

Christina Irrgang

# HITLERS FOTOGRAF

Heinrich Hoffmann  
und die nationalsozialistische  
Bildpolitik

**Aus:**

*Christina Irrgang*

## **Hitlers Fotograf**

Heinrich Hoffmann und die nationalsozialistische Bildpolitik

September 2020, 246 S., kart., 1 SW-Abb.

40,00 € (DE), 978-3-8376-5305-2

E-Book:

PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5305-6

Propaganda-Bildbände waren ein konstitutiver Teil der nationalsozialistischen (Bild-) Politik, die maßgeblich von einem Mann beeinflusst wurde: Heinrich Hoffmann. Der Fotografie-Unternehmer vermarktete weltweit nationalsozialistische Bilder mit Adolf Hitler als wiederkehrendem, wenn auch nicht alleinigem Motiv. Christina Irrgangs Medienanalyse unterzieht seine zugrunde liegende Bildstrategie einer kritischen Revision und deckt an ausgewählten Beispielen Mechanismen auf, die noch heute Wirksamkeit erfahren. Damit entfacht sie einen vernachlässigten Diskurs neu und erweitert ihn um eine fototheoretische Perspektive.

**Christina Irrgang**, geb. 1983, ist Kunst- und Medienwissenschaftlerin, Autorin und Musikerin. Sie hat an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe bei Wolfgang Ullrich und Bernd Stiegler promoviert. In ihrer Arbeit als freie Autorin legt sie einen Schwerpunkt auf Techniken demokratischer Kommunikation und Gesprächsführung.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5305-2](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5305-2)

© 2020 transcript Verlag, Bielefeld

# Inhalt

---

<b>Revision</b> .....	17
Zur Kontroverse um die Ausstellung »Hoffmann & Hitler« (1994) und zum Forschungsstand um Heinrich Hoffmann .....	17
Link zur Materialsammlung und zum digitalen Bildteil .....	31
<b>I.</b>	
<b>Zur Popularität des Mediums Fotografie im Kontext von Avantgarde und Nationalsozialismus</b> .....	35
1. Fotografische Reproduktion – ein neuer Diskurs entsteht .....	35
1.1 Das Bild ersetzt das Wort: Eintritt ins Zeitalter der visuellen Kommunikation .....	36
1.2 Neue Sichtbarkeitsformate – Neue Formate des Erzählens und Mitteilens .....	44
1.3 Bilder verwalten: Bildagenturen und kommerzielle Bildarchive als neuer industrieller Sektor .....	57
2. Ideologische Vorlagen – Zuschreibungen der Fotografie im nationalsozialistischen System .....	61
2.1 Emanation: Fotografie als das »reine Sein« .....	62
2.2 Strukturelle Kopplung: Fotografie als Membran zwischen privatem und politischem Raum .....	65
2.3 Authentizität: Fotografie als Beweiskörper .....	70
<b>II.</b>	
<b>Heinrich Hoffmanns Unternehmen als Bildindustrie</b> .....	77
1. Hoffmann: Visuelle Strukturbildung durch nationalsozialistische Bilder .....	77
1.1 Vom Fotostudio zum Unternehmen: Fotografie im Geiste der nationalsozialistischen Ideologie .....	81

1.2	»Könner der Kamera – Kenner der Kunst«: Hoffmann zwischen Original und Reproduktion .....	88
1.3	<i>Image-maker I</i> : Das Führerbild als Genre .....	94
2.	Bildnarrative – Bildstrategien. Fotografie-politisches Agieren im Kontext von Hoffmanns fotografischen Bildbänden .....	99
2.1	Vor der Reichskanzlerwahl: »Hitler wie ihn keiner kennt« (ab 1932).....	102
2.2	Arbeit an der Zukunft: »Jugend um Hitler« (ab 1934).....	128
2.3	Das Bild als Mission: Stanley McClatchies »Look to Germany, the Heart of Europe«/»Sieh, das Herz Europas« (1937) und die Distribution deutscher Ideologie in Los Angeles .....	137
2.4	Bündnispolitik und internationale Beziehungen – die Achse Berlin–Rom: »Mussolini erlebt Deutschland« (ab 1937) und »Hitler in Italien« (ab 1938) .....	149
2.5	Territoriale Eroberung und Zwangsarbeit im ›rechten‹ Licht: »Mit Hitler in Polen« (ab 1939) und »Wir arbeiten bei Junkers« (1943) ..	158
	<b>Nachbildung</b> .....	177
1.	Zum Fortbestehen der Fotografien der Firma Heinrich Hoffmann seit dem Zusammenbruch des nationalsozialistischen Regimes: Faktischer, illustrativer und affirmativer Gebrauch .....	177
2.	<i>Image-maker II</i> : Welches Bild Heinrich Hoffmann hinterlässt .....	189
	<b>QUELLEN</b> .....	203
	<b>LITERATUR</b> .....	221

»Was immer propagandistisch geschieht,  
bleibt zweideutig.«<sup>1</sup>

»Alles hängt davon ab, dass das System nicht selbst Kontakt mit der Umwelt aufnimmt, sondern dass es nur photochemisch oder akustisch durch Wellen gereizt wird und dann mit dem eigenen Apparat daraus Informationen produziert, die in der Umwelt nicht vorhanden sind, sondern dort Korrelate haben, die aber wiederum nur ein Beobachter sehen kann.«<sup>2</sup>

- 
- 1 Adorno, Theodor W.: »Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit«, in: Kadelbach, Gerd (Hg.): Theodor W. Adorno, Erziehung zur Mündigkeit – Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970, S. 27.
  - 2 Luhmann, Niklas: Einführung in die Systemtheorie, hg. und mit einem Vorwort v. Dirk Baecker, Auer, Heidelberg 2009, S. 122. Transkription der im Wintersemester 1991/92 an der Universität Bielefeld von Niklas Luhmann gehaltenen gleichnamigen Vorlesung.



**what you see is what you see**



# Revision

---

## **Zur Kontroverse um die Ausstellung »Hoffmann & Hitler« (1994) und zum Forschungsstand um Heinrich Hoffmann**

1994: Der Medienforscher und Künstler Rudolf Herz eröffnet im Fotomuseum des Münchner Stadtmuseums seine Ausstellung »Hoffmann & Hitler – Fotografie als Medium des Führer-Mythos«, die er zusammen mit Dirk Halbrodt kuratiert und dort vom 19. Januar bis 4. April unter der Museumsleitung von Ulrich Pohlmann präsentiert. Die Ausstellung wie auch der gleichnamige Katalog<sup>1</sup> sind das Ergebnis seiner zehnjährigen Forschung zu dem Fotografen Heinrich Hoffmann (1885-1957), bekannt als Bildberichterstatter Adolf Hitlers. Herz legt mit seiner sehr gut recherchierten Arbeit einen wesentlichen Grundstein für die medienanalytische Betrachtung von Hitlers »Hofffotograf«. Seine Publikation bildet bis heute ein zentrales Referenzwerk in der Forschung zu nationalsozialistischer Bildpropaganda. Trotz der umfangreichen Kontextualisierung und wissenschaftlichen Verortung der in »Hoffmann & Hitler« thematisierten fotografischen Bildpropaganda um Adolf Hitler, die durch Heinrich Hoffmann maßgeblich geprägt wurde, bildet die Ausstellung 1994 aber eine Kontroverse. So ist beabsichtigt, die Schau im Anschluss an die erfolgreiche Münchner Präsentation mit etwa 60.000 Besucherinnen und Besuchern auch im Deutschen Historischen Museum (DHM) in Berlin sowie im Historischen Museum Saar in Saarbrücken zu zeigen – doch beide Ausstellungen werden von den jeweiligen Museen abgesagt. Das DHM erfährt nach Bekanntgabe des Ausstellungsprogrammes für das Jahr 1994 eine Welle an Kritik von verschiedenen Seiten.

---

1 Herz, Rudolf: Hoffmann & Hitler – Fotografie als Medium des Führer-Mythos, Ausst.kat., Münchner Stadtmuseum, Klinkhardt & Biermann, München 1994. Die Ausstellung fand vom 19.01.-04.04.1994 statt. Die Grundlage der Ausstellung und des Buches bildete die Dissertation von Herz.

Man traute der Ausstellung »Hoffmann & Hitler« keine Eigenständigkeit zu, war doch die Münchner Ausstellung in ein umfangreiches kuratorisches Programm rund um die Aufarbeitung des Nationalsozialismus eingebettet. So bildeten im Münchner Stadtmuseum 1993/94 die Ausstellungen »Hauptstadt der Bewegung – München und der Nationalsozialismus« sowie »Bauen im Nationalsozialismus« einen kontextuellen Rahmen um die Schau »Hoffmann & Hitler«, wohingegen man in Berlin, und daran anschließend in Saarbrücken, ein Missverstehen der Präsentation von Hitlerbildern ohne umfassende Kontextualisierung fürchtete.

Das DHM erreichten kritische Schreiben und Einwände unter anderem von der Jüdischen Gemeinde Berlin, von der Humanistischen Union, von der Berliner Vereinigung ehemaliger Teilnehmer am antifaschistischen Widerstand und vom Bund der Antifaschisten.<sup>2</sup> Die Kritik an der Umsetzung der Ausstellung bezog sich vorwiegend auf die Sorge, dass die Ausstellung zum Anziehungspunkt für Rechtsradikale werden könne, oder dass eine Gesamtgeschichte der NS-Diktatur zur kontextuellen Einordnung fehle. In einer Pressemitteilung vom 29. März 1994 verkündete der damalige Generaldirektor des Deutschen Historischen Museums, Christoph Stölzl, den Ausschlag für die Absage der Ausstellung hätten schließlich die Bedenken von Jerzy Kanak, dem damaligen Vorsitzenden der Jüdischen Gemeinde zu Berlin gegeben. So »verletze die öffentliche Präsentation von Hitler-Portraits die Gefühle der jüdischen Menschen«, ergänzt durch ein persönliches Zitat Kanaks: »Es tut uns weh«.<sup>3</sup> Das Nachwirken der Bilder wurde nicht nur in Kanaks Äußerung bezüglich der Verletzungen/des Schmerzes deutlich. So erachtete die Humanistische Union Rudolf Herz' Ausstellungskatalog als »Prunkband«<sup>4</sup> und die Präsentation der Ausstellung als »politisch gefährlich«<sup>5</sup>, auch in Hinblick darauf, dass die Ausstellung »im Vorfeld von ›Führers Geburtstag«<sup>6</sup>, also auch am 20. April, zu sehen gewesen wäre, sowie dahingehend, dass die im

---

2 DHM Archiv, Hoffmann & Hitler, Pressemeldungen 1994, Vorl. 1.4, April 1994.

3 Ebd.

4 Brief der Humanistischen Union von der Vorsitzenden Ingeborg Rürup und Vorstandsmitglied Albert Eckert MdA an das DHM vom 16.03.1994, in: DHM, GD Stölzl, Ausstellungen, abgelehnte Sonderausstellungen, Hoffmann & Hitler, 1994.

5 Ebd.

6 Ebd. Die Tage um den 20. April 1994 waren per se politisch aufgeladen, weil das Fußball-Länderspiel auf ebenjenen Termin im Berliner Olympia-Stadion angesetzt worden war. Aus Angst vor rechtsradikalen Pilgerbewegungen wurde das Fußballspiel schließlich ebenfalls abgesagt.



Ausstellungskatalog gezeigten Hitler-Portraits in ihrer Darstellung zu hochwertig, ja zu künstlerisch und wertvoll präsentiert seien. An der geplanten Ausstellung der Hoffmann'schen Hitler-Bilder im DHM entzündete sich ein Politikum, wobei zwischen den Zeilen nicht nur eine – ethisch begründete – Abneigung gegenüber den Propagandabildern Hitlers deutlich wurde, sondern vor allem ein zu diesem Zeitpunkt noch nicht abgeschlossenes Trauma. Diese Einschätzung drängt sich auf, vergleicht man das Urteil der Humanistischen Union über Rudolf Herz' Publikation, nämlich »der schwergewichtige Katalog biete [für die Untersuchung der Hitler-Portraitfotografie in ihrem Funktionszusammenhang der NS-Propaganda, Anm. d.A.] nur Ansatzpunkte und sonst viel Verzichtbares«<sup>7</sup>, mit der tatsächlichen wissenschaftlichen Qualität des Buches. Das Urteil der Humanistischen Union zeigt grundlegende Zurückweisung. Die Antifa-Treptow sah in der Präsentation von Herz' Forschungsergebnissen sogar eine Aufwertung des Lebenswerkes von Heinrich Hoffmann.<sup>8</sup> Sie forderte Gegenbilder, nämlich von dem durch den NS-Staat vollzogenen Völkermord, sie forderte eine Vollständigkeit der Sicht. Als Einschränkung der Sicht wiederum wurde die Absage der Ausstellung aus wissenschaftlicher Perspektive kritisiert: So beurteilte Marion G. Müller vom Graduiertenkolleg »Politische Ikonographie« in Hamburg den Rückzug der Ausstellung als »falsches Signal«, »der Aufklärung und der Entlarvung des Hitler-Mythos abträglich«, sowie als »Angriff auf die Erklärungskraft historischer Bildwissenschaft«.<sup>9</sup> Auch seitens der Freien Universität Berlin wurden Bedenken hinsichtlich der Einschränkung wissenschaftlicher Erkenntnis und Freiheit geäußert,<sup>10</sup> wie auch Martin Warnke von der Universität Hamburg mit Unverständnis bezüglich der Absage des DHM reagierte.<sup>11</sup> Schließlich führte die Absage von »Hoffmann & Hitler« auch in der Presse zu einer großen Kontroverse mit breit gefächerten Argumenten: So handele es sich einerseits – getragen von einer akuten Angst vor

---

7 DHM, GD Stölzl, Ausstellungen, abgelehnte Sonderausstellungen, Hoffmann & Hitler, 1994.

8 Brief der Antifa-Treptow – Bund der Antifaschisten e.V., von Johanna Mauer, vom 23.03.1994, in: ebd.

9 Brief vom 04.04.1994, in: ebd.

10 Brief vom 06.04.1994 von Ernst Nolte, FU Berlin, Fachbereich Geschichtswissenschaften, in: ebd.

11 Brief vom 05.04.1994 von Martin Warnke, Universität Hamburg, Kunstgeschichtliches Seminar, an Rudolf Herz, in: DHM, Präs. Ottomeyer, Wechselausstellung, 2010 Hitler; DHM, GD, Wechselausstellung Hitler & Dt. 2010, Acc. 2011/30.

Rechtsextremismus<sup>12</sup> und im Kontext des Superwahljahres 1994<sup>13</sup> – um »eine geballte Präsentation von Propagandabildern, die in der heutigen Zeit fehl am Platze sei«<sup>14</sup>, und andererseits um die wiederkehrende Frage: »Soll man Hitler im Museum zeigen?«<sup>15</sup> Die Süddeutsche Zeitung begegnete solchen Einwänden und Ängsten mit der Titel-These »Hier ist Aufklärung abgesagt worden« und argumentierte, »[...] unser Hauptproblem ist diese ungeklärte Mischung aus Unwissenheit, Atavismen, Irrationalismen, Bequemlichkeit, Feigheit und einem dumpfen Nationalismus, der dann dazu führt, daß solch aufklärerische Unternehmungen gekippt werden.«<sup>16</sup>

Die Absage der Ausstellung »Hoffmann & Hitler« durch Christoph Stölzl seitens des DHM erscheint im Zuge der erhitzten Stimmen sowie vor dem Hintergrund vordringlicher rechtspopulistischer Bewegungen als eine Ausweglosigkeit, die so auch von Liselotte Kugler für das Historische Museum Saar in Saarbrücken übernommen wurde. Ein souveräner Umgang mit Hitler-Bildern und der Betrachtung ihrer systematischen Erzeugung war also 1994 trotz präziser analytischer Aufarbeitung durch Rudolf Herz für einen Großteil der Bevölkerung der Bundesrepublik – noch – nicht gegeben, sondern der »Abbruch eines möglichen Dialogs«<sup>17</sup>, wie es Ulrich Pohlmann formulierte,

- 
- 12 Erst 1992 ereigneten sich die Ausschreitungen mit rechtsextremem Gewalt in Rostock-Lichtenhagen, ein rassistisch motivierter Angriff auf ein Wohnheim beziehungsweise die zentrale Aufnahmestelle für Asylbewerber. Es war bis dahin der schwerwiegendste rechtsradikale Angriff der deutschen Nachkriegsgeschichte, obgleich sich der Rechtsextremismus in der Bundesrepublik seit 1946 kontinuierlich fortentwickelte. Vgl. hierzu Arndt, Ino/Schardt, Angelika: »Zur Chronologie des Rechtsextremismus – Daten und Zahlen 1946-1989«, in: Benz, Wolfgang (Hg.): Rechtsextremismus in der Bundesrepublik – Voraussetzungen, Zusammenhänge, Wirkungen, Fischer, Frankfurt a.M. 1989, S. 273-324, sowie Benthin, Rainer: Die Neue Rechte in Deutschland und ihr Einfluß auf den politischen Diskurs der Gegenwart, Lang, Frankfurt a.M. 1996.
- 13 1994 wurden Bundestag, Europäisches Parlament, acht Landtage sowie die Mandatsträger in den Kommunalvertretungen von neun Bundesländern neu gewählt.
- 14 Passauer Neue Presse vom 31.03.1994, in: DHM, ÖVA, Pressestelle, Pressearchiv 1994, Hoffmann & Hitler, O-Z, Teil 1.
- 15 Südkurier Konstanz vom 05.05.1994, in: DHM, ÖVA, Pressestelle, Pressearchiv 1994, Hoffmann & Hitler, O-Z, Teil 1.
- 16 Süddeutsche Zeitung vom 16.05.1994, in: ebd.
- 17 Ulrich Pohlmann zitiert aus: »Zwischen Aufklärung und zutiefst verletzten Gefühlen«, Badische Neueste Nachrichten vom 05.05.1994, in: DHM, Präs. Ottomeyer, Wechselausstellung, 2010 Hitler; DHM, GD, Wechselausstellung Hitler & Dt. 2010, Acc. 2011/30.

bis hin zu »tagespolitischem Kalkül«<sup>18</sup>. »Der Einspruch gegen Hitlerbilder im Museum war [...] doppelbödig, weil dieselben Bilder fortwährend in historischen Beiträgen in Fernsehen, Presse und Publizistik unkritisch reproduziert werden«<sup>19</sup>, bemerkte Rudolf Herz im Nachklang auf die Absage.

Auch heute noch zirkulieren Heinrich Hoffmanns Fotografien in Fernsehen, Presse, Publizistik und in Schulbüchern, insbesondere aber weltweit im Internet: Zum einen »offiziell« in Form von digitalen Bilddatenbanken wie dem Fotoarchiv Hoffmann, bereitgestellt durch die Bayerische Staatsbibliothek<sup>20</sup> (wo Heinrich Hoffmann in überaus missverständlicher Art als *Künstler* über die Suchmaschine zu finden ist), zum anderen innerhalb einer Grauzone, die sich aus verschiedenen Feldern zusammenfügt wie Militaria-Handel, Auktions-Handel oder reinen Bildportalen wie flickr. Dem Auffinden und Betrachten von Hoffmann-Bildern sind keine Grenzen gesetzt, der Zugriff auf sie erscheint einfacher denn je – dabei entrücken sie immer leichter ihrem Kontext sowie einer kritischen Einordnung, wenn diese nicht explizit benannt wird.

Ein Bewusstsein hierfür deutet sich in den Medien an.<sup>21</sup> Aber es ist wieder eine Zeit, in der eine rechtspopulistische Gesinnung in der Bundesrepublik mehr und mehr Zulauf hat, und wieder sind es (wie 1994) Debatten um

---

18 »Tagespolitisches Kalkül führte schließlich dazu, daß die ursprünglich vereinbarte Übernahme der Ausstellung durch das Deutsche Historische Museum in Berlin und das Historische Museum in Saarbrücken nicht zustande kam. Einmal mehr manifestierten sich hier bundesdeutsche Schwierigkeiten im Umgang mit Bildern des Nationalsozialismus. Diese Schwierigkeiten sind politischer Natur [...]«, formulieren Martin Loiperdinger, Rudolf Herz und Ulrich Pohlmann als Revision im Vorwort zu ihrem Tagungsband, erschienen im Rahmen des 3. Münchner Fotosymposiums (21.-23.01.1994, Münchner Stadtmuseum). Vgl. Loiperdinger, Martin/Herz, Rudolf/Pohlmann, Ulrich (Hg.): Führerbilder – Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film, Piper, München 1995, S. 12.

19 Herz, Rudolf: Zugzwang, Broschüre anlässlich der Ausstellung »Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art«, The Jewish Museum, New York 2002, S. 24f.

20 Siehe das Portal: <http://bildarchiv.bsb-muenchen.de/> Problematisch ist hierbei, dass die Fotografien als Einzelbilder zu sehen sind, nicht aber in ihrem fotografischen Entstehungs- sowie Produktionskontext: Sie zirkulieren in ihrer Neuordnung als Solitäre, denen der kontextuelle Rahmen fehlt.

21 Mehr kritische Beachtung brachte der Fernsehfilm DAS ZEUGENHAUS (D 2014, R: Matti Geschonneck), nach dem gleichnamigen Buch von Christiane Kohl: Hoffmann wird hier von Udo Samel in seiner Rolle als Bildunternehmer vorgestellt. Eine kritischere Darstellung Hoffmanns im Format der historischen TV-Reportage findet sich mit SCHATTEN ÜBER MÜNCHEN – DER AUFSTIEG ADOLF HITLERS (D 2015, R: Steffi Illinger).

Asylpolitik, durch welche diese Gesinnung auf erschreckende, radikale Weise Verbreitung findet. Dies zeichnete sich mit den Wahlergebnissen der Bundestagswahlen 2017 ab und verstärkt sich aktuell in diversen politischen Geschehnissen. Erhält die vermeintlich historische Gewissheit der durch Propagandafotos vermittelten Sichtweisen, die sich nach Martin Loiperdinger, Rudolf Herz und Ulrich Pohlmann 1994 erneut bei den Betrachtern verfestigten, *wieder* eine Konjunktur?<sup>22</sup>

Durch zunehmende rechtskonservative Aktionen in der Bundesrepublik Deutschland entstehen Zweifel an der menschlichen Urteilskraft. Umso mehr brauchen wir als demokratische Bürgerinnen und Bürger ein kritisches Bewusstsein und einen sicheren Umgang mit der nationalsozialistischen deutschen Vergangenheit – auch und insbesondere mit ihren visuellen Formen, die noch heute mehr konstitutiv denn wissenschaftlich-analytisch zirkulieren. In Bibliotheken werden so Hoffmanns Bildbände oftmals nur mit größter Vorsicht ausgegeben,<sup>23</sup> während der freie antiquarische Buchhandel boomt und das Angebot heute um ein Vielfaches größer ist als noch vor einigen Jahren.

Die fotografische Hitler-Propaganda führt in den meisten Fällen auf Heinrich Hoffmann zurück, denn es war Hoffmanns Unternehmen, das eine Sonderstellung für die Image-Produktion Adolf Hitlers einnahm. Deshalb war Rudolf Herz' Arbeit am Hitler-Bild 1994 so relevant und notwendig: um mehr Klarheit über die Formeln propagandistischer Bildpolitik zu erlangen.

So zeigte Herz seine Forschungsergebnisse 1995 in der Schweiz im Fotomuseum Winterthur unter der Leitung von Urs Stahel unter dem Titel »Hoffmann & Hitler. Gesichter eines Diktators«<sup>24</sup>, kuratiert von Dirk Halbrodt. Hier wurde mit Fokus auf Hoffmanns Hitlerportraits eine Art Studiaausstellung präsentiert. Herz arbeitete 1995 ferner seine Erfahrungen, die aus den Absagen von »Hoffmann & Hitler« resultierten, mit der Ausstellung und gleichnamigen Publikation »Zugzwang« auf, in welcher er je ein Portrait von Adolf Hitler und Marcel Duchamp – beide aufgenommen von Heinrich Hoffmann – in serieller Wiederholung im Schachbrettmuster anordnete und ge-

22 Vgl. Loiperdinger/Herz/Pohlmann 1995, S. 9.

23 Kriterien zur Vorlage der Materialien sind unter anderem: Vollendung des 18. Lebensjahres, die Vorlage einer wissenschaftlichen Bescheinigung, Vorsprache bei der Bibliotheksdirektion, Betrachtung nur unter Aufsicht, Einschränkung der Reproduktion zu wissenschaftlichen Zwecken usf.

24 DHM, Präs. Ottomeyer, Wechselausstellung, 2010 Hitler; DHM, GD, Wechselausstellung Hitler & Dt. 2010, Acc. 2011/30.

genüberstellte.<sup>25</sup> Mit »Zugzwang« fragte Herz nach dem Verhältnis von nationalem Trauma und Bildverständnis, ob kritisches Bewusstsein bei traumatisch besetzten Bildern versage, ja ob es durch die Bilder hindurch schaue und nicht darauf.<sup>26</sup>

2010 wurde die museale Darstellbarkeit von Hitler wieder explizit zum Thema im DHM in Berlin, basierte die Ausstellung »Hitler und die Deutschen – Volksgemeinschaft und Verbrechen« doch auf einer Vielzahl von fotografischen Aufnahmen Heinrich Hoffmanns.<sup>27</sup> Hans-Ulrich Thamer, der die Ausstellung in Zusammenarbeit mit Simone Erpel und Klaus-Jürgen Sembach kuratierte, sah hierin eine Chance, »[...] mit [ihren] Bildern und Objekten die Mehrdeutigkeit und Authentizität zu thematisieren und gleichzeitig zu visualisieren, damit aber auch verkürzte oder vereinfachte Hitler-Bilder zu korrigieren, die sich in der Erinnerung festgesetzt haben.«<sup>28</sup>

2004 noch aus Gründen des Personenkults als Ausstellung abgelehnt,<sup>29</sup> stellte sich im Jahr 2010 die Frage, ob man Hitler im Museum zeigen solle, nur noch peripher, ja, die Ausstellung wurde gar umfangreich rezipiert.<sup>30</sup> Der Diskurs aber, den 1994 Rudolf Herz mit seiner Ausstellung »Hoffmann & Hitler« intendierte, nämlich Fotografie als Medium des Führer-Mythos durch visuelle Methodik zu analysieren, wurde hiermit nicht ersetzt. Mit dem Abbruch eines möglichen Dialogs, in Pohlmanns Worten, ist der Dialog um

---

25 Die Ausstellung »Zugzwang« war zu sehen: 27.10.1995-21.01.1996 im Kunstverein Ruhr, Essen, sowie als Installation in diversen Themenausstellungen, darunter zum Beispiel im Hamburger Bahnhof, Berlin (1999/2000), The Jewish Museum, New York City (2002), DA2, Salamanca (2005), Marta Herford (2005), Hamburger Kunsthalle (2009). In einer separaten Publikation arbeitete Herz die Reaktionen in Form eines Diskurses mit Stimmen verschiedener Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler auf, vgl. Herz, Rudolf: *Zugzwang – Duchamp Hitler Hoffmann*, hg. v. Heinz Schütz, Belleville, München 2013.

26 Vgl. Herz 2002, S. 21f.

27 Auch in die Ausstellung »Macht zeigen – Kunst als Herrschaftsstrategie«, 19.02.-13.06.2010 im DHM Berlin (kuratiert von Wolfgang Ullrich), flossen Fotografien von Hoffmann ein; Erarbeitung der Thematik durch die Autorin.

28 DHM, Präs. Ottomeyer, Wechselausstellung, 2010 Hitler; Acc. 2011/43/18.

29 Die Presse, 16.10.2010, in: DHM, Präs. Ottomeyer, Wechselausstellung, 2010 Hitler; Acc. 2011/23/9.

30 Die Laufzeit der Ausstellung (15.10.2010-06.02.2011) wurde wegen des großen Besucheraufkommens verlängert. Die Schau war mit mehr als 265.000 Besucherinnen und Besuchern eine der erfolgreichsten des DHM bis zu diesem Zeitpunkt.

Heinrich Hoffmanns medienwirksame Inszenierung Adolf Hitlers nicht vollends abgebrochen,<sup>31</sup> stagniert jedoch. Es ist Zeit für eine Revision, und an der Zeit, die von Rudolf Herz lancierte Forschung aufzugreifen und umfangreich, mit ihren historischen, kunstwissenschaftlichen, medienphilosophischen, juristischen, ethischen, soziokulturellen, politischen und konzeptuellen Implikationen, ja mit einem interdisziplinär-bildwissenschaftlichen<sup>32</sup> Ansatz weiterzudenken – als unbedingten Dialog.

Weshalb diese Revision? Immer wieder stützen sich selbst Fachkreise – mit textquellenbezogenem Selbstverständnis oder gar aus Verlegenheit ob der wenigen sprachlich »dokumentierten« Aussagen Heinrich Hoffmanns<sup>33</sup> – auf »Hoffmanns Erzählungen« und verfestigen damit eine Mythenbildung, die von einem Mann betrieben wurde, der 1947 in seinem ersten Gerichtsverfahren durch die Spruchkammer München III in die Gruppe I eingereiht

---

31 Seit 2012 bezieht sich Friedrich Tietjen wiederholt auf Heinrich Hoffmanns Bildband »Hitler wie ihn keiner kennt«, konzentriert sich dabei aber vorrangig auf den »Führerbart« als Betrachtungsgegenstand.

32 Vgl. Arani, Miriam Y.: »Die fotohistorische Forschung zur NS-Diktatur als interdisziplinäre Bildwissenschaft«, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 5 (2008), H. 3, [www.zeithistorische-forschungen.de/3-2008/id=4393](http://www.zeithistorische-forschungen.de/3-2008/id=4393), zuletzt aufgerufen am 12.09.2016 [Seitenangabe entsprechend der Druckausgabe S. 387-412].

33 Dies bezieht sich auf folgende Dokumente (im Fließtext hieran anschließend als »Hoffmanns Schriften« bezeichnet), die in der Forschung fortlaufend als Quellen zu Rate gezogen werden: die seit 2008 zugängliche Akte MS2049 (Manuskript von Heinrich Hoffmann zu Beruf/Arbeit/Verhältnis zu Hitler), Institut für Zeitgeschichte (IfZ) München, eine [von Heinrich Hoffmann] verfasste Rechenschaftsschrift, die im Zeitraum nach Hoffmanns Spruchkammer-Verhandlung am 31.1.1947 und vor dessen erster Spruchkammer-Berufungsverhandlung im Jahr 1948 niedergeschrieben wurde; »Heinrich Hoffmanns Erzählungen«, basierend auf einem Interview zwischen Hoffmann und Joe J. Heydecker, die ab dem 23.11.1954 als Fortsetzungsserie in der Münchner Illustrierten erschienen (BArch N1486/103); Hoffmann, Heinrich: Hitler was My Friend, hg. und mit einem Vorwort v. Lt.-Col. R.H. Stevens, Burke, London 1955 (die Übersetzung von »Heinrich Hoffmanns Erzählungen« ins Englische); die durch Henriette Hoffmann veranlasste Herausgabe der Memoiren ihres Vaters: Hoffmann, Heinrich: Hitler wie ich ihn sah – Aufzeichnungen seines Leibfotografen, Herbig, München/Berlin 1974 (anknüpfend an Hoffmann 1955); Heydecker, Joe J.: Das Hitler-Bild – Die Erinnerungen des Fotografen Heinrich Hoffmann, aufgezeichnet und aus dem Nachlass von Joe J. Heydecker, Residenz-Verlag, St. Pölten/Salzburg 2008 (posthum veröffentlicht und basierend auf »Heinrich Hoffmanns Erzählungen«).

und damit als *Hauptschuldiger*<sup>34</sup> an den Verbrechen des Zweiten Weltkriegs erachtet wurde. Hoffmanns Schriften, die er zunächst konkret in Hinblick auf die Revision seines Urteils verfasste (Manuskript IfZ [1947/48]) – sich dem Urteil und der Beurteilung des Hauptschuldigen fortwährend entziehend mit dem Ziel, sich seiner »Opferrolle«<sup>35</sup> zu entbinden – und die im Fortgang zum Legitimierungs-Vokabular seiner »unparteiischen«, ja mit der Avantgarde im »freundschaftlichen Schulterchluss« verbundenen Fotografen- und Kunstsachverständigen-Existenz wurden (Hoffmann/Heydecker 1954, Hoffmann 1955, Hoffmann 1974, Heydecker 2008), dienten ab 1947 so immer wieder als Korrektiv für eine Situation, die sich mit und durch Hoffmanns Bildpraxis jedoch ganz anders zeigte und sich noch heute auf bildlicher Ebene so darstellt: als aktiv gelenkte Bildindustrie mit propagandistischem und kapitalistischem Interesse, stets mit dem Ziel der bestmöglichen fotografischen Bildformulierung im Geiste der nationalsozialistischen Ideologie.

Die Schriften Hoffmanns – hybride Aussagen zwischen Sachverhalt, subjektiver Anschauung und Lüge – werden folglich in der vorliegenden Untersuchung mit größter Vorsicht und Skepsis betrachtet und ausschließlich kritisch, ja als Aspekte einer Kontroverse herangezogen. Sie formulieren einen *Problempunkt* in der Forschung, denn sie *bleiben* Rechtfertigungsschriften, die *auf der Grundlage des Prozesses* um Hoffmann – darin einbezogen das Urteil der Spruchkammer III und die sich hieran anschließenden Revisionen und Berufungskammern bis in das Jahr 1950<sup>36</sup> beziehungsweise 1956, sowie zusätzliche

---

34 Staatsarchiv München (StAM), Polizeidirektion (Pol. Dir.) München 10083, Blatt 62: Die Spruchkammer München III vom 31.1.1947. Die Begründung der Spruchkammer III, bestehend aus dem Vorsitzenden Purzer, den Beisitzenden Danner, Rüdell, Schedl, Kurzmann, dem Staatsanwaltschaft[s]rat Herf als öffentlichem Kläger und dem Protokollführer Goldschmidt lautet wie folgt: »1. Nach Art. 5/6, da er [Hoffmann] der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft ausserordentliche propagandistische Unterstützung gewährt hat und aus seiner Verbindung mit dieser für sich und andere sehr erheblichen Nutzen gezogen hat. 2. Nach Art. 5/4 als Reichsbildberichterstatte[r] der NSDAP, 3. Nach Art. 5/5 als Kreistagsabgeordneter, Stadtrat in München und Reichstagsabgeordneter, da er sich in der Regierung des 3. Reiches und seines Landes in einer führenden Stellung betätigt hat[,] wie sie nur von führenden Nationalsozialisten bekleidet werden konnte, 4. Als Inhaber des goldenen Parteiabzeichens.« Vgl. auch Kap. Nachbildung, 2.

35 Hoffmann beschreibt sich in seinem Revisions-Manuskript [1947/48] als Opfer seines Berufes und als Opfer seiner Zeit, vgl. IfZ, MS2049, S. 78.

36 Mit dem – vorläufig – abschließenden Urteil des Prozesses wird Heinrich Hoffmann am 15.11.1950 in die Gruppe II der Belasteten eingereiht, vgl.: StAM Bestand Spruchkam-

Sühneverfahren aufgrund des Nichteinhaltens von richterlichen Beschlüssen bis 1957<sup>37</sup> – entstanden sind.

Eine Technik der vergleichenden Bildanalyse wiederum hat im Falle Heinrich Hoffmanns und des von ihm produzierten Bildkörpers bisher zu wenig Bedeutung erlangt.<sup>38</sup> Die vorliegende Arbeit »Hitlers Fotograf. Heinrich Hoffmann und die nationalsozialistische Bildpolitik« versteht sich aus genau diesen Gründen als *bild-kontextuelle Analyse*, was bedeutet, Fotografien nicht als Einzelercheinungen wahrzunehmen, sondern als reflexiven Korpus: 1. den medialen Kontext, in dem sie erscheinen, zu reflektieren (zum Beispiel Fotobuch, Dia-Show), 2. Modalitäten der Ausführung dieses medialen Kontextes zu berücksichtigen (zum Beispiel Editionen), 3. die Sequenz beziehungsweise das übergeordnete Bildkonglomerat, dem sie entnommen wurden, einzubeziehen (zum Beispiel Filmstreifen, Bildarchiv), 4. anhand des Spektrums der materiellen Reflexivität Rückschlüsse auf ihre inhaltliche Konnotationsvielfalt zu bilden, um damit 5. den Korpus der analysierten Thematik in Diskurszusammenhängen zu begreifen, das heißt als »fotografisches Dispositiv«<sup>39</sup>. Da-

- 
- mern, Film 2412/I, SpKA Kt. 741, Heinrich Hoffmann, o.S.; mit Wiederaufnahme des Verfahrens am 30.11.1955, vgl. ebd. Heft 3, S. 408. Weiterführend: Kap. Nachbildung, 2.
- 37 Darunter beispielsweise die eigenmächtige Bezeichnung Hoffmanns als Professor im Jahr 1953, obgleich ihm der Professorentitel mit dem Urteil vom 15.11.1950 aberkannt wurde. Dazu Hoffmann: »Ich betrachte den Titel »Professor[,] den ich jetzt noch führe und bisher geführt habe[,] nicht als Approbation, sondern lediglich als Titel«, in: StAM Pol. Dir. München 10083, S. 114. Der Titel des Professors wurde Hoffmann am 10. Juli 1938 durch Hitler als Ehrentitel verliehen. Zur Verzeichnung des Professorentitels in den Quellenangaben der vorliegenden Arbeit siehe: Quellenverzeichnis, gedruckte Quellen, vorangestellte Anmerkung. Die letzte Strafanzeige – in diesem Fall wegen Veräußerung von Kunstwerken – wurde wegen des sich ankündigenden Ablebens von Hoffmann am 26.11.1957 zurückgezogen. Heinrich Hoffmann starb am 16.12.1957. Vgl. StAM Pol. Dir. München 10083, S. 134.
- 38 Ausgenommen hiervon sind die Untersuchungen von Rudolf Herz, vgl. Herz 1994, sowie die neue Studie über Machtinszenierungen zwischen Benito Mussolini und Adolf Hitler, in der Ralph-Miklas Dobler ebenfalls fotografische Bildbände (darunter Heinrich Hoffmann) analytisch in den Blick nimmt, vgl. Dobler, Ralph-Miklas: Bilder der Achse – Hitlers Empfang in Italien 1938 und die mediale Inszenierung des Staatsbesuches in Fotobüchern, Deutscher Kunstverlag, Berlin 2015.
- 39 Die Formulierung des *fotografischen Dispositivs* bezieht sich auf die Forschung des gleichnamigen DFG-Graduiertenkollegs der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, das 2013 unter Katharina Sykora als Sprecherin gegründet wurde. Hierbei wird »Fotografie nicht allein als Bild, sondern das Fotografische als komplexes Handlungsgefüge betrachtet, dem spezifische historische, technisch-mediale, soziale, kul-



bei sind die Re-Konstruktion von Raum (der Fläche des fotografischen Bildes mit Räumlichkeit und Zeitlichkeit begegnend, aus der heraus fotografische Bilder entstehen) und die Kontextbildung eng miteinander verbunden: Denn erst im Sichten von *Gegenbildern* entsteht ein Panorama, das zum Aussagemoment einer fotografisch gezeigten Situation zurückführen kann, diesen spezifiziert und damit den wissenschaftlichen Blick auffächert.

Die *bild-kontextuelle Analyse* folgt dabei in ihrem Grundmotiv einer Haltung, für die der Künstler Frank Stella 1964 folgende – zunächst konträr erscheinende – Formulierung gefunden hat: »What you see is what you see«. <sup>40</sup> Gemeint ist damit ein Bezug zum *Ist-Zustand*, eine Situation so zu begreifen, wie sie sich *darstellt*, und zwar darüber, was sie ihrer Struktur nach in ihrer Form ist. Stella steht damit in Nähe zu Roland Barthes, wenn dieser schreibt: »In ihr [der Fotografie] weist das Ereignis niemals über sich selbst hinaus auf etwas anderes: sie führt immer wieder den Korpus, dessen ich bedarf, auf den Körper zurück, den ich sehe.« <sup>41</sup> Auch Judith Butler bedient in diesem Sinn und in Zusammenhang mit der politisch motivierten Fotografie das Bild des *Rahmens*, der unsere Wahrnehmung interpretativ vorstrukturiert: »Wir brauchen keine handliche Bildunterschrift und auch kein weiteres Narrativ, um zu ver-

---

turelle und ästhetische Bedingungen zugrunde liegen, dem aber auch das Potenzial zu deren Störung und Modifikation innewohnt.« Vgl. [www.hbk-bs.de/forschung/graduierertenkolleg-das-fotografische-dispositiv/](http://www.hbk-bs.de/forschung/graduierertenkolleg-das-fotografische-dispositiv/), zuletzt aufgerufen am 22.04.2020. Das Graduiertenkolleg hat seine Arbeit im Jahr 2018 beendet.

40 Frank Stella studierte 1954-1958 Geschichte an der Princeton University in New Jersey, bevor er als bildender Künstler aktiv wurde. Seine Bildserie »Black Paintings«, die zwischen 1958-1960 entstand, formuliert eine wesentliche Schnittstelle zwischen Geschichte und Abstraktion beziehungsweise Konzeptkunst: So nahm Stella mit den Bildtiteln »Arbeit macht frei« oder »Die Fahne hoch!« explizit Bezug auf das nationalsozialistische Weltbild. Er formulierte mit den »Black Paintings« nicht nur eine Opposition zum Nationalsozialismus im Speziellen und zu Parolen im Allgemeinen, sondern plädierte mit seiner Arbeit für eine Abkehr vom Narrativ und für eine Auffächerung des Blicks, indem er den Bildgegenstand ausschließlich aus (Primär-)Strukturen in Serie hervorbrachte. Mehr noch formuliert seine Arbeit einen Wendepunkt in der Bezugnahme zum Bildhaften: formal minimalistisch, inhaltlich konkret. Diese Haltung spiegelt sich 1964 in seiner Aussage »What you see is what you see«, in: Rosenberg, Harold: *The De-Definition of Art*, University of Chicago Press, Chicago 1972, S. 125.

41 Barthes, Roland: *Die helle Kammer – Bemerkungen zur Photographie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1989, S. 12.

stehen, dass sich in diesem Rahmen ein politischer Hintergrund manifestiert, und zwar auf durchaus explizite und nachdrückliche Weise.«<sup>42</sup>

Diesen Standpunkten von Stella, Barthes und Butler ist implizit: Die Betrachtung (der Wirklichkeit) erfolgt vom Material her, von dem, was konkret gegeben ist.<sup>43</sup> Aber – und dies legt Stella nahe, indem er in Serie arbeitet – das spezifisch Vorliegende hat keinen Anspruch auf Absolutheit, sondern besteht immer auch in Hinblick auf das Andere, das als Korrektiv des Ist-Zustandes fungiert. Das Serielle, die Wiederkehr, die Rückansicht, ja, die Reproduktion verhilft dazu, den Ist-Zustand zu aktualisieren – sei es in Bezug auf die Leinwand, die einzelne Fotografie oder das Fotobuch. Die Aufgabe besteht also darin – mit Judith Butler wie mit Susan Sontag gesprochen, auf welche sich Butler in ihren Überlegungen maßgeblich bezieht –, die Interpretation der Realität, die durch *eine* Rahmensetzung definiert wird, »zurückzuweisen«<sup>44</sup> und durch den sich auffächernden analytischen Blick zu durchdringen.

Das Unternehmen Heinrich Hoffmann wird mit dieser Haltung aus medienanalytischer Perspektive betrachtet, insbesondere vor dem Hintergrund der fototechnischen Industrialisierung und propagandistischen Vermarktung der nationalsozialistischen Ideologie mit Hitler als wiederkehrendem, doch nicht alleinigem Motiv. Die narrative Wirksamkeit des fotografischen Bildes im politischen Kontext des Dritten Reichs ist dabei zentraler Bezugspunkt. Die nationalsozialistische Bildpropaganda, die mit den von Heinrich Hoffmann herausgegebenen fotografischen Bildbänden im Zeitraum 1932-1944 maßgeblich das Image und die Popularität Adolf Hitlers prägte, ist also Ausgangspunkt und immer wieder zentral in der folgenden Betrachtung,

---

42 Butler, Judith: »Fotografie, Krieg, Wut«, in: dies.: Krieg und Affekt, hg. u. übersetzt von Judith Mohrmann, Juliane Rebentisch und Eva von Redecker, Diaphanes, Zürich/Berlin 2009, S. 53-68, hier S. 56.

43 Barthes führt diesbezüglich seine Überlegungen gar noch weiter und zieht den Buddhismus heran: »Um die Wirklichkeit zu bezeichnen, spricht der Buddhismus von sunya, dem Leeren, oder besser noch von tathata, dem so und nicht anders Beschaffenen, dem bestimmten Einen [...]«, Barthes 1989, S. 12.

44 Vgl. Butler 2009, S. 68. Mit der Haltung *gegen Interpretation* verweist Butler implizit auf Susan Sontags berühmtes Essay »Against Interpretation« (1964), in dem Sontag – ganz ähnlich wie Frank Stella – das »Sosein« betont: »Unsere Aufgabe ist es vielmehr, den Inhalt zurückzuschneiden, damit die Sache selbst zum Vorschein kommt«, in: Sontag, Susan: »Gegen Interpretation«, in: dies.: Kunst und Antikunst, Fischer, Frankfurt a.M. 2003, S. 11-22, hier S. 21, 22. Grundlegend bezieht sich Butler aber auf Sontags Bücher »Das Leiden anderer betrachten« und »Über Fotografie«.

die den Stellenwert des Bildes in der Vermittlung der nationalsozialistischen Ideologie untersucht.

Der 1932 von Heinrich Hoffmann herausgegebene Bildband »Hitler wie ihn keiner kennt«, der in Wort und fotografischem Bild von Hitlers Beliebtheit und Erfolgen erzählt, ist nicht nur als ein exemplarischer Fall politischer Bildpropaganda zu begreifen, sondern als »Vorbild« für eine Vielzahl darauf folgender, politisch motivierter Bildbände zu betrachten. Dies bezieht sich sowohl auf die Hoffmann-Bände wie auch auf eine personengebundene politische Ikonografie, die sich in ähnlicher Weise auch bei Politikern nach der Zeit des Nationalsozialismus nachvollziehen lässt und bis heute zu beobachten ist.<sup>45</sup> Ein Beispiel ist Pete Souza, der zunächst 1983-1989 unter Ronald Reagan und ab 2009 für Barack Obama bis zum Ende von dessen Präsidentschaft im Jahr 2016 als offizieller Fotograf des Weißen Hauses in Washington D.C. agierte. Sein Bildband »The Rise of Barack Obama« (2008) wurde zum Bestseller, die Aufnahme des »Situation Room« vom 1. Mai 2011 brachte als »veritables Historienbild«<sup>46</sup> weltweit Diskussionen und Bildanalysen hervor.

---

45 Einige ausgewählte Beispiele: Lorant, Stefan: *FDR – A Pictorial Biography*, Simon and Schuster, New York 1950 (über Theodore Roosevelt); Lorant, Stefan: *Lincoln. A Picture Story of his Life*, Harper and Brothers, New York 1952; Kissinger, Henry: *White House Years*, Little, Brown and Company, Boston/Toronto 1979; Kissinger, Henry: *Years of Upheaval*, Weidenfeld and Nicolson and Michael Joseph, London 1982; vgl. beide im Werk von Alfredo Jaar, »Searching For K«, 1984; Souza, Pete: *Images of Greatness: An Intimate Look at the Presidency of Ronald Reagan*, Triumph Books, Chicago 2004; Behnken, Wolfgang (Hg.): *Mensch, Schröder, teneues*, Kempen 2005; Souza, Pete: *The Rise of Barack Obama*, Triumph Books, Chicago 2008; von Bassewitz, Sebastian: *Angela Merkel – Das Porträt*, Droemer, München 2009; Dieckmann, Kai (Hg.): *Helmut Kohl – Auf dem Weg/Helmut Kohl – In Geschichte und Gegenwart*, Bild-Verlag, München 2010; Souza, Pete: *Obama, an Intimate Portrait – The Historic Presidency in Photographs*, Little, Brown and Company, London 2017. Diese Bände weisen ganz ähnliche Bildmotiv- und Text-Kompositionen auf, wie sie bereits in den frühen Hoffmann-Bänden strategische Anwendung fanden.

46 Bredekamp, Horst: »Der Situation Room des 1. Mai 2011«, in: Kauppert, Michael/Leser, Irene (Hg.): *Hillarys Hand – Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, transcript, Bielefeld 2014, S. 161. Dieser Sammelband legt in zwölf Analysen eine umfangreiche Deutung der von Souza angefertigten Aufnahme, ihrer Verbreitung über die Social-Media-Plattform Flickr sowie ihrer allgemeinen Bedeutung in der Bildpolitik der Moderne vor. Ergänzt werden diese Analysen durch: Haller, Günther/Przyborski, Aglaja (Hg.): *Das politische Bild – Situation Room: Ein Foto – vier Analysen*, Budrich, Berlin/Toronto 2014.

Souza setzte nicht zuletzt durch gezielte Bildplatzierung in den sozialen Medien wie Facebook oder Instagram ganz neue Maßstäbe in der politischen Kommunikation der Gegenwart – die unter Donald Trump ins digitale Extrem geführt wird. So nutzt Trump, der seit seinem Amtsantritt 2017 von Shealah Craighead (der offiziellen Fotografin des Weißen Hauses) fotografiert wird, nicht nur die visuellen Kanäle der sozialen Medien, sondern kombiniert durch das gezielte Bedienen des Nachrichtendienstes Twitter Fotografie mit Text als Image-Strategie.<sup>47</sup>

Hitler, so formuliert es Urs Stahel, »[...] hat als erste politische Figur erkannt, was es bedeutet, sein Gesicht für Propagandazwecke einzusetzen«,<sup>48</sup> und Joseph Peter Stern betont 1975 insbesondere die *Bildidee* in Bezug auf Hitlers Image-Bildung: »Never before in history has *the idea of an image* [Herv. d.A.] been introduced into politics and exploited with comparable purposefulness«<sup>49</sup> – mit Heinrich Hoffmann als Vermarkter. Inwiefern aber agierte Hoffmann wirklich innovativ, oder wusste er nur – ähnlich wie Pete Souza oder aktuell Donald Trumps Social-Media-Office – die (technischen) Entwicklungen und medialen Kanäle seiner Zeit gezielt bildpolitisch wirksam zu machen? Der serielle Umgang mit fotografisch reproduziertem Bildmaterial und Text, der im Format der narrativen Bildstrecke oder des Fotobuches die Medieninszenierung Hitlers hervorbrachte und unterhielt, bietet Anlass zur These, dass der Geschäftsmann Hoffmann medienstrategisch also ganz bewusst die Bild- und Blickmacht Hitlers entwickelte und sie mit seiner ›Bildfabrik‹ gewinnstrebend steuerte.

Erst die technische Reproduzierbarkeit von fotografischem Bildmaterial ermöglichte die Vervielfältigung von ›realitätsnahen‹ Bildern als Weltbildvorlage. Diese Entwicklung ist grundlegend für das Entstehen medialer Formate, wie sie sich mit Hoffmanns Sortiment abzeichnen. Und so ist der Moment der ›medialen Industrialisierung‹ und des seriellen Umgangs mit Bildern auch für die nachfolgende Untersuchung entscheidend. Heinrich Hoffmanns propagandistisch aufbereitete Fotografien erweisen sich als zeithistorische Do-

47 Einen satirischen Bildkommentar liefert hierzu das Cover von Sears, Rob: *The Beautiful Poetry of Donald Trump*, Canongate, Edinburgh 2019 [Erstausgabe 2017] – hier ruht Trump in nahezu gleicher Pose wie noch Hitler auf dem Titelbild von »Hitler wie ihn keiner kennt«.

48 Urs Stahel im Interview in: »Der Beobachter«, Zürich, am 14.04.1995, in: DHM, Präs. Ottomeyer, Wechselausstellung, 2010 Hitler; DHM, GD, Wechselausstellung Hitler & Dt. 2010, Acc. 2011/30.

49 Stern, Joseph Peter: *Hitler – The Führer and the People*, Harvester, Brighton 1975, S. 11.

kumente,<sup>50</sup> die vormalig aber über das Abgebildete hinaus auch durch mediale Aktualität und so nicht zuletzt durch ihre Fülle überzeugten. Hoffmanns Dokumente sind das Produkt einer Image-Kampagne, deren Strategien die vorliegende Arbeit zu fassen und zu benennen sucht.

Im Fokus der Betrachtung von »Hitlers Fotograf. Heinrich Hoffmann und die nationalsozialistische Bildpolitik« steht das fotografische Bild – und doch wird in diesem Buch auf Abbildungen verzichtet. Einen wesentlichen Grund für die Entscheidung für diesen Verzicht bildet der Faktor des Ausschnitthaften, des Fragments: Geht es vor den genannten Hintergründen gerade nicht darum, einzelne Ansichten zu reproduzieren, sondern Bildzusammenhänge zu vermitteln, also den »Kontext als Konsequenz«<sup>51</sup> zu begreifen.

Um an einer Vollständigkeit beim Erfassen von visuellen Narrativen überhaupt arbeiten zu können, tritt an die Stelle von Bildauszügen hier eine digitale Materialsammlung: Es ist eine Auswahl der im Hauptteil der vorliegenden Arbeit besprochenen Fotobildbände, die über den folgenden Link bereitgestellt werden:

## Link zur Materialsammlung und zum digitalen Bildteil

<http://christinairrgang.de/materialsammlung/>

Diese Materialsammlung wird ergänzt durch einen *digitalen Bildteil*: ein Dokument, das 30 Abbildungen zur bild-kontextuellen Analyse umfasst, zum Beispiel Aufnahmen aus Archiven, die dem weiterführenden Vergleich bezüglich

---

50 Die vielgestaltige Rolle des »Dokuments« wird im Kontext der Bildverwertung von Hoffmanns Fotografien während der Nürnberger Prozesse besprochen, vgl. Kap. Nachbildung, 1. Interessant ist hierbei, dass sowohl Heinrich Hoffmann als auch Pete Souza den Wert ihrer Arbeit durch einen ähnlichen »Claim« hervorgehoben haben: ein Fotoarchiv für die Geschichte zu schaffen. So schrieb Hoffmann über sein Archiv: »Meine Aufgabe sollte bleiben, es zu einer der historisch wertvollsten Sammlungen auszubauen« (in: Hoffmann, München/Berlin 1974, S. 50), während Pete Souza kommentiert: »Ein gutes Fotoarchiv für die Geschichte zu schaffen, ist der wichtigste Teil meiner Aufgabe – ein Archiv zu schaffen, das überdauern wird«, in: Bredar, John: Die Macht der Bilder – Amerikanische Präsidenten und ihre Inszenierung, National Geographic Deutschland, Hamburg 2011, S. 21.

51 Irrgang, Christina: »Zugzwang im Kontext der Bilder«, in: Herz 2013, S. 67–69, hier S. 69.

der Erzeugung von Bildsituationen dienen. Die entsprechenden Quellenangaben finden sich ebendort im Kontext der Bilder. Sie sind zudem an gegebener Stelle in den Fußnoten des vorliegenden Buches nachgehalten.

Trotz aller Bemühungen und intensiver sowie präziser (Quellen-)Recherche kann und will das vorliegende Buch keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. »Hitlers Fotograf. Heinrich Hoffmann und die nationalsozialistische Bildpolitik« versteht sich als Diskursanalyse, die durch ihre kritische Struktur eben einen solchen Diskurs über die fotografische nationalsozialistische Bildpropaganda am Beispiel des Unternehmens von Heinrich Hoffmann anregen und mit dem Anspruch der Wahrheitsfindung weiterführen will. Das Ziel dieser Arbeit ist dabei, ganz im Sinne von Hannah Arendt, »die Grenzen menschlichen Wissens denkend zu überschreiten«<sup>52</sup> – der Versuch eines »Denkens ohne Geländer«<sup>53</sup>.

Der dieser Betrachtung vorgelagerte CHOR versteht sich in dieser Hinsicht als eine Ansammlung von Stimmen, die in einer Form der Zeugenschaft auftritt und an das Gegenbild erinnert. Ödön von Horváth (1901-1938), Frank Stella (\*1936), Detlef Orlopp (\*1937), Marguerite Duras (1914-1996), Zofia Nałkowska (1885-1954), Susan Sontag (1933-2004), Hannah Arendt (1906-1975) – ihr aller Leben und Handeln wurde geprägt von der für sie zeitgenössischen Erfahrung des nationalsozialistischen Systems: inmitten des Geschehens oder aus der Ferne, als Beobachterinnen und Beobachter, als Geflohene, als Opfer, als kritische Stimmen, die geblieben sind – als Gegenstimmen dieser anhaltend unbegreiflichen Dimension.

Das Bild-Text-Arrangement in diesem Teil ist gesetzt unter Verwendung des von der Künstlerin Bea Schlingelhoff entwickelten »Typeface Anna Mettbach« aus ihrer Font-Serie »Women against Hitler«, die vergessenen, mitunter ermordeten Widerstandskämpferinnen gewidmet ist – Frauen, die *für* ihre Existenz und ihren Ausdruckswillen als auch *gegen* das nationalsozialistische System gekämpft haben.<sup>54</sup> Ebenso ist das Erscheinungsbild der digital

52 Arendt, Hannah: Wahrheit und Lüge in der Politik, Piper, München 2015, S. 48. Das Essay erschien erstmals 1967, vgl. ebd., o.S.

53 Vgl. Arendt, Hannah: Denken ohne Geländer – Texte und Briefe, Piper, München 2014, Titel.

54 Vgl. Irrgang, Christina: »Wahrnehmung ist verschiebbar – Christina Irrgang über Bea Schlingelhoff in der Galerie Max Mayer, Düsseldorf«, in: Texte zur Kunst, 29 Jg., Heft 115 (September 2019), S. 230-233, hier S. 231. Zentral in Bea Schlingelhoffs künstlerischer Arbeit ist die Schrift, der sie Konturen und Namen von politisch und kulturell engagierten Frauen gibt; ihre »Typefaces« sind Gesten (auf die Überzeugung ihrer Akteurinnen

zur Verfügung gestellten Materialsammlung und des digitalen Bildteils mit dem »Typeface Lisa Fittko« umgesetzt. Beide »Typefaces« markieren in diesem Kontext die bewusste Auseinandersetzung mit dem Bild.

Spezifisch erinnern sie an die antifaschistische Widerstandskämpferin und Fluchthelferin Lisa Fittko (1909-2005), die zum Beispiel Walter Benjamin 1940 bei der Flucht von Frankreich über die Pyrenäen nach Spanien verhalf; und an die Holocaust-Überlebende Anna Mettbach (1926-2015), die auf ihrem Todesmarsch nach Dachau 1945 von amerikanischen Truppen befreit wurde, und die entscheidende Erinnerungs- und Aufklärungsarbeit gegen rechte Gewalt und menschenverachtende Handlungen in ihrem Leben geleistet hat. Beide rufen sie den geleisteten Einspruch als auch Zivilcourage ins Bewusstsein.

Mein großer Dank geht an: Prof. Dr. Wolfgang Ullrich und Prof. Dr. Bernd Stiegler für die Betreuung dieser Dissertationsschrift; an die Max Weber Stiftung für die Gerald D. Feldman Reisebeihilfen und ihre Ermöglichung essentieller Forschungsreisen, damit verbunden an das Deutsche Historische Institut in Rom und Prof. Dr. Martin Baumeister, sowie an das German Historical Institute in Washington D.C. und Prof. Dr. Britta Waldschmidt-Nelson; an die Benedikt und Helene-Schmittmann-Wahlen-Stiftung für ihre großzügige und entscheidende Abschlussförderung dieser Arbeit; als auch an die FAZIT-STIFTUNG für ihren ebenso großzügigen Druckkostenzuschuss zu dieser Publikation. Gedankt sei ferner den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der folgenden Archive und Bibliotheken: Jana Hoffmann, Carola Jüllig, Dr. Matthias Miller, Jörg Rudolph (DHM Archiv und Bibliothek, Berlin), Karen Chittenden und Eric Frazier (Library of Congress, Washington D.C., Prints and Photographs; Rare Books Division).

Für die Zustimmung zur Verwendung der Fonts aus »Women against Hitler« danke ich Bea Schlingelhoff; für die Hilfe bei der gestalterischen Einbettung und Bereitstellung der digitalen Daten Edi Winarni; für technische Hilfe Gunnar Meyer-Bautor.

---

verweisend, nach der sie benannt sind), die im besten Fall Geschichte mit einem veränderten Bewusstsein fortschreiben lassen, vgl. ebd. Die Font-Serie »Women against Hitler« beinhaltet »Typefaces«, die den folgenden Frauen gewidmet sind: Marianne Baum, Lisa Fittko, Anna Mettbach, Hanna Solf, Ella Trebe. Sie ist entstanden anlässlich der Ausstellung: Bea Schlingelhoff, »Women against Hitler«, 01.12.2017-13.01.2018, SCHLOSS, Oslo, und war über die Ausstellungsdauer hinweg als freier Download verfügbar.

Dank für die Begleitung auf dem Weg an Dr. Karin Lina Adam, Kevin Beavers, Dagmar Bechhaus, Katharina Bedenbender, Kenneth Bergfeld, Lucas Croon mit Andreina, Mike sowie Christina Croon, Cayetano Ferrer, Dagmar Fretter, Miriam Fuggenthaler, Clemens Henle, Stephan Lucius Lemke, Natalya Matyashok, Peter Maximowitsch, Max Mayer, Stephan Machac, Verena Meis, Mary Naden, Lavinia Neff, Detlef Orlopp, Eva Scherr, Julia Schilling, Dirk Schmalzer, Stefan Schneider, Stephanie Seidel, Fari Shams, Franziska Stöhr, Katharina Weinstock, Christoph Westermeier und Sebastian Winkler.

Mein ganz besonderer Dank für den wertvollen fachlichen Austausch, Inspiration und Kritik geht an Sylvie Cavalier und Linda Sandrock, ihr speziell auch für den stets korrigierenden Blick zwischen den Zeilen. Schließlich danke ich für die anhaltende Unterstützung – von Herzen – meinen Eltern Gerda und Peter Irrgang sowie Susanna und Erika Funk. Diese Arbeit ist Adam Funk gewidmet, der während meines Forschungsaufenthaltes in Los Angeles verstarb.

*Christina Irrgang, im Juli 2020*