

Redaktionelle Vorbemerkung: Der vierte Beitrag des VfZ-Podiums „*Cultural Turn* und NS-Forschung“ schlägt eine anwendungsorientierte Brücke zu einem konkreten Bereich der Neuen Kulturgeschichte. Stefan Hördler demonstriert das Erkenntnispotenzial der *Visual History*. Er plädiert am Beispiel der Analyse von NS-Täter-Fotografien für das Foto als ernstzunehmende Quelle und für einen kulturhistorisch informierten Umgang damit.

Stefan Hördler

Sichtbarmachen

Möglichkeiten und Grenzen einer Analyse von NS-Täter-Fotografien

Der KZ-Kommandant Karl Otto Koch war ein begeisterter Amateurfotograf. In mehreren Privat- und Dienstalben dokumentierte er, auch mit Aufnahmen, die Familienangehörige, Freunde und SS-Kameraden gemacht hatten, alltägliche und besondere Ereignisse, die ihn als fürsorglichen Familienvater und omnipotenten Lagerchef präsentieren sollten. Die überlieferten und heute zwischen Moskau und Washington verstreuten Bilder vermitteln einen komplexen Eindruck von der Selbstwahrnehmung eines NS-Verbrechers. „Ein Sonntagmorgen im Lager“ zeigt Koch mit seiner Ehefrau Ilse und dem gemeinsamen Sohn Artwin bei einem idyllisch anmutenden Spaziergang durch das KZ Buchenwald am 7. April 1940.¹ Vater und Sohn laufen Hand in Hand: der Senior in der Uniform eines SS-Standartenführers, der Junior mit einem geschulterten Spielzeuggewehr. Die vermeintlichen Parallelwelten vermengen sich zu einem diffusen Kosmos, räumlich und zeitlich scheinen Freizeit und Privatheit mit Dienst und Öffentlichkeit zusammenzuzießen.

Dem Betrachter stellt sich unwillkürlich die Frage nach der Intention der Aufnahmen. Zweifel sind indes angebracht, ob dies wirklich die zentrale und erkenntnisleitende Frage ist. Die Entstehungsbedingungen der Fotografien einerseits und die Wirkung andererseits sind zwei ursächlich verschiedene Aspekte. Die Inszenierung der Fotos ist lediglich ein Ergebnis der Bestandsanalyse, welche aber noch keine Antwort auf die kausalen Hintergründe bietet. Einfach gesagt: Wir erkennen, dass sie inszeniert sind, kommen aber bei der Frage nach dem Warum der Inszenierung schnell an unsere Grenzen. Trotzdem haben Fragen zur Motivation weiterhin ihren Wert und können im Verbund mit anderen Quellen und Fachdisziplinen einen wichtigen Beitrag zur Kontextualisierung leisten.

In diesem Sinne können Bilder wie jene von Koch als Inszenierung von Macht verstanden werden; die Rezeption und heutige Verwendung und das damit verbundene Erwachen von Deutungshoheiten offenbaren zugleich eine diffuse Macht der Bilder. Mit dieser Dichotomie setzt sich auch der vorliegende Beitrag auseinander, der im Rahmen des VfZ-Podiums „*Cultural Turn* und NS-Forschung“

¹ National Archives and Records Administration, College Park/MD (künftig: NARA), RG 153-1K, The Judge Advocate General (Army), Albums of Ilse Koch, 1912–1941, Box 1, Bl. 54, Privatalbum von Karl Otto Koch. Die Gestaltung des Albums mussten KZ-Häftlinge übernehmen.

als anwendungsbezogener (und gern auch zugespitzter) Diskussionsimpuls verstanden werden soll. Exemplarisch wird auf perpetuierend gezeigte Fotografien aus Auschwitz zurückgegriffen. Aufgrund ihrer starken medialen Präsenz sind sie – nicht nur in Deutschland – Teil des gesellschaftlichen Bildgedächtnisses geworden. Die Analyse dieser Medienikonen offenbart die Möglichkeiten und Grenzen bei der Dekonstruktion und Kontextualisierung von Täter-Bildern. Nicht ersetzen kann der Essay dagegen profunde Einführungen zum Forschungsfeld der *Visual History* wie die von Gerhard Paul oder Arbeiten zur Bildtheorie in der Kulturwissenschaft wie die von William J. T. Mitchell.² Auch ist hier nicht der Ort, um die Genese des Forschungsfelds und seine Zäsuren und Debatten wie den *Pictorial Turn* beziehungsweise *Iconic Turn* zu erläutern.³

Seit den 1990er Jahren erfreut sich das Feld der *Visual History* eines stark gewachsenen Interesses. Der interdisziplinäre Arbeits- und Forschungsbereich schließt auch die bisherige historische Bildforschung sowie neue Ansätze der kritischen Fotoanalyse ein. In der Auseinandersetzung bemängeln Fachkollegen allerdings häufig, dass für letztere kein ausdifferenzierter Methodenkanon existiert. Die Zugänge und Methoden zur Analyse von Fotos aus privaten Sphären wie auch Räumen der Gewalt zwischen 1933 und 1945 haben sich in den vergangenen zwei Jahrzehnten zwar signifikant weiterentwickelt und differenziert. Dennoch bestehen nach wie vor Unschärfen sowohl in der wissenschaftlichen Analyse von Fotografien als auch der Methodik der Interpretation von Einfluss und Rezeption der Foto- und Filmmutzung. Die Geschichtswissenschaft besitzt, obgleich sie wesentlich zur Kontextualisierung historischer Fotografien beiträgt, keine zuverlässige Verfahrensweise für die Analyse von Fotografien. Nicht selten enden daher Versuche einer Motivanalyse in Kaffeesatzleserei.

Welche alternativen Wege, sich dem komplexen Medium Foto anzunähern, sind angesichts dessen gangbar? Im Zentrum stehen bei der Suche nach einer Antwort auf diese Frage die kritische Annäherung an das Medium Foto und dessen häufig illustrative Nutzung, der analytische Wert fotografischer Überlieferungen sowie die Auswertung von Fotos als historische Quelle. Unter Einbezug von Ausstellungen und Museen werden abschließend Fragen der Musealisierung und Vermittlung diskutiert.

I. Zur Analyse von historischen Fotografien

Die neue Geschichte der Fotografie ist eigentlich gar nicht mehr so neu. Das erste Foto entstand Ende der 1830er Jahre, das erste Farbfoto wie die erste Serienfotografie 1872, der erste Film 1888, Farbfilm 1902 und Tonfilm 1927. Wir unterschei-

² Vgl. Gerhard Paul, Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung, in: Ders. (Hrsg.), *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006, S. 7–36; William J. T. Mitchell, *Bildtheorie*, Berlin 2008, und ders., *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München 2008.

³ Vgl. William J. T. Mitchell, *Der Pictorial Turn*, in: Christian Kravagna (Hrsg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 15–40, und Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: Ders. (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 11–38.

den nachvollziehbar bei den Akteuren zwischen sogenannten Knipsern, Amateuren, Profis, weiterhin zwischen Kunst-, Presse- und Propagandafotografen et cetera. Das Fotografieren gehörte in den 1930er und 1940er Jahren noch zu den kostspieligeren Hobbies und war daher nicht allen sozialen Schichten zugänglich. Nichtsdestoweniger kamen schon Anfang der 1930er Jahre preisgünstige Fotoapparate wie die Serie der Agfa Boxkameras auf den Markt, die teils zu Billigpreisen von unter zehn Reichsmark angeboten wurden. Allein 1932 verkaufte Agfa im Rahmen einer großangelegten Werbeaktion für nur vier Reichsmark pro Kamera etwa 900.000 Agfa Box 44. Damit war das Foto bereits zu Beginn des Nationalsozialismus ein Massenmedium geworden. Zahlreiche Amateurfotografen leisteten sich dagegen deutlich teurere Modelle; Karl Otto Koch beispielsweise posierte 1940 mit einer Contax III, einer seit 1936 gefertigten Kleinbildkamera der Zeiss Ikon AG aus Dresden.⁴

Damit waren Fotografien in den frühen 1930er Jahren nicht nur ein Massenphänomen, sie wurden auch zu einer massenhaft überlieferten Quelle. Umso mehr überrascht es, dass Fotografien über Jahrzehnte hinweg nur ein geringer Quellenwert zugesprochen wurde und selbst in aktuellen Studien häufig nur zur Illustration bereits herausgearbeiteter Aspekte benutzt werden.⁵ Das Bild veranschaulicht quasi das vorgelegte Ergebnis. Mitunter werden noch nicht einmal die Regeln der Quellenkritik eingehalten, als ob diese für bildliche Überlieferungen nicht gelten würden. Dabei läge gerade in ihrem Gebrauch als Gegenüberlieferung ein nicht zu unterschätzender Nutzen für die Beweiskraft der Argumentation.

Ein weiterer Wert liegt in der Verbindung von privater Fotografie und biographischer Analyse. Für die Täterforschung wird immer wieder und nicht zu Unrecht ein Mangel an aussagekräftigen subjektiven Quellen konstatiert, wozu Briefe, persönliche Aufzeichnungen, Tagebücher oder Memoiren gezählt werden.⁶ Ist dies mit einem Plädoyer für eine erweiterte Perspektive der Täterforschung als Kulturgeschichte verbunden, müssen konsequenterweise auch die bildlichen Überlieferungen berücksichtigt werden. Bei privaten Fotografien und Alben handelt es sich im hohen Maße um Ego-Dokumente beziehungsweise um Selbstzeugnisse.⁷ Der angebliche Mangel solcher Quellen, heißt es oft, mache die Beantwortung essen-

⁴ NARA, RG 153-IK, The Judge Advocate General (Army), Albums of Ilse Koch, 1912–1941, Box 1, Bl. 3, Privatalbum von Karl Otto Koch.

⁵ Zur Beachtung von Fotos als eigenständige Quellen vgl. Sybil Milton, Argument oder Illustration. Die Bedeutung von Fotodokumenten als Quelle, in: Fotogeschichte 8 (1988), S. 61–90; Detlef Hoffmann, Private Fotos als Geschichtsquelle, in: Fotogeschichte 2 (1982), S. 49–58, und Sigrid Jacobeit, Bild und Alltag. Zur historischen Aussage von Fotoquellen, in: Journal für Geschichte 8 (1986), S. 32–39.

⁶ Vgl. Karin Orth, Die Konzentrationslager-SS. Sozialstrukturelle Analysen und biographische Studien, Göttingen 2000, S. 13, und Stephan Lehnstaedt, Täterforschung als Kulturgeschichte. Ein neuer Blick auf die Ludwigsburger Akten, in: Mitteilungen des Bundesarchivs 16 (2008), S. 72–81.

⁷ Vgl. Winfried Schulze, Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte? Vorüberlegungen für die Tagung „Ego-Dokumente“, in: Ders. (Hrsg.), Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte, Berlin 1996, S. 11–30, hier S. 21.

zieller Forschungsfragen zum Selbstbild der Täter unmöglich; umso mehr wäre unter anderem ein umfassender Einbezug fotografischer Quellen zu empfehlen.

Im Gegensatz zur herkömmlichen Täterforschung,⁸ die sich hauptsächlich um eine Rekonstruktion von Täterbiografien, Handlungsvollzügen und Selbstdeutungen bemüht, böte sich für entsprechende Untersuchungen gleichwohl ein anderes Ziel an. Das Problem vieler bisheriger Arbeiten liegt im ergebnislosen Streit um die Gewichtung subjektiver Triebfedern im Sammelbecken menschlicher Dispositionen. Es bietet sich deshalb an, das Hauptaugenmerk von der Lebensgeschichte auf die Aktionsräume, Personenkonstellationen und interdependenten Berührungsflächen zu verlagern. Von erkenntnisleitendem Interesse sind somit weniger die persönlichen Motive, sondern der räumliche und zeitliche Zusammenhang von Handlungskomplexen. Der analytische Blick auf die Person bleibt dabei nicht auf diese allein fokussiert, sie eröffnet vielmehr – wie bei einer Camera Obscura – eine Perspektive auf weitere Zusammenhänge.⁹

Eine wichtige Quelle ist in diesem Kontext das Fotoalbum des Adjutanten des letzten Auschwitz Lagerkommandanten Richard Baer, SS-Obersturmführer Karl Höcker, das Anfang 2007 an das United States Holocaust Memorial Museum in Washington übergeben wurde.¹⁰ Höcker hatte bis Mai 1944 als Stabschef und Adjutant unter dem Lagerkommandanten Martin Weiß in den KZ Neugamme, Arbeitsdorf und Lublin gearbeitet.¹¹ Während seiner Dienstzeit in Neugamme und Arbeitsdorf lernte er Baer kennen, der wiederum eng mit Weiß befreundet war. Baer und Weiß kannten sich schon seit 1932 als Mitglieder der SS in Weiden in der Oberpfalz. Die Protektion von Höcker durch Baer und Weiß ist sicher auch auf diesen Umstand zurückzuführen.¹² Höcker, der sich mit dem Album ein persönliches Andenken an seine gemeinsame Dienstzeit mit Baer in Auschwitz schuf, begann seine Fotoserie mit ihrer gemeinsamen Beförderung am 21. Juni 1944.¹³ Später folgen Aufnahmen mit Rudolf Höß, dem früheren Kommandanten von Auschwitz und nunmehrigen Amtschef D I im SS-Wirtschafts-Verwaltungshauptamt, die dessen exponierte Stellung in der „Ungarn-Aktion“ widerspiegeln. Von April bis August 1944 wurden fast 450.000 Juden aus Ungarn nach

⁸ Vgl. Gerhard Paul, Von Psychopathen, Technokraten des Terrors und „ganz gewöhnlichen“ Deutschen. Die Täter der Shoah im Spiegel der Forschung, in: Ders. (Hrsg.), Die Täter der Shoah. Fanatische Nationalsozialisten oder ganz normale Deutsche?, Göttingen 2003, S. 13–90.

⁹ Vgl. Stefan Hördler, Aspekte der „Täterforschung“. Eine kritische Bilanz, in: Petra Fank/Stefan Hördler (Hrsg.), Der Nationalsozialismus im Spiegel des öffentlichen Gedächtnisses. Formen der Aufarbeitung und des Gedenkens, Berlin 2005, S. 23–45.

¹⁰ United States Holocaust Memorial Museum, Washington, DC (künftig: USHMM), Photo Archive, Foto-Nr. 34578 bis Foto-Nr. 34829, Karl Höcker Album.

¹¹ Bundesarchiv Berlin (ehem. BDC; künftig: BArchB), SSO, Höcker, Karl, 11.12.1911.

¹² Vgl. die lose Fotosammlung zum KZ Arbeitsdorf mit Abbildungen von Höcker und Weiß im Sommer 1942; Archiv Mauthausen Memorial, Fotoarchiv, B-53-7-1 bis B-53-7-30.

¹³ Baer wurde an diesem Tag zum SS-Sturmbannführer, Höcker zum SS-Obersturmführer befördert. Das Deckblatt des Albums zielt ein retuschiertes Portrait „Mit dem Kommandanten SS-Stubaf. Baer Auschwitz 21.6.1944“, auf der nächsten Seite folgen zwei Einzelportraits von Höcker „Als SS-Obersturmführer 21.6.1944“; USHMM, Photo Archive, Foto-Nr. 42782 u. Foto-Nr. 42783, Karl Höcker Album.

Auschwitz deportiert, davon gemäß Berichten des deutschen Gesandten und Reichsbevollmächtigten in Ungarn Edmund Veesenmayer, des ungarischen Gendarmerie- und Verbindungsoffiziers zur Sicherheitspolizei László Ferency, der sogenannten Košice-Liste und anderen Überlieferungen bereits zwischen 434.000 und 437.000 in 147 Transporten vom 14. Mai bis 9. Juli 1944. Schätzungsweise 325.000 bis 349.000 der Deportierten wurden unmittelbar nach ihrer Ankunft in Auschwitz-Birkenau ermordet.¹⁴

Bemerkenswert an den Aufnahmen von 1944 sind die abgebildeten Personenkongregationen, die allerdings erst nach langwieriger Analyse dechiffriert werden konnten. Denn neben einigen Angaben zum Jahr oder zur Jahreszeit finden sich im unsortierten und weder stringent chronologisch noch thematisch aufgebauten Album mit insgesamt 116 Bildern lediglich zwei vollständige Datierungen. Ebenso geben die spärlichen Beschriftungen kaum Auskunft über Anlass, Ort und Personen.¹⁵ Hervorzuheben ist ein Gruppenfoto vom 15. Juli 1944, das zur Verabschiedung von Höß nach Beendigung seines Sonderauftrags im nahe gelegenen SS-Erholungsheim „Solahütte“ (SS-Hütte Solatal) aufgenommen wurde. Offensichtlich versammelte sich hier das an der „Ungarn-Aktion“ maßgeblich beteiligte Lagerpersonal, um den „erfolgreichen“ Abschluss der Mordaktion zu feiern. Damit kommt dem Album von Karl Höcker eine besondere Bedeutung zu, da die erhaltenen Fotos Momentaufnahmen darstellen, für die es keine bekannten Gegenüberlieferungen gibt. Hier zeigt sich, wie wichtig Fotografien als Quelle für die Geschichtswissenschaft sein können.¹⁶ Zudem können aus den Fotos andere, teils widersprüchliche Aspekte herausgelesen werden, als sie die wenigen Schriftquellen zur „Ungarn-Aktion“ in Auschwitz, aber auch zum Massenmord an den europäischen Juden insgesamt enthalten.

In Bezug auf die abgebildeten Personenkreise heißt das konkret: Erstens kann auf mehreren Gruppenfotos der SS-Obersturmführer Anton Thumann identifiziert werden, der sich laut seiner SS-Führerpersonalakte bereits im April 1944 als Schutzhaftlagerführer im KZ Neuengamme befand und nominell nie einen Posten im KZ Auschwitz bekleidete.¹⁷ Anweisung und Praxis waren erwiesenermaßen nicht immer deckungsgleich; Personalplanungen wurden oft, wie auch in diesem Fall, den aktuellen Erfordernissen angepasst. Mit der Auflösung des KZ Lublin im Sommer 1944 unterstützte Thumann als Schutzhaftlagerführer den Ablauf

¹⁴ Höß agierte von Mai bis Juli 1944 zugleich als SS-Standortältester in Auschwitz; vgl. Stefan Hördler, *Ordnung und Inferno. Das KZ-System im letzten Kriegsjahr*, Göttingen 2015, S. 298–317. Lediglich 15.000 Juden aus Ungarn verschleppte die SS Ende Juni 1944 nicht nach Auschwitz, sondern nach Österreich.

¹⁵ Vgl. Christophe Busch/Stefan Hördler/Robert Jan van Pelt (Hrsg.), *Das Höcker-Album. Auschwitz durch die Linse der SS*, Darmstadt 2016.

¹⁶ Für die heimlichen Aufnahmen von Häftlingen in Auschwitz-Birkenau 1944 vgl. Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, München/Paderborn 2007.

¹⁷ Seine Versetzung von Lublin nach Neuengamme erfolgte mit Wirkung vom 16.4.1944; BArchB, SSO, Thumann, Anton, 31.10.1912.

der „Ungarn-Aktion“ in Birkenau.¹⁸ Höb und Thumann kannten einander schon aus ihrer gemeinsamen Dienstzeit im KZ Dachau; Höb hatte bis 1938 als Effektenverwalter und Thumann als Rapportführer fungiert. Weiterhin auffällig an Thumanns Anwesenheit ist der gleichzeitige Transfer von Mordspezialisten von Lublin nach Auschwitz zu Beginn der Massentransporte aus Ungarn. Darüber hinaus wurden Vernichtungsexperten wie der Lagerkommandant Josef Kramer und der Schutzhaftlagerführer Franz Höbner aus dem KZ Natzweiler nach Auschwitz versetzt. Zusätzlich fanden eigens für die Mordaktion zahlreiche Kommandierungen von SS-Führern und Unterführern statt. Hierzu zählte unter anderem der SS-Verwaltungsführer Walter Schmidetzki; nominell gehörte er bis August 1944 dem Lagerstab des KZ Flossenbürg an.¹⁹ All diese Personalentscheidungen müssen im Kontext der „Ungarn-Aktion“ und der Führungsrolle von Höb gesehen werden. Viel bedeutsamer für die hier behandelte Fragestellung ist allerdings eine sich daraus ableitende Erkenntnis: Für nicht wenige der ausgebildeten SS-Männer sind die Fotos des Höcker-Alboms die ersten und einzigen zeitgenössischen Quellen überhaupt, die sowohl die Anwesenheit in Auschwitz als auch die Beteiligung an der „Ungarn-Aktion“ belegen. Der analytische Wert des Albums und damit der Täter-Fotografien insgesamt kann somit nicht genug betont werden.

Zweitens wird in der Fotoserie das gute Verhältnis zwischen Höb und Kramer deutlich. Beide hatten schon während der Gründungsphase 1940 gemeinsam in Auschwitz gedient, Höb als Kommandant und Kramer als sein Adjutant. Darüber hinaus durchliefen sie zusammen die KZ Dachau und Sachsenhausen. Im Gegensatz zu anderen SS-Führern sah Höb in Kramer den geeigneten Mann für die Leitung der „Ungarn-Aktion“ in Birkenau. Eine ähnliche Einschätzung gab Höb in seinen Memoiren über die Ernennung Kramers zum Kommandanten von Bergen-Belsen.²⁰ Im Gegenzug tolerierte Kramer die dominante Führungsrolle, die Höb 1944 in Auschwitz für sich beanspruchte.²¹ Die Ernennung von Kramer in beiden Lagern ist daher mit hoher Wahrscheinlichkeit auch auf das persönliche Engagement von Höb zurückzuführen. Das Verhältnis zwischen Höb und Baer war dagegen angespannt, da sich beide als Konkurrenten betrachteten. In diesem Zusammenhang besitzen die Aufnahmen des Höcker-Alboms einen weiteren analytischen Wert: Sie tragen maßgeblich zur Dekodierung von informellen und funktionalen Netzwerkstrukturen im KZ-System von 1933 bis 1945 bei. Die Fotografien liefern als Quelle die Basis für eine Kontextualisierung, die über die Bildränder hinausgeht. Obgleich sie auf den ersten Blick nur eine Summe von

¹⁸ NARA, RG 549, US Army Europe, Cases not tried, Case 000–50-3 (Auschwitz), Box 521, Folder D-13, Bericht der Sektion M.I. 19 des britischen Nachrichtendienstes vom 31. 5. 1945.

¹⁹ Vgl. Stefan Hördler, *Gesichter der Gewalt. SS-Netzwerke, Personalpolitik und Massenmord in Auschwitz*, in: Busch/Hördler/van Pelt (Hrsg.), *Höcker-Album*, S. 110–151.

²⁰ Vgl. Rudolf Höb, *Kommandant in Auschwitz. Autobiographische Aufzeichnungen*, hrsg. von Martin Broszat, München 192004, S. 210f.

²¹ The National Archives, Kew (künftig: TNA), WO 235/20, 235/19A u. 235/24, British Military Court War Crimes Trial, Bergen-Belsen & Auschwitz Concentration Camps Case, JAG No. 12, Vol. IX, Exhibit No. 118 und Exhibit No. 12, eidesstattliche Erklärungen von Josef Kramer vom 5. 9. 1945 und vom 22. 5. 1945.

Momentaufnahmen bilden, machen sie doch das komplexe Personalgefüge der SS wortwörtlich sichtbar. Im Verbund mit anderen Überlieferungen können die Fotografien damit zum Sprechen gebracht werden.

Drittens fällt auf dem Gruppenbild in der vorderen Reihe neben Höß eine Person auf, die allein schon aufgrund ihres niedrigen Dienstrangs eine Ausnahme zwischen den SS-Führern darstellte. Hierbei handelt es sich um den SS-Haupt-scharführer Otto Moll, den Höß im Rahmen der „Ungarn-Aktion“ zum Chef aller Gaskammern und Krematorien in Auschwitz ernannt hatte. Moll zeichnete sich für seine Vorgesetzten durch seine Skrupellosigkeit und menschenverachtende Brutalität aus. Gleichzeitig war er Höß gegenüber loyal ergeben; er verdankte ihm in hohem Maße seinen Aufstieg und seinen Ruf als unabkömmlicher Mordspezialist. Bei den späteren Massentötungen in den KZ Ravensbrück und Sachsenhausen Anfang 1945 sollte Moll erneut eine Führungsrolle und besondere Vollmachten erhalten. Die enge Bindung zwischen Höß und seinem Günstling Moll wird auf diesem Foto offenbar. *Last but not least* gibt das Foto damit Auskunft über das Geflecht von Protektion und Patronage. Zugleich kommen die zu formellen Hierarchien parallel laufenden und teils unterlaufenden Beziehungen zum Vorschein, die in vieler Hinsicht NS-Machtstrukturen prägten, sich aber offensichtlich selten aus den vor 1945 produzierten Quellen herausarbeiten ließen. Das Personalsystem der SS wurde zweifellos auch durch Rivalitäten und Konflikte begleitet, doch führten sie eher zu einer Dynamisierung als zur Beeinträchtigung des Herrschaftsrahmens. Die personellen und administrativen Arbeitsstrukturen erwiesen sich als äußerst flexibel und entwickelten eine mörderische Effizienz.²² Sie bildeten einen wichtigen Schlüssel für die Machtbasis im Nationalsozialismus und für den ungebrochenen Fortbestand des KZ-Systems bis zur Befreiung der Lager.

Insgesamt können also schon anhand weniger Fotos mehrere wesentliche Merkmale nationalsozialistischer Herrschaftspraxis herausgearbeitet werden. Diese reichen von der informellen Befehlspraxis, über funktionale und dynamische Netzwerkstrukturen bis hin zur Arbeitsteiligkeit und zu bivalenten Hierarchieformen beim Massenmord. Ferner können Steuerungsmaßnahmen zur Inkorporation und Vergemeinschaftung der beteiligten Täterinnen und Täter abgelesen werden. Bei einer Vielzahl der Aufnahmen handelt es sich nur scheinbar um private Fotografien. Zwar dienten sie nachträglich einem privaten Zweck, nämlich der persönlichen Erinnerung an eine offenbar für Höcker und andere schöne und erfolgreiche Dienstzeit in Auschwitz. Allerdings zeigen die Bilder nur bedingt das, was ihnen mehrheitlich zugeschrieben wird: „entspannte Freizeit“.²³ Private Freizeit wird bisweilen mit organisierter Freizeit vermengt. In der Tat wirken die Fotografien auf den ersten Blick wie Schnappschüsse privater Freizeitaktivitäten. Diese scheinbar marginale Ungenauigkeit birgt aber die Gefahr eines

²² Vgl. Sven Reichardt/Wolfgang Seibel (Hrsg.), *Der prekäre Staat. Herrschen und Verwalten im Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M. 2011.

²³ Uwe Schmitt/Sven Felix Kellerhoff, *Die entspannte Freizeit der Massenmörder*, in: *Die Welt* vom 20.9.2007; URL: <https://www.welt.de/kultur/article1199238/Die-entspannte-Freizeit-der-Massenmoerder.html> [16.2.2017].

grundsätzlichen Missverständnisses bei der Analyse von Täter-Fotografien (insbesondere aus dem Bereich der Amateur- und semi-professionellen Fotografie): Die Sphäre der Privatheit, dazu gehört auch individuelle Freizeit, wird mit der Sphäre sozialbetrieblicher Strukturen, also beispielsweise der organisierten kollektiven Freizeit, verwechselt. Genau an dieser Stelle setzt die kritische Fotoanalyse an, welche derartige – überwiegend inszenierte – und auf den ersten Blick banale Eindrücke dechiffrieren muss.

Desgleichen verkörpern Privataufnahmen wie jene von Karl Otto Koch oder Rudolf Höß nur einen vermeintlichen Alltag. Es ist vielmehr die Inszenierung eines Alltags, einer Idylle, einer heilen Welt, einer heilen Familie, eines nationalsozialistischen Prototyps von Gemeinschaft, Ordnung und Anständigkeit – ein Begriff, den Heinrich Himmler 1943 nicht grundlos in seiner bekannten Posener Rede benutzte. Dennoch können auch jene Bilder im Vergleich und in der breiten Kontextualisierung des Alltags zwischen „schöne[n] Zeiten“²⁴ und mörderischem Dienst an analytischem Wert gewinnen. Zur Dekodierung der unterschiedlichen Ebenen und Phasen muss das äußere Gesamtbild der Alben und Fotografien gebrochen werden. Nicht selten offenbaren sich die scheinbar harmlos wirkenden Aufnahmen nach genauer Untersuchung und Einordnung als Schlüsselquellen zur Aufgliederung von Täter-Netzwerken und Funktionsgefügen. Auf Basis der neu gewonnenen Erkenntnisse können Interdependenzen von lokalen und übergreifenden Handlungsebenen herausgearbeitet werden. Damit sind sie von unschätzbarem Wert für die Erforschung nationalsozialistischer Terror- und Zwangssysteme sowie Massenverbrechen.

Dieser Umstand ist entscheidend für die Einordnung und Erklärung der Täter-Bilder. Dazu gehören ebenso die „Agenten der Bilder“,²⁵ wie es jüngst Annette Vowinckel formulierte, aber auch die Auftraggeber hinter den Akteuren. Das sogenannte Auschwitz- beziehungsweise Lili-Jacob-Album und das Höcker-Album etwa, die längst den Status von „Ikonen“ im Sinne von Symbolhaftigkeit erlangt haben, sind damit gleichsam unnahbar geworden. Diese Wahrnehmung gilt es jedoch aufzubrechen. Mit einer verschränkenden Analyse der beiden Alben kann auch mehr als siebzig Jahre nach der Befreiung des Lagerkomplexes Auschwitz neue Erkenntnis über den Massenmord gewonnen und unser Wissen über die mörderischen Tatabläufe und die Täter präzisiert werden. Dies gilt gleichermaßen für die identischen Fotografien der Alben wie auch die unterschiedlichen Auftraggeber.

Fotografien sind unter diesen Bedingungen und im Rahmen einer breiten Kontextualisierung nicht nur Zusatzmaterial, sondern müssen als eigenständige Quellen ernst genommen werden. Sie weisen als komplexe visuelle Medien einen spezifischen Informationsgehalt und ein enormes Erklärungspotenzial auf. Zu-

²⁴ So lautete die Überschrift im Album von Kurt Franz, das auf der entsprechenden Seite Aufnahmen aus seiner Dienstzeit im Vernichtungslager Treblinka zeigt. Franz fungierte 1942/43 als stellvertretender und zuletzt als Kommandant nach Franz Stangl, der ebenfalls auf der Albumseite abgebildet ist; Landesarchiv NRW, Abteilung Rheinland, RWB 18244a/008.

²⁵ Vgl. Annette Vowinckel, *Agenten der Bilder. Fotografisches Handeln im 20. Jahrhundert*, Göttingen 2016.

gleich hat der Blickwinkel des Mediums Foto und damit dessen Analyse auch ihre Grenzen. Bei Fotografien handelt es sich stets um Momentaufnahmen mit einem Rand und einer fixierten Perspektive. Allerdings können wie im Falle der Auschwitz-Alben serielle Rekonstruktionen Momente verdichten und konkrete Abläufe durch Bildfolgen sichtbar machen. Die Bildsprache folgt nicht selten einer klaren Vorstellung, einer bewussten Konstruktion und mitunter einem Drehbuch. Diese *Layer* gilt es behutsam und schichtweise zu entziffern.

Um dies leisten zu können, muss man sich auf Kompetenzen benachbarter Fachdisziplinen stützen. Die Frage nach der Bildkomposition und Ästhetik ist keine unwesentliche, und die Kenntnis stilistischer Einflüsse wie des „neue Sehens“ aus den 1920er Jahren oder einer gezielten Linienführung hilft bei der Entschlüsselung des Aufbaus von Fotografien. Um die notwendige Präzision bei der Analyse von Täter-Bildern zu erreichen, ist außerdem ein grundsätzliches – und häufig nicht vorhandenes – Wissen über Uniformkunde unentbehrlich. Die Erkennung, Unterscheidung, Datierung, Verortung und Erklärung von NS-Uniformen und -Abzeichen sind nicht unwissenschaftlich – und dürfen nicht allein dem Militaria-Bereich überlassen werden –, sondern gerade für eine wissenschaftlich tiefgehende Untersuchung essenziell. Es ist misslich, wenn Dienst-ränge, Funktionen oder selbst Personen falsch benannt werden. Uniformierte Gliederungen wie SS und Polizei konkurrierten sowohl um die Verdienste an der „inneren Front“, zum Beispiel Wachdienst im Konzentrationslager, als auch an der „äußeren Front“, beispielsweise Fronteinsatz in Feldeinheiten. Dabei korrelierten das heroische Selbstbild und männliche Ideal der SS eher mit dem „Soldatenbild“ in der Truppe als mit dem Dienst im Konzentrationslager. Der Status basierte also nicht nur auf hierarchischen Größen wie Dienstrang und -stellung, sondern auch auf der Wertigkeit des Erreichten wie militärische Auszeichnungen und „Bewährungs“ zeigten. Derartige Phänomene können beispielsweise an der unterschiedlichen und teils irregulären Tragweise von Uniformen aufgezeigt werden. So benutzte Richard Baer in Auschwitz weiterhin seine Uniform der 3. SS-Division „Totenkopf“, allerdings mit Sigrunen am Kragen, sein Adjutant Karl Höcker tat es ihm gleich. Rudolf Höß dagegen trug die vorgeschriebene Uniform mit Totenkopf.²⁶ Aus dieser Position des an der Front „bewährten“ SS-Führers heraus konnte der Stammlager-Kommandant Baer genauso wie der Standortälteste Höß die Kommandanten von Auschwitz II (Birkenau) und III (Monowitz) dominieren, ein Umstand, der an der Eigenwahrnehmung von Höß als omnipotentem Kommandanten von Auschwitz zehrte.

Ein weiteres Defizit und zugleich eine ebenso relevante Frage sind: Was wird auf dem Foto nicht gezeigt? Was wurde nicht entwickelt, welche Abzüge wurden nicht aufgehoben? Verbrechen wie der Massenmord in Auschwitz werden wie im professionellen Auftragswerk des sogenannten Auschwitz- beziehungsweise Lili-Jacob-Albums angedeutet, aber nicht explizit gezeigt.

²⁶ Archiwum Muzeum Stutthof (künftig: AMSt), I-B-3, Runderlass von Richard Glücks, Kommandanturbefehl Nr. 53 des KZ Stutthof vom 11.8.1944.

Dies darf aber nicht dazu führen, dass die Aufmerksamkeit mit insistierendem volkspädagogischen Impetus auf das gelenkt wird, was die Fotos meist nicht zeigen: Die Wirklichkeit der Verbrechen. Welche Wirklichkeit? Inwieweit ist ein Foto überhaupt wirklich; unterliegt die Bedeutung nicht den Zuschreibungen?²⁷ Offenbar irritiert der Anblick von heiteren NS-Verbrechern derart, dass sie ohne die „andere“ Wirklichkeit nicht vorgestellt werden dürfen. Aber auch diese Realität unterliegt bereits einer Vorstellung, die es kritisch zu hinterfragen gilt. Eine Reflexion über Möglichkeiten und Grenzen von fotografischen Überlieferungen beziehungsweise von Fragestellungen an diese Quellen und dem Erklärungspotenzial hinsichtlich bestimmter Fragekomplexe ist unabdingbar.

In diesem Kontext ist gleichermaßen die Frage nach „Bilderverboten“ relevant. Welche Verbote haben wann und in welcher Form bestanden? Wie und in welchem Umfang wurden sie umgangen? Welche Rolle spielen die Dimensionen Raum und Zeit für die Anfertigung spezifischer Bildmotive in Gewaltsphären? Prominente Überlieferungen wie jene zum Massenmord in Auschwitz 1944 resultieren zum einen aus der Ausnahmeregelung zur Anfertigung eines Albums für die SS, zum anderen aus heimlichen Aufnahmen des jüdischen Sonderkommandos in den Krematorien. Dennoch fertigten Täter unter Umgehung von Fotoverboten aus verschiedensten Gründen Bilder an, ob als persönliche Erinnerung, aus Chauvinismus oder schlicht Voyeurismus. Dass Verbote des Fotografierens und Zirkulierens bestanden und Missachtungen bestraft wurden, zeigt das Beispiel des SS-Führers Heinrich Forster. Als Schutzhaftlagerführer im KZ Sachsenhausen war er ab 1941 maßgeblich an der Erschießung von sowjetischen Kriegsgefangenen im Rahmen der „Aktion 14f14“ beteiligt, bevor er im April 1942 zum Aufbau eines Lagers im Belgrader Vorort Semlin zum Reichssicherheitshauptamt kommandiert wurde. Anschließend fungierte er als Außenlagerführer in den KZ Neuengamme, Kauen und Buchenwald (Dora). Seine Karriere endete nach einem Ermittlungsverfahren wegen des Herumzeigens von Gewaltfotografien aus seiner Dienstzeit in Serbien, wo unter seinem Befehl auch – zuvor in Sachsenhausen getestete – Gaswagen zur Ermordung der jüdischen Bevölkerung eingesetzt wurden. 1944 zu einer Arreststrafe verurteilt, folgten Versetzungen nach Dachau, Flossenbürg und letztlich wegen militärischen Ungehorsams zu einem Ersatzbataillon der Waffen-SS.²⁸ Dieser Grauzone des Fotografierens dürfte in der Forschung künftig eine größere Rolle zukommen.

II. Anmerkungen zur Nutzung und Vermittlung von historischen Fotografien

Das Untersagen des Fotografierens offenbarte schon früh das Bewusstsein der Täter, dass Bilder gegen sie verwendet werden konnten. Verbot, Kontrolle und Konfiskation vermochten aber angesichts des Ausmaßes der nationalsozialistischen Verbrechen sowie der von Tätern mitunter empfundenen Notwendigkeit,

²⁷ Vgl. Bernd Hüppauf, *Fotografie im Krieg*, Paderborn 2015.

²⁸ BAArchB, SSO, Forster, Heinrich, 14. 1. 1897. Forster ist am 25. 10. 1955 in Hanau verstorben.

Trophäen – unter anderem als Ausdruck ihrer Machtfülle – zu sammeln, das Fotografieren nicht zu verhindern. Soldaten, Polizisten, Amtspersonen oder Zivilisten knipsten und filmten in Ghettos, Lagern, bei Exekutionen, Misshandlungen oder Selektionen. Die Befürchtung, diese Aufnahmen könnten einmal als Beweismittel benutzt werden, bestand nicht zu Unrecht. Der Auschwitz SS-Wachmann Stefan Baretzki zum Beispiel wurde auch infolge der Beweiskraft eines Fotos zu einer lebenslänglichen Gefängnisstrafe (plus acht Jahre) verurteilt. Überlebende des Lagers erkannten ihn auf einem Foto im Auschwitz-Album, das die Ankunft und Selektion von Juden aus Ungarn in Birkenau 1944 zeigt. Der SS-Offizier und Adjutant Karl Höcker, der in Auschwitz eine bedeutend wichtigere Rolle gespielt hatte, erhielt dagegen lediglich eine Freiheitsstrafe von sieben Jahren. Er war nicht auf den Fotos zu sehen. Der Dentist Willi Schatz wiederum ist als selektierender SS-Arzt auf mehreren Fotos zu sehen. Die Älteren, Kranken und vermeintlich Arbeitsunfähigen schickte Schatz an diesem Tag in die Gaskammern. Im Frankfurter Auschwitz-Prozess wurde Schatz aus Mangel an Beweisen 1965 freigesprochen. Erst durch den Vergleich mit dem seit 2007 zugänglichen Höcker-Album konnte Schatz auf der Birkenauer Rampe identifiziert werden.²⁹

Bereits in den ersten Verfahren seit 1944, verstärkt aber in den Prozessen der 1960er und 1970er Jahre, hatten historische Fotografien als Beweismittel Eingang in juristische Verfahren gefunden.³⁰ Die Rolle der „Beweiskraft“ war aber eine andere als in historisch angelegten Untersuchungen oder im öffentlichen Gebrauch. In der konkreten Ausdifferenzierung und personellen Zuschreibung durch Juristen waren Nutzung und Auslegung bisweilen quellenkritischer als im musealen und medialen Gebrauch. Die Frage nach den Fotografen und Akteuren war essenziell. Erinnert sei in diesem Zusammenhang an Fotografen wie die SS-Hauptscharführer Paul Ricken und Bernhard Walter, die selbst als Angeklagte oder Zeugen vor Gericht standen. Beide SS-Untersführer hatten als Leiter des Erkennungsdiensts in der Politischen Abteilung eines Konzentrationslagers gearbeitet. Ricken, ein Kunstlehrer aus Essen, fotografierte nicht nur technisch hochwertig zentrale Bereiche des KZ Mauthausen, sondern entwickelte auch bei der posthum durchgeführten Bilddokumentation zu den „Erschießungen auf der Flucht“ – de facto mehrheitlich verschleierte Exekutionen – geradezu perfide künstlerische Züge. Walter, Stuckateur aus Fürth, achtete ebenfalls (gemeinsam mit seinem Stellvertreter Ernst Hofmann, einem Lehrer aus Thüringen) bei seinen Bildkompositionen – so bei seinen Aufnahmen von der „Ungarn-Aktion“ in Auschwitz 1944 – auf eine akkurat arrangierte Bündelung der Linienführungen. Diese Fotos sind nicht zuletzt aufgrund ihrer strengen und bisweilen ästhetischen Komposition zu Symbolen und Ikonen geworden, ohne dass die bedachte Gliederung, Intention und Täterperspektive sorgsam hinterfragt worden wäre. Zahl-

²⁹ Vgl. Stefan Hördler/Christoph Kreuztmüller/Tal Bruttmann, Auschwitz im Bild. Zur kritischen Analyse der Auschwitz-Alben, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 63 (2015), S. 609–632.

³⁰ Vgl. Volker Rieß, 20 Jahre nach „Schöne Zeiten“. Ein Rückblick mit Bildern, in: Mitteilungen des Bundesarchivs 16 (2008), S. 107–115.

reiche Betrachter sind der suggestiven Wirkung des Bildaufbaus – der Macht der Bilder – und damit letztlich der Bildlogik der SS-Fotografen erlegen. Aufgrund ihrer einprägsamen Bildsprache wurden sie dennoch „Beweisfotos“ für den Massenmord in beiden Lagern, im medialen Bereich teils mehr als im juristischen.

Zugleich kann an der jeweiligen Verwendung, dem Einsatz und der Repräsentation von Fotografien die gesellschaftliche Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit abgelesen werden, indem sie Formen und Veränderungen im öffentlichen Gedächtnis anzeigen.³¹ Wichtige Zäsuren bildeten etwa die sogenannte Wehrmachtsausstellung, die im Verbund von Thema und Medium Neuland betrat, jedoch durch ihre teils unsaubere Fotoanalyse und Kontextualisierung in Kritik geriet.³² Eng damit verbunden ist die Problematisierung der Nutzung von Fotografien zur Darstellung von Realitäten. Generell ist zu klären, ob Gewalt-Bilder überhaupt einen Beitrag zur Vermittlung der Authentizität von NS-Verbrechen leisten. Was sind eigentliche authentische Bilder? In diesem Kontext darf auch der Begriff des „Originals“ nicht zu leichtfertig eingesetzt werden. Bei Abzügen beziehungsweise Positiven ist dies eine mehr als unzureichende Beschreibung, wenn das eigentliche Negativ nicht überliefert ist. Genauso diffizil verhält es sich mit dem Plädoyer, in Museen und Ausstellungen die „Originalgrößen“ der Bilder zu zeigen – insbesondere dann, wenn es sich um Täter-Fotografien von Gewaltverbrechen und Mordaktionen handelt. Dadurch würde, so ein häufiges Argument, der schwierige Spagat zwischen dem notwendigen Zeigen der Bilder als „Beweis“ der Verbrechen einerseits und der Wahrung der Würde der Opfer andererseits überbrückt werden. Ziel sei es, auf die Verbrechen zu sehen, ohne „Voyeur“ zu sein, also nicht den schamlosen Blick der Täter einzunehmen und zu reproduzieren. Lange wurde um derartige „Bilderverbote“ auch in der Vermittlungsarbeit gestritten. Und selbst privaten Täter-Aufnahmen von Familie und Freizeit werden häufig Zeichnungen oder andere Quellen der Opfer gegenübergestellt, um den Kontrast von Alltagsrealitäten zu illustrieren. Solange die Diskussion auf der Motivebene verharrt und nicht quellenkritisch Entstehung und Überlieferung einbezieht, gehen auf diesem Wege nicht nur die Graustufen und -zonen des NS-Terrorystems verloren, sondern auch die Kontexte. Gerade angesichts neuer Sehgewohnheiten der aktuellen Schüलगeneration und des digitalen Zeitalters muss in der Vermittlungspraxis der kritisch-analytische Blick auf das Medium geschärft werden, um durch den Einsatz historischer Fotografien eine Kompetenzentwicklung zu erzielen. Eine Fotogeschichte der Täter wie auch des Lagersystems muss allerdings – mit der notwendigen interdisziplinären Ausrichtung – noch geschrieben werden.³³

³¹ Vgl. Habbo Knoch, *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburg 2001, und Cornelia Brink, *Ikone der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, München 1998.

³² Vgl. insbesondere Bogdan Musial, *Bilder einer Ausstellung. Kritische Anmerkungen zur Wanderausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“*, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 47 (1999), S. 563–591.

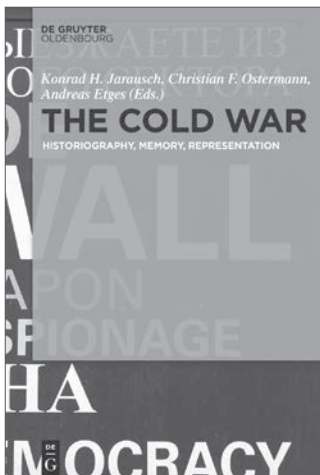
³³ Vgl. bereits Detlef Hoffmann, *Fotografierte Lager. Überlegungen zu einer Fotogeschichte deutscher Konzentrationslager*, in: *Fotogeschichte* 14 (1994), S. 3–20. Ferner Miriam Y. Ara-

III. Statt eines Resümees

Dieser Essay ist ein Plädoyer für eine tiefgründige Auseinandersetzung mit dem Medium Foto in der historischen Forschung. Eine quellenkritische und zugleich mit anderen fotografischen wie nichtfotografischen Überlieferungen verschränkende Analyse kann helfen, Sprach- und Wahrnehmungsgrenzen zu überbrücken. Dies betrifft zugleich die Verwendung von Fotografien in der historisch-politischen Bildung, im Schulunterricht wie auch in der Hochschullehre. Hierzu bedarf es aber eines offenen, aufmerksamen und analytisch-kritischen Blicks. Täter-Fotografien sind banal und inszeniert, auratisch und konstruiert, ästhetisiert und rassistisch verbrämt, geordnet und verzerrt, Ausschnitte einer Teil-Wirklichkeit und surreal. Die diskutierten Möglichkeiten und Grenzen der Fotoanalyse liegen oftmals eng beieinander: Konstruktion und Dekonstruktion der Bilder, visuelle Wirkung und präzise Kontextualisierung, Vorsicht und Mut bei Interpretationen, Momentaufnahmen und Verdichtung von Momenten zur Sichtbarmachung von Prozessen. Fotografien aus Auschwitz sind unter anderem aufgrund ihrer einprägsamen Bildsprache zu Medienikonen geworden; zugleich sind die Bedingungen der Bilder mehrdimensional und weisen einen spezifischen Informationsgehalt auf. Das Betrachten der Bilder in den Alben von Karl Otto Koch oder Karl Höcker hat für sich genommen nur geringen Erkenntnisgewinn. Werden sie als Ego-Dokumente an der Schnittstelle von Privatheit und Öffentlichkeit ausgewertet, können sie Rückschlüsse auf das Selbstbild der Täter liefern. Vor allem aber können sie als historische Sichtfenster fungieren, um informelle und funktionale Netzwerke und Herrschaftspraktiken im Nationalsozialismus zu dechiffrieren. Die genaue Bestimmung des Entstehungskontexts ist in allen Fällen unabdingbar. Mit Rücksicht auf alle Unschärfen in der wissenschaftlichen Analyse besitzen Fotografien einen hohen Quellenwert und stellen bei fehlender Gegenüberlieferung mitunter die einzigen Quellen dar. Die Vergegenwärtigung methodischer und empirischer Defizite darf daher nicht zu einer Hilf- oder gar Machtlosigkeit gegenüber Bildern der Macht führen. Für eine Annäherung an das Medium Foto und dessen Untersuchung sind einige Anstöße gegeben worden. Dennoch bleibt am Ende immer noch die skeptische Frage: Wie „wirklich“ sind Fotografien trotz alledem, und welche Beweiskraft besitzen sie infolgedessen in der Geschichtswissenschaft und in der Öffentlichkeit? Solange wir auf der Motivebene stehen bleiben, werden wir nicht wirklich Bildkontexte sichtbar machen.

ni, Die fotohistorische Forschung zur NS-Diktatur als interdisziplinäre Bildwissenschaft, in: Zeithistorische Forschungen 5 (2008), S.387–412.

THE COLD WAR



Konrad H. Jarausch, Christian F. Ostermann,
Andreas Etges (Eds.)

THE COLD WAR

Historiography, Memory, Representation

2017, VIII, 309 pages, 20 fig.

HC RRP € 59.95 [D]/US\$ 59.95/£ 44.99

ISBN 978-3-11-049522-5

eBook RRP € 59.95 [D]/US\$ 59.95/£ 44.99

PDF ISBN 978-3-11-049617-8

ePUB ISBN 978-3-11-049267-5

Print + eBook RRP € 89.95 [D]/US\$ 89.95/£ 67.99

ISBN 978-3-11-049618-5

The traces of the Cold War are still visible in many places all around the world. It is the topic of exhibits and new museums, of memorial days and historic sites, of documentaries and movies, of arts and culture. There are historical and political controversies, both nationally and internationally, about how the history of the Cold War should be told and taught, how it should be represented and remembered. While much has been written about the political history of the Cold War, the analysis of its memory and representation is just beginning. Bringing together a wide range of scholars, this volume describes and analyzes the cultural history and representation of the Cold War from an international perspective. That innovative approach focuses on master narratives of the Cold War, places of memory, public and private memorialization, popular culture, and schoolbooks. Due to its unique status as a center of Cold War confrontation and competition, Cold War memory in Berlin receives a special emphasis.