war, wies laut Angaben im Impressum im Jahr 1940 eine Auflagenstärke von 600.000 Exemplaren auf. Zu den späteren Jahrgängen wurden die Auflagen im Impressum nicht mehr aufgeführt.¹⁰⁰ Zielpublikum waren nicht nur im

- 97 Anton Holzer: Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus, Primus: Darmstadt 2014, S. 10. Vgl. zu dem »Primat der Fotografie« gerade in der Erinnerungskultur Paul: Bilder einer Diktatur, S. 11. Rolf Sachsse verdeutlicht, dass allerdings zur Zeit des NS eher von einem »Primat des Films« auszugehen sei, obwohl Fotografien quantitativ das Filmmaterial weit übertrafen. Er macht darauf aufmerksam, dass die Wahl des Mediums auch die Schwerpunkte der Berichterstattung veränderte. Sachsse: Von »wertvoller Bolckadebrecherarbeit«. Doch illustrierte Zeitschriften reproduzierten nicht nur Fotografien, sondern auch Filmstills und somit können mit der Analyse von Zeitschriften in verdichteter Form zusätzlich andere zeitgenössische Medien mit in den Blick genommen werden.
- 98 Holzer: Rasende Reporter, S. 10.
- 99 Katja Protte: Das Érbe des Krieges. Fotografien aus dem Ersten Weltkrieg als Mittel nationalsozialistischer Propaganda im »Illustrierten Beobachter« 1926–1939, in: Fotogeschichte 16 (1996) H. 60, S. 19–43; Christian Ferber: Berliner Illustrirte Zeitung. Zeitbild, Chronik, Moritat für Jedermann 1892–1945, Berlin 1982, S. 163–176; Johannes Valentin Schwarz: »Berliner Illustrirte Zeitung«, in: Dan Diner (Hg.): Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur (Bd. 1: A–Cl), Stuttgart/Weimar 2011, S. 282–287; Bodo von Dewitz (Hg.): Kiosk eine Geschichte der Fotoreportage. 1839 1973 [Ausstellungskatalog], Göttingen 2001.
- 100 Joao Arthur Ciciliato Franzolin bemerkt, dass die Zeitschrift bislang »nur oberflächlich Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen war«. Ders.: Die Propagandazeitschrift »Die Wehrmacht« (1936–1944). Analyse der Layouts, Werbeanzeigen und Kriegsberichterstattung, in: Visual History (15. 3. 2016), URL: https://www.visual-history.de/project/die-propagandazeit schrift-die-wehrmacht-1936–1944/ [zuletzt eingesehen am 24.7.2022]. Vertiefend zur Illustrierten Die Wehrmacht vgl. ders.: »Die Wehrmacht«. Die offizielle Illustrierte Propaganda-

Sinne der Propaganda in die Truppen die (zukünftigen) Soldaten. Die regulären, in Berlin herausgegebenen Hefte und die Sonderausgabe zum erfolgreichen Westfeldzug dienten vor allem der Propaganda in die Heimat. Die »Auslandsausgabe A« widmete sich vor allem der sogenannten Propaganda in den Feind. Die Zeitschrift berücksichtigte dementsprechend schon mit der Herausgabe die Dreiteilung der Propaganda als Aufgabe ihrer Berichterstattung; durch den Fokus der vorliegenden Arbeit auf die im Deutschen Reich alltäglich sichtbaren Bildwelten wird aber die Propaganda in den Feind keine Rolle spielen.

Gemäß der ebenfalls propagandistisch getroffenen Aufteilung in die Sphären einer weiblichen »Heimatfront« und einer männlichen »Kriegsfront«¹⁰¹ wird als Äquivalent zur Wehrmacht die von John Jahr herausgegebene Berliner Frauenzeitschrift Die junge Dame zum Analysekorpus hinzugenommen.¹⁰² Diese 1933 gegründete, zunächst wöchentlich, ab 1941 zweiwöchentlich erschienene Illustrierte richtete sich an unverheiratete, zwischen 17 und 30 Jahre alte Frauen des Mittelstandes. Die Auflagenstärke lag 1939 und 1940 bei 100.000, danach fehlten auch hier die Angaben im Impressum. 1943 wurde die Zeitschrift mit zwei weiteren Zeitschriften aus Hamburg, Die Hanseatin und Die Hausfrau, zusammengelegt und unter dem neuen Namen Kamerad Frau monatlich herausgegeben. Die letzte Ausgabe der Zeitschrift Kamerad Frau erschien am 30. September 1944.¹⁰³

Ausgangspunkt der Überlegungen bilden ungefähr 20.000 Fotografien, die in diesen drei Zeitschriften ab dem Überfall der Wehrmacht auf Polen am 1. September 1939 bis zum kriegsbedingten Ende der Zeitschriften veröffentlicht wurden. Als Kör-

- zeitschrift der Deutschen Wehrmacht für das In- und Ausland (1936–1944), phil. Diss Flensburg 2017, Flensburg 2019, URL: https://www.zhb-flensburg.de/fileadmin/content/spezial-einrichtungen/zhb/dokumente/dissertationen/ciciliato-franzolin/ciciliato-franzolin-joao-2018.pdf [zuletzt eingesehen am 24.7.2022].
- 101 Vgl. hierzu in Bezug auf den Ersten Weltkrieg u.a. Christa Hämmerle: Heimat/Front. Geschlechtergeschichte(n) des Ersten Weltkriegs in Österreich-Ungarn, Wien/Köln/Weimar 2014. Zu den Kriegen allgemein: Gorch Pieken/Militärhistorisches Museum der Bundeswehr (Hg.): Gewalt und Geschlecht. Männlicher Krieg - Weiblicher Frieden?, Dresden 2018; Vera Marstaller/Olmo Gölz: Gewalt und Geschlecht [Ausstellungsrezension], in: H-Soz-Kult. Kommunikation und Fachinformation für die Geschichtswissenschaft (14.7.2018), URL: www.hsozkult.de/ exhibitionreview/id/rezausstellungen-315 [zuletzt eingesehen am 24.7.2022]; Laura Sjoberg: Gender, War and Conflict, Cambridge 2014; Ana Carden-Coyne (Hg.): Gender and Conflict since 1914. Historical and interdisciplinary perspectives (Gender and history), Basingstoke u.a. 2012; Martina Thiele/Tanja Thomas/Fabian Virchow: Medien - Krieg - Geschlecht. Affirmationen und Irritationen sozialer Ordnungen, Wiesbaden 2010; Insa Eschebach/Regina Mühlhäuser: Krieg und Geschlecht. Sexuelle Gewalt im Krieg und Sex-Zwangsarbeit in NS-Konzentrationslagern (Materialien der Stiftung Brandenburgische Gedenkstätten, 3), Berlin 2008; Joshua S. Goldstein: War and Gender. How gender shapes the war system and vice versa, New York 2006; Ute Kätzel: Kriegsfrauen und Friedensmänner. Geschlechterrollen im Krieg, Kassel 2005; Julia Neissl: Männerkrieg und Frauenfrieden. Geschlechterdimensionen in kriegerischen Konflikten, Wien 2003.
- 102 Vertiefend hierzu Sylvia Lott: Die Frauenzeitschriften von Hans Huffzky und John Jahr. Zur Geschichte der deutschen Frauenzeitschrift zwischen 1933 und 1970, Berlin 1985.
- 103 Vertiefend hierzu Laura Wehr: Kamerad Frau? Eine Frauenzeitschrift im Nationalsozialismus (Regensburger Schriften zur Volkskunde, 16), Regensburg 2002.

per sind diese Fotografien aber keinem Stillstand ausgeliefert, sondern schlagen selbst Richtungen ein, können Wege hinterlassen, Orte und Kontexte wechseln. 104 Die Fotos selbst durchlaufen Wandlungen vom Moment ihrer Aufnahme über ihre Entwicklung bis hin zum Druck und der Wahrnehmung in der Rezeption, und dieser Weg ist zugleich ein räumlicher: Der Ort der Aufnahme war ein anderer als derjenige der Distribution. Mehr als die Hälfte der Fotos, die das Quellenkorpus der vorliegenden Arbeit ausmachen, entstammten Aufnahmen der eigens dafür eingerichteten, verschiedenen Armeen zugeteilten Propagandakompanien. Viele von ihnen waren gemäß des Kriegsverlaufs an unterschiedlichsten Kriegsschauplätzen entstanden, durchliefen die militärische sowie die propagandistische Zensur, bevor sie von dort aus an die Zeitschriften verteilt wurden. Auch wenn die PK-Fotografen angeben konnten, welche Zeitschrift sie für die Veröffentlichung der von ihnen gefertigten Fotos präferieren würden und dadurch manche Zeitschriften wiederkehrend Fotos derselben PK-Fotografen veröffentlichten, so blieb die Möglichkeit, dass jedes Foto in jeder Zeitschrift ankommen konnte. 105

Die Fotografien der Propagandakompanien sind als Teil einer Öffentlichkeit anzusehen, die zumindest hypothetisch viele erreichen konnte. Anders gesagt: Der Begriff der Öffentlichkeit, der dieser Arbeit zugrunde gelegt ist, trifft, da der Gegenstand die Ästhetiken und Inhalte illustrierter Zeitschriften und nicht die Publikationsorgane als gesellschaftliche Institutionen sind, keine Aussagen zur Struktur der NS-Öffentlichkeit. Die Arbeit konzentriert sich stattdessen darauf, was einem potenziell größeren Rezipient*innenkreis außerhalb der NSDAP zu sehen gegeben wurde.

Öffentlichkeit wird hier mit Jörg Requate verstanden als ein Raum, in dem eine Vielzahl an Akteur*innen aus den Bereichen der Produktion, Publikation und Rezeption der fotografischen Berichte und Reportagen über die historisch gegebenen Kommunikationsstrukturen miteinander in Verbindung standen. Diese auf emanzipatorischen Hoffnungen basierende Definition von Öffentlichkeit lässt sich zwar kaum mit den Kommunikationsstrukturen während des Nationalsozialismus in Einklang bringen. ¹⁰⁶ Unter anderem das durch das im Oktober 1933 und im Januar 1934 in Kraft getretene Schriftleitergesetz und die bis Kriegsende erfolgten Anstrengungen der Machthabenden, nach der Rassenideologie unwillkommene Jüdinnen und Juden oder Kommunist*innen, aber auch zu übereifrige Nationalsozialist*innen aus der Presselandschaft zu entfernen, waren Merkmale der zentral gelenkten Medienlandschaft im Nationalsozialismus. ¹⁰⁷ Dennoch offenbarten sich – zumindest zwischen

¹⁰⁴ Butler: Raster, S. 17.

¹⁰⁵ Hierzu u.a. Uziel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht, S. 17; zur Entstehung und Organisation der PK vertiefend: Ders.: *The Propaganda Warriors*, S. 69–182.

¹⁰⁶ Jörg Requate: Öffentlichkeit und Medien als Gegenstände historischer Analyse, in: *Geschichte und Gesellschaft* 25 (1999) H. 1, S. 5–32.

¹⁰⁷ Rolf Sachsse: Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat, Dresden 2003, S. 113; Ute Wrocklage verdeutlicht, dass dabei nicht von einer Gleichschaltung ausgegangen werden könne und der Begriff »Presselenkung« zutreffender sei. Dies.: Presse und Bildberichterstattung um 1933. Kontinuität oder Bruch?, in: Ulrich Hüter (Hg.): Think while you shoot. Martin Munkacsi und der moderne Bildjournalismus, Hamburg 2006, S. 74–85, S. 76.

den Zeilen – in den Massenmedien nicht nur die Stimmen der politischen Elite, und es ist ebenso, wie Beeker aufzeigte, von einem großen Handlungsspielraum der Medienschaffenden auszugehen. Zudem lässt sich die Propaganda selbst nicht als Produkt eines Medienmonopols, etwa von Goebbels, verstehen. Mit Kallis ist vielmehr die polykratische Struktur des Propagandaapparates zu betonen, indem heterogene Ziele unterschiedlicher Akteure »ein miteinander konkurrierendes Netzwerk« schufen. Dies wurde durch den Krieg noch verstärkt. Dies wurde durch den Krieg noch verstärkt.

Denn die Anweisungen an die Fotografen, welche Fotos für die Bildpresse erwünscht waren, die seitens des WPr und des RMVP regelmäßig ausgegeben wurden, bildeten hier nur den Anfang des Entstehungsprozesses – und waren zudem in Bezug auf die Fotografien weitaus weniger detailliert als im Hinblick auf die Wortberichte.¹¹¹ Durch das Aufkommen der modernen Fotoreportage, in welcher die Fotos das Haupt-, die Bildunterschriften das Nebenwerk ausmachten, und der während des Nationalsozialismus unter dem Begriff »Bildbericht« ein gleicher Stellenwert zuerkannt wurde wie Leitartikeln, oblag es den Fotografen selbst, Thema und Erzählung vorherzubestimmen.¹¹² Nach Freigabe der Fotos durch die Zensurstellen erfolgte nun die Arbeit der Bildredakteure, denen nach der Aufhebung der Trennung einer Zeitungsseite in Spalten ein relativ großer Gestaltungsspielraum freigegeben war.¹¹³

Am Ende entschied das Kaufverhalten der Rezipient*innen über die Reichweite der Illustrierten. Die während des Krieges außerordentlich ansteigende Auflagenzahlen einzelner Zeitschriften (entgegen einer bislang in der Forschung angenommenen Stagnation des gesamten Zeitungswesens durch kriegsbedingte Papierknappheit ist eher von einer produktiven Eingrenzung der Zeitungslandschaft auf immer weniger Blätter, dafür jeweils mit größerer Reichweite auszugehen),¹¹⁴ beeinflusste aber nicht alleine die Wahrnehmbarkeit dieser Illustrierten innerhalb der Bevölkerung. Beispielsweise vergrößerte sich die Auflage der *BIZ* von knapp über einer Million in den 1930er Jahren auf ca. 1,5 Millionen 1939, und unter anderem durch die Aufnahme anderer Illustrierten hin zu einer Auflage von drei Millionen im Jahr 1943.¹¹⁵

Andere Zeitschriften wie *Die junge Dame*, *Die Hanseatin* und *Die Hausfrau* wurden ebenfalls 1943 zu einer neuen Zeitschrift mit dem Namen *Kamerad Frau* zusammengeführt und erreichten darüber eine größere Leser*innenschaft. Lesezirkel, geteilte Abonnements und in Städten wie Berlin öffentlich aufgestellte Sammelkästen, von denen aus die dort eingeworfenen Illustrierten an die Soldaten an der Front weiterverteilt wurden, führten ihrerseits zu einer Leser*innenschaft, die auf jeden Fall höher als die Auflagenzahl angenommen werden kann. ¹¹⁶ Zeitschriften wurden

```
108 Beeker: Konstruktionen des Krieges, S. 59.
```

¹⁰⁹ Aristotle A. Kallis: Nazi Propaganda and the Second World War, New York 2005, S. 8.

¹¹⁰ Ebd., S. 9.

¹¹¹ Scharnberg: Die »Judenfrage«, S. 25.

¹¹² Ebd., S. 28.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Ebd., S. 41.

¹¹⁵ Ebd., S. 42.

¹¹⁶ Scharnberg schlägt das Sechsfache der Auflagenzahlen vor. Ebd., S. 45.

Einleitung

zwar von Einzelnen abonniert, aber dann an andere weitergegeben, um darüber den Lesebedarf zu decken. Ab Mitte des Krieges häuften sich Aufrufe, die Zeitungen den Soldaten an der Front zu schicken. Vor allem hier wurde nicht die eine Zeitschrift gelesen, sondern was man eben in die Finger bekam; und die Frauenzeitschriften konnten zu Frontzeitschriften werden. Eine Lektüre der BIZ nach der Betrachtung der Wehrmacht sowie der Jungen Dame oder Kamerad Frau könnte zeitgenössisch durchaus praktiziert worden sein.

In der vorliegenden Arbeit geht es demnach mit den Illustrierten, die explizit keine NSDAP-Zeitschriften waren, um eine sehr spezifische Teilöffentlichkeit. Die Arbeit berücksichtigt aber nicht, wie dies etwa in dem von Annette Vowinckel und Michael Wildt herausgegebenen Themenheft »Fotografie und Diktatur« unternommen wird, die »Fragmentierung« der bürgerlichen Öffentlichkeit oder die auch in Diktaturen durchaus sich widersprechenden »Teilöffentlichkeiten«. 118 Vielmehr stehen mit der Konzentration auf breitenwirksame Illustrierte die Botschaften im Zentrum, die zentral gesammelt und von dort aus zunächst disparat an verschiedenste Zeitungen und Zeitschriften verteilt und reproduziert wurden, dann aber über die Zeitschriften ein höchst heterogenes Lesepublikum erreichen konnten, das prozentual ungefähr gleichermaßen Männer und Frauen umfasste: Bevorzugt waren Illustrierte zwar im städtischen Bildungsbürger*innentum, aber auch darüber hinaus auf dem Land oder im Arbeiter*innenmilieu bezogen worden. 119

Visuelle Diskursanalyse als Methode

Im Zentrum dieser Arbeit steht der Begriff der fotografischen Geste als ein Analyseinstrument, das durch die Arbeit mit der Bilddatenbank Lightroom gemäß der von Betscher und Renggli entwickelten visuellen Diskursanalyse entstehen konnte. 120 Hierfür waren zunächst die Fotografien, die in den Illustrierten BIZ, Die Wehrmacht und Die junge Dame beziehungsweise Kamerad Frau zwischen dem 1. September 1939 und der kriegsbedingten Einstellung publizierten worden waren, abfotografiert und in der Datenbank gespeichert worden. In Anlehnung an die visuelle Diskursanalyse, aber auch der im Iwalewa-Haus der Universität Bayreuth angewandten Technik des

¹¹⁷ Damit gehören Illustrierte zu den Dingen, die, um eine emotionale Verbindung trotz Distanz aufrechtzuerhalten, zwischen Front und Heimat verschickt wurden. Vertiefend hierzu Andrew Stuart Bergerson/Laura Fahnenbruck/Christian Hartig: Working on Relationships. Exchanging Letters, Goods ad Photographs in Wartime, in: Elizabeth Harvey/Johannes Hürter/ Maiken Umbach/Andreas Wirsching (Hg.): *Private life and privacy in Nazi Germany*, Cambridge/New York 2019, S. 256–279.

¹¹⁸ Annette Vowinckel/Michael Wildt: Fotografie in Diktaturen. Politik und Alltag der Bilder, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History 12 (2015) H. 2, S. 197–209.

¹¹⁹ Scharnberg: Die »Judenfrage«, S. 53-54.

¹²⁰ Betscher: Bildsprache; Renggli: Komplexe Beziehungen beschreiben.

Icon Lab, stand das – auch von Aby Warburg praktizierte – Sehen in Konstellationen im Zentrum der Datenbankarbeit.¹²¹

Konstellation stellt wie der Begriff der Geste einen philosophischen Terminus dar, der die performative Kraft des Gegenstandes bezeichnet. Der Begriff der Konstellation siedelt auf zwei Ebenen an und zielt – ebenfalls wie der Begriff der Geste – sowohl auf den Gegenstand als auch auf die Methode selbst. Sehen ist ohne Kontexte nicht möglich, aber da Fotografien multiperspektivisch sind und zudem unzählig viele Kontexte sich zusätzlich durch die Vielzahl der Betrachter*innen voneinander unterscheiden, lassen sich kaum für alle Zeitgenoss*innen gleichermaßen zutreffende Konstellationen ausmachen. 122 Die Auswahl der illustrierten Zeitschriften und der darin publizierten Bildwelten schafft einerseits eine aus der Forschung begründete Konstellation im Nachhinein, sie führt aber andererseits Bildwelten zusammen, die so manchen Zeitgenoss*innen potenziell geläufig gewesen sein konnten. Die bislang in der Forschung nach Motivgruppen getrennt voneinander untersuchten Fotografien wurden somit für die vorliegende Arbeit mit Hilfe der Datenbank in einen Zusammenhang gebracht. Dieser Schritt folgte der Praxis des Zeitungslesens, indem teilweise voneinander unabhängige Themen, die dennoch nebeneinander publiziert wurden, gemeinsam als das Ganze einer Heftausgabe gelesen wurden. Er berücksichtigte ebenso die Zeitungslesepraktiken, Zeitschriften untereinander auszutauschen oder in Lesezirkeln gemeinsam zu beziehen.¹²³

Die Sichtung der Fotos in den Illustrierten legte zunächst nahe, eine Einteilung nach den Bildmotiven einer weiblichen »Heimatfront« und einer männlichen »Kriegsfront« vorzunehmen.¹²⁴ Die Datenbankarbeit ermöglichte folglich, die Bezugnahmen der binär repräsentierten Geschlechter aufeinander in den Blick zu nehmen und einen relationalen Ansatz der Geschlechterforschung zu verfolgen.¹²⁵ Diese erste grobe Einteilung in Geschlechterräume inspirierte die Erarbeitung der fotografischen Gesten als ein Analyseinstrument, das eine spezifischere und stärker auf die Ästhetik konzentrierte Kategorisierung der Fotos ermöglichte. Daraufhin konnten auf der Grundlage der fünf Ebenen der fotografischen Geste die einzelnen Fotografien in der Datenbank kategorisiert und verschlagwortet werden.

- 121 Susanne Gerhard: Icon Lab. Revolution 3.0, Images and Power, in: Katharina Fink/Susanne Gerhard/Nadine Siegert (Hg.): FAVT. Future Africa Visions in Time, Nairobi 2016.
- 122 Jens Ruchatz: Kontexte der Präsentation. Zur Materialität und Medialität des fotografischen Bildes, in: *Fotogeschichte* 32 (2012) 124, S. 19–28.
- 123 Scharnberg: Die »Judenfrage«, S. 44-45.
- 124 Die Konstatierung des reziproken Verhältnisses von Krieg und einer radikalisiert binären Geschlechterkonstruktion ist common sense in der Gender- und Kriegsforschung. Einen guten Überblick über die Forschung, wie sie sich in der MGM/MGZ seit ihren Anfängen in den 1980er Jahren widerspiegelt, gibt: Karen Hagemann: Militär, Krieg und Geschlecht. Ein Kommentar zu der Militärgeschichtsschreibung in der MGZ, in: Militärgeschichtliche Zeitschrift 76 (2017) Sonderbeilage, S. 175–184.
- 125 Vertiefend für die Bedeutung einer relationalen Perspektive vor allem für die Männlichkeitsforschung vgl. Cornelia Brink/Olmo Gölz: Geschlechter ordnen? Männlichkeit als paradoxes Versprechen, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 18 (2021) H. 3, S. 437–452, S. 441.

Die erste Kategorie bezog sich auf die fotografierten Gesten, also etwa Gesten des Blickens, des Zeigens oder des Zielens, des Kampfes oder der Erholung. Auf der Ebene der Geste des Fotos selbst folgten Schlagworte in Bezug auf die Art (z. B. Porträt, Gruppenaufnahme, Schnappschuss, Combat Photography, Familienfotos usw.), ihre Motive (Frauen, Soldaten, Kriegsgegner oder Gegner im Krieg, Bevölkerung der eroberten Gebiete, Gegenstände usw.) oder ihre ästhetische Bildkomposition (Goldener Schnitt, Schärfentiefe, Bildvordergrund, Bildhintergrund, Muster usw.). Die dritte Ebene der fotografischen Geste, die Gesten der Illustrierten, wurde durch die dazugehörige Rubrik berücksichtigt (Allerlei, Frontberichte, Heimatrepräsentationen, Arbeit im Kriegsalltag usw.). Ebenfalls wurden hier Fragen in Bezug auf den Abdruck der Fotos in den Zeitschriften markiert (Ausschnitt, Vergrößerung, Größe der Fotos im Abdruck, Titelfotografie usw.). Hinzu kamen die sprachlichen Inhalte, die thematisch in Schlagworte gebündelt wurden (Angriff, Kampf, Wohlergehen usw.). Auf der vierten Ebene, die auf die Zusammenhänge und den größeren zeitgenössischen Kontext der Fotos zielte, waren Begriffe wie Helden, Opfer und Täter hilfreich für die Einteilung sowie Männlichkeit, Weiblichkeit, Heimat-Frontverbindung oder Volksgemeinschaft und die Zeiten und Orte der Fotos im Zusammenhang mit dem Kriegsgeschehen, aus der sich dann letztlich die Gliederung der Arbeit ergab. Auch die fünfte Ebene der fotografischen Gesten, also die Gesten, welche auf die Fotograf*innen aufmerksam machten, wurde als eigene Kategorie mit aufgenommen. Hierunter fielen etwa die Perspektiven der Fotograf*innen (Untersicht, Draufsicht, Augenhöhe, Nähe und Distanz zum Fotografierten) oder die Einteilung in zivile (private und professionelle) sowie militärische Fotograf*innen.

Je mehr Fotos gesichtet und analysiert wurden, desto dynamischer gestalteten sich die Schlagworte, und durch die Bildbetrachtung neu gewonnene Schlagworte führten weitere Durchgänge durch die Datenbank an. Denn auch die Arbeit mit der Datenbank führte zu einem mit Benjamin gesprochen offenen und nicht abzuschließenden Prozess, die mehrdeutigen Fotografien mit sprachlichen Zuordnungen durch die Schlagworte zu versehen. 126 Die Einteilungen wandelten sich mit der wachsenden (Er-)Kenntnis und lassen sich nicht mit Prozenten oder Zahlen objektivieren. Die kontingente Deutungsoffenheit der Fotografien erhält solcherart in der vorliegenden Analyse einen künstlichen und individuellen Rahmen aus dem Nachhinein. Die hier vorgeschlagenen Deutungen der nationalsozialistischen Kriegsfotografie werden keinesfalls mit allen Leser*innen geteilt werden können, und auch in diesem Sinne werden keine Angaben zu quantitativen Ergebnissen getroffen. Dafür aber kann aufgedeckt werden, welche Wirkungsangebote die Fotos schufen über die Gesten im Foto, die Gesten des Fotos selbst und der Illustrierten sowie die Gesten alltäglicher Sichtbarkeiten und denen, die auf die Fotograf*innen verwiesen. 127

¹²⁶ Zur Übersetzung von Fotos in Sprache und der Mehrperspektivität der Bilder vertiefend Cornelia Brink: Eine Fotografie verstehen. Zur Interaktion von Bild, Blick und Sprache. Mit Kommentaren von Anna Schreurs-Morét und Achim Aurnhammer, in: helden.heroes.héros 6 (2018) H. 2, S. 3–16.

¹²⁷ Weiterführend zu den Wirkungsangeboten durch Medien Jan Slaby/Rainer Mühlhoff/Philipp Wüschner: Affective Arrangements, in: *Emotion Review* 11 (2017) H. 1, S. 1–10.

Mit Hilfe der Verschlagwortung konnten aus dem Set der ungefähr 20.000 Fotos, die in den drei genannten Illustrierten zwischen 1939 und 1945 publiziert worden waren, exemplarisch solche ausgewählt werden, die entweder besonders große Ähnlichkeit mit vielen anderen aufwiesen oder aber durch ihre Unterschiede zur Mehrzahl der anderen Fotos besonders hervorstachen. 128 Diese Fotografien wurden einer tiefgreifenderen Analyse (oft mit Ausdruck, Bleistift und Geodreieck) der sie begleitenden fotografischen Gesten unterzogen – und diese Ergebnisse wirkten sich ebenfalls verändernd auf die Schlagworte aus. Die Ergebnisse der Datenbankarbeit wurden darüber hinaus abgeglichen mit Zeitschriften und Bildbänden aus dem Ersten Weltkrieg und der Zwischenkriegszeit, Frontzeitschriften zwischen 1939 und 1945, dem Illustrierten Beobachter und der NS-Frauenwarte als NSDAP-Partei-Illustrierte, mit Flugblättern (der Alliierten) und Propagandaplakaten, mit Lehrfilmen, die zunächst für Angehörige des Militärs, dann für eine breitere Öffentlichkeit hergestellt worden waren, sowie mit unveröffentlichten Kontaktkopien der PK-Fotos. Auch die Kenntnis dieser Bildwelten wirkte sich verändernd auf die Schlagworte der Datenbankarbeit aus. Für die vorliegende Darstellung der Analysen wurden dann in einem letzten Schritt aus dem Gesamtkorpus von insgesamt mindestens 30.000 Fotos einzelne Fotografien ausgewählt, mit denen sich exemplarisch Verdichtungen der visuellen Berichterstattung, auffallende Kontinuitäten von Kriegsbeginn bis Kriegsende hin sowie der Wandel in den Bildwelten darlegen ließen.

Aufbau der Arbeit

Thema dieser Arbeit sind die Heldengesten der nationalsozialistischen Kriegsfotografie. Die Perspektive darauf ist von der Auffassung dieser Bildwelten als fotografische Gesten bestimmt. Auch dokumentarische Fotografien sind befähigt, als Gesten des Zeigens auf Heldenmythen zu verweisen, diese darüber mitzugestalten und zu verfestigen – und die Heroisierung der Wehrmacht zeigte sich in der Datenbankarbeit als zentrales Bindeglied der fotografischen Gesten sowohl der Fotos von der Heimat als auch derjenigen von der Front. Im Sinne von Roland Barthes' Theorie zu modernen Mythen trugen die Kriegsfotografien dazu bei, den Mythos der heroischen Wehrmacht beständig zu erneuern und mit immer neuen Geschichten zu bereichern, indem sie als Gesten den Mythos mit der Wirklichkeit in Beziehung setzten.¹²⁹

In diesem Sinne bildet die heroische Repräsentation deutscher Soldaten den Ausgangspunkt der Untersuchung, die sich im ersten Teil mit fotografischen Gesten zu heldischem Soldatentum befasst. Heldengesten sind zudem der rote Faden der gesam-

¹²⁸ Zu diesem hier angesprochenen Unterschied zwischen *studium* und *punctum* Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* [La chambre claire, 1980], Frankfurt a. M. 1985, S. 33–36 u. ö.

¹²⁹ Roland Barthes: Mythen des Alltags [Mythologies, 1957], Frankfurt a. M. 1964; zur Verbindung von Heldentum und moderner Mythologie in Bezug auf die DDR vgl. Stefan Elit: Von Heroen und Individuen. Sozialistische Mytho-Logiken in DDR-Prosa und DEFA-Film, Bielefeld 2017.

ten Gliederung. Denn eng zusammen mit den Kriegshelden hängt der Opferbegriff, der im zweiten Teil in den Blick genommen wird. Die Repräsentation von Soldaten als gleichermaßen Helden und Opfer markiert aber zunächst kein nationalsozialistisches Spezifikum: Es gibt keinen Krieg ohne Heldengeschichten, und auch die Kriegsgefallenen gehören hier dazu. Spezifisch nationalsozialistisch aber war unter anderem der radikale Aufruf zu präventiver Gewalt durch die Verknüpfung des Heroischen mit Opferrepräsentationen. Tätergesten werden demnach das Thema des dritten Teils bilden.

Erzeugt gleichwohl jede einzelne Fotografie, indem sie als Geste den Betrachter*innen ein Zusammenspiel von Bekanntem und Neuem vorführt, mehrere, teilweise widersprüchliche Aussagen, so gibt demgegenüber der ebenfalls durchaus widersprüchlich rezipierbare Mythos diesen einzelnen Gesten eine Richtung, eine Leseanweisung. »Der Mythos ist eine Aussage«, ¹³⁰ schreibt Roland Barthes und betont einerseits, dass jede mythische Erzählung aus einzelnen Elementen bestehe, die umfassender seien als etwa nur die zu einer Zeit bestehenden Illustrierten. Andererseits verweist er auf die Bedeutung situativer Zusammenhänge zum Verständnis des Mythos:

Natürlich ist er nicht irgend eine beliebige Aussage: die Sprache braucht besondere Bedingungen, um Mythos zu werden. [...] Zu Beginn muß jedoch festgestellt werden, daß der Mythos ein Mitteilungssystem, eine Botschaft ist. Man ersieht daraus, daß der Mythos kein Objekt, kein Begriff oder eine Idee sein kann; er ist eine Weise des Bedeutens, eine Form. Später werden für diese Form die historischen Grenzen, die Bedingungen ihrer Verwendung anzugeben sein, und später wird auch die Gesellschaft wieder in sie eingeführt werden müssen; doch darf uns das nicht davon abhalten, sie zunächst als Form zu beschreiben.¹³¹

Zu beginnen wäre also in jedem der drei Teile dieser Arbeit zu Helden, Opfern und Tätern mit der Betrachtung der fotografischen Gesten als situative Form(en), oder auch, mit der fotografischen Geste gesprochen, mit den beiden Ebenen der Gesten in den Fotos und den Fotos als Gesten selbst. Hier liegt ein Augenmerk darauf, die zeitgenössischen Bildwelten aus einer gegenwärtigen Perspektive heraus sehen zu lernen. Das bedeutet, zu verlernen, was sich in der Rezeption des Nationalsozialismus in der Nachkriegszeit auf einzelne, wiederkehrende Bildmotive verkürzt hat, sowie den Blick zu öffnen für überraschende Bildmomente. Darauf aufbauend werden jeweils die Illustrierten, die ebenfalls in einer Geste auf die Fotos zeigten, wie auch die potenziell den Zeitgenoss*innen im Gesamten bekannten Bildwelten (die dritte und vierte Ebene der fotografischen Geste) in die Analyse mit einbezogen. Zudem wird wiederholt in allen drei Teilen die fünfte Ebene der fotografischen Geste betrachtet und dargelegt werden, durch welche Gesten in den Illustrierten auf die Fotograf*innen verwiesen wurde. Abschließend werden jeweils anhand einer Schlussfolgerung die alltäglich sichtbaren fotografischen Gesten skizziert, die Heldentum als Handlungsmus-

¹³⁰ Barthes: Mythen des Alltags, S. 85. Hervorhebungen im Original.

³¹ Ebd.

¹³² Vgl. Paul: Bilder einer Diktatur, S. 9–12.

ter männlicher Kameradschaft (Teil I), Heldentum als Beziehungsmuster emotionaler »Heimat-Front-Verbindungen« (Teil II) sowie Heldentum als Ordnungsmuster der nationalsozialistischen Gemeinschaft (Teil III) auswiesen.

In Teil I dieser Arbeit über »Helden. Visualisierungen des Soldatischen, oder: Die Pflicht des Heroischen und die bewährte Männlichkeit des Krieges« nehme ich die fotografischen Gesten auf heroische Soldaten als Fluchtpunkt der Bildwelten in den Blick, die zwischen 1939 und 1945 in den Illustrierten zu sehen waren, und frage nach wiederkehrenden fotografischen Gesten. Ein Schwerpunkt der exemplarischen Auswahl liegt hier auf dem Jahr 1942, da zu diesem Zeitpunkt die PK auf dem Höhepunkt ihrer Produktion waren, aber auch, da somit Hinweise zur Gleichzeitigkeit der Sternstunde und des Nullpunktes nationalsozialistischen Heldentums gegeben werden können.

Im zweiten Teil über »Opfer. Visualisierungen der Partnerschaft, oder: Der Reiz des Alltags und die bewahrte Weiblichkeit der Heimat« werden über die Kategorie des Opfers die Stilisierung der Frauen als Heldenbewunderinnen und die Bildwelten der drohenden Gefahr des Heldentodes vorgestellt. Ich analysiere die daraus resultierenden Partnerschaftsanforderungen zwischen Männern und Frauen, blicke auf Praktiken der Beziehungen und die in den Fotografien dargestellten Körperpraktiken in Bezug auf Geschlecht, Alter und Liebe in den Blick und frage nach der Relationalität der Körper im Krieg. Hier stehen nicht streng, aber überwiegend chronologisch als Quellen die Illustrierten von 1939–1945 im Zentrum – und erweisen sich als das Beziehungsmedium schlechthin zur Zeit des Zweiten Weltkriegs.

Im dritten Teil über "Täter. Visualisierungen der "Volksgemeinschaft", oder: Der Stillstand der Körper im Krieg« arbeite ich Spezifika der nationalsozialistischen Kriegsfotografien heraus. Ich fokussiere die Bedeutungsverschiebungen gleichbleibender fotografischer Berichterstattung durch die Veränderungen in der Zeitgeschichte und beziehe hier stärker als zuvor den Kriegsverlauf und andere für die Berichterstattung relevante zeitgenössische Ereignisse mit ein. Im Zentrum steht dabei durch einen Vergleich der Bildwelten im ersten und im letzten Kriegsjahr die Frage nach dem Wandel der fotografischen Bildwelten selbst und die Rolle von sich verselbstständigenden Heroisierungsstrategien für diese visuellen Verschiebungen. Gleichzeitig aber veranschaulicht ein Blick auf die Ausblendung deutscher Straftäter aus den Bildwelten, wie sehr gerade die Heldenerzählungen sich innerhalb der NS-Gemeinschaft zu einem Terrorinstrument entwickeln konnten, das sich nicht nur gegen zu Feinden erklärte Menschen, sondern auch gegen die eigenen Leute richtete. 133

Als Ergebnis fasse ich in den Schlussbetrachtungen zusammen, inwiefern die dargelegten Analysen fotografischer Gesten zeigten, was die Kriegsfotografie in Bezug auf die nationalsozialistische Ideologie versprach und wo sich Widersprüche auftaten: Soldaten waren als Helden, aber gleichermaßen als Opfer und als Täter repräsentiert, Letzteres nahm mit den Kriegsjahren an Häufigkeit zu. Die zur sogenannten Kampfzeit in der Weimarer Republik entwickelten Werte- und Normvorstellungen terroristi-

Einleitung

scher Männerbünde wie zunächst der Freikorps, dann der SA hatten sich im Laufe des Zweiten Weltkriegs auf die fotografische Darstellung der gesamten NS-Gesellschaft übertragen. 134

¹³⁴ Vertiefend hierzu vor allem Klaus Theweleit: Männerphantasien [1977/78], Berlin 2019; Sven Reichardt: Faschistische Kampfbünde. Gewalt und Gemeinschaft im italienischen Squadrismus und in der deutschen SA, Köln/Weimar/Wien ²2009.