



Fotografien aus den Lagern des NS-Regimes

Beweissicherung und ästhetische Praxis

böhlau

Herausgegeben von
Hildegard Frübis,
Clara Oberle und
Agnieszka Pufelska



Schriften des Centrums für Jüdische Studien

Band 31

Herausgegeben von Gerald Lamprecht und Olaf Terpitz

Hildegard Frübis, Clara Oberle, Agnieszka Pufelska (Hg.)

FOTOGRAFIEN AUS DEN LAGERN DES NS-REGIMES

Beweissicherung und ästhetische Praxis

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Das Buch erscheint in Zusammenarbeit mit dem Nordost-Institut Lüneburg und wurde gefördert vom Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages sowie mit freundlicher Unterstützung der Stiftung Irène Bollag-Herzheimer, Basel sowie der MA 7, Kulturabteilung der Stadt Wien.

**NORD
OST
INSTITUT**
an der Universität Hamburg

**WIEN
KULTUR** 

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.

© 2019 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H & Co. KG, Wien, Kölblgasse 8–10, A-1030 Wien
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Francisco Boix als »War Reporter« nach der Befreiung des KZ Mauthausen im
Mai 1945, Fotograf und Datum unbekannt. © Museu d'Historia de Catalunya, Barcelona.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig.

Korrektur: Ernst Grabovszki, Wien
Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Michael Rauscher, Wien

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-205-20268-4

Inhalt

Hildegard Frübis: Einleitung: Beweissicherung und ästhetische Praxis 7

Der Häftlingskörper und seine Disziplinierung

Lukas Meissel: Perpetrator Photography. The Pictures of the
Erkennungsdienst at Mauthausen Concentration Camp 25

Sandra Starke: »... davon kann man sich kein Bild machen.« Entstehung,
Funktion und Bedeutung der Baumhängen-Fotos 49

Élise Petit: What Do Official Photographs Tell Us About Music and
Destructive Processes in the Nazi Concentration Camps? 67

Fotografie als Medium der Selbstbehauptung

Andrea Genest: Fotografien als Zeugen – Häftlingsfotografien aus dem
Frauenkonzentrationslager Ravensbrück 85

Tanja Kinzel: Spuren des Widerstandes: Deportationsfotos von
Henryk Ross aus dem Getto Lodz 113

Paweł Michna: Hygiene and Propaganda: The Iconography of Modernity
in Albums from the Łódź Ghetto 137

Stephan Matyus: Die Befreiung von Mauthausen, die fotografische
Perspektive eines Häftlings: Francisco Boix 159

Fotografie und die Repräsentation des NS-Regimes im Lager

Ute Wrocklage: Die Fotoalben des KZ-Kommandanten Karl Otto Koch –
Private und öffentliche Gebrauchsweisen 179

Alfons Adam: “Für uns arbeitet ganz Europa”. Nazi forced labour in the photo archive of the Sudetenländische Treibstoffwerke AG Brüx 207

Bildmotive und ihr Narrativ nach 1945

Jovan Byford: Picturing Jasenovac: Atrocity Photography Between Evidence and Propaganda 227

Ljiljana Radonić: Post-Communist Memorial Museums from Jasenovac to Tallinn – Visualizing Perpetrators and Victims 249

Maria Schindelegger: Grenzverschiebungen. Das Motiv des Stacheldrahtes in Fotografien des befreiten Konzentrationslagers Buchenwald 271

Ruth Pérez-Chaves: These images provide “an almost inconceivable approach to imagine this extermination-industry at work ...”: The use of historical photographic material from 1944 in the film “Son of Saul” (László Nemes, 2015) 291

Autoren und Autorinnen 311

Abbildungsnachweis 317

Einleitung: Beweissicherung und ästhetische Praxis

Um zu wissen, muss man sich ein Bild machen. Wir müssen versuchen uns ein Bild davon zu machen, was im Sommer 1944 die Hölle von Auschwitz gewesen ist. Berufen wir uns nicht auf das Unvorstellbare (*l'inimaginable*). Schützen wir uns nicht durch den Hinweis darauf, daß wir uns diese Hölle ohnehin nie vollständig werden vorstellen können – auch wenn es sich tatsächlich so verhält. Aber wir *müssen* es, wir *schulden* es diesem schwer Vorstellbaren: als eine Antwort, die wir zu geben haben, als eine Schuld, die wir den Worten und Bildern gegenüber eingegangen sind, die einige Deportierte der schrecklichen Wirklichkeit ihrer Erfahrung für uns entrissen haben. Berufen wir uns also nicht auf das Unvorstellbare. Für die Gefangenen war es weitaus schwieriger, dem Lager diese wenigen Fetzen zu entziehen, die jetzt in unserer Verwahrung sind und uns die Last auferlegen, ihnen mit einem einzigen Blick standzuhalten. Einer Welt entrissen, die sie unmöglich machen wollte, sind diese Fetzen kostbarer und beunruhigender für uns als alle erdenklichen Kunstwerke. Bilder *trotz allem* also: trotz der Hölle von Auschwitz, trotz der eingegangenen Gefahren. Wir müssen sie im Gegenzug betrachten, sie annehmen, versuchen, sie zu analysieren. Bilder *trotz allem*: trotz unserer eigenen Unfähigkeit, sie so anschauen zu können wie sie es verdienten, trotz unserer übersättigten und vom Markt der Bilder beinahe erstickten Welt.¹

Mit diesem Abschnitt beginnt Didi-Huberman seine Überlegungen zu den vier Fotografien, die von Häftlingen des »Sonderkommandos« auf dem Gelände des Krematorium V des Konzentrationslagers Auschwitz-Birkenau aufgenommen wurden.² Die vier Aufnahmen – größtenteils verwackelt und unscharf – die unter Zeitdruck und aus Verstecken heraus gemacht werden mussten, konnten nur unzulängliche Ausschnitte dessen sein, was sich im August 1944 am Kremato-

¹ DIDI-HUBERMAN, Georges: Bilder trotz allem. München 2007, S. 15.

² Zur Rezeption und Kritik von Huberman siehe die Rezension von FEYERTAG, Karoline: Kunst des Sehens und Ethik des Blicks. Zur Debatte um Georges Didi-Hubermans Buch *Bilder trotz allem*. <http://eicp.net/transversal/0408/feyertag/de/print> (15.01.2018); Ute Wrocklage. Review of Didi-Huberman, Georges. *Bilder trotz allem. Aus dem Französischen von Peter Geimer*. H-Soz-u-Kult, H-Net-Reviews. May, 2008 (15.01.2018). Huberman stützt sich in seinen Analysen auf eine ganze Bandbreite von Forschungsliteratur sowie literarische Augenzeugenberichte. In den wesentlichen Aspekten bezieht er sich auf die historische Studie von Jean-Claude Pressac, der die Entstehung der vier Fotos rekonstruiert und sie erstmals vollständig publiziert hat (Auschwitz: Technique and Operation of the Gas Chambers. New York 1989).

rium V abspielte, als die Krematorien aufgrund der eintreffenden Massentransporte ungarischer Juden »überlastet« waren und die Leichen sogar im Freien verbrannt wurden. Aber gerade dass die fotografischen Bilder »im Fluchtpunkt dieser beiden Unmöglichkeiten – dem baldigen Verschwinden des Zeugen und der fraglosen Undarstellbarkeit des Bezeugten – (...)«³ gemacht wurden, ist Didi-Huberman Anlass, die Bilder zum Sprechen zu bringen. Auch wenn Didi-Hubermans emphatischer Gebrauch des Bildbegriffs hin und wieder etwas überzogen scheint, so führt seine *en détail* geführte Rekonstruktion zum Entstehungskontext der vier Aufnahmen aus Auschwitz-Birkenau und folgt darin dem Anliegen der Fotografen des »Sonderkommandos« trotz aller Gefahren »Signale in die Außenwelt (zu) schicken.«⁴ Das »trotz allem« wird Didi-Huberman zum Leitmotiv der Auseinandersetzung mit den vier Fotografien, in denen er einen »Akt des Widerstandes in Auschwitz im Jahr 1944«⁵ erkennt. Er folgt in seiner Annäherung über fünf Jahrzehnte später dem »trotz allem« der Fotografien, ihrer Zeugenfunktion der Massaker, die von der SS um jeden Preis verhindert werden sollte.

Mit seinen bildphilosophischen wie -historischen Betrachtungen zu den Fotografien aus Auschwitz führt Didi-Huberman in die Komplexität der Forschungssituation, die sich der Erschließung fotografischer Dokumente aus den Konzentrationslagern des NS stellt – und die letztlich im Kontext des von Didi-Huberman geforderten »trotz allem« steht.⁶ Das Bildmedium Fotografie – oft missverstanden als »Selbstabdruck der Wirklichkeit« – steht, was die Analyse und Interpretation der Aufnahmen aus den Lagern anbelangt, noch immer vor großen Herausforderungen. Die Schwierigkeiten rühren vor allem von dem »Doppelcharakter der Fotografie.«⁷ Die fotografische Aufnahme ist zwar der

3 DIDI-HUBERMAN, *Trotz allem*, S. 20. Mit dem »Verschwinden der Zeugen« spielt Didi-Huberman auf die Rolle der jüdischen »Sonderkommandos« in Auschwitz-Birkenau an. Sie waren eine Spezialeinheit von Häftlingen, die die Ausplünderung und Verbrennung der Leichen zu verrichten hatte. Um ihre Zeugenschaft am Massenmord zu verhindern, wurden die Mitglieder der »Sonderkommandos« erschossen und durch neue Häftlinge ersetzt. Siehe LEVI, *Primo: Die Untergegangenen und die Geretteten* (1986). München 1990; Inmitten des grauenvollen Verbrechens. Handschriften von Mitgliedern des »Sonderkommandos«. Übersetzt von Herta Henschel und Jochen August. Verlag des Staatlichen Auschwitz-Birkenau Museums. Oświęcim 1996; GREIF, Gideon: »Wir weinten tränenlos ...« Augenzeugenberichte des jüdischen »Sonderkommandos« in Auschwitz. Köln 1995.

4 DIDI-HUBERMAN, *Trotz allem*, S. 5.

5 EBD. S. 93.

6 Ähnliches gilt für die vom Nazi-Regime eingerichteten Gettos in den osteuropäischen Ländern. Vgl. die Beiträge im vorliegenden Band von Tanja Kinzel und Paweł Michna.

7 BRINK, Cornelia: *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*. Berlin 1998, S. 10.

Wirklichkeit entnommen, sie stellt aber nur einen Ausschnitt dieser Wirklichkeit bereit und wird in ihrer Ausschnittshaftigkeit zugleich zu deren Interpretation. Die Kontextualisierung der Fotografien, die Kenntnis der Bedingungen und Voraussetzungen ihrer Herstellung, wird somit zum zentralen Parameter für die historische Erschließung der fotografisch gewonnenen Bilder. Zugleich weist die Fotografie in ihrem Doppelcharakter über die reine Abbildungsqualität des Historischen hinaus. Sie schließt an schon vorhandene Bildlichkeiten, ihre Traditionen und ästhetischen Praxen an – und dies jenseits aller Trennungen von Kunst und Fotografie. Seit den 1980er Jahren lässt sich unter HistorikerInnen, FotohistorikerInnen und KunsthistorikerInnen eine fotohistorische Forschung beobachten, die sich vermehrt mit den überlieferten Beständen von Fotografien aus den Konzentrationslagern auseinandersetzt. Leider ist die Forschung noch immer geprägt von den disziplinären Grenzziehungen zwischen historischen und bildhistorischen Wissenschaften. Der »Doppelcharakter der Fotografie« hat aber die Arbeitspraxis der Interdisziplinarität zur Voraussetzung. Nur so können die Fotografien – entlang einer Bildarchäologie – Schicht um Schicht und in Überschneidung von dokumentarischen und bildhistorischen Momenten erschlossen werden.

Die vorliegende Publikation geht auf die Konferenz »Fotografien aus den Lagern des NS-Regimes« zurück, die im November 2016 am Centrum für Jüdische Studien der Universität Graz stattfand. Zumindest im Kontext einer Tagung sollte der Rahmen für die interdisziplinäre Zusammenarbeit und den wissenschaftlichen Austausch geschaffen werden.⁸ Die Beiträge präsentieren Bildquellen aus den Archiven West- und Osteuropas sowie den USA, die noch kaum publiziert und noch seltener genauen Analysen unterzogen wurden. Bei manchen dieser Funde stehen die Prozesse des Ordnen und Sortierens noch im Vordergrund, während andere bereits auf laufende Forschungen zurückgreifen und somit ihre Untersuchungen stärker in das Forschungsfeld einbinden können. Die versammelten Autorinnen und Autoren nähern sich dem Forschungsfeld aus ganz unterschiedlichen Perspektiven – je nach den Erfordernissen ihrer Materialien. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit rücken die Beiträge die Bedeutung der Fotografie hinsichtlich der Erforschung des Nationalsozialismus weiter ins Zentrum der historischen Auseinandersetzung. Wie schon Dagmar Barnouw 1996 konstatierte: »Photographien können die Geschichtsschreibung ergänzen, weil sie die Mehrdeutigkeiten und Widersprüche der Vergangenheit

8 In ihrer Themenstellung knüpft die Konferenz an die 10. Europäische Sommer-Universität Ravensbrück »Fotografie in Konzentrationslagern. Praxis, Funktion und Überlieferung« an (Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück/Stiftung Brandenburgische Gedenkstätten Fürstenberg, 23.–28. August 2015).

unmittelbar offen halten.«⁹ Dies hat auch damit zu tun – wie in den verschiedenen Beiträgen des Bandes deutlich wird – dass die Fotografie von ganz unterschiedlichen Personen und Institutionen, die wiederum von höchst unterschiedlichen Intentionen geleitet waren, genutzt wurde. Daraus ergibt sich – jenseits der Großerzählungen zum NS und der Geschichte der Lager – eine Mikrohistorie, die sicher nicht alles, aber vieles und dies in seinen unterschiedlichsten Facetten deutlich werden lässt.

In dem thematischen Spannungsbogen der Aufsätze – von den privaten Knipser-Fotografen aus den Reihen der SS über die Fotografien des »Erkennungsdienstes« bis zu den heimlichen Aufnahmen von KZ-Häftlingen – zeichnet sich der massenhafte Gebrauch der Fotografie wie deren unterschiedlichsten Gebrauchsweisen in den Lagern ab. Didi-Huberman bezieht sich in »Trotz allem« auf »nur« einen – sehr speziellen – Typus von Fotografien aus den Konzentrationslagern: der von Häftlingen heimlich und versteckt aufgenommenen Fotos. Die Forschungen der letzten Jahre wie auch die hier versammelten Beiträge zeigen hingegen, dass in den Konzentrationslagern massenhaft und vielfältig fotografiert wurde – ganz wie es dem Reproduktionscharakter des Massenmediums Fotografie entspricht, wie er seit der Frühgeschichte des Bildmediums entfaltet wurde. Mittlerweile gehört die Fotografie zu den Schlüsselmedien der Erforschung des Holocaust: Qua der Bandbreite ihres Einsatzes, ihren unterschiedlichsten Funktionen und Nutzungen führt sie hinein in das Gesamtsystem »Lager« – ein Ort, von dem das Bildmedium in seinem offiziellen Gebrauch »ein eigentümlich geschöntes und »sauberes« Bild« in der »Darstellung von Ordnung, Effizienz und moderner Funktionalität«¹⁰ erzeugte. Die Breite, in der das Bildmedium in den KZs seinen Einsatz fand, verweist zugleich auf die Herausforderungen, die sich bei der Bearbeitung dieser Fotografien stellt. Trotz – oder gerade wegen – ihres massenhaften Gebrauchs kommt es darauf an, die Fotos in ihrer jeweiligen Singularität und Historizität ernst zu nehmen. Dies bedeutet, sie entsprechend dem Kontext ihrer zeitlichen wie räumlichen Entstehung zu differenzieren und damit in den »fotografischen Prozess« ihrer Aufnahmesituation einzubetten.¹¹ Erst in ihrem singulären Produktionskontext können die jeweiligen Fotografien und die in ihnen vertretenen Genres und Motive – jenseits ihres massenmedialen Charakters – erschlossen werden.

9 BARNOUW, Dagmar: *Ansichten aus Deutschland (1945). Krieg und Gewalt in der zeitgenössischen Photographie.* Basel–Frankfurt am Main 1996, S. 12.

10 STARKE, Sandra: »... davon kann man sich kein Bild machen.« Entstehung, Funktion und Bedeutung der Baumhängen-Fotos. Im vorliegenden Band.

11 BRINK, Ikonen, S. 2.

Zu den Beiträgen – Der Häftlingskörper und seine Disziplinierung

Trotz des offiziellen Verbots im Konzentrationslager zu fotografieren, entstanden neben den heimlichen – die sicher in der Minderzahl waren – eine Fülle von privaten und offiziellen Fotografien in den Lagern.¹² Ein »Großproduzent« von Fotografien war der sogenannte »Erkennungsdienst«. Als eine Abteilung der Verwaltung der Konzentrationslager war er zuständig für die erkennungsdienstliche Erfassung der Häftlinge, wozu auch Fotoaufnahmen zählten; daneben hatte er die Aufgabe Suizide, Unfälle, Exekutionen, alle sogenannten »unnatürlichen Todesfälle« und besonderen Ereignisse, wozu SS-Feierlichkeiten und »hohe Besuche« von Vorgesetzten gehörten, zu dokumentieren. Wie Lukas Meissel in seinem Beitrag »Perpetrator Photography. The Pictures of the *Erkennungsdienst* at Mauthausen Concentration Camp« anhand des einzigartigen Quellenbestandes aus dem KZ Mauthausen aufzeigt, ist in diesen Aufnahmen – obwohl sie die Lager und das Leben der Häftlinge zum Gegenstand haben – nicht die Lebenswirklichkeit der Häftlinge zu erkennen. Was in den Fotografien erscheint, ist die Lagerrealität, wie sie in ihrer Funktionalität von SS und Lagerverwaltung bestimmt wurde. Die Fotografien werden so zur Repräsentation des ideologischen Selbstverständnisses der Täter sowie der Lagerordnung in ihrer »natürlichen« Hierarchie von SS und Häftlingen.

Eine besondere Form der Fotografie, die in die Praxis des »Re-enactments« führt, behandelt Sandra Starke in ihrem Artikel »... davon kann man sich kein Bild machen«. Entstehung, Funktion und Bedeutung des Baumhängen-Fotos«. Baumhängen – auch Pfahlbinden genannt – war eine der brutalsten Strafen im Terrorsystem der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Wie Starke in ihrer Analyse nachweisen kann, sind die in mehreren Versionen verbreiteten »Baumhängen-Fotos« aus Buchenwald inszenierte, d.h. nachgestellte Fotografien, die erst nach der Befreiung des Lagers entstanden. In den ersten Tagen und Monaten nach der Befreiung der Lager war das »Re-enactment« eine durchaus häufig anzutreffende Praxis. Was während des Betriebs der KZs der Geheimhaltung und in einer streng geschiedenen Trennung von Innen- und Außenwelt geschah, sollte nun gesichert und dokumentiert werden. Die Beweissicherung (Artefakte, mündlich wie schriftlich dokumentierte Aussagen der Überleben-

12 Von den Verboten zeugen sowohl die Verbotsschilder außerhalb der Lagerumzäunungen wie auch der umfangreiche Verbots- und Strafenkatalog der Lagerordnungen. STARKE, Sandra: »Papi macht Witzchen«. SS-Soldaten als Knipser. Vortrag im Rahmen der Tagung »Medienamateure. Wie verändern Laien unsere visuelle Kultur?« Universität Siegen 5.-7.6.2008. In: www.medienamateure.de (30.7.2017). Siehe auch die Beiträge von Genest, Kinzel, Meissel, Starke und Wrocklage im vorliegenden Band.

den) wurde zum gemeinsamen Anliegen von Alliierten und ehemaligen Häftlingen. Starke verweist auf die enormen Anstrengungen der Überlebenden selbst »an originalen Schauplätzen mit teils originalen Mitteln, die SS-Methoden und Lagerstrafen in der Rolle von Opfern oder sogar von Tätern nachzustellen«. Die dokumentarische Funktion der Fotografie als Akt des Widerstandes – wie er schon im Kontext der Fotografien des »Sonderkommandos« in Auschwitz angesprochen wurde – scheint hier wieder auf. In diesem Falle als Widerstand gegen das Verschwinden der Lagerrealität und die damit einhergehende Befürchtung, dass auch die nur schwer vorstellbare Wirklichkeit des Lagers schnell in Vergessenheit geraten könnte.

In dem Beitrag von Elise Petit »What do official photographs tell us about music and destructive processes in the Nazi camps?« verschränkt sich die Zeugenschaft der Fotografie mit dem Einsatz von musikalischen Darbietungen in den Lagern. So wie Strafaktionen im Lager omnipräsent waren, so war dies auch der Einsatz von Musik: Häftlingsorchester hatten mit Hilfe von Marschmusik die Arbeitskommandos zu synchronisieren oder bei Strafaktionen die Prozeduren der Torturen zu »untermalen«. Anhand dreier Fotografien verweist Petit auf drei verschiedene Situationen, in welcher die Musik Teil der destruktiven Prozesse im Lager wurde. Unter anderem ist hier auch die Propagandafunktion der NS-Fotografie anzutreffen: Musikalische Aufführungen sollten den Anschein der Normalität in den Lagern vermitteln und so der »Gräuelpropaganda« der Feinde des Regimes entgegentreten. Aber auch eine alte, tradierte »Kriegstechnik« ist in diesem Kontext zu beobachten: Musik und Gesang werden als Mittel eingesetzt, um die Häftlinge/Feinde zu erniedrigen, zu demoralisieren und letztlich ihren psychologischen Zusammenbruch herbeizuführen.

Fotografie als Medium der Selbstbehauptung

Fotografien, die heimlich und von Häftlingen aufgenommen wurden, bilden sicher die kleinste Gruppe der aus den Lagern überlieferten Aufnahmen. Dennoch begaben sich die Inhaftierten immer wieder in höchste Gefahr, um solche »heimlichen« oder »illegalen« Fotos herzustellen. Wie schon die Beobachtungen Didi-Hubermans zu den Fotografien des »Sonderkommandos« am Krematorium V in Birkenau nahelegen, überlagern sich innerhalb dieses spezifischen Handlungskontextes Beweissicherung und Widerstand. Man könnte auch formulieren: Die Versuche unter höchster Gefahr in den Lagern Beweise zu sichern werden zu Akten des Widerstandes. In den Beiträgen von Andrea Genest, Tanja Kinzel, Pawel Michna und Stephan Matyus werden vier weitere Fälle von Fotografien vorgestellt, die von Häftlingen – zumeist heimlich – in den Lagern

aufgenommen wurden. Sie alle entstanden aus ganz unterschiedlichen Motiven, aber immer in der Intention, das sichtbar zu machen, was in dem von der Außenwelt strengstens abriegelten Mikrokosmos des Lagers geschah. Das in der Nachkriegsperspektive häufig bemühte Motiv der Undarstellbarkeit wird durch diese Fotografien – wie auch die Intention der Häftlinge, »trotz allem« diese Welt sichtbar und vor allem beweisbar zu machen, durchlöchert. Der Aufsatz »Fotografien als Zeugen – Häftlingsfotografien aus dem Frauen-Konzentrationslager Ravensbrück« von Andrea Genest stellt fünf Fotografien in den Mittelpunkt, die eine polnische Gefangene von drei ihrer Mitgefangenen im Frauenkonzentrationslager Ravensbrück aufnahm. Diese heimlich aufgenommenen Fotos sollten die Spuren der medizinischen Versuche sichern, die an den Häftlingen vorgenommen worden waren. In der Rezeption bislang vorwiegend als Akte widerständigen Handelns beschrieben – was sie zweifelsohne auch sind –, zeigt sich in der detailgenauen Betrachtungsweise der Autorin jedoch noch weit mehr. Genest verweist auf das nicht zufällige Zustandekommen dieser Aufnahmen; vielmehr setze ihr Zustandekommen einen spezifischen Handlungskontext voraus für den Anlass, Motiv und Gelegenheit gefunden werden mussten. Über den Weg der historischen Rekonstruktion wie der Kontextualisierung des Lebens der Häftlinge wie ihrer Handlungen öffnet sie den Blick auf die »Häftlingswelten« der Konzentrationslager wie auch die *agency* der Fotografinnen. Ein weiterer Aspekt, der sich in diesem Kontext eröffnet, ist der solidarische Blick der Mitgefangenen, aus deren Perspektive die Fotos aufgenommen wurden und der somit der weithin dominierenden Täterperspektive entgegengesetzt werden kann.

Die Beiträge von von Tanja Kinzel und Paweł Michna führen in die besondere Situation des Getto Łódź, das von April 1940 bis Sommer 1944, als zweitgrößtes Getto nach Warschau, im besetzten Polen existierte und wo während dieser Zeitspanne eine einzigartige systematische fotografische Dokumentation des Gettoalltages entstand. Sowohl deutsche Propagandakompagnie, Wehrmachtsoldaten, NS-Funktionäre und Polizisten wie auch der Judenrat – alle aus gänzlich unterschiedlichen Motiven – waren an der Entstehung dieses »Fotoarchivs« beteiligt. Kinzel stellt in ihrem Aufsatz »Spuren des Widerstandes: Deportationsfotos von Henryk Ross aus dem Getto Lodz« eine kleine Auswahl von Fotos in den Mittelpunkt ihrer Betrachtungen, die während der seit September 1942 laufenden Deportationen vom Getto in die Vernichtungslager entstanden. Es sind Aufnahmen des jüdischen Fotografen Henry Ross, der im Getto lebte und der heimlich und mit Hilfe von Tarnungen oder aus Verstecken heraus dort fotografierte. Für den Fotografen, wie die meisten der Bewohner, bestand kein Zweifel mehr, dass die Deportationen in den Tod führen. In der Absicht zu dokumentieren und – trotz aller Aussichtslosigkeit– Zeugnis zu hinterlassen,

wurden auch diese Fotografien zu einem Akt des kulturellen Widerstandes im Getto.

Selbst unter den katastrophalen Lebensbedingungen des Getto Łódź entstanden Fotoalben, die den Alltag des Gettos zum Gegenstand hatten.¹³ Angefertigt wurden sie von den jüdischen Bewohnern des Gettos und im Auftrag der jüdischen Selbstverwaltung mit dem Ziel die deutsche Besatzungsmacht – wie auch die Repräsentanten der deutschen Industrie bei ihrer Besichtigung des Gettos – von der Funktions- und Leistungsfähigkeit des Gettos zu überzeugen. Hier kommt die Perfidie der deutschen Besatzung zum Tragen, die Lageradministration den Juden selbst zu überantworten und durch den »Judenrat« die eigene Vernichtung zu organisieren. Vor diesem historischen Hintergrund betrachtet Paweł Michna in seinem Beitrag »Hygiene and Propaganda. Iconography of Modernity in Albums from the Łódź Ghetto« die visuelle Struktur von zwei Alben aus der »Gesundheitsabteilung«.¹⁴ In seiner Analyse der visuellen Struktur dieser Fotoalben, die aus Fotografien sowie Collagen von Schrift und Fotografie besteht, beschreibt er eine »Ikonographie der Moderne«, die bis hin zu den konstruktivistischen Gestaltungsprinzipien der Avantgarde reicht. Seine Argumentation führt zu der These, dass die Jüdische Gettoverwaltung in ihrem Überlebenskampf die dezidiert modernen Gestaltungsmedien dieser Alben – Fotografie, Collage, konstruktivistische Gestaltungsprinzipien – programmatisch einsetzte, um ein Gegenbild zur Nazi-propaganda zu schaffen. In einem double-bind wird in den Fotoalben der Versuch unternommen, den Nachweis von Gesundheit, Krankheitsbekämpfung und Hygiene – als ein zentrales Thema des Modernediskurses – im Lager zu führen, um sowohl der von den Traditionen des Antisemitismus getragenen NS-Propaganda – insbesondere in Bezug auf das osteuropäische Judentum als Träger von Krankheit, Unreinheit und Schmutz – entgegenzutreten als auch um die Leistungsfähigkeit des Gettos zu betonen. Die Fotoalben mit ihren Bilderzählungen sind als eine Form der umgekehrten Propaganda zu verstehen: Um das Überleben des Gettos zu gewährleisten, versuchte der »Judenrat«, unter dem Vorsitz von Chaim Mordechai Rumkowski, im Rekurs auf moderne Werte das Bild einer sauberen, funktionalen und rationalen Gettoadministration zu schaffen. Hier zeichnen sich Parallelen zu den Intentionen des im KZ Auschwitz entstandenen Lili Jakob-Albums

13 Die meisten der jüdischen Fotografien, die im Getto – mit einer Ausnahmegenehmigung – fotografierten, sind namentlich nicht bekannt. Von fünf Fotografien sind die Namen erhalten: Lejb Maliniak, Mieczysław Borkowski und Hans Ruiczek sowie Mendel Grosman und Henryk Ross, die zu den heute bekanntesten zählen. Siehe: <http://www.ghettochronik.de/de/album/fotografien-im-getto> (20.01.2018).

14 Eingeführt zur Verwaltung aller Krankenhäuser, Apotheken, Rettungsstationen, Sanitätsdienste, Altenheime, Waisenhäuser.

ab – allerdings in der genauen Umkehrung der Perspektive: Dort zeichneten die Täter das fotografische Bild eines rational und effizient geführten Lagers, dessen Ziel es war, die Leistungsfähigkeit der Lageradministration in Hinsicht auf die Ausbeutung und Vernichtung der Juden zu demonstrieren.

Stephan Matyus betrachtet in seinem Aufsatz »Die Befreiung von Mauthausen, die fotografische Perspektive eines Häftlings: Francisco Boix« die besondere Situation des spanischen politischen Häftlings und Fotografen Francisco Boix, der im »Erkennungsdienst« des Lagers Mauthausen arbeitete. Während seiner Gefangenschaft schmuggelte er kompromittierendes Bildmaterial aus dem Lager, das nach der Befreiung in Prozessen der Alliierten als Beweismaterial eingesetzt werden konnte. Während der Befreiung kam ihm eine besondere Rolle zu: Mittels einer im Lager gefundenen Kamera wechselte er vom Häftling zum Fotografen und setzte die Befreiung des Lagers aus der Perspektive eines ehemaligen Häftlings in Szene. Die Kamera, die im Einsatz der SS den Inhaftierten einst ihre Identität raubte – beispielsweise wenn sie auf den Fotos des »Erkennungsdienstes« zu Nummern wurden – sowie Teil des KZ-Systems und seiner Erniedrigungen war, wurde in den Händen von Boix zum Medium eines neuen Selbstbewusstseins. Aus der Perspektive eines befreiten Häftlings machte er Fotos, die sich ganz wesentlich von den offiziellen Aufnahmen der US-Armee unterscheiden. Wie Matyus an verschiedenen Bildmotiven aufzeigen kann, stehen die ehemaligen Mithäftlinge im Mittelpunkt der Aufnahmen von Boix. Sie erscheinen nicht als Opfer, sondern »vor dem Objektiv seiner Kamera vollzieht sich die Metamorphose von den Häftlingen zu Überlebenden, die ihre Rolle als Zeitzeugen und ihren ungebrochenen Widerstandsgeist unterstreichen wollen«.

Fotografie und die Repräsentation des NS-Regimes im Lager

In den Lagern und den Fotolabors des schon erwähnten »Erkennungsdienstes« entstanden auch Dutzende privater und dienstlicher Fotoalben für die SS – nicht alle sind überliefert oder bekannt geworden. Anzunehmen ist, dass viele Alben bei Kriegsende vernichtet wurden, um keine persönliche Verbindung zur SS herstellen zu können und sich somit nicht selbst zu belasten.¹⁵ Einige der Alben verschwanden, wie die Fotohistorikerin Ute Wrocklage in ihrem Beitrag zu den Fotoalben des KZ-Kommandanten Karl Otto Koch schreibt, »auf die Dachböden und in die Keller, wo sie erst nach Jahrzehnten wiederentdeckt wer-

15 Im Nürnberger Hauptkriegsverbrecherprozess wurde die SS vom Internationalen Militärgerichtshof zur verbrecherischen Organisation erklärt.

den«. ¹⁶ Zwei Fotoalben, die »überlebten« und die unter dem Namen »Auschwitz-Album« bekannt wurden, gehören zu den bekanntesten Bildzeugnissen aus den Konzentrationslagern. Das eine ist das schon kurz erwähnte Lili Jacob-Album, dessen Fotos von der Ankunft und Selektion an der Rampe seit vielen Jahrzehnten bekannt sind und an deren Entstehung auch der polnische Häftling Wilhelm Brasse mitzuwirken hatte. ¹⁷ Nach dem neuesten Stand der Forschung wird auf den 56 Albumseiten eine Art Drehbuch entworfen, welches »den aus Sicht der SS idealtypischen Ablauf des Massenmordes an den ungarischen Juden ab Mai 1944« ¹⁸ festhält. Einzelne Fotografien aus dem Album – und auch das ist typisch für die Forschungslage – sind zwar seit Jahren bekannt und werden immer wieder in Publikationen zur NS-Geschichte verwendet, verbleiben jedoch meist ohne eine kontextualisierende Einordnung – weder zur Geschichte und Funktion des Albums noch zur ästhetischen Geschichte der Fotografie in privaten/offiziellen Alben. Erst seit 2002 liegt die Veröffentlichung aller Albumseiten – zusammen mit den darin eingeklebten 189 Fotografien – vor, wie sie 1964 an die Gedenkstätte Yad Vashem übergeben wurden. ¹⁹ Ein weiteres Fotoalbum aus dem Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz ist das sogenannte »Höcker-Album«, das 2007 dem United States Holocaust Museum in Washington D.C. (USHMM) übergeben wurde und das seit 2016 in einer wissenschaftlich bearbeiteten Edition vorliegt. ²⁰

Das Höcker-Album gehört in die Rubrik der »privaten Alben« – eine hinsichtlich des Gebrauchs und der Funktion von Fotoalben zentrale Unterscheidung. Wie Wrocklage hervorhebt, haben diese privat genutzten Alben den

16 WROCKLAGE, Ute: Die Fotoalben des KZ-Kommandanten Karl Otto Koch. Private und offizielle Gebrauchsweisen von Alben.

17 Er gehört zu den wenigen auch namentlich bekannt gewordenen Beispielen. Brasse war als polnischer Häftling im KZ-Auschwitz, Politische Abteilung, inhaftiert und u.a. für die Erkennungsdienstfotos zuständig. HÖRDLER, Stefan/KREUTZMÜLLER, Christoph/BRUTTMANN, Tal: Auschwitz im Bild. Zur kritischen Analyse der Auschwitz-Alben. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 63. Jg., 7/8, 2015, S. 609–632, hier: S. 616.

18 HÖRDLER/KREUTZMÜLLER/BRUTTMANN, Auschwitz im Bild, S. 616.

19 Die Publikation entstand in Zusammenarbeit der israelischen Gedenkstätte Yad Vashem mit dem Staatlichen Museum Auschwitz-Birkenau. Sie erschien 2002 in Israel und 2005 in Deutschland unter dem Titel »Das Auschwitz Album. Geschichte eines Transportes.« Hg. v. Israel GUTMAN und Bella GUTTERMAN. Göttingen 2005. Zur Geschichte der Überlieferung des Albums vgl. GREIF, Gideon: Das Auschwitz Album. Die Geschichte von Lili Jacob. In: Das Auschwitz Album. Geschichte eines Transportes. Hg. v. Israel GUTMAN und Bella GUTTERMAN. Göttingen 2005, S. 71–86.

20 BUSCH, Christoph/HÖRDLER, Stefan/VAN PELT, Robert Jan (Hg.): Auschwitz durch die Linse der SS. Das Höcker-Album. Darmstadt 2016.

»Charakter einer autobiografischen Quelle«,²¹ die Rückschlüsse auf das Selbstverständnis der SS geben. »Erst [s]eit der ersten Wehrmachtsausstellung 1995 sind private Fotoalben als zeitgeschichtliche Quellen verstärkt in den Fokus von Forschungsprojekten und Ausstellungen gerückt.«²² Die Autorin kann hierfür drei noch wenig bekannte Alben geltend machen, die den beruflich/privaten Weg des KZ-Kommandanten Karl Otto Koch begleiteten und die sie in ihrem Beitrag »Die Fotoalben des KZ Kommandanten Karl Otto Koch – Private und offizielle Gebrauchsweisen« vorstellt. Deutlich zeigt sich, wie Koch mittels der fotografischen Bilder und ihrer Anordnung im Album eine Narration seiner Lebensgeschichte – häufig in der Überschneidung von privaten und beruflichen Motiven – gestaltet. Die in diesen Alben zusammengestellten Fotos wurden von SS-Fotografen aufgenommen und dokumentieren die Sicht der Täter. Ganz selbstverständlich produzierten sie bis Kriegsende visuelle Zeugnisse ihrer Dienstzeit im Lager – eine Haltung, die sich in den fotografischen Aufnahmen wie deren Auswahl, Zusammenstellung und Kommentierung mittels Bildunterschriften in den Fotoalben niederschlägt. Die sich hier entfaltende Selbstdarstellung in ihrer Vermischung von privat und (halb)öffentlich führt zum einen in die Tradition des privaten Fotoalbums, wie es seit dem 19. Jahrhundert in bürgerlichen Kreisen entwickelt wurde, und zum anderen in die – um Hannah Arendts Diktum aufzunehmen – »Banalität des Bösen«. Zu beobachten ist, wie in diesen Alben – ob vorwiegend privat oder öffentlich/dienstlich genutzt – das Lager als ein Ort frei von allen Grausamkeiten dargestellt wird. Es ist davon auszugehen, dass in diesem Handlungskontext des Fotografierens eine Form der Selbstzensur angewendet wurde, die das »Drehbuch« der fotografischen Narration bestimmte. Die Bilderzählungen dieser Alben führen zum Thema der Selbstinszenierung der SS und dem »wie sie gesehen werden wollte«. Beide Gruppen von Alben – privat und dienstlich/öffentlich – zeigen, aus je unterschiedlichen Perspektiven, das Innenleben der Lager und sollten, wie Hördler es für das »Höcker-« und das »Lili Jacob-Album« fordert, in einer »verschränkenden Analyse« betrachtet werden.²³ Deutlich wird die Gleichzeitigkeit der Verbrechensmaschinerie der Konzentrationslager und die »Normalität« im Per-

21 WROCKLAGE, Ute: Freizeit in Auschwitz. Rezension zu Christophe Busch, Stefan Hördler, Robert Jan Van Pelt (Hg.): *Auschwitz durch die Linse der SS. Das Höcker-Album*, Darmstadt: Philipp von Zabern Verlag, 2016, übersetzt von Verena Kiefer, Birgit Lamerz-Beckschäfer und Oliver Loew. In: *Fotogeschichte*, Heft 143, 2017. <http://www.fotogeschichte.info/index.php?id=827&L=1%27A%3Do> (15.01.2018).

22 WROCKLAGE, *Freizeit in Auschwitz*, 2017. <http://www.fotogeschichte.info/index.php?id=827&L=1%27A%3Do> (15.01.2018). Sie verweist auf das Forschungs- und Ausstellungsprojekt von BOPP, Petra: *Fremde im Visier. Fotoalben aus dem zweiten Weltkrieg*. Bielefeld 2009.

23 HÖRDLER/KREUTZMÜLLER/BRUTTMANN, *Auschwitz im Bild*, S. 610.

sonalsystem der SS sowie deren Alltags- und Freizeitgestaltung, die meist in unmittelbarer räumlicher Nähe zueinander stattfanden. Nimmt man die fotografischen Quellen allerdings nicht nur in ihrem historisch-dokumentarischen Wert wahr, sondern auch entsprechend ihrer ästhetisch-gestalterischen Bildtradition – wie es Ute Wrocklage für die Koch-Alben aufzeigt –, so könnte sich auch hier ein weiterer Bedeutungsstrang eröffnen. Entlang der Bildtraditionen von Fotoalben ist von einer visuellen Autobiographie auszugehen, die auf die subjektive Narration einer SS-Karriere verweist.

Alfons Adam beschäftigt sich in seinem Beitrag »Für uns arbeitet ganz Europa«. Nazi Forced Labour in the Photo Archive of the Sudetenländische Treibstoffwerke AG Brüx« mit einer Art von Firmen-Fotoarchiv. Die »Sudetenländische Treibstoffwerke AG Brüx« gehörte seit 1938 nach dem Anschluss des tschechoslowakischen Grenzgebiets an das Deutsche Reich zu den Unternehmen der deutschen Kriegswirtschaft. Ab 1942 arbeiteten hier mehr als 30.000 Menschen aus rund 30 Ländern – darunter circa 7000 Kriegsgefangene. In dem fast vollständig erhalten gebliebenen Unternehmensarchiv stieß Adam auf eine Fotosammlung, die aus fast 32.000 Aufnahmen – größtenteils inklusive der Negative – besteht. Fotografisch dokumentiert wurden sowohl die Baustelle, aber auch besondere Ereignisse – wie der Besuch des Gauleiters Konrad Henlein – sowie der Einsatz der NS-Zwangsarbeiter auf den Baustellen der STW. Aus der Masse der Fotografien stellt Adam eine Serie von Bildmotiven vor, die seit 1941/42 zunehmend in das »Visier der Fotografie« gerieten. Die steigende Anzahl von Zivilarbeitern und Kriegsgefangenen aus verschiedensten Nationen – 1943 waren 23 Nationalitäten für das STW tätig – wurde immer häufiger zum Gegenstand der Betriebsfotografen. Gezeigt werden sie sowohl auf den Baustellen wie in ihren Unterkünften; bei der Arbeit wie in Ruhepausen. Die Aufnahmen erschließen sowohl die Geschichte der NS-Zwangsarbeit wie auch das Entstehen einer Ethnografie inmitten von Kriegswirtschaft und Zwangsarbeit, wie sie auch im Ersten Weltkrieg zu beobachten war.²⁴

Bildmotive und ihr Narrativ nach 1945

Der in den oben erwähnten Alben geschaffene Eindruck von der »Normalität« des Lagerlebens steht im Gegensatz zur Drastik der Fotografien, die zu einem anderen Zeitpunkt und aus einer anderen Perspektive aufgenommen

24 Gefangene Bilder: Wissenschaft und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Begleitbuch zur Ausstellung im historischen Museum Frankfurt, 11. September 2014 bis 15. Februar 2015, hg. v. Benedikt Burkard, Petersberg 2014.

wurden. Gemeint sind die während der Befreiung der Lager entstanden Aufnahmen, die größtenteils von den Fotografen des »Signal Corps« angefertigt wurden.²⁵ Unmittelbar nach der Befreiung zeigen sie die Massen an Leichen und ausgemergelten Überlebenden, die von der SS hinterlassen wurden. Wie Maria Schindelegger in ihrem Aufsatz »Grenzverschiebungen. Das Motiv des Stacheldrahtes in Fotografien des befreiten Konzentrationslagers Buchenwald« aufzeigt, »entstanden [diese Aufnahmen] jedoch unter ganz bestimmten historischen und politischen Voraussetzungen und unterlagen einem politisch und erinnerungsdynamisch motivierten Selektionsprozess, der einige wenige Motivbereiche und Fotografien in den Vordergrund treten ließ«. Insbesondere ein Motiv sticht in seiner Verwendung auf Buchcovern von Nachkriegspublikationen (Erinnerungsberichte von Augenzeugen, belletristische oder wissenschaftliche Werke) hervor: das Motiv des Stacheldrahts. »Immer und immer wieder reproduziert wurden sie [die Stacheldrahtzäune] zu Chiffren, die das Geschehen symbolisch verkürzten und verallgemeinerten. Gerade das Motiv des Stacheldrahtes wurde so zu einem fast schon universalen Symbol der Lager und der faschistischen und totalitären Gewalt.« Schindelegger berührt hier ein Thema, das Cornelia Brink in ihrer Publikation »Ikonen der Vernichtung« von 1998 angestoßen hat: Die Fotografien von der Befreiung der Konzentrationslager mit den Leichenbergen, Massengräbern oder den halbverhungerten Überlebenden auf ihren Pritschen in den Baracken, die in den Nachkriegspublikationen wiederholt reproduziert und auf diesem medialen Weg zu »Ikonen« wurden. Im Kontext der wiederholten Verwendung der Fotografien wurden die einmal gemachten fotografischen Bilder aus ihrem historischen Entstehungsprozess herausgelöst und in neue Bedeutungszusammenhänge gesetzt.²⁶ Die Fotografien von der Befreiung der Konzentrationslager wurden so zu Bildern, welche die Interpretation des Nationalsozialismus begleiteten und die dabei – wie im Motiv des »Stacheldrahts« – auch mit Symbolbildungen der Bildenden Kunst verknüpft wurden. Schindelegger verweist in diesem Zusammenhang auf den Ersten Weltkrieg. Schon in dessen Kontext entwickelte sich eine Ikonografie des Stacheldrahts, die das Bildmotiv mit Gewalt und Tod durch den industrialisierten Krieg verband.²⁷

25 Die *Signal Photo Companies* waren Teil der US-Army. Zu ihrem offiziellen Auftrag zählte die gesamte visuelle Darstellung des Zweiten Weltkrieges. STARKE, »Papi macht Witzchen«; GLASENAPP, Jörn: For most of it I have no words. Zur Befreiung der Konzentrationslager in der westlichen Bildpresse. In: GLASENAPP, Jörn/KORTE, Barbara/TONN, Horst (Hg.): *Kriegs-Korrespondenten: Deutungsinstanzen in der Mediengesellschaft*. Wiesbaden 2007, 256–267.

26 Ausführlich hierzu BRINK, *Ikonen*.

27 Siehe SCHINDELEGGGER, *Grenzverschiebungen*.

Jovan Byford befasst sich in seinem Beitrag »Picturing Jasenovac: Atrocity Photography Between Evidence and Propaganda« mit dem Genre der Gräuelfotografien, die seit 1944 zur Verbildlichung des von der Ustasha betriebenen Lagers Jasenovac und der dortigen Ermordung von circa 80.000–100.000 Menschen zirkulieren. Dass hierbei ab 1945 viele der Gräuelfotografien vom 60 km flussabwärts gelegenen Ort Sisak – und nicht aus Jasenovac selbst – herangezogen wurden, ist für Byford nicht Grund, sich von diesen Fotografien abzuwenden oder an den oft nationalistisch motivierten »Memory Wars« teilzunehmen. Vielmehr geht es ihm darum, den Prozess und die Motive dieser Verbildlichung aufzuzeichnen, in denen Fotografien aus Sisak und anderen Orten zu Stellvertretern für Jasenovac werden konnten. Byford hebt vor allem auf die politischen, kulturellen sowie psychologischen Dynamiken ab, welche im Kontext der Jahre 1945–1947 die Fotografien aus Sisak zu Ikonen der Ustasha-Brutalität und des Lagers Jasenovac werden ließen. So liest der Autor die Entstehung dieser Bild-Ikonen auch als Reaktion auf einen damals bereits bestehenden KZ-Bilder-Korpus (wie die Bilder von Majdanek, die seit 1944 international zirkulierten) und die damit entstandenen Erwartungen an KZ-Bilder.²⁸ Wie schon bei Sandra Starke und dem Genre der »Baumhängen-Fotos« oder in Maria Schindeleggers Nachverfolgung des Stacheldraht-Motivs in den Publikationen der unmittelbaren Nachkriegszeit zeigt sich in Byfords Analysen einmal mehr, wie zentral die detaillierte Untersuchung von fotografischen Bildern entlang von Genre und Motiv für deren Interpretation ist.

Betrachtet man die Zeit nach 1945, dann ist festzustellen, dass die in den Fotografien überlieferten Bildmotive ihre eigene Wahrnehmungs- und Rezeptionsgeschichte besitzen. In ihr thematisiert sich die historische Differenz zwischen den Beobachtern und dem Beobachteten, in die auch unterschiedliche Formen ihrer Funktionalisierung eingehen. Somit geht es bei den Fotografien aus den Lagern einerseits um darstellend beschreibende Bilder, welche die Ereignisse dokumentieren wollen (ob zeitgleich oder retrospektiv), andererseits aber auch um performative Bilder, die als Hilfs- oder auch Kampfmittel eingesetzt werden, um bestimmte geschichtliche Narrative geltend zu machen. Wie unterschiedlich diese Instrumentalisierungsstrategien ausfallen können, zeigen die Beiträge von Ruth Pérez-Chaves und Ljiljana Radonić. Während sich Chaves auf die Verwendung der Lager-Fotografien in dem Film »Son of Saul« konzentriert, analysiert Radonić deren Präsentation in den süd- und mittelost-europäischen Museen.

Zwei der vier weiter oben schon genannten Fotografien vom Gelände des Krematoriums V in Auschwitz-Birkenau bilden nach Pérez-Chaves das »diege-

²⁸ Siehe BRINK, Ikonen.

tische Element« des Oskar-gekrönten Films »Son of Saul« von László Nemes. Obwohl die erzählte Geschichte, die sich um ein Mitglied des »Sonderkommandos« dreht, fiktiv ist, kann sie gerade dank des Rückgriffs auf die Fotodokumentation an historischer »Authentizität« gewinnen. Pérez-Chaves zeigt in ihrem Beitrag auf, dass sich nicht der Film der verwendeten Bildmotive bemächtigt, sondern dass – umgekehrt – die filmische Geschehenswiedergabe auf den dokumentarischen Aufnahmen basiert. Sie erst verschaffen dem Film die fiktionale Erzählmöglichkeit und bestimmen auch seine ästhetische Darbietungsweise (unscharfe und wacklige Bilder, gedreht mit der Handkamera). Das inszenierte Bildgeschehen wird durch die historischen Fotografien strukturiert und aktualisiert. In den Dienst der »Authentizität« werden Fotografien aus den Lagern auch in vielen Gedenkmuseen gestellt. Für Radonić ist dieser Rückgriff häufig geschichtspolitisch motiviert und hilft, die dominierenden nationalen Geschichtsnarrative zu unterstützen. Besonders in Museen, deren Narration auf einer klaren Aufteilung von Tätern und Opfern basiert, ist eine Ausstellungsinszenierung anzutreffen, die die Aufnahmen aus den NS-Lagern exponiert. Um die Identifikation mit den (meist national definierten) Opfern zu verstärken und dadurch auch »Emotionen hervorzurufen«, werden die einzelnen Opferaufnahmen immer wieder aus dem Kontext der »ursprünglichen« Fotografien herausgenommen, neu komponiert und gerne in Übergröße präsentiert. Diese opferidentifizierte Gedenkkultur, so Radonić' These, ist in vielen postkommunistischen Ländern (wie z.B. Kroatien oder Polen) eine bewusst eingesetzte Strategie, um das Thema der eigenen Kollaboration oder Mittäterschaft während des Zweiten Weltkrieges zu vermeiden und den eigenen Opferstatus in den Regimen von Nationalsozialismus und Kommunismus in den Vordergrund zu stellen.

Abschließend geht der Dank an alle, die zum Gelingen der Konferenz und des Bandes beigetragen haben – insbesondere an meine beiden Mitherausgeberinnen Clara Oberle und Agnieszka Pufelska. Dass die Konferenz stattfinden konnte, ist dem Centrum für Jüdische Studien der Universität Graz zu verdanken, das jederzeit mit Rat und Hilfe zur Seite stand. Unser gemeinsamer Dank geht an die Universität Graz, das Land Steiermark, die Irène Bollag-Herzheimer Stiftung Basel, das Nordost-Institut in Lüneburg und die Stadt Wien. Ihre finanzielle Unterstützung hat die Konferenz sowie die Drucklegung der Beiträge erst möglich gemacht.

Literatur

- BARNOUW, Dagmar: *Ansichten aus Deutschland (1945). Krieg und Gewalt in der zeitgenössischen Photographie.* Basel–Frankfurt am Main 1996.
- BRINK, Cornelia: *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945.* Berlin 1998.
- BUSCH, Christoph/HÖRDLER, Stefan/VAN PELT, Robert Jan (Hg.): *Auschwitz durch die Linse der SS. Das Höcker-Album.* Darmstadt 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Bilder trotz allem.* München 2007.
- FEYERTAG, Karoline: *Kunst des Sehens und Ethik des Blicks. Zur Debatte um Georges Didi-Hubermans Buch *Bilder trotz allem*.* <http://eicpc.net/transversal/0408/feyertag/de/print> (15.01.2018).
- Gefangene Bilder: Wissenschaft und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Begleitbuch zur Ausstellung im historischen Museum Frankfurt, 11. September 2014 bis 15. Februar 2015, hg. v. Benedikt BURKARD.* Petersberg 2014.
- GLASENAPP, Jörn: *For most of it I have no words. Zur Befreiung der Konzentrationslager in der westlichen Bildpresse.* In: GLASENAPP, Jörn/KORTE, Barbara/TONN, Horst (Hg.): *Kriegs-Korrespondenten: Deutungsinstanzen in der Mediengesellschaft.* Wiesbaden 2007, 256–267.
- GREIF, Gideon: *Das Auschwitz Album. Die Geschichte von Lili Jacob.* In: *Das Auschwitz Album. Geschichte eines Transportes.* Hg. v. Israel GUTMAN und Bella GUTTERMAN. Göttingen 2005, S. 71–86.
- HÖRDLER, Stefan/KREUTZMÜLLER, Christoph/BRUTTMANN, Tal: *Auschwitz im Bild. Zur kritischen Analyse der Auschwitz-Alben.* In: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 63. Jg., 7/8, 2015, S. 609–632. <http://www.ghettochronik.de/de/album/fotografen-im-getto> (20.01.2018).
- STARKE, Sandra: *»Papi macht Witzchen«. SS-Soldaten als Knipser. Vortrag im Rahmen der Tagung »Medienamateure. Wie verändern Laien unsere visuelle Kultur?« Universität Siegen 5.–7.6.2008.* In: www.medienamateure.de (15.01.2018).
- Ute Wrocklage. *Review of Didi-Huberman, Georges. *Bilder trotz allem. Aus dem Französischen von Peter Geimer.** H-Soz-u-Kult, H-Net-Reviews. May, 2008 (15.01.2018).
- WROCKLAGE, Ute: *Freizeit in Auschwitz. Rezension zu Christophe Busch, Stefan Hördler, Robert Jan Van Pelt (Hg.): *Auschwitz durch die Linse der SS. Das Höcker-Album*, Darmstadt: Philipp von Zabern Verlag, 2016, übersetzt von Verena Kiefer, Birgit Lamerz-Beckschäfer und Oliver Loew.* In: *Fotogeschichte* 143, 2017. [http://www.fotogeschichte.info/index.php?id=827&L=1%27A%3do](http://www.fotogeschichte.info/index.php?id=827&L=1%27A%3Do) (15.01.2018).

DER HÄFTLINGSKÖRPER UND SEINE DISZIPLINIERUNG

Lukas Meissel

Perpetrator Photography. The Pictures of the *Erkennungsdienst* at Mauthausen Concentration Camp

In memory of Jacques Günzig (1904–1942) and Árpád Spitz (1919–1942)

Introduction

This article deals with the production of photographs by the SS at the Mauthausen concentration camp. It asks for the reasons behind the photos: Why did SS men take photos in a concentration camp and what kind of images did they produce? Only members of the so-called *Erkennungsdienst* (identification department) were allowed to photograph in the camp. Prisoners who worked there managed to hide a variety of images (negatives, prints and copies). These pictures represent a unique source for researching the history of Mauthausen, since they document events at the concentration camp from the perspective of the perpetrators. The article analyzes the history of these pictures on two levels. In a first step, the SS-photographers of the *Erkennungsdienst* will be discussed. Based on the biographies of the three known men who worked in that department, conclusions will be drawn about the profile of the photographers behind the images. The second part deals with the motifs of the preserved photos, therefore the images obtained are divided into groups of motifs. Exemplary photographs are shown and discussed.¹

The photographs from Mauthausen concentration camp need to be understood in the context of the production of images at Nazi concentration camps in general: Photographs of concentration camps started to be taken right after the Nazis had seized power in Germany in 1933. The first photos, which were produced for Nazi-affiliated newspapers, were supposed to present the camps as re-education facilities – this shows that official photography in concentration

1 This article is partly a translation of my thesis for an MA in Contemporary History at the University of Vienna that was supervised by Sybille Steinbacher and completed in 2015. The title of the study is *Mauthausen im Bild. Fotografien der Lager-SS. Entstehung – Motive – Deutungen* (*Mauthausen in Images. Photography of the Lager-SS. Origins – Motifs – Interpretations*), unpubl. MA thesis, Vienna 2015.

camps fulfilled specific functions from the beginning.² In the process of standardizing the system of concentration camps by the SS in the following years the motifs of the pictures changed according to the respective function of the camps. Special photography departments, so-called *Erkennungsdienste* (identification departments), were founded and only SS photographers were allowed to take pictures. In order to interpret these SS photos it is necessary to analyze them in their context of origin. Traditions of visualizations and the specific history of identification departments that evolved out of the history of the police need to be taken into account. Questions concerning those who commissioned the pictures and their usage lead to an insight into the preconditions and functions of the images.

The Perpetrators behind the cameras

The *Erkennungsdienst* in Mauthausen was, like at other concentration camps, subordinated to the so called *Politische Abteilung* (Political Department). These standardized departments served as police offices in the camps and were responsible for registering the deportees, interrogations of prisoners, the ‘security’ in the camp, dealing with deaths and (seldom) releases as well as the storage of documents of deportees.³ *Politische Abteilungen* were situated structurally under the camp *Kommandant*, in Mauthausen Franz Ziereis. However, the department was formally also assigned to the Gestapo. The head of the *Politische Abteilung* of Mauthausen concentration camp was *Hauptsturmführer* Karl Schulz, a professional police officer and longtime member of the SS (since 1933). In 1939 he volunteered to work at Mauthausen concentration camp.⁴ The first evidence of a photographic department at Mauthausen is from 1940. From 1941 onwards numerous photographs from the camp are preserved.⁵ The *Erkennungsdienst* was led by one or two members of the SS. Only these men were allowed to take pictures inside the camp area.⁶ SS member Klerner who worked in the *Politische Abteilung*, confirmed in a post-war testimony that the *Erkennungsdienst* took its

2 Habbo Knoch, *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur* (Hamburg 2001), 76–77.

3 Karin Orth, *Die Konzentrationslager-SS. Sozialstrukturelle Analysen und biographische Studien* (Göttingen 2001), 47.

4 Hans Maršálek, *Die Geschichte des Konzentrationslagers Mauthausen. Dokumentation* (Vienna 2006), 120, 122.

5 Benito Bermejo, *Francisco Boix, der Fotograf von Mauthausen* (Vienna 2007), 103.

6 Stephan Matyus and Gabriele Pflug, “Fotografien aus dem Konzentrationslager Mauthausen – ein Überblick,” in *Das sichtbare Unfassbare. Fotografien aus dem Konzentrationslager Mauthausen*.

orders directly from that department.⁷ The basic tasks of the *Erkennungsdienst* in Mauthausen were creating pictures of the prisoners after their arrival at the camp as well as keeping records of the living and dead camp inmates and the documentation of official visits to the concentration camp. The fingerprinting and pictures were taken in a photography studio inside the barrack of the *Erkennungsdienst*. The prisoners had to sit on a special chair, then they were photographed by a fixed camera from the front, in semi profile and the profile with their prisoner number. Each photo was taken five times in the format 18 x 13 cm. Four of these photos were sent to SS authorities or Gestapo offices in Berlin, Oranienburg, Vienna and Linz.⁸

Today, the archive of the Mauthausen Memorial in Vienna holds only very few documents concerning the SS men of the *Erkennungsdienst*. In general, there are few autobiographical sources by former members of the SS that are publicly accessible; this also applies to the members of the *Erkennungsdienst*. The known members of the *Erkennungsdienst* in Mauthausen concentration camp were the following three SS officers: Friedrich (Fritz) Kornacz (or Kornatz) (1940 to spring 1943), Paul Ricken (1940 to late 1943/early 1944) and Hermann Schinlauer (early 1944 to May 1945). A closer look at these three people and their professional and political background raises questions concerning the general approach of the *Erkennungsdienste*. To what extent can these identification departments be considered professional in comparison to contemporary similar institutions?

Only very little is known about Friedrich Kornacz. The reason for this probably is that he was drafted in 1943 and killed in combat. He was born on April 2, 1913 and was the first head of the *Erkennungsdienst* in Mauthausen. Since 1933, he had been a member of the SA, the SS and the NSDAP. Kornacz's civilian profession besides his Nazi career is not known. He mentioned in a handwritten resume that he had to file for a marriage proposal at the *Rasse- und Siedlungshauptamt der SS* (Race and Settlement Office of the SS) that he worked on his parents' farm after school. He wrote that he always wanted to be a soldier and therefore joined the *Reichswehr* (German Army), where he served between 1934 and 1935 as *Gefreiter* (comparable to the rank of lance corporal). His file of the *Rasse- und Siedlungshauptamt* also contains a questionnaire, under

Ausstellungskatalog KZ Gedenkstätte Mauthausen u.a., ed. Österreichisches Bundesministerium des Inneren (Vienna 2005), 29.

7 AMM, Kopiebestand, Original: NARA, RG 549, US Army Europe, Cases tried, Case 000-50-5-14 (Mauthausen), US vs. Eduard Dlouhy et al., Box 381 1/2, p. 25208.

8 David Pike and David Wingeate, *Spaniards in the Holocaust. Mauthausen, the horror on the Danube* (London/ New York 2000), 135.

“occupation” is only the short note “SS man”.⁹ Most is known about the second head of the *Erkennungsdienst*, Paul Ricken. He had worked under Kornacz and took over in the spring of 1943. During the Mauthausen trial in Dachau, he was indicted and sentenced to life in prison in Landsberg.¹⁰ Paul Ricken was born on June 27, 1892 in Duisburg, he lived in Essen-Rellinghausen and was a professional teacher. On 1 February 1932 he became a member of the Nazi Party.¹¹ From March 1940 to February 1944 Ricken worked for the *Erkennungsdienst* at Mauthausen concentration camp, from spring of 1943 he was in charge of the department. Afterwards until Easter 1945 he was at the satellite camp Leibnitz serving as deputy to camp commandant Miroff and from autumn of 1944 as head of the camp in representation.¹² In the last phase of the satellite camp Ricken was in charge of a *Todesmarsch* (death march) from Leibnitz to Ebensee satellite camp.¹³ In his trial Ricken indicated that he was transferred to the *Erkennungsdienst* because of his photographic experience.¹⁴ First, he was Kornacz’s assistant and after Kornacz was drafted to the front Ricken took over the role of “official photographer” of the camp.¹⁵ Ricken stated to have made about 40,000 photos in Mauthausen.¹⁶ During his time as head of department, he reorganized the *Erkennungsdienst* and adapted the individual activities to the abilities of the inmates who were forced to work there.¹⁷ In Ricken’s trial camp survivor Hans von Posern stated that he had repeatedly spoken to Ricken’s deputy, Bernhard Slier who had told him that Ricken was crazy.¹⁸ It is reported that Ricken took several hundreds of images that would show him in different poses and facial

-
- 9 AMM, Kopiebestand, Original: BArch (ehem. BDC), RuSHA, Kornacz, Friedrich, 02.04.1913. Personalakt Friedrich Kornacz, Rasse- und Siedlungshauptamt der SS.
- 10 AMM, Kopiebestand, Original: NARA, RG 549, US Army Europe, Cases tried, Case 000-50-5-14 (Mauthausen), US vs. Eduard Dlouhy et al., Box 381 1/2, p. 25256.
- 11 AMM, Kopiebestand, Original: BArch (ehem. BDC), PK, Ricken, Paul, 27.06.1892. NSDAP-Gaukartei Paul Ricken.
- 12 AMM, Kopiebestand, Original: NARA, RG 549, US Army Europe, Cases tried, Case 000-50-5-14 (Mauthausen), US vs. Eduard Dlouhy et al., Box 381 1/2, p. 25348.
- 13 AMM, Kopiebestand, Original: NARA, RG 549, US Army Europe, Cases tried, Case 000-50-5-14 (Mauthausen), US vs. Eduard Dlouhy et al., Box 381 1/2, p. 25356.
- 14 AMM, Kopiebestand, Original: NARA, RG 549, US Army Europe, Cases tried, Case 000-50-5-14 (Mauthausen), US vs. Eduard Dlouhy et al., Box 381 1/2, p. 25160.
- 15 AMM, Kopiebestand, Original: NARA, RG 549, US Army Europe, Cases tried, Case 000-50-5-14 (Mauthausen), US vs. Eduard Dlouhy et al., Box 381 1/2, p. 25182.
- 16 AMM, Kopiebestand, Original: NARA, RG 549, US Army Europe, Cases tried, Case 000-50-5-14 (Mauthausen), US vs. Eduard Dlouhy et al., Box 381 1/2, p. 25354.
- 17 Pike and Winegate, Spaniards in the Holocaust, 138.
- 18 AMM, Kopiebestand, Original: NARA, RG 549, US Army Europe, Cases tried, Case 000-50-5-14 (Mauthausen), US vs. Eduard Dlouhy et al., Box 381 1/2, p. 25040-25041.

expressions and in different uniforms and dresses in various activities such as shaving, reading, sleeping, eating and drinking, etc.¹⁹ These photos are no evidence that Ricken was indeed mentally ill, however they show that in addition to his official activities Ricken privately photographed and was quite interested in photography. Camp survivor Antonio García, a Spanish communist who fled Spain after the defeat of the Spanish Republic and who was a photographer himself, described Ricken as an extremely professional photographer.²⁰ The last head of the *Erkennungsdienst* Hermann Schinlauer was born on July 11, 1921. After the liberation of the camp by U.S. Army troops Schinlauer claimed to have worked in the *Politische Abteilung* since about the end of 1942. From the end of 1943 onwards he served as director of the *Erkennungsdienst*. Furthermore, between 1943 and 1944, Schinlauer was in charge of the book containing the records of *unnatürliche Todesfälle* (unnatural deaths) in Mauthausen. He stated that it had records of accidents, suicides and shootings of inmates who tried to escape.²¹ Hermann Schinlauer was not a professional photographer, but as a professional druggist might have had experience with photography and laboratory work. After the liberation, he was at least temporarily in captivity. He was not tried and never held accountable for his activities in Mauthausen.²²

Apparently, it was not necessary to be a professional photographer to work for the *Erkennungsdienst*, at least not at Mauthausen concentration camp. None of the SS men of the *Erkennungsdienst* in Mauthausen was a professional photographer or a policeman. Only Ricken had experience with photography, however it is unclear whether he was more than a passionate amateur photographer. The biographies of the three SS officers show that Kornacz and Ricken, who were older than Schinlauer, had been members of Nazi organizations since the early 1930s. Schinlauer came to Mauthausen concentration camp as a young SS man. In Mauthausen a career in Nazi organizations seems to have been more important than actual experience in photographic work. The technically complex activities, such as developing the negatives had to be done by prisoners who were professional photographers anyway. In contrast to the SS men of the *Erkennungsdienst* most of the prisoners who were forced to work there did indeed have a professional knowledge of photography. However, they were not allowed to photograph by themselves, their task was mainly to develop and store the photos

19 AMM, Kopiebestand, Original: NARA, RG 549, US Army Europe, Cases tried, Case 000-50-5-14 (Mauthausen), US vs. Eduard Dlouhy et al., Box 381 1/2, p. 25066-25067.

20 Pike and Winegate, *Spaniards in the Holocaust*, 136.

21 AMM, Kopiebestand, Original: NARA, RG 549, US Army Europe, Cases tried, Case 000-50-5 (Mauthausen), US vs. Altfuldisch et al., Box 336, Folder 1.

22 Bermejo, *Francisco Boix*, 115-116.