



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Inszenierte Stereoskopie. Das Raumbild als
Propagandamittel im Nationalsozialismus“

verfasst von / submitted by

Greta Gutweniger, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2023/ Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Doz. Dr. Sabine Plakolm-Forsthuber

An dieser Stelle möchte ich mich zunächst bei meiner Betreuerin Univ.-Doz.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Sabine Plakolm-Forsthuber bedanken. Ich schätze besonders deine Unkompliziertheit und deine schnelle Reaktion auf Probleme.

Mein Dank geht auch an ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wolfram Pichler und das gesamte Privatissimum des Instituts für Kunstgeschichte. Auch das Privatissimum an der Fakultät für Kunstgeschichte der TU hat mir sehr weitergeholfen – danke an meine Kolleg*innen für die wertvollen Anmerkungen.

Die Verwendung der Bilder des Stereoalbums wurde von der Abteilung Bildarchiv der Bayerischen Staatsbibliothek München genehmigt. Mein Dank gilt hierfür Angelika Betz. Die Reproduktionen der Stereobilder stellte die Albertina zur Verfügung, vielen Dank an Alice Hundsorfer-Zhou, MA.

Außerdem möchte ich mich beim Studiensaal der Albertina und ihren Mitarbeiterinnen bedanken. Die vielen Stunden im Studiensaal werden mir fehlen.

Ein Danke möchte ich unbekannterweise auch der Autorin Mag.^a Judith Wolfsberger aussprechen, ihr Buch „*Frei geschrieben. Mut, Freiheit und Strategie für wissenschaftliche Abschlussarbeiten*“ hat mich durch jede Schreibphase begleitet und mir immer wieder Mut gegeben, trotz aller Widrigkeiten weiterzuschreiben.

Super waren auch die Schreibmentor*innen des CTL (Center for Teaching and Learning), danke für das Angebot des Schreibmarathons und die Möglichkeit der Schreibmorgen- und Abende.

Die „Aktion Masterabschluss“ am Institut für Kunstgeschichte wurde leider wieder eingestellt, auch dieses wöchentliche Treffen hat mir zu Beginn der Masterarbeit sehr geholfen und mir zu verstehen gegeben, nicht allein zu sein. Danke an die Kolleg*innen für die hilfreichen Tipps und den Austausch.

Last but not least: Tine, danke für die (fast) wöchentlichen Besprechungen. Durch dich bin ich die Arbeit endlich angegangen!!

Danke Evi, dass du mich immer (nicht nur finanziell) unterstützt hast! Danke für das viele Gegenlesen während meines gesamten Studiums und überhaupt, dass du so bist wie du bist.

Danke auch an Juli, Kathi und Martina.

Für Hanto, weil ich mich gerne mit dir mal über das Thema unterhalten hätte. Danke, dass du da warst.

1. Einleitung.....	2
1.2. Forschungsstand	3
1.3. Struktur der Arbeit.....	5
2. Der Begriff des „Raumbilds“	7
2.1. Definitionen und Begriffsgeschichte.....	7
2.2. Erkenntnisse zur Stereoskopie	8
2.3. Stereoskopie in wissenschaftlicher und militärischer Praxis	10
2.4. Phänomenologie der stereoskopischen Bilder.....	10
3. Raumbild-Verlag Otto Schönstein.....	13
3.1. Verlagsgeschichte	13
3.2. Zeitschrift „Das Raumbild“	16
3.2.1. 1935 – 1937.....	16
3.2.2. 1938 – 1939.....	18
3.2.3. Stereobild-Serien der Zeitschrift	19
3.3.1. Raumbildwerke	20
3.3.2. „Venedig. Ein Raumerlebnis“ 1935.....	22
3.3.3. „Die Olympischen Spiele 1936“	23
4. Stereoskopie als Propagandamittel im Nationalsozialismus	24
4.1. Erstes Gutachten 1936	24
4.2. Zweites Gutachten 1938.....	26
5. Exkurs: Heinrich Hoffmann	29
6. Das Raumbild und die Relevanz des Raumes im Nationalsozialismus	32
6.1. NS-Ideologie des Raumes.....	32
6.2. Geografischer Raum vs. Bildraum	34
6.3. Das Raumbild als visuelles Erlebnis	36
6.4. Mystifizierung des Raumbilds	38
6.5. Ästhetische Instrumentalisierung des Raumbilds	38
7. Fallbeispiel: Werkanalyse des Albums „Hitler-Mussolini“	40
7.1. Struktur des Albums	40
7.2. Textbeitrag von Henrich Hansen	41
7.3. Raumbilder	42
8. Interessantes über die Raumbildwerke	44
9. Resümee.....	46
10. Katalog	48

11. Bibliografie.....	98
12. Verwendete Bibliografie aus der Zeit des Nationalsozialismus	101
13. Abbildungsnachweis.....	103
14. Abbildungen.....	105
15. Abstract	117

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit dem Thema der NS-Propaganda auseinander. Es werden wiederholt problematische Begrifflichkeiten verwendet, die aus Büchern, Zeitschriften oder Bildtiteln aus dieser Zeit zitiert werden. Die Begriffe werden kursiv und unter Anführungszeichen (auch in Zitaten) gesetzt, um auch optisch hervorzuheben, dass die Begriffe von der Autorin abgelehnt werden und auch von dem*der Leser*in kritisch zu betrachten sind. Der Autorin ist ein klar antifaschistischer Standpunkt wichtig.

1. Einleitung

Im Rahmen der Lehrveranstaltung „Fotografie im Nationalsozialismus“¹ wurde ich erstmals mit dem Thema des „Raumbildes“ im Nationalsozialismus konfrontiert. Mir eröffnete sich die Möglichkeit, mich mit der Thematik anhand eines Albums mit stereoskopischen Aufnahmen zu befassen, da sich davon einige in der Sammlung der Albertina befinden. Bei den Alben handelt es sich um sog. Raumbildwerke des Raumbild-Verlags Otto Schönstein, der im Nationalsozialismus zu Propagandazwecken instrumentalisiert wurde. Bereits während der damaligen Bearbeitung spielte ich mit dem Gedanken, das Thema im Rahmen meiner Masterarbeit zu vertiefen. Besonders überrascht war ich von dem Faktum, dass ein derart veraltetes Medium wie die Stereoskopie zu NS-Propagandazwecken instrumentalisiert wurde. Diesem Widerspruch wollte ich auf den Grund gehen.

Die Untersuchung des Themas anhand eines vollständig erhaltenen Albums mit originalen Stereofotografien² schien passend, da dieses in der Literatur noch nicht ausführlich behandelt wurde. Die Gesamtheit der Alben wurde zwar in einigen Artikeln thematisiert und aufgelistet, jedoch noch nie im Detail analysiert.

Auch die Stereoskopie als NS-Propagandamittel wurde noch nicht genauer erforscht. Während Fotografie, Malerei und Architektur des nationalsozialistischen Regimes eingehend untersucht worden sind, ist das Medium der Stereoskopie als Propagandamittel bisher kaum rezipiert worden. Bekanntlich kam der Kunst im NS-Regime die ausschließliche Funktion zu, dessen Ideologie zu illustrieren und zu verbreiten.³ Für die Kulturpolitik des Nationalsozialismus ist ein heterogenes und gegensätzliches Kunstverständnis kennzeichnend. Der Nationalsozialismus gab sich „modern“, diskreditierte den Expressionismus und erklärte die gesamte klassische Moderne als „entartete Kunst“.⁴

Man kann dem Kunstverständnis des Regimes einen Konservatismus zu Grunde legen, der sich hauptsächlich an historischen, allgemein anerkannten Kunstformen orientierte. Im Gegensatz dazu nutzte die Propagandaleitung Massenmedien wie

¹ 080077 UE „Fotografie im Nationalsozialismus“ (2020W), Lehrende: Mag.^a Dr.ⁱⁿ Margarethe Szeless und Mag.^a Magdalena Vukovic.

² Henrich Hansen, Hitler – Mussolini. Der Staatsbesuch des ‘Führers’ in Italien, Diessen am Ammersee 1938. Im Raumbild-Verlag Schönstein publiziert. Das Album enthält 100 stereoskopische Aufnahmen von Heinrich Hoffmann und einen Textbeitrag von Henrich Hansen. Eine Ausgabe des Albums befindet sich im Besitz der Albertina und ist im Studiensaal der Albertina einsehbar (Inventarnummer: Foto2015/68/1-63).

³ Zuschlag 2014, S. 175.

⁴ Fitzner 2008, S. 25.

Rundfunk, Film und Fotografie zur Durchsetzung ihrer Ideologie.⁵ 1938 wurde der Farbfilm eingeführt und zum staatspolitischen Prestigeobjekt. Wenn man also nach der Modernität und dem Modernitätsverständnis des Regimes fragt, ist festzuhalten, dass das NS-Regime moderne Medien wie Film und Fotografie für sich in Anspruch nahm, gleichzeitig die Kunst der Avantgarde diskreditierte.⁶

Auch das Medium der Stereoskopie wurde von der Propagandaleitung für sich entdeckt. Die Instrumentalisierung geschah aber sehr zögerlich und widersprüchlich. Im Rahmen dieser Masterarbeit sollen deshalb folgende Forschungsfragen untersucht werden: Warum wurde die Stereoskopie im Nationalsozialismus als Propagandamittel relevant,⁷ obwohl sie zu dieser Zeit bereits an Popularität verloren hatte und nicht mehr zeitgemäß war?⁸ Warum wurde das Medium als Propagandamittel verwendet, wenn es doch bereits die Fotografie als Propagandamittel gab? Welche Vor- und Nachteile hatte die Stereoskopie gegenüber der Fotografie? Inwiefern kann mit dem Raumbild ein nationalsozialistisches Raumverständnis verbunden werden?

1.2. Forschungsstand

Das Medium der Stereoskopie wurde selten kunsthistorisch behandelt. In Standardwerken zur Fotografie-Geschichte wird die Stereoskopie (wenn überhaupt) nur am Rande erwähnt. Jonathan Crary⁹ war der erste, der sich 1990 mit der Stereoskopie wissenschaftlich auseinandersetzte. Mit seinem Werk „*Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*“¹⁰ schuf er die bis heute wichtigste medienhistorische Einordnung der Stereoskopie. Crary schreibt darin über die Modernisierung des Blicks im 19. Jahrhundert und schuf eine Phänomenologie der Stereoskopie, die bis heute von großer Bedeutung ist.

Im Gegensatz zu spärlich vorhandenen kunsthistorischen Publikationen, wurde die Stereoskopie ausführlich in anderen wissenschaftlichen Bereichen erforscht. Es gibt zahlreiche Werke über die technischen und physikalisch-optischen Aspekte des

⁵ Fitzner 2008, S. 26.

⁶ Fitzner 2008, S. 26.

⁷ „Stereoskopie als Propagandamittel im Nationalsozialismus“, in: Diplomarbeiten TU Wien Kunstgeschichte (4.9.2023), URL: <https://kunstgeschichte.tuwien.ac.at/forschung/diplomarbeiten/>.

⁸ Fitzner 2008, S. 25.

⁹ Jonathan Crary (*1951), Kunstkritiker, Meyer-Schapiro-Professor für moderne Kunst und Theorie an der Columbia University. (Vgl. „Jonathan Crary“ in: Columbia University, New York. Department of Art History and Archeology (4.9.2023), URL: <https://arthistory.columbia.edu/content/jonathan-crary/>.)

¹⁰ Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden 1996 (zuerst englisch: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Massachusetts 1990).

Mediums. Diese Publikationen erschienen zwar bereits vor einigen Jahrzehnten, in Bezug auf die technischen Aspekte sind sie jedoch noch aktuell. Zu erwähnen sind hier die Übersichtswerke „*Von Daguerre bis heute*“ von Hans-Dieter Abring aus dem Jahr 1985,¹¹ „*The World of Stereographs*“ von William Culp Darrah, erschienen 1977¹² und „*Die Stereoskopie in der Fotografie und der Kinematografie*“ von Otto Vierling aus dem Jahr 1965.¹³

Die Publikationen von Darrah und Vierling behandeln die technischen Details und die Geschichte der Stereoskopie im 19. Jahrhundert. Wichtig am Werk von Abring sind die zahlreichen Abbildungen der Stereoskope und Stereokameras im Lauf der Zeit.

Die Nutzung der Stereoskopie als NS-Propagandamittel ist heute kaum mehr bekannt. Nur wenige Wissenschaftler*innen setzten sich mit der Stereoskopie als Propagandamittel im Nationalsozialismus auseinander. Dazu zählen der Medienwissenschaftler Jens Schröter,¹⁴ der Kunsthistoriker Sebastian Fitzner¹⁵ und der Publizist Dieter Lorenz.¹⁶

Jens Schröter forschte zu Geschichte, Theorie und Medienästhetik des technisch-transplanen Bildes allgemein und veröffentlichte 2009 ein Buch dazu.¹⁷ In dem Buch „*3D. Zur Geschichte, Theorie und Medienästhetik des technisch-transplanen Bildes*“ befasst er sich in einem Kapitel mit der Thematik des Raumbilds im Nationalsozialismus. 2009 erschien ein weiteres Buch, von dem Schröter neben Joanna Barck und Gundolf Winter Mitherausgeber war.¹⁸ Auch in dieser Publikation – „*Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen*“ – widmete sich Schröter in einem Kapitel den Politiken des Raumbilds im Nationalsozialismus. In beiden Kapiteln schreibt Schröter über den Raumbild-Verlag Otto Schönstein und die Relevanz des Raumes im Nationalsozialismus. Die wichtigste Literatur zur Raumthematik im Raumbild ist

¹¹ Abring 1985.

¹² Darrah 1977.

¹³ Vierling 1965.

¹⁴ Jens Schröter (*1970), Professor für Theorie und Praxis multimedialer Systeme an der Universität Siegen. Forschungsschwerpunkte: Theorie und Geschichte digitaler Medien, digitale Kunst, Theorie und Geschichte der Fotografie, Dreidimensionale Bilder, Intermedialität. (Vgl. Winter/Schröter/Barck 2009, S. 353.)

¹⁵ Sebastian Fitzner (*1982), Studierte Kunsthistorik, Geschichte und Germanistik in Köln und Kassel. Forschungsschwerpunkte: Architekturgeschichte und -theorie (1500-1800), Stereofotografie und Festkultur im Nationalsozialismus. (Vgl. Heiting/Jaeger (Hg.) 2012, S. 512.)

¹⁶ Dieter Lorenz (1931-2013) Meteorologe und Publizist. (Vgl. „Fotoarchiv Dieter Lorenz“ in: Bayerische Staatsbibliothek (4.9.2023), URL: <https://www.bsb-muenchen.de/sammlungen/bilder/fotoarchive/fotoarchiv-dieter-lorenz/>.)

¹⁷ Schröter 2009 b.

¹⁸ Winter/Schröter/Barck 2009.

nach wie vor der Artikel von Sebastian Fitzner „Raumrausch und Raumsehnsucht“. Zur *Inszenierung der Stereofotografie im Dritten Reich*“. Der Artikel erschien 2008 in der Zeitschrift Fotogeschichte. Er ist eine wichtige Grundlage der vorliegenden Arbeit. 2012 setzte sich Fitzner zudem näher mit den Raumbildwerken des Raumbild-Verlags Otto Schönstein auseinander. Seine Forschungsergebnisse erschienen im Sammelband „*Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945*“.¹⁹ Neben Schröter und Fitzner ist Dieter Lorenz einer der wenigen, die sich mit dem Raumbild im Nationalsozialismus auseinandersetzen. Lorenz beschäftigte sich eingehend mit der Verlagsgeschichte des Raumbild-Verlags Otto Schönstein in einem Kapitel seiner Publikation „*Fotografie und Raum. Beiträge zur Geschichte der Stereoskopie*“ aus dem Jahr 2012.²⁰ Lorenz ermittelte die Geschichte des Verlags und die Biografie Schönsteins sehr detailliert.

An dieser Stelle soll noch eine letzte Publikation genannt werden, obwohl sie sich nicht mit Stereoskopie beschäftigt. Dennoch ist sie für die vorliegende Arbeit von Bedeutung, da sie das Leben und Werk Heinrich Hoffmanns behandelt, zu dem im fünften Kapitel ein Exkurs geschrieben wird. 1994 verfasste Rudolf Herz²¹ die Monografie „*Hoffmann und Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos*.“²²

1.3. Struktur der Arbeit

Um die Forschungsfragen beantworten zu können, wird zunächst ein allgemeiner Überblick in das Themenfeld der Stereoskopie gegeben: Dazu wird einerseits die Begriffsgeschichte erläutert – und ein Einblick in die Geschichte der Stereoskopie gegeben. Um eine Vorstellung des Stereo-Effekts zu bekommen, soll dieser in einer kleinen phänomenologischen Untersuchung deskriptiv erläutert werden.

Im dritten Kapitel wird die Verlagsgeschichte des Raumbild-Verlags Otto Schönstein geschildert und die Publikationen des Verlags vorgestellt, da der Verlag im Nationalsozialismus zu Propagandazwecken instrumentalisiert wurde.

¹⁹ Fitzner 2012.

²⁰ Lorenz 2012.

²¹ Rudolf Herz (*1954) studierte Bildhauerei, Kunstpädagogik, Geschichte und Archäologie. Seit 2022 Honorarprofessor an der Kunstakademie München. (Vgl. „Rufer berufen. Rudolf Herz wird Honorarprofessor an der Kunstakademie“, in: Süddeutsche Zeitung, zuletzt geändert am 7.1.2022 (4.9.2023), URL: <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/rudolf-herz-honorarprofessur-kunstakademie-muenchen-1.5503013>.)

²² Herz 1994.

Im vierten Kapitel wird schließlich das Medium der Stereoskopie als Propagandamittel im Nationalsozialismus näher behandelt. Dazu werden zunächst zwei wichtige Gutachten thematisiert. Im fünften Kapitel wird ein Exkurs zum nationalsozialistischen Fotografen Heinrich Hoffmann gemacht, der eine wichtige Rolle im Raumbild-Verlag und in der nationalsozialistischen Propagandafotografie allgemein spielte.

Im darauffolgenden sechsten Kapitel soll die NS-Ideologie des Raumes anhand der Forschungsergebnisse des Medienwissenschaftlers Jens Schröter und des Kunsthistorikers Sebastian Fitzner bearbeitet werden.

Im siebten Kapitel der Arbeit soll als Fallbeispiel eine Werkanalyse des sogenannten „Raumbildwerks“ „*Hitler-Mussolini. Der Staatsbesuch des ‘Führers’ in Italien*“ gegeben werden.

Abschließend wird ein zusammenfassender Rückblick über die Arbeit gemacht. Dem Fließtext der Arbeit wird ein Katalog folgen, der Bildbeschreibungen und eine ikonografische Analyse der Stereofotografien des behandelten Raumbildwerks enthält. Dabei soll ein besonderes Augenmerk auf dem Stereo-Effekt der Bilder liegen.

2. Der Begriff des „Raumbilds“

Im folgenden Kapitel sollen zunächst Definition und historische Einordnung des Begriffs „Raumbild“ und der Stereoskopie gegeben werden. Danach soll die Geschichte der Stereoskopie angeschnitten und eine Phänomenologie der stereoskopischen Bilder vorgenommen werden.

2.1. Definitionen und Begriffsgeschichte

Der Begriff „Raumbild“ hat mehrere Bedeutungen – diese sollen hier jedoch nicht genauer ausgeführt werden, um den Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen.²³ In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff „Raumbild“ als Synonym für stereoskopische Bilder verwendet. Mit dieser Bedeutung wurde der Begriff zum ersten Mal 1867 von Hermann Helmholtz²⁴ in seinem „*Handbuch der physiologischen Optik*“ verwendet.²⁵ Die Stereoskopie ist, einfach gesprochen, ein Verfahren zur Aufnahme und Wiedergabe von dreidimensionalen Bildern.

An dieser Stelle soll außerdem der Begriff der Stereoskopie kurz definiert werden. Er setzt sich aus zwei griechischen Wortstämmen zusammen, nämlich „stereos“ (στερεός) – was so viel wie stabil, kompakt – im Sinne von „räumlich, plastisch, körperlich“ bedeutet. Der zweite Wortteil leitet sich vom griechischen Verb sképtesthai (σκέπτεσθαι) ab und bedeutet „schauen, betrachten, beobachten“.²⁶

Im Folgenden soll näher auf die technischen Aspekte der Stereoskopie eingegangen werden.

²³ Vertiefend zum Thema Raumbild: Winter/Schröter/Barck (hg.), *Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen*, München 2009.

²⁴ Hermann Helmholtz (1821-1894): deutscher Physiologe, Physiker und Mediziner.

²⁵ Schröter 2009 a, S. 199.

²⁶ Röbl 2016, S. 2.

2.2. Erkenntnisse zur Stereoskopie

„Die wichtigste Form der Bilderzeugung im 19. Jahrhundert war, sieht man einmal von der Fotografie ab, das Stereoskop.“²⁷ Jonathan Crary

Im folgenden Unterkapitel soll eine technische Beschreibung des Mediums gegeben werden, sowie die historische Verwendung der Stereoskopie in der Wissenschaft und als populäres Medium angeschnitten werden.

Charles Wheatstone²⁸ entwickelte im Rahmen seiner Forschung zum binokularen Sehen das Spiegelstereoskop. (Abb. 1) Er entwickelte es zeitgleich zu Daguerres Erfindung der Daguerreotypie. Ursprünglich handelte es sich bei dem Spiegelstereoskop um einen Apparat zur Betrachtung von zwei Zeichnungen. Das Stereoskop arbeitete mit Bildtrennung: das linke Auge betrachtete die linke Zeichnung, das rechte Auge die rechte Zeichnung. Dadurch entstand ein plastischer Bildeindruck.

Auf einem Brett befanden sich in der Mitte im rechten Winkel zueinander zwei Spiegel: An den verstellbaren Seitenwänden rechts und links – am jeweiligen Ende des Bretts – wurden die zwei Zeichnungen angebracht. In der Mitte vor den zwei Spiegeln war eine Betrachtungsbrille angebracht, durch die man die Zeichnungen über die Spiegel betrachten und fokussieren konnte (Abb. 2). Während der Betrachtung „schmolzen“ die zwei Zeichnungen zu einem plastisch erscheinenden Bild zusammen.

Zu Beginn handelte es sich bei den Zeichnungen um einfache Kreise und Linien.²⁹ (Abb. 3) Später gab es auch gezeichnete stereoskopische Doppelbilder von Landschaften und Architektur. (Abb. 4)

Mit der Entwicklung der Fotografie wurde stereoskopisch weiterexperimentiert: Es entstanden erste Stereofotografien. Dafür wurde eine gewöhnliche Kamera verwendet, die man für die zweite Aufnahme seitlich verschob. Manchmal wurde auch eine Schiene verwendet, auf der man die Kamera einfacher horizontal verschieben konnte.³⁰ (Abb. 5)

²⁷ Crary 1996, S. 122.

²⁸ Charles Wheatstone: 1802-1875, britischer Physiker.

²⁹ Abring 1985, S. 7.

³⁰ Abring 1985, S. 10.

1844 entwickelte David Brewster³¹ das Stereoskop weiter. Brewsters Stereoskop war handlicher als das von Wheatstone, da er anstatt Spiegel linsenartig gewölbte Prismen verwendete. Die Prismen waren in zwei nebeneinander liegende Röhren gelegt und konnten, je nach Abstand der Augen, verschoben werden.³² (Abb. 6)

1850 brachte Brewster sein Stereoskop nach Paris, wo es vom Optiker Louis Jules Duboscq³³ verbreitet wurde.

Wenig später wurde das Stereoskop von einem Betrachtungsmodell ohne Röhren abgelöst. Anstelle der Röhren wurden große Halblinsen verwendet, die am oberen Ende eines Holzkästchens eingelassen wurden. (Abb. 7) Wichtig für die Popularität des Stereoskops im 19. Jahrhundert war die Weltausstellung in London 1851. Dort präsentierte Jules Duboscq das Linsenstereoskop von David Brewster. Damit wandelte sich das Stereoskop vom wissenschaftlichen Instrument zu einem weit verbreiteten Unterhaltungsmedium der bürgerlichen Klasse.³⁴ (Abb. 8) Auf der Londoner Weltausstellung wurden innerhalb von drei Monaten mehr als 250.000 stereoskopische Ansichten verkauft.³⁵ Im Jahr 1862 verkaufte die ‚London Stereoscopic Company‘ über eine Million Aufnahmen.³⁶

Schon bald wurde die Stereo-Daguerreotypie wie die herkömmliche Daguerreotypie von der Papier-Talbotypie abgelöst. Die Erfindung der Kollodiumfotografie ermöglichte schließlich die Massenverbreitung der Stereofotografien.³⁷ In Europa und den USA hatte dies eine „Stereo-Manie“ zur Folge, mit massenhafter Produktion.³⁸

Ein weiterer wichtiger Meilenstein in der Geschichte der Stereoskopie war die Erfindung der Zweiobjektivkamera. Auch diese entwickelte David Brewster im Jahr 1849. Die Zweiobjektivkamera vereinfachte die Herstellung von Stereofotografien, da die Kamera nicht mehr verschoben werden musste, sondern gleichzeitig zwei Fotos aufnehmen konnte. Der Abstand der beiden Objektive betrug wenige Zentimeter, glich somit dem menschlichen Augenabstand.

Kurz nach ihrer Gründung fertigte die London Stereoscopic Company mehr als Eintausend Stereoskopien pro Tag.³⁹ Mitte der 1860er Jahre stellten einige der Stereo-

³¹ David Brewster: 1781-1868, schottischer Physiker, entwickelte u.a. das Kaleidoskop (Vgl. Crary 1996, S. 118.)

³² Abring 1985, S. 11.

³³ Jules Duboscq: 1778-1886, französischer Optiker.

³⁴ Blunck, 2008, S. 16.

³⁵ Holzer 2008, S. 3.

³⁶ Holzer 2008, S. 3.

³⁷ Abring 1985, S. 13.

³⁸ Blunck 2008, S. 16.

³⁹ Darrah 1977, S. 45.

Verlage mehr als zweitausend Bilder pro Tag her.⁴⁰ Diese Zahlen sollen nur eine ungefähre Vorstellung über die Mengen der damals hergestellten Stereobilder geben.

2.3. Stereoskopie in wissenschaftlicher und militärischer Praxis

Die Stereoskopie kam im Ersten Weltkrieg in der Luftaufklärung zum Einsatz, da bei herkömmlichen Fotografien aus großer Höhe die räumliche Struktur schwer zu erkennen ist.⁴¹ Stereofotografien erleichtern das Erkennen der räumlichen Struktur eines Terrains aus großer Höhe. Bereits Hermann Helmholtz schreibt in seinem Werk über die Physiologische Optik zum Unterschied zwischen herkömmlichen Fotografien von Landschaften, Felsen und Gletschern und Stereofotografien: Während Fotografien meist graue Flecken und ein „halbverständliches Gewirr“ abbilden, würden Stereofotografien die „Naturwahrheit“ wiedergeben.

Auch in der Physik kommt die Stereoskopie zum Einsatz, um mehr Rauminformation zu gewinnen. Schröter nennt etwa ein Beispiel aus CERN in den 1960er Jahren, bei dem die Stereoskopie für die schematische Darstellung einer Wasserstoff-Blasenkammer verwendet wurde.⁴²

Im nächsten Unterkapitel sollen die Besonderheiten bei der Betrachtung der stereoskopischen Bilder behandelt werden.

2.4. Phänomenologie der stereoskopischen Bilder

Der stereoskopische Effekt ist schwer zu beschreiben, am besten probiert man es selbst einmal aus, die Stereobilder durch ein Stereoskop zu betrachten. Dennoch soll in diesem Kapitel eine Phänomenologie der Bilder vorgenommen werden – um eine Vorstellung des Stereoeffekts zu bekommen.

Grundlage dieses Kapitels sind die Beschreibungen von Jonathan Crary in „Techniques of the observer“ und eigene Beobachtungen.

Wie auch an den behandelten propagandistischen Stereobildern zu beobachten sein wird, fällt der räumliche Effekt sehr unterschiedlich aus: Manchmal ist gar kein dreidimensionaler Effekt vorhanden, etwa bei Aufnahmen eines leeren Platzes oder weiten flachen Landschaften ohne hervorstechende Objekte⁴³ (wie etwa Hügel,

⁴⁰ Darrah 1977, S. 45.

⁴¹ Schröter 2009 a, S. 200.

⁴² Schröter 2009 a, S. 200.

⁴³ Crary 1996, S. 129.

Häuser, Wanderer*innen, Bäume...). Manchmal ist der räumliche Effekt nur im Vorder- oder Mittelgrund des Bildes vorhanden. Wichtig für den stereoskopischen Effekt ist die Staffelung der Ebenen. Sehr gut funktioniert ein Stereobild mit Motiven in Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Ohne Motive im Vorder- und Mittelgrund eines Bildes wirkt die Tiefenräumlichkeit einer Stereofotografie nur mittelmäßig: Denn besonders weit entfernte Objekte verlieren ihre Dreidimensionalität ohne Motive im Bildvorder- und Bildmittelgrund.

Auch Crary stellt fest, dass die intensivste stereoskopische Wahrnehmung eintritt, wenn ein mit Gegenständen vollgestellter Raum abgebildet wird. In diesen Bildern ist der Effekt der Tiefenräumlichkeit ein anderer als auf Gemälden oder Fotos. Das Stereobild ist deutlich in Zonen eingeteilt, Crary nennt diese „davor“ und „dahinter“. Denn das stereoskopische Bild ist flächig strukturiert: Einzelne Elemente nehmen wir flach wahr, als schemenhafte Formen.⁴⁴

Sehr speziell ist die merkwürdige „Unkörperlichkeit“⁴⁵ der Figuren und Objekte. Diese wird auch als „gespenstisch“ bezeichnet.⁴⁶ Dieser Effekt überrascht immer wieder. Verglichen mit dieser „Unkörperlichkeit“ wirkt der luftfreie Raum um die Objekte herum verstörend greifbar.⁴⁷ Bestimmte Ebenen und Flächen werden als flach wahrgenommen, obwohl sie sich aus Licht- und Schatteneffekten zusammensetzen, die in herkömmlichen Fotografien räumliche Wirkungen erzielen. Dann wiederum erscheinen normalerweise zweidimensional erscheinende Flächen, übertrieben räumlich. Dies ist etwa manchmal bei abgelichteten Zäunen auf Stereobildern der Fall.⁴⁸ Die räumliche Tiefe in Stereofotografien folgt somit keiner einheitlichen Logik oder Ordnung. Crary schreibt, dass die Zentralperspektive noch einen homogenen und potenziell metrischen Raum bildete, die Stereoskopie hingegen ein uneinheitliches, aus unzusammenhängenden Elementen Feld zeige.⁴⁹

Crary argumentiert, dass sich der Eindruck von Dreidimensionalität nicht ergibt, wenn der Blick über das Bild schweift, sondern sich erst als punktuelle Erfahrung an ganz bestimmten Abschnitten der Stereobilder ergibt.⁵⁰

⁴⁴ Crary 1996, S. 129.

⁴⁵ Crary 1996, S. 129.

⁴⁶ Schröter 2009 b, S. 171.

⁴⁷ Crary 1996, S. 129.

⁴⁸ Crary 1996, S. 130.

⁴⁹ Crary 1996, S. 130.

⁵⁰ Crary 1996, S. 130.

Es lässt sich also feststellen, dass für den stereoskopischen Bildraum eine spezifische Heterogenität typisch ist. Das Bild ist in Zonen und Schichten aufgesplittet und der Stereo-Effekt ist nicht immer gleich gut wirksam. Die Räumlichkeit kommt durch Staffelung von plastischen Objekten im Bildraum stark zur Geltung.

Essenziell an den Stereobildern ist ihre Wiederholbarkeit – man kann sich die Bilder immer und immer wieder anschauen. Das Betrachten der Stereobilder ist spielerisch: Den räumlichen Effekt zu suchen, braucht manchmal Zeit – die Augen müssen sich an die Betrachtung durch die Brille gewöhnen. Die Stereofotos unterscheiden sich sehr von herkömmlichen Fotografien. Der plastische Bildeindruck ist zentral.

Nachdem die technischen und historischen Hintergründe der Stereoskopie vorgestellt wurden, sowie eine Phänomenologie der stereoskopischen Bilder vorgenommen worden ist, soll im nächsten Kapitel ein Zeitsprung in die Mitte des 20. Jahrhundert zum Raumbild Verlag Otto Schönstein gemacht werden.

3. Raumbild-Verlag Otto Schönstein

In diesem Kapitel soll die Verlagsgeschichte des Raumbild-Verlags Otto Schönstein erläutert werden, da der Verlag im Nationalsozialismus für Propagandazwecke instrumentalisiert wurde. Weiters sollen die Publikationen des Verlags behandelt werden, dazu zählen die Zeitschrift „Das Raumbild“ und die damals neuartigen Raumbildwerke.

3.1. Verlagsgeschichte

Otto Wilhelm Schönstein wurde am 1. August 1891 in Nürnberg geboren. Seine Eltern waren im Textilkauf tätig und auch Schönstein erlernte zunächst den Beruf des Textilkaufmanns. Ab dem Jahr 1922 sind in seinem Bildarchiv Stereoaufnahmen und Stereo-Dias aus dem privaten Bereich zu finden.

Schönstein schien wohl eine große Begeisterung für die Stereoskopie entwickelt zu haben, denn er verkaufte die Firma seiner Eltern in Nürnberg und gründete seinen „Raumbild-Verlag“ obwohl ihm davon abgeraten wurde.

Als Gründungsjahr seines Verlags gab Schönstein mehrmals 1932 an, jedoch handelte es sich zu Beginn noch nicht um einen Gewerbebetrieb, da noch keine Gewerbeanmeldung nachweisbar ist.⁵¹ Damals war es noch ein Raumbildlaboratorium, in dem Schönstein hochwertige Raumbilder herstellte, die er als Stereobildserien mit einem Betrachtungsgerät vertrieb.

1935 gründete Schönstein schließlich einen Verlag für Zeitschriften und Bücher, um den Bildern Textbeiträge hinzufügen zu können. Für den Raumbild-Verlag gibt es am 14. Januar 1935 eine nachweisbare Gewerbeanmeldung mit Otto Schönstein als Firmeninhaber. Sitz des Verlags war die sogenannte Linde-Villa (Haus-Nr. 15 ½) in Diessen am Ammersee in Bayern. Ab März 1937 war dies die sogenannte Trommler-Villa in der damaligen Nachbargemeinde von Diessen, St. Georgen, Hofmark 55. Die erste Zeitschrift erschien am Folgetag der Gewerbeanmeldung. Im selben Jahr erschien das erste Raumbildwerk. Dabei handelte sich um großformatige Raumbildbände, in denen Textbeiträge durch Stereofotografien plastisch bebildert waren. Auf dieses Format soll später im Text noch genauer eingegangen werden.

⁵¹ Lorenz 2012, S. 169.

1936 kam Otto Schönstein durch das Photoplastikon⁵² (Abb. 10) – einen neuartigen Raumbild-Schauapparat für die freiäugige Betrachtung von Raumbildpaaren – mit Heinrich Hoffmann⁵³ in Kontakt. Dieser war zu dem Zeitpunkt bereits „Reichsberichterstatter“ der NSDAP.

Hoffmann wollte zunächst mehrere hundert Exemplare des Photoplastikons kaufen, dann interessierte er sich jedoch für Schönsteins Verlag. Hoffmann schlug vor, bei den bevorstehenden Olympischen Spielen in Berlin Stereobilder aufzunehmen und sie für ein Raumbildwerk zu verwenden. Da Hoffmann durch seinen speziellen Status und seine Beziehungen in der Lage war, Aufnahmen aus nächster Nähe aufzunehmen, kam Schönstein das Angebot sehr gelegen und er willigte ein.⁵⁴ Bereits bei Schönsteins und Hoffmanns zweitem Treffen bekundete Hoffmann, als stiller Gesellschafter in den Verlag einsteigen zu wollen.⁵⁵ Für eine Einlage von 5.000 *Reichsmark* und einem Darlehen von 10.000 *Reichsmark* forderte Hoffmann eine Gewinnbeteiligung von 50 Prozent bei Ausschluss der Teilhabe an eventuellen Verlusten. Am 27. April 1937 willigte Schönstein ein und Hoffmann wurde zum stillen Gesellschafter des Verlags.

Am 22. November 1938 wollte Schönstein das Gesellschafterverhältnis mit Hoffmann bereits wieder beenden. Jedoch lehnte Hoffmann dies nicht nur ab, sondern setzte zudem durch, dass er vom stillen Gesellschafter ab 1. Januar 1939 zum Kommanditisten des Verlags aufstieg.

Durch Hoffmanns Rolle als Kommanditist wurde der Verlag schließlich nach München verlegt, wo sich Hoffmanns eigenes Verlagshaus befand. Schönstein versuchte angeblich weiter von Hoffmann loszukommen, überlegte sogar ein Schiedsgerichtverfahren gegen ihn. Seine Berater rieten ihm jedoch davon ab.⁵⁶ Gegen Hoffmann in dessen politischer Stellung und durch dessen engen Kontakt zu Hitler hätte Schönstein wohl nichts ausrichten können.

⁵² Das Photoplastikon wurde von Joseph Maler in der Tschechoslowakei erfunden. Es ist ein Betrachtungsgerät für durchsichtige „Diapositive“. Der Apparat wurde mit seiner einfachen Handhabung beworben, er erlaubte den Bildwechsel durch Drehen eines Triebknopfes. Zudem wurde seine geringe Größe und Gewicht beworben, die leichte Transportmöglichkeit bedeuteten. Der Apparat wurde in Wien, 1170 hergestellt und von Schönstein in Deutschland als Alleinvertreter vertrieben.

⁵³ In Kapitel 4.3. Exkurs: Heinrich Hoffmann, wird auf den nationalsozialistischen Fotografen Heinrich Hoffmann näher eingegangen.

⁵⁴ Lorenz 2012, S. 170.

⁵⁵ Lorenz 2012, S. 170.

⁵⁶ Lorenz 2012, S. 172.

Während des Zweiten Weltkriegs wurde der Verlag zunächst als „Wehrwirtschaftsbetrieb“ – und ab 1943 sogar als „kriegswichtiger“ Betrieb eingestuft.⁵⁷ Diese Einstufung ermöglichte die Produktion und Archivierung von Stereoaufnahmen und Fotobüchern in ausgelagerten Räumlichkeiten (in Oberaudorf/Inn) trotz des Krieges.

1939 gründete Schönstein die Reisebuchhandlung „*Firma Wisberger Nachf.*“. Über die Firma konnte er die Raumbildwerke direkt an Privatkund*innen vertreiben.⁵⁸ Hoffmann versuchte auch hier stiller Gesellschafter zu werden, der entsprechende Verlagsentwurf blieb jedoch ohne Schönsteins Unterschrift.⁵⁹

Im selben Jahr erwarb Schönstein für die Reisebuchhandlung die gesamte Vertreterorganisation des Staubsauger-Herstellers Vorwerk. Darüber belieferte er ab diesem Zeitpunkt Privatkund*innen mit Raumbildwerken. Da es im Folgejahr kriegsbedingt keine Staubsauger mehr gab, waren mehrere hundert Vertreter allein für Schönstein unterwegs. Ende 1941 musste der Vertrag mit Vorwerk beendet werden. Die „*Reichsschrifttumskammer*“ begründete den Entschluss damit, dass Staubsauger-Vertreter nicht im Buchhandel tätig sein dürfen. Ab März 1943 mussten schließlich alle Buchvertreter kriegsbedingt ihre Tätigkeit einstellen.⁶⁰

Otto Schönstein verlor durch Hoffmanns Teilhabe immer mehr Mitsprache im Verlag. Die Zusammenarbeit führte zu Auseinandersetzungen und Interessenskonflikten.⁶¹ Hoffmann forderte beispielsweise, dass jedes Buch seinen Namen beinhalten sollte, egal ob er mitgearbeitet hatte oder nicht. Außerdem wollte er, dass der Verlag nur mehr „Raumbild-Verlag, Diessen bei München“ heißen sollte. Diese Forderung wurde bei einigen Ausgaben eingehalten, später jedoch wurde wieder der Verlagsname „Raumbild-Verlag Otto Schönstein“ gedruckt.⁶²

Die Zusammenarbeit mit Hoffmann brachte Schönstein neben den genannten negativen Aspekten aber auch sehr viele Vorteile. Ohne Hoffmanns Einstieg in den Verlag wäre dieser vermutlich nicht als „kriegswichtiger“ Betrieb eingestuft worden. Weiteres erhielt der Verlag positive Bestätigungen des „Reichspressechefs“ und des

⁵⁷ Fitzner 2012, S. 458.

⁵⁸ Fitzner 2012, S. 461.

⁵⁹ Lorenz 2012, S. 172.

⁶⁰ Lorenz 2012, S. 173.

⁶¹ Fitzner 2012, S. 458.

⁶² Lorenz 2012, S. 172.

„Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda“, was den Druck der teilweise als kriegswichtig eingestuften Werke ermöglichte.⁶³ Auch das war vermutlich Hoffmanns Beteiligung geschuldet. Schließlich handelte es sich bei Hoffmann um niemand geringeren als einen engen Freund und Privatfotografen Hitlers. Das bestätigte sich und brachte zudem noch freundliche Resonanz der Presse. Die Neue Augsburger Zeitung vom 28.12.1936 titelte sogar mit der Formulierung „Von Gutenberg zu Schönstein...“.⁶⁴

Nach 1945 versuchte Otto Schönstein mit seinem Verlag erneut Fuß zu fassen, was ihm aber nicht gelang. 1958 verstarb Otto Schönstein.⁶⁵

3.2. Zeitschrift „Das Raumbild“

Neben den Raumbildwerken publizierte Schönstein die Zeitschrift „Das Raumbild“, die als Zeitschrift für die gesamte Stereoskopie und ihre Grenzgebiete vorgesehen war.⁶⁶ Während die Raumbildwerke für ein breiteres Publikum gedacht waren, richtete sich die Zeitschrift an fachlich und technisch interessierte Amateur*innen und Stereofotograf*innen.⁶⁷

3.2.1. 1935 – 1937

Die erste Ausgabe erschien am Folgetag der offiziellen Gewerbeanmeldung⁶⁸ am 15. Januar 1935.⁶⁹ Das Besondere an der Zeitschrift *Das Raumbild* war die Beilage von jeweils zwölf Stereo-Bildpaaren, im Format 6x13 cm. Sie wurden als Bromsilberabzüge hergestellt, es handelte sich somit um echte Schwarz-Weiß-Fotos, die damals als „Fotokopien“ bezeichnet wurden. Jeweils drei Stück dieser Bildpaare wurden auf ein Blatt 13x18 cm Fotopapier kopiert.⁷⁰

Die Zeitschrift behandelte Themen wie die Geschichte der Stereoskopie, Grundlagen und Anwendungen der Stereoskopie, stereoskopische Apparate und Hilfsmittel jeder

⁶³ Fitzner 2012, S. 458.

⁶⁴ Lorenz 2012, S. 171.

⁶⁵ Schröter 2009 a, S. 209.

⁶⁶ Lorenz 2012, S. 183.

⁶⁷ Fitzner 2012, S. 456.

⁶⁸ Offizielle Gewerbeanmeldung: 14.1.1935.

⁶⁹ Lorenz 2012, S. 170.

⁷⁰ Lorenz 2012, S. 184.

Art, Ratschläge, Formeln und Rezepte für „den Stereoskopiker“, Berichte aus Vereinen und Versammlungen, Bilderkritik, u.a.m.⁷¹

An dieser Stelle ist nochmal anzumerken, dass die Stereoskopie damals ein eng begrenztes Spezialgebiet und nicht im Entferntesten so verbreitet war wie etwa die (nicht-stereoskopische) Berufs- oder Amateurfotografie.⁷² In Deutschland gab es nur eine kleine Gruppe, die sich aktiv der Stereofotografie widmete. Die Deutsche Gesellschaft für Stereoskopie⁷³ hatte im Schnitt nur 200 Mitglieder. Sie veröffentlichte ab 1929 die Beilage „*Der Stereoskopiker*“ in der Zeitschrift „*Photographie für Alle*“. Immer wieder wurde in kurzen Artikeln die schleppende Akzeptanz der Stereofotografie thematisiert.⁷⁴

Die Auflage der Zeitschrift *Das Raumbild* belief sich auf 1000 bis 1500 Exemplare, bei maximal 800 Abonnent*innen. Die Kosten für ein Exemplar beliefen sich auf 1,20 RM.

Im Jahr 1938 wurden noch komplette Bände der ersten drei Jahrgänge angeboten,⁷⁵ woraus sich schließen lässt, dass die Zeitschrift nie ausverkauft war. Die Zeitschrift erschien von 1935 bis 1937 unter dem Namen Otto Schönstein. Von Juli bis November 1936 erschien die Zeitschrift außerdem zweisprachig, auf Deutsch und Französisch. Dies wurde gegen Ende des Jahres wieder eingestellt, in der Zeitschrift selbst wurde folgende Begründung abgedruckt:

„Durch die neuen Aufgaben, die uns in Deutschland gestellt werden, ist es notwendig, den ganzen Platz der Zeitschrift für deutschen Text freizuhalten.“⁷⁶

Mit dem Dezember-Heft von 1937 wurde die Zeitschrift eingestellt, der Grund für die Einstellung wurde nicht genannt. Zu vermuten ist, dass sie sich wirtschaftlich nicht rentierte, da sie dem Verleger einen monatlichen Verlust von 3000 RM einbrachte. Dies ist auf die mangelnde Nachfrage zurückzuführen.⁷⁷

⁷¹ Lorenz 2012, S. 184.

⁷² Lorenz 2012, S. 184.

⁷³ Die Deutsche Gesellschaft für Stereoskopie hatte ihren Sitz in Berlin.

⁷⁴ Fitzner 2012, S. 456.

⁷⁵ Lorenz 2012, S. 184.

⁷⁶ Rückblick und Vorschau, in: *Das Raumbild. Zeitschrift für die gesamte Stereoskopie und ihre Grenzgebiete*, Jg. 2, Heft 12, 1936, S. 266.

⁷⁷ Lorenz 2012, S. 184.

3.2.2. 1938 – 1939

Im April 1938 erschien „*Das Raumbild*“ schließlich neu, herausgegeben vom selben Verlag, jedoch mit geändertem Herausgeber. Neuer Herausgeber war Heinrich Hoffmann. Die Zeitschrift erschien ab diesem Zeitpunkt außerdem unter Mitwirkung von Henrich Hansen. Henrich Hansen war sogenannter „*Reichshauptstellenleiter*.“ Durch die Mitwirkung von Hoffmann und Hansen war die Zeitschrift in der Hand der NSDAP. Otto Schönstein trat ab diesem Zeitpunkt nur mehr als Verleger auf. Durch Hoffmann erhielt die Zeitschrift außerdem den Untertitel: „*Stereoskopisches Magazin für Zeit und Raum*“ und sollte ein „*Neues Raumbild*“ ohne wissenschaftliche Aufsätze werden.⁷⁸

In diesem „neuen Raumbild“ standen folgende Themen im Vordergrund: *Länder- und Völkerkunde, Geschichte, Kunstgeschichte, Bauwesen, Baustile, Sport, Wehrmacht, Schifffahrt, Fliegerei und Segelflug, Pflanzen und Blumen, Kristalle, Tiere, Himmelskunde, „Rassenkunde“, Trachten* und das jeweils aktuelle aus der Zeitgeschichte der Gegenwart.⁷⁹ Während sich die Zeitschrift in den Jahren 1935 bis 1937 hauptsächlich auf die Stereoskopie als technisches Medium konzentrierte, standen in der Zeitschrift ab 1938 eine seltsam anmutende Mischung an Themengebieten im Fokus.

Die verschiedenen Themen wurden alle mit einem Stereobild visualisiert.⁸⁰ Neben dem Artikel stand die Nummer des dazugehörenden Stereobildes. Pro Heft waren es zwölf Stereofotografien auf vier 13x18 cm großen Blättern Fotopapier (aufgeklebt auf zwei schwarzen Kartonseiten). Diese Stereotafeln veranschaulichten die thematisierten Stereotypen: „Deutsche Heimat“, Antike Kunst und Populärwissenschaftliches.⁸¹

Außerdem fanden sich mit Heinrich Hoffmann als Herausgeber auch Beiträge wie „*Heimkehr ins Reich*“, „*der erste Nationalfeiertag in Großdeutschland*“, „*der „Führer“ besucht den Raumbild-Verlag*“ und Bilder von „*Entarteter*“ Kunst. Das Raumbild war somit fest in die nationalsozialistische Propaganda eingebunden. Auch äußerlich hatte sich das Magazin verändert: Sowohl Design als aus Layout wurden geändert. Das Format wurde von DIN-A4 zu DIN-A5 verkleinert. Das Magazin erschien für weitere zwei Jahrgänge mit je neun Heftchen (April 1938 bis September 1939). Das Titelblatt

⁷⁸ Lorenz 2012, S. 184.

⁷⁹ Lorenz 2012, S. 185.

⁸⁰ Fitzner 2008, S. 28.

⁸¹ Fitzner 2008, S. 28.

war 1938 in einem grellen orange gehalten, der Titel und Untertitel in schwarz-weißen Großbuchstaben aufgedruckt. Unter der Überschrift war ein schwarz-weißes Bild abgedruckt. Im Jahr 1939 wurde das Design wieder leicht abgeändert und die grell-orange Farbe des Titelblatts von einem wässrigen hellblau abgelöst. Auch die Schriftart der Überschrift wurde abgeändert.

Jedes Heftchen war ca. 25 Seiten dünn, zusätzlich dazu kamen noch die zwei schwarzen Kartonseiten, auf die hinten und vorne das Fotopapier mit den Stereobildern aufgeklebt war. Auf der Rückseite des Fotopapiers waren die Informationen zu den Bildern aufgedruckt.

Auf die jeweils letzte Seite der Zeitung war eine Werbung für den Raumbildbetrachter gedruckt, auf die vorletzten Seite eine Werbung für die Raumbildwerke.

Die vollständigen Ausgaben der Jahre 1935 bis 1939 befinden sich in der Bayerischen Staatsbibliothek in München.

3.2.3. Stereobild-Serien der Zeitschrift

Die Stereobild-Serien in der Zeitschrift wurden bewusst kombiniert, um die völkisch-rassistische Ideologie zu stützen. Ein Stereobild von nationalsozialistischen Feierpraktiken- wurde nicht ohne Grund mit Aufnahmen von Landschaftsbildern zusammengestellt (Abb. 11). Die angebliche Heimat und Ursprünglichkeit von Pfahlbauten und Fischerdorf wurden hier als „*Beginn der nordischen Rasse*“ und einem Bauerntum ausgelegt, auf welche das zeitgeschichtliche Ereignis zurückginge. Damit erzeugte bereits die Zusammenstellung der Stereokarte eine eigene Symbolik, die in diesem Beispiel einen vermeintlich „evolutionistischen“ Fortschrittsglauben veranschaulichte.⁸²

Ein weiteres Beispiel macht deutlich, dass die Stereokarten nicht zufällig, sondern programmatisch arrangiert wurden: In dem zweiten Beispiel (Abb. 12) werden drei Bereiche miteinander verknüpft: die „Flachsspinnerinnen“ – Zeitgeschichte, die Laokoon-Gruppe – Antike und Kunstverständnis, und ein Blick in die Frauengasse in Danzig – Geografischer Raum und „Heimat“. Die Flachsspinnerinnen und die Frauengasse bilden somit eine Verbindung zur Antike bzw. zu „germanischen“ Wurzeln. Dies kann als historische Selbstvergewisserung festgeschrieben werden.⁸³

⁸² Fitzner 2008, S. 32.

⁸³ Fitzner 2008, S. 34.

Mit Kriegsbeginn musste das Erscheinen der Zeitschrift eingestellt werden.⁸⁴ Neben der Zeitschrift „Das Raumbild“ publizierte Schönstein – und später auch Hoffmann – sogenannte Raumbildwerke. Auf diese Raumbildwerke soll im nächsten Kapitel eingegangen werden.

3.3.1. Raumbildwerke

Bei den Raumbildwerken handelte es sich um großformatige Raumbildbände, in denen Textbeiträge durch Stereofotografien plastisch bebildert waren. Schönstein konnte so die Stereofotografie in neuer Form für ein wohlhabendes Publikum vermarkten. Für seine Raumbildwerke erhielt Schönstein sogar ein Patent.⁸⁵ Die Anzahl der mitgelieferten Stereofotografien variierte von Band zu Band. In der Regel enthielten die Bände 100 Stereoaufnahmen.⁸⁶ Meist war ein Teil der Fotografien auf dickeren Kartonseiten aufgeklebt, und die restlichen Fotografien (der Großteil davon) in Vertiefungen im Buchdeckel untergebracht. (Abb. 13)

Die Stereo-Bildpaare wurden als Bromsilberabzüge hergestellt, es handelte sich um echte Schwarz-Weiß-Fotos. Jeweils drei Stück auf ein Blatt 13x18cm Fotopapier kopiert. So wurde eine sehr gute Bildqualität erreicht. Bei der Betrachtung mit dem vergrößernden Linsenstereoskop störte kein mitvergrößertes Druckraster. Dazu kam eine ausgezeichnete Bildschärfe, da die Aufnahmen fast ausschließlich mit Stereokameras für das Format 6x13cm gemacht wurden, d.h. die Bilder waren Kontaktabzüge.

Die Stereofotos des Verlags wurden zunächst bei der Firma Max Breslauer produziert, die sehr hochwertige Stereofotografien lieferte. 1937 wurde Schönstein von Seite der Zeiss-Aerophotograph Jena G.m.b.H. nahegelegt, die Stereofotografien in Zukunft bei der „arischen“ Firma Rotophot Bromsilberdruck-Gesellschaft herstellen zu lassen, obwohl diese qualitativ schlechter waren.⁸⁷

Alle Bilder waren nummeriert und enthielten auf der Rückseite umfassende Angaben zu den Fotos:⁸⁸ den Titel des Raumbildwerks, die Bild-Nummer, den Bildtitel und den

⁸⁴ Lorenz 2012, S. 185.

⁸⁵ Fitzner 2012, S. 456.

⁸⁶ Es gab jedoch auch Abweichungen. Einzelne Bände enthielten z.B. nur 26 oder sogar 200 Stereoaufnahmen. (Vgl. Fitzner 2012, S. 460.)

⁸⁷ Fitzner 2012, S. 460.

⁸⁸ Fitzner 2012, S. 461.

Namen der Fotografin*des Fotografen. Zudem war das Urheberrecht von Otto Schönstein und das Logo des Verlags auf die Rückseite der Stereobilder gedruckt.

Für die Betrachtung der Stereofotos lieferte Schönstein ein Linsenstereoskop mit, welches ebenso in einer passenden Vertiefung im vorderen Buchdeckel untergebracht war. (Abb. 13, Abb. 14, Abb. 15) Der Betrachter kann herausgenommen und auseinandergeklappt werden: In voller Größe ist der Stereobetrachter etwa 13x12x7cm groß. (Abb. 16) Aufgespreizt wird der Betrachter wie eine Brille vor die Augen gehalten, das zu betrachtende Raumbild ist in die Vorrichtung einzuschieben. (Abb. 17) Für die Betrachtung von eingeklebten Stereobildern kann man die Brille auf die Buchseite setzen.

Dem Stereobetrachter war ein Instruktions-Zettelchen mitgeliefert, mit folgendem Text:

„Vor dem Öffnen des Betrachters diese Karte lesen! Das Gerät ist leicht mit einem Daumendruck zu öffnen, wenn Sie es mit einer Hand am Bildrahmen festhalten und die andere Hand so anlegen, dass Zeige- und Mittelfinger an die Spreizen, der Daumen auf den Kreis zu liegen kommt.“⁸⁹

Zur Demonstration waren zwei Zeichnungen abgebildet. Unter den Zeichnungen war der Verlagsname abgedruckt, sowie die Information „Zu lockeren Gang der Verspreizung nach längerem Gebrauch behebt jeder Uhrmacher.“ Dazwischen war noch das umrahmte Wort „Daumen-Druck“ zu lesen.

Die Betrachtungsbrille im Buch mitzuliefern, war Schönsteins Erfindung. Mit dieser Erfindung konnte er das Problem der Wiedergabe von Stereobildern lösen. Die Betrachtung von Stereobildern ist ohne dafür vorgesehene Brille nicht möglich, bzw. würde ihr charakteristisch wichtiger räumlicher Effekt fehlen. Das Mitliefern der Brille im Buch war jedoch recht aufwendig.

Im Folgenden sollen die ersten zwei Stereo-Alben vorgestellt werden, die im Raumbild-Verlag Otto Schönstein publiziert worden sind.

⁸⁹ Henrich Hansen, „Hitler – Mussolini. Der Staatsbesuch des ‘Führers’ in Italien“, Diessen am Ammersee 1938.

3.3.2. „Venedig. Ein Raumerlebnis“ 1935

Das erste Raumbildwerk erschien im August 1935 unter dem Titel „Venedig. Ein Raumerlebnis“ (Abb. 18), Verfasser des Textes war Kurt Lothar Tank.⁹⁰ Das Buch enthielt 60 Original-Stereofotos in der Größe 6x13 cm von Otto Schönstein⁹¹. Die Stereofotos waren auf insgesamt 20 Tafeln aufgeklebt. Für dieses Raumbildwerk verwendete Schönstein den Zeiss-Stereobetrachter, den er hinten im Buchdeckel mitlieferte.

In sechs Kapitel unterteilt, beinhaltete das Raumbildwerk „Venedig. Ein Raumerlebnis“ einen touristischen Blick auf Venedig: Mit Aufnahmen berühmter Bauwerke, panoramaartiger Überblicke und malerischer Szenerien der Kanäle knüpfte das Album an die Tradition der Stereofotografie als touristisches und idyllisches Erinnerungsmedium an.⁹² Bezeichnend an dem Venedig-Band ist die enge Verknüpfung zwischen Text und Stereofotografien. Die kunsthistorischen Beschreibungen nehmen auf die Stereofotos Bezug und werden so für ein breites Publikum evident gemacht. Dieses Konzept des engen Zusammenhangs zwischen Bild und Text findet sich nur beim ersten Raumbildwerk. In den folgenden Raumbildwerken standen Fotografie und Text unabhängig voneinander.⁹³

Untenstehend ein Werbe-Text für das erste Raumbild-Werk:

*„Mitte Juni erscheint Venedig. Das Raumerlebnis einer Stadt. Dieses Werk ist eine „Neuerscheinung“ in der vollen Bedeutung des Wortes. Zum ersten Mal wird hier ein Fotobuch vorgelegt, das den Augen eine Stadt in voller räumlicher Anschaulichkeit vorführt. Die gewöhnliche einlinsige Kamera preßt die körperhafte Umwelt bekanntlich in ein zweidimensionales Flachbild zusammen. Hier geben **sechzig Raumbilder** den geheimnisvollen Zauber Venedigs zum ersten Mal in aller Raumtreue wieder. Wir glauben auf dem Canal Grande entlangzugleiten, die Stufen des Dogenpalastes emporzusteigen, denn alle Dinge stehen ja im Raum lebendig vor uns, Wasser und Himmel scheinen sich grenzenlos auszubreiten und aus der Tiefe des Raumes heben sich die zauberhaften Bauten dieser südlichen Stadt in die Luft. Es gibt **kein** Buch, das stärker die Erinnerung beschwört! Seit fast einem Jahrhundert ist das Raumbild bekannt, seit Jahrzehnten wird es auf vielen*

⁹⁰ Kurt Lothar Tank veröffentlichte u.a. in der Zeitschrift Das Raumbild zahlreiche Artikel im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie. (Vgl. Fitzner 2012, S. 464.)

⁹¹ Stereofotos aufgenommen auf Schönsteins Hochzeitsreise.

⁹² Fitzner 2012, S. 465.

⁹³ Fitzner 2012, S. 465.

wissenschaftlich-technischen Gebieten ausgewertet (Luftbildmessung, Kriminalistik, Heilkunde usw.), aber erst heute, wo zahlreiche Amateure die Flachbildfotografie verlassen und Stereoskopiker werden, wo das Interesse für den Raumfilm lebendig wird, ist das Erscheinen des ersten Raumbildbuches ein Ereignis. **Dem Raumbild gehört die Zukunft!** Die einzigartigen Bilder und der lebendig geschriebene Begleittext – eine Kulturgeschichte Venedigs auf achtzig Seiten – bilden eine Einheit. Eine Fülle von Anregungen wird das mit einem **Raumbildbetrachter** versehene und vorzüglich ausgestattete Buch vermitteln, nicht nur Baumeistern und Stereoskopikern, Kunstfreunden und Italienfahrern, sondern jedem erlebniswilligen Menschen.“⁹⁴

Dieser Werbe-Text betont die räumliche Anschaulichkeit der Stereofotografien und wertet die gewöhnliche (einlinsige) Kamera ab.

3.3.3. „Die Olympischen Spiele 1936“

Nach der Veröffentlichung des Raumbildwerks Venedig stieg Heinrich Hoffmann in den Raumbild-Verlag Schönstein ein. Das erste Raumbildwerk, das unter Heinrich Hoffmann erschien, war das Raumbildwerk über die Olympischen Spiele 1936 (Abb. 19). Es enthielt 100 Raumbild-Aufnahmen von Heinrich Hoffmann und einen Text von Ludwig Haymann.⁹⁵

Es handelte sich dabei um den Band I der Reihe Raumbild-Zeitgeschichte und eröffnete die Propaganda-Schiene der Stereoskopie im Nationalsozialismus. Mit 15.609 Exemplaren erreichte Hoffmann eine sehr hohe Auflage, die höchste Auflage der Raumbildwerke. Eine Ausgabe dieses Albums liegt in der Fachbereichsbibliothek Sportwissenschaft der Universität Wien.⁹⁶

⁹⁴ Werbeblatt des Raumbild-Verlags Otto Schönstein, Diessen am Ammersee 1935, zitiert nach: Abring 1985, S. 33., Abb. 2456.

⁹⁵ Ludwig Haymann (1901-1959), Schwergewichtsmeister im Boxen und Sportjournalist.

⁹⁶ Die Ausgabe des Olympia-Albums, die sich in der FB-Sportwissenschaft befindet, ist nicht vollständig, es fehlen zentrale Stereofotografien. Außerdem fehlen die Linsen des Zeiss-Bildbetrachters.

4. Stereoskopie als Propagandamittel im Nationalsozialismus

Die Stereoskopie als Propagandamittel des Nationalsozialismus ist besonders interessant, da die stereoskopischen Aufnahmen kein zeitgenössisches oder „modernes“ Medium waren.⁹⁷ Das Medium war seit Mitte des 19. Jahrhunderts für touristische und voyeuristische Zwecke bekannt, hatte aber an Popularität verloren. Die Adaption und Instrumentalisierung der Stereoskopie als Propagandamittel gestalteten sich zögerlich und überaus widersprüchlich.⁹⁸ Dieser Aspekt soll im folgenden Kapitel behandelt werden.

4.1. Erstes Gutachten 1936

Das erste Raumbildwerk „Venedig. Ein Raumerlebnis“, den Otto Schönstein 1935 publizierte, erzielte zunächst keine wirtschaftlichen Erfolge. Erschwert wurde die Etablierung des *Raumbildwerks* durch ein negatives Urteil der sogenannten „Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums.“ In diesem ersten offiziellen Gutachten vom 17.1.1936 wurde das Stereobild als anachronistisch bewertet. Zentrales Argument des Gutachtens war der Vergleich mit dem Medium Film. Durch die Möglichkeiten des bewegten Bildes schien der Propagandaleitung das statische Raumbild als veraltet und unmodern:⁹⁹

„Das Buch, zu dem der Frankfurter Ordinarius A.E. Brinkmann das Vorwort schrieb, schneidet eine wichtige Frage an. Er behandelt sie aber nur oberflächlich, denn an keiner Stelle wird klar gemacht, dass wir Bauwerke, Plätze, Städte usw. in tausenden von Abbildungen flächenprojektiv zu sehen gewohnt sind und welche grundsätzlichen Bereicherungen und Vorteile in wissenschaftlicher wie aesthetischer Hinsicht das Stereoskop für uns bedeutet. Es ist unbezweifelbar, dass hier für die kunstgeschichtliche Forschung ein entscheidendes Problem liegt, es ist uns aber ebenso fragwürdig, ob es auf diese Weise gelöst werden kann. Tant hat aber vergessen, dass sich uns seit dem Film neue Wunder enthüllt haben und dass der Film in seiner Weise uns Raumweite anschaulich zu machen vermag, neben denen das Stereoskopbild, so raumtief es sein mag, doch starr und tot bleibt.“

⁹⁷ Fitzner 2008, S. 25.

⁹⁸ Fitzner 2008, S. 25.

⁹⁹ Fitzner 2008, S. 27.

Ein Buch ist eine flächige Angelegenheit. Der beste Buchdruck ist der, der die Typen zum Flächenornament verbindet, der beste Buchschmuck ist der, der die Fläche des Papiers achtet. Der Stereoskopapparat am Schluss in das Buch einmontiert, widerspricht den Grenzen und dem Charakter des Buches. Dann kann man ebensogut Filmband und Vorführungsmaschine zu einem Buch liefern, ebensogut Grammophonplatte und Tonapparatur, ebenso eine Geruchsbüchse als Bucheinlage. Dann hätten wir Venedig, wie es lebt und lebt. Wenn man schon Grenzen überschreitet, dann muss man konsequent sein. Aus diesen Hinweisen, die nicht ironisch gemeint sind, soll deutlich werden, dass der Film in der Tat den Versuch dieses Buches längst überholt hat. Das Stereoskop hat auch heute seinen Aufgabenkreis, aber nicht in dieser Form. Endlich sei doch Cannaletto oder Guardi unendlich viel mehr Venedig, seiner Räumlichkeit, seinen Plätzen usw. geben und dass sie viel lebendiger sind als diese Stereoskopien.

Zum Text sind dann noch einige besondere Worte zu sagen. Geschichtliche Darstellung, geschichtsphilosophische Betrachtung, subjektivistisches Feuilleton mit zahllosen Zitaten sind zu einem höchst unerfreulichen intellektualistischen Gemisch verbunden.

Und wo bleibt Venedig als Raumerlebnis? Text und Bilder haben nur im Motiv etwas Gemeinsames. Ein Wölfflin hätte das, worauf es ankommt, wesentlich einfacher, kürzer und klarer gesagt.

*Wir lehnen das Buch restlos ab!*¹⁰⁰

Dieses erste Gutachten betonte, dass die Stereoskopie bereits durch das Medium Film überholt worden sei, gegenüber dem Film würde die Stereofotografie „starr“ und sogar „tot“ bleiben. Das Medium Film habe laut dem Urteil den Versuch des Buches längst überholt. Des Weiteren kritisierte die „Reichsförderstelle“ den Stereobetrachter, der im Buch mitgeliefert wurde und behauptete, dass dieser den Grenzen und dem Charakter des Buches widersprechen würde.

Der abschließende Satz des Gutachtens macht nochmal deutlich und lässt keinen Zweifel offen:

¹⁰⁰ „Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums“, 17.1.1936, zitiert nach: Lorenz 2012, S. 171.

„Wir lehnen das Buch restlos ab!“¹⁰¹

Dieses vernichtende Gutachten der „Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums“ ging an alle Buchhandlungen. Somit behinderte es den Verkauf in hohem Ausmaß. Eine einzige Münchener Buchhandlung (Max Ibscher) übernahm die gesamte Auflage und deren Verkauf.¹⁰²

4.2. Zweites Gutachten 1938

Umso mehr verwundert es, dass bereits zwei Jahre nach dem vernichtenden Urteil ein weiteres Gutachten derselben „Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums“ erschien. Dieses zweite Gutachten erschien am 8. Juni 1938 und war überraschend positiv.

„Das Wesentliche an dem Buch sind die Bilder. Grundsätzlich sind nur Raum-(stereoskopische)bilder verwendet. Der beigegebene gute Betrachter ermöglicht es leicht, das Nebeneinander der Flachbilder in das Hintereinander der Wirklichkeit aufzulösen. Ganz zweifellos verdient es das Raumbild, dem Flachbild und dem Film vorgezogen zu werden, es hat den Vorteil der Körperhaftigkeit und ermöglicht eine ruhige Betrachtung. Frühere Raumbilder und ihre Betrachter waren für den Gebrauch in der Schulkasse viel zu gross und umständlich. Die vom Raumbild-Verlag verwendete Grösse erleichtert ganz wesentlich die Benutzung.

Die Ausstattung des Buches ist ausserordentlich zweckentsprechend und gut. Der Text gibt eine knappe, allgemein verständliche Einführung in das Wesen der deutschen Gau (ohne Österreich). Sehr geschickt ist die räumliche Gliederung: Das Deutschland des frühen Mittelalters, das Gebiet der ersten Eindeutschung, der Ostraum jenseits der Oder. Es liegt hier ein Werk vor, das uneingeschränkte Empfehlung und weitgehende Förderung verdient.“¹⁰³

¹⁰¹ „Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums“, 17.1.1936, zitiert nach: Lorenz 2012, S. 171.

¹⁰² Lorenz 2012, S. 185.

¹⁰³ „Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums“, 8.6.1938, zitiert nach: Lorenz 2012, S.172.

Dieses zweite, überaus positive Gutachten vergleicht das Raumbild erneut mit dem Medium Film, nimmt aber diesmal eine gegenteilige Meinung ein: Im zweiten Gutachten wird betont, dass das Raumbild dem Flachbild und dem Film vorgezogen werden sollte, denn es habe den Vorteil der Körperhaftigkeit und ermögliche eine ruhige Betrachtung.

Überraschend an dem zweiten Gutachten ist außerdem das Lob der Ausstattung des Buches. Wurde dieses im ersten Gutachten negativ bewertet, wird es nun als „außerordentlich zweckentsprechend und gut“ erwogen. Insgesamt wird betont, dass das Werk „uneingeschränkte Empfehlung und weitgehende Förderung“ verdiene.¹⁰⁴ Die zwei Gutachten könnten somit widersprüchlicher nicht sein. Beide wurden von derselben „Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums“ herausgegeben, dazwischen liegen nur zwei Jahre. Sie unterscheiden sich sehr stark – behaupten im Grunde das Gegenteil voneinander. Woher kam dieser Sinneswandel der „Reichsstelle der Förderung des deutschen Schrifttums“?

Ein möglicher Grund für die „Meinungsänderung“ der Propagandaleitung könnte am Thema der Alben liegen: Der abgelehnte Raumbildband, „Venedig als Raumerlebnis“ hatte durch seinen Gegenstand vermutlich geringeren propagandistischen Wert. In den zwei Jahren, die zwischen den Gutachten liegen, sind jedoch fünf weitere Raumbildwerke erschienen:

-Ludwig Haymann, Die Olympischen Spiele 1936. Mit 100 Raumbild-Aufnahmen von Heinrich Hoffmann. Raumbild-Zeitgeschichte, Bd. 1, Diessen am Ammersee 1936.

-Robert Krötz/Rudolf Jung, Reichsparteitag der Ehre. Mit 100 Raumbild-Aufnahmen von Heinrich Hoffmann. Raumbild-Zeitgeschichte, Bd. 2, Diessen am Ammersee 1936.

-Oscar R. Achenbach/Hans Thomas, München. Hauptstadt der Bewegung. Von Heinrich Hoffmann. Raumbild-Zeitgeschichte, Bd. 3, Diessen am Ammersee 1937.

-E.P. Frank, Die Weltausstellung in Paris 1937. Mit 100 Raumbild-Aufnahmen von Heinrich Hoffmann, Diessen am Ammersee 1937.

¹⁰⁴ Lorenz 2012, S. 172.

-Albert Burckhard Müller, Tag der deutschen Kunst. Mit 100 Raumbild-Aufnahmen von Heinrich Hoffmann, Diessen am Ammersee 1937.

-Alfons von Czibulka, Deutsche Gae. Mit 200 Raumbild-Aufnahmen, Diessen am Ammersee 1938.

Diese sechs weiteren Raumbildwerke behandelten alle ein nationalsozialistisch relevantes Thema und verfügten somit über einen propagandistischen Wert. Dies könnte die „*Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums*“ zur geänderten Meinung gebracht haben. Weiterer zentraler Unterschied zwischen dem Raumbildwerk von 1936 und den genannten weiteren Raumbildwerken ist die Mitarbeit von Heinrich Hoffmann in fünf der sechs Alben. Hoffmann begeisterte sich für die Stereoskopie und hatte durch seine hohe Stellung als Privatfotograf Hitlers vermutlich großen Einfluss. Eine weitere Hypothese für die „Meinungsänderung“ könnte somit der Einstieg Hoffmanns in den Raumbild-Verlag gewesen sein. Er markiert einen wesentlichen Unterschied, der in den Jahren zwischen 1936 und 1938 geschehen war. Durch die Mitarbeit Hoffmanns konnte die „*Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums*“ möglicherweise davon ausgehen, dass auch zukünftige Raumbildbände Propaganda-Themen behandeln werden. Im Grunde konnten sich Hitler und die NSDAP durch die Teilhabe Hoffmanns am Verlag einer „adäquaten“ stereoskopischen Inszenierung sicher sein.¹⁰⁵ Der Besuch Hitlers im Raumbild-Verlag Otto Schönstein 1939 (Abb. 20) sicherte die endgültige Anerkennung des Mediums im Nationalsozialismus.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Fitzner 2008, S. 28.

¹⁰⁶ Fitzner 2008, S. 25.

5. Exkurs: Heinrich Hoffmann

Wie bereits erwähnt, stieg der Fotograf Heinrich Hoffmann 1937 als stiller Gesellschafter in den Raumbild-Verlag Schönstein ein. Ab 1939 war er sogar Kommanditist des Verlags.¹⁰⁷ Ab seinem Verlagseintritt scheint Hoffmann häufig als alleiniger Fotograf der Stereofotografien der Raumbildwerke auf. Er spielte eine überaus wichtige Rolle für die Etablierung der Stereoskopie als Propagandamittel im Nationalsozialismus. Im folgenden Kapitel sollen sein biografischer Hintergrund und seine Tätigkeiten als Privatfotograf Hitlers vorgestellt werden.

Heinrich Hoffmann wurde am 12. September 1885 in Fürth/Bayern geboren. Auch sein Vater war Fotograf, dieser betrieb mit seinem Bruder, dem gleichnamigen Onkel Heinrich Hoffmann ein Porträtatelier in Regensburg.¹⁰⁸ Hoffmann wurde in diesem Atelier zum Fotografen ausgebildet. Ab 1901 befand sich Hoffmann auf mehrjähriger Wanderschaft (u.a. in England) und arbeitete in Foto-Ateliers. In dieser Zeit kam er zum ersten Mal mit Pressefotografie in Berührung. Durch Zufall gelang ihm schließlich eine Aufnahme von einem Luftschiffsunglück, die ihn dazu brachte, sich intensiver der Pressefotografie zu widmen. 1909 kehrte er nach München zurück, wo er sein eigenes Atelier führte und zusätzlich als Pressefotograf arbeitete.¹⁰⁹ Für seine Arbeit als Pressefotograf hatte er die Firma „*Photobericht Hoffmann*“ gegründet.¹¹⁰ Die „*Münchener Illustrierte Zeitung*“ veröffentlichte ab Herbst 1909 regelmäßig seine Aufnahmen. Hoffmann führte zudem Geschäftsbeziehungen zur Bildpresse in England, Schweden und den USA.¹¹¹

Rudolf Herz schreibt in seiner Biografie über Hoffmann, dass dieser dem Typus des „Gebrauchsfotografen“ entsprach: Hoffmann war weder stilistisch noch thematisch festgelegt, richtete sich nach den Wünschen seiner Kundschaft und arbeitete dabei auf hohem technischem Niveau. Er war ein traditionell handwerklich ausgebildeter Berufsfotograf, kein journalistisch denkender Pressefotograf. Eine Eigenschaft, die er mit anderen Pressefotograf*innen im frühen 20. Jahrhundert gemein hatte, die vom herkömmlichen Fotograf*innenhandwerk zur Bildberichterstattung kamen. Herz vertritt

¹⁰⁷ Lorenz 2012, S. 172.

¹⁰⁸ Herz 1994, S. 26.

¹⁰⁹ Herz 1994, S. 26.

¹¹⁰ Herz 1994, S. 27.

¹¹¹ Herz 1994, S. 27.

die Meinung, dass bereits der junge Hoffmann eine konservative Grundeinstellung hatte. Bereits in jungen Jahren zeichnete sich eine Vorliebe für Porträts von prominenten Persönlichkeiten ab: Herz sieht darin eine ideologische Orientierung an den Eliten von Staat und Gesellschaft und ein persönliches Streben nach Aufstieg und gesellschaftlicher Anerkennung.¹¹²

Im Ersten Weltkrieg war Hoffmann als Kriegsfotograf tätig und kehrte 1915 in sein Atelier in München zurück.¹¹³ 1917 bis 1918 wurde er an die Kriegsfront in Frankreich eingezogen. Diesen Dienst beendete er frühzeitig aufgrund von „Magen- und Herzbeschwerden.“ Dies soll hier nur erwähnt werden, da Hoffmann in den nationalsozialistischen Biografien als Held und als „*Fliegerfotograf in vorderster Front*“ hochstilisiert wurde. Dafür gibt es jedoch keine Anhaltspunkte. Nach dem Ersten Weltkrieg konnte Hoffmann seine Tätigkeit als Pressefotograf ohne Schwierigkeiten wieder weiterführen.

Während der Münchener Revolution fiel ihm ungewollt die Rolle des wichtigsten Bildchronisten der Revolution zu, da seine bürgerlichen Kollegen die Geschehnisse einfach nicht fotografierten.¹¹⁴ In dieser Zeit lässt sich laut Herz eine politische Zurückhaltung Hoffmanns beobachten. Diese legte Hoffmann bei den Berichten über die Gegenrevolution schließlich ab, indem er die Strategien der Gegenrevolution unterstützte. Das zeigt sich bei der Beschriftung von Postkarten, für die er eindeutig propagandistische Inhalte wählte.¹¹⁵ Viele seiner damaligen Aufnahmen waren mit politischen Texten versehen.

Dies zeigt eindeutig einen Wandel von seiner politischen Zurückhaltung hin zur Unterstützung der Propaganda der Gegenrevolution. Dieser Gesinnungswandel ist laut Herz nicht nur unter ökonomischen Gesichtspunkten zu betrachten (die Nachfrage war groß), sondern auch als Ausdruck seiner persönlichen Haltung zu werten.¹¹⁶ Diese Annahme wird durch Hoffmanns Beitritt in die nationalistisch-völkisch orientierte „*Einwohnerwehr*“ bestärkt.¹¹⁷ Im April 1920 trat er außerdem der DAP/NSDAP bei, der damals radikalsten Gruppierung im völkischen Spektrum. Als 1925 das Verbot der

¹¹² Herz 1994, S. 28.

¹¹³ Herz 1994, S. 30.

¹¹⁴ Herz 1994, S. 31.

¹¹⁵ Herz 1994, S. 32.

¹¹⁶ Herz 1994, S. 32.

¹¹⁷ Herz 1994, S. 33.

Partei aufgehoben wurde, schloss er sich ihr gleich wieder an. Ab Dezember 1929 war er drei Jahre lang im Münchener Stadtrat tätig.¹¹⁸ Drei Jahre nach seinem Eintritt in die NSDAP – fotografierte er erstmals einen Auftritt der nationalsozialistischen Partei.¹¹⁹ Ab diesem Zeitpunkt hatte sich Hoffmann endgültig als Bildberichterstatter der Öffentlichkeit der Weimarer Republik zurückgezogen und handelte nur mehr im Dienst der NSDAP.¹²⁰ Hoffmann fotografierte zahlreiche führende Parteigenossen und war zum persönlichen Porträtißt und ständigem Begleiter Hitlers avanciert. Er durfte sich in Hitlers Umgebung frei bewegen und ungehindert fotografieren. Hitler konnte sich darauf verlassen, in Hoffmann einen ihm völlig ergebenen, diskreten und erfahrenen Fotografen zu haben, der alles daran setzte, ihn optimal ins Bild zu rücken.¹²¹

Herz beschäftigt sich in seinem Buch „Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führermythos“ u.a. damit, mit welchen Rollen- und Handlungsmustern die Fotopropaganda das Hitlerbild ausstattete, was seine wesentlichen Strukturelemente waren, mit welchen Themen Hitler visuell in Verbindung gebracht wurde.¹²²

Hoffmann war mit der Schauspielerin Therese Baumann verheiratet und hatte zwei Kinder.¹²³

¹¹⁸ Herz 1994, S. 33.

¹¹⁹ Herz 1994, S. 34.

¹²⁰ Herz 1994, S. 36.

¹²¹ Herz 1994, S. 37.

¹²² Herz 1994, S. 17.

¹²³ Herz 1994, S. 30.

6. Das Raumbild und die Relevanz des Raumes im Nationalsozialismus

Eine der zentralen Fragen der vorliegenden Arbeit besteht darin, inwiefern die Instrumentalisierung der Stereoskopie als Propagandamittel mit der Relevanz des Raumes im Nationalsozialismus verknüpft war. Obwohl die Stereofotografie im 20. Jahrhundert kein modernes Medium mehr war, war sie in wirkungsästhetischer Hinsicht zum nutzbaren NS-Propagandamittel geworden.¹²⁴ Warum? Warum erlebte die Stereofotografie diese kleine Renaissance? Besteht ein Zusammenhang zwischen der Relevanz des Raumes im NS und der Verwendung der sog. Raumbilder zu Propagandazwecken?

Um diese Fragen beantworten zu können, sollen im vorliegenden Kapitel u.a. die Forschungsergebnisse des Medienwissenschaftlers Jens Schröter und des Kunsthistorikers Sebastian Fitzner herangezogen werden, da sie sich mit der Thematik auseinandergesetzt haben.

6.1. NS-Ideologie des Raumes

Im Editorial der Ausgabe der Zeitschrift „Das Raumbild“ vom 15. Dezember 1936 wurde der Zusammenhang zwischen dem „Kult des Raumes“ und dem stereoskopischen Bild explizit hergestellt:¹²⁵

„Über allen Einzelinteressen und -forschungen am Raumbild darf eines nicht vergessen werden: das Raumgefühl und die Raumgesinnung unserer Zeit. Raumgestaltung ist Lebensgestaltung, Raumfragen sind Schicksalsfragen. Immer deutlicher wird das jetzt in Deutschland sichtbar: Raumordnung in Wirtschafts- und Wehraufbau; anschauliches Raumdenken in politischer Geschichte und Kulturphilosophie; neue Raumgesinnung und Raumgestaltung in Bild- und Baukunst; das Streben zum Raumfilm; Raumbezwingerung in Sport und Technik.“¹²⁶

Dieses Zitat ist nur ein Beispiel von vielen: Mitarbeiter der Zeitschrift „Das Raumbild“ versuchten ab Beginn des Erscheinens der Zeitschrift 1935 in kleinen Aufsätzen die

¹²⁴ Fitzner 2008, S. 25.

¹²⁵ Schröter 2009 a, S. 207.

¹²⁶ Das Raumbild, Jg. 2, Heft 12, 1936, S. 266.

NS-Raumideologie mit dem Stereobild zu verknüpfen. Diese Raumideologie ist eng mit der „*Blut-und-Boden*“-Ideologie verbunden und ist im Grunde (wie nicht anders zu erwarten) eines der rassistischen Konstrukte des Nationalsozialismus. Da es sich bei der vorliegenden Arbeit um eine kunsthistorische und keine zeitgeschichtliche Masterarbeit handelt, soll die nationalsozialistische Ideologie des Raumes nur kurz zur Erläuterung angeschnitten werden.

Die rassistische Raumideologie verstand es als selbstverständlich, den geografischen Raum auszubeuten und durch einen Vernichtungskrieg zu erobern: Fitzner schreibt, dass der Raum nicht nur als notwendige Kategorie des Lebens bestimmt wurde,¹²⁷ sondern zusätzlich um rassistische Überlegungen ergänzt wurde. So wollten die Nationalsozialisten diesem vermeintlichen „*Volk ohne Raum*“¹²⁸ eine Legitimation zur Unterwerfung fremder Räume geben. Hier passierte eindeutig eine Vermischung von rassistischen und geografischen Konzepten.¹²⁹

Der Medienwissenschaftler Jens Schröter schreibt, dass die Semantik des Raumes schon ab Ende des 19. Jahrhunderts eine sehr wichtige Rolle im deutschen Sprachraum gespielt hatte. In der Ideologie der NSDAP wurde diese Rolle dann nochmals gesteigert. Das hatte bekanntlich drastische Folgen: Hitlers Vernichtungskrieg gegen Osteuropa und die UdSSR.¹³⁰ Schröter möchte damit nicht sagen, dass die Stereoskopie einen entscheidenden Anteil am „*Kult des Raumes*“ im Nationalsozialismus gehabt hatte, aber er ist der Meinung, dass der Begriff des Raumbilds sicher nicht neutral und unbelastet war, da „Raum“ ein so starker Begriff war.¹³¹

Schröter stellt die These auf, dass die Unterstützung für das Raumbild seitens der NSDAP durch die Raumideologie begünstigt wurde. Durch den „*Kult um den Raum*“ wurde die positive Aufwertung und finanzielle Förderung des „Raumbilds“/der Stereoskopie erst möglich.¹³² In zahlreichen Beiträgen der Zeitschrift wurde die Wichtigkeit des Raumbilds für die „*Raumgesinnung*“ betont.¹³³

¹²⁷ Fitzner 2008, S. 31.

¹²⁸ Zimmermann 1976, S. 171.

¹²⁹ Fitzner 2008, S. 31.

¹³⁰ Schröter 2009 a, S. 206.

¹³¹ Schröter 2009 a, S. 207.

¹³² Schröter 2009 a, S. 208.

¹³³ Schröter 2009 a S. 207.

In diesen Beiträgen und Aufsätzen wurde das hinter der Stereobrille Erblickte übersteigert und zum politischen Sinnbild. Dies bezeugen verwendete Begriffe wie „Raumrausch“ und „Raumsehnsucht“. In den Aufsätzen der Zeitschrift „Das Raumbild“ wurde über das „Raumerlebnis“ geschrieben, das bei den Menschen angeblich verkümmert war: Durch die Stereofotografie sollte das Raumerlebnis „wiederentdeckt“ werden.¹³⁴

Schröter schreibt, dass das stereoskopische Bild somit in Beschlag genommen wurde, um eine neue „Raumgesinnung“ zu erzeugen.¹³⁵ In zahlreichen weiteren Beiträgen der Zeitschrift wurde immer wieder unterstrichen, welch wichtige Rolle das Betrachten transplaner Bilder für die „rechte Raumgesinnung“ und die Erfahrung von „Anschaulichkeit“ haben kann.

„Die Arbeit Schönsteins bedeutet nichts geringeres (sic!), als die Erziehung unserer Generation, die daran gewohnt war, flächenhaft zu sehen, zum raumhaften Bild, zur plastischen Schau, eine Umschulung, die sicherlich viele schöpferische Kräfte weckt [...]“¹³⁶

Der Verfasser dieses Zitats fährt fort, dass dies notwendig sei: „weil wir moderne, zum begrifflichen Denken neigenden Menschen die alte Weisheit vergessen haben, daß (sic!) alles wirkliche Verstehen mit dem Anschauen beginnen muß (sic!).“¹³⁷

Dieses Zitat aus einer Ausgabe der Zeitschrift des Raumbild-Verlags kreiert einen Zusammenhang zwischen dem Raumbild und einer vermeintlich „alten Weisheit“ des Anschauens. Es romantisiert eine angeblich vergangene Art des „wirklichen“ Verstehens und verknüpft diese mit der Stereoskopie.

6.2. Geografischer Raum vs. Bildraum

Die semantische Verschiebung vom Stereobild zum „Raumbild“ erscheint laut Fitzner programmatisch, es lassen sich im Kontext der Untersuchungen zum „Raum“ in der

¹³⁴ Fitzner 2008, S. 29.

¹³⁵ Schröter 2009 a, S. 207.

¹³⁶ Hans Laber, „Von Gutenberg zu Schönstein... Bücher, die den Raum erleben lassen. Das ‚Raumbild-Werk‘, eine Neuerscheinung auf dem Büchermarkt“, in: Das Raumbild. Monatszeitschrift für die gesamte Stereoskopie und ihre Grenzgebiete, Jg. 3, Heft 9, 1937, S. 22, zitiert nach: Schröter 2009 a, S. 208.

¹³⁷ Hans Laber, „Von Gutenberg zu Schönstein... Bücher, die den Raum erleben lassen. Das ‚Raumbild-Werk‘, eine Neuerscheinung auf dem Büchermarkt“, in: Das Raumbild. Monatszeitschrift für die gesamte Stereoskopie und ihre Grenzgebiete, Jg. 3, Heft 9, 1937, S. 22, zitiert nach: Schröter 2009 a, S. 208.

Kunstgeschichte sowie der Geografie aufschlussreiche Parallelen ziehen. Allerdings, schreibt Fitzner, ist der aufgeworfene Konnex von geografischem Raum und Bildraum zu differenzieren: Einerseits wurden die Bildräume (vermittelt durch das Stereobild) als genuin ästhetische, auf sich gestellte Entitäten begriffen, andererseits wurde aber auch der Bogen zum geografischen und somit politischen Raum geschlagen.¹³⁸ Fitzner schreibt weiter, dass sich mit dem Raumbegriff nicht nur eine Verknüpfung zur Geschichts- und Raumwissenschaft herstellen ließ. Zusätzlich dazu ließ sich auch noch eine Brücke zur damals vorherrschenden politischen Ideologie schlagen:¹³⁹ Zur Geopolitik und Expansionspolitik des Nationalsozialismus.

Es ist zu betonen, dass die Metapher des Raumes ein großes Täuschungspotenzial beinhaltet. „Raum“ ist schließlich kein einheitlicher Gegenstand. Ein metaphorisch konstituierter Raum besteht, wenn der Begriff zwar auf eine geografische Ausdehnung bezogen ist, aber dabei keine Unterschiede bezüglich der Größenordnung und Erfahrbarkeit der Räume gemacht werden. Ein Wohnzimmer, eine Stadt, ein Staatsgebiet sind nicht im selben Sinne „Raum“.¹⁴⁰ Diese Aussage kann erweitert werden: Auch ein Raumbild ist nicht im selben Sinne „Raum“. Raumideologien beruhen häufig darauf, diese qualitativ verschiedenen Räume zu vermengen und eine erlebnismäßige Homogenität zu unterstellen.¹⁴¹

Die nationalsozialistische Vereinnahmung des Mediums folgte, neben der Bezugnahme zu solchen nationalgeschichtlichen Raumdefinitionen, der Strategie einer pseudowissenschaftlichen, rassistischen Zuordnung von Raumwahrnehmungen.¹⁴²

Die Anschlussfähigkeit des Mediums an rassistische und völkische Raumkonzepte zeigen zum Beispiel Stereobilder aus der bereits oft erwähnten Zeitschrift.

Nicht nur die Raumideologie wurde bedient - immer wieder wurde in rassistischen Artikeln die Fähigkeit zum Raumsehen der nordischen „Rasse“ zugesprochen.¹⁴³ Das Raumbild und Raumsehen wurde somit auch allgemein rassistisch und antisemitisch aufgeladen.

¹³⁸ Fitzner 2008, S. 31.

¹³⁹ Fitzner 2008, S. 31.

¹⁴⁰ Köster 2002, S. 45.

¹⁴¹ Köster 2002, S. 45.

¹⁴² Fitzner 2008, S. 31.

¹⁴³ Die Veranlagung zur Raumsichtigkeit und die Übung der Raumsichtigkeit, in: Das Raumbild, Jg. 3, Heft 12, 1937, S. 225.

6.3. Das Raumbild als visuelles Erlebnis

Das Raumbild wurde auch als visuelles Erlebnis propagiert. Die wirkungsästhetische Besonderheit der Stereobilder liegt in der Tatsache des plastischen und tiefenräumlichen Sehens begründet. Das Medium erlaubt der Rezipientin*dem Rezipienten eine dreidimensionale Vergegenwärtigung, womit der Akt des Betrachtens zu einem visuellen Erlebnis gesteigert wird. Indem zwei fast identische Bilder eines Objekts mittels Stereobrille nicht nur zu einem räumlichen und plastischen Bild, sondern auch einem Erfahrungsraum erweitert werden, kann dieser Effekt als immersiv beschrieben werden.¹⁴⁴ Diese unmittelbare Präsenz des Betrachteten, vermittelt durch eine Brille, erzeugte hierbei nicht nur die vermeintliche „Wirklichkeit“, sondern auch Glaubwürdigkeit. Wenn für Rolf Sachsse die Farbfotografie im Nationalsozialismus zur Konstruktion von „positiven Erinnerungsbildern“ geeignet erschien, sollte man dies durchaus auch auf die plastischen Bildwelten der Stereofotografie übertragen. Das immersive Moment der Stereoskopie diente im Nationalsozialismus - wie auch in der Hochphase der Stereokarten im 19. Jahrhundert, einer banalen, eskapistischen Unterhaltungsstrategie.¹⁴⁵

„Man vergisst manche hässliche Stunde, die uns der Alltag brachte. Das Raumbild hat es in sich, für die Ausfüllung freier Abende einen kaum zu bewältigenden Unterhaltungsstoff zu liefern.“¹⁴⁶

Dem Raumbild wird in dem Zitat eine ablenkende Wirkung zugesprochen: Ablenkung von „hässlichen Stunden“, womit auf den Zweiten Weltkrieg Bezug genommen wird. Diese zerstreuende und unterhaltende Eigenschaft scheint eine wichtige Rolle für das Raumbild als Propagandamittel gespielt zu haben.

Neben der Unterhaltungsstrategie wurde dem Stereobild – mehr noch als der zweidimensionalen Fotografie – ein Belegcharakter zugeschrieben.¹⁴⁷ Durch das Betrachten der Stereobilder konnte ein Gefühl der Teilhabe und des Miterlebens der Feste und Veranstaltungen vermittelt werden. Das Stereobild bedeutete eine scheinbare Nähe, Unmittelbarkeit und Greifbarkeit zu den betrachteten Ereignissen.

¹⁴⁴ Fitzner 2008, S. 32.

¹⁴⁵ Fitzner 2008, S. 32.

¹⁴⁶ Josef Vollert, Raumbildbetrachtung als Erholung am Feierabend, in: Das Raumbild. Stereoskopisches Magazin für Zeit und Raum, Jg. 5, Heft 3, 1939.

¹⁴⁷ Fitzner 2008, S. 32.

Durch die Wiederholbarkeit der Betrachtung konnte die Greifbarkeit immer wieder reproduziert werden. Das dreidimensionale stereoskopische Bild erlaubte den Raumeindruck selbst (Schröter findet in einer unheimlichen Nähe zu Walter Benjamin) reproduzierbar zu machen.¹⁴⁸ Besonders wichtig an dem Medium war somit die Aufgabe der Unterhaltung. Die Betrachtung der Stereobilder in Gruppen lieferte zudem noch einen sozialen Aspekt (Abb. 21).

Bei den Stereofotografien in den Raumbildwerken und in der Zeitschrift handelte es sich um kontextualisierte Fotografie. Wie bei herkömmlichen Fotografien „erzählen“ nicht allein die (inszenierten) Fotos: Zentral für die Vermittlung der Propaganda-Stereofotos sind die begleitenden Artikel, Textbeiträge und Bildunterschriften. Der vermeintliche Realitätseindruck wird durch die Texte verstärkt, diese waren deshalb entscheidend. Die Stereobilder sollten ein objektiv erscheinendes dreidimensionales Abbild der Realität vermitteln – um die Wirklichkeit zu konstruieren.¹⁴⁹ Die Texte boten hierfür einen angeblich wissenschaftlichen Beweis und wurden durch das Stereobild mit einem scheinbar anschaulichen Charakter illustriert. Die Stereobrille ermöglichte die Betrachtung eines Ereignisses vor den eigenen Augen und vermittelte so eine hohe Glaubwürdigkeit.¹⁵⁰ Die Teilhabe an Ereignissen wurde auf das Stereobild übertragen.

„Wie eine Vision, doch greifbar und nahe, wandert die Geschichte des deutschen Volkes mit einem Male an uns vorbei.“¹⁵¹

Das transplane Bild der Stereoskopie konnte angeblich das heroische Selbstbild des Nationalsozialistischen Regimes „unvermittelt“ wiedergeben.¹⁵²

Der Begleittext des Stereobilds ist keine Bildbeschreibung, sondern eine Festschreibung bestimmter Geschichtskonzeptionen. Diese ließen sich vorgeblich in dem Stereobild, das ja Abbild einer Inszenierung war, als Instanz der Anschauung bestätigen.¹⁵³

¹⁴⁸ Schröter 2009 b, S. 175.

¹⁴⁹ Fitzner 2008, S. 32.

¹⁵⁰ Fitzner 2008, S. 33.

¹⁵¹ Pitter Gern, Der Münchner Festsommer, in: Das Raumbild. Stereoskopisches Magazin für Zeit und Raum, Jg. 5, Heft 8, S. 173.

¹⁵² Schröter 2009 b, S. 171.

¹⁵³ Fitzner 2008, S. 34.

6.4. Mystifizierung des Raumbilds

Signifikant und paradox ist eine weitere Widersprüchlichkeit der Instrumentalisierung.¹⁵⁴ Das Stereobild wurde mystifiziert, obwohl zugleich Realismus und Abbildungsgenauigkeit betont wurden. Die wissenschaftliche Literatur zur Stereoskopie wurde von den Nationalsozialisten in der Zeitschrift „Das Raumbild“ ab 1938 absichtlich übergangen. Immer aufs Neue wurde in der Zeitschrift betont, dass Leser*innen nicht meinen sollten, dass „*Wunder des Raumsehens*“ erfasst zu haben.¹⁵⁵

Fitzner schreibt über diese seltsame Mischung aus Naivität und Pathos. Das Stereobild wurde damit zum neuen Ausdrucksmittel stilisiert,¹⁵⁶ zwischen Technikbegeisterung und mystischem Raumerlebnis. Die Stereoskopie wurde bewusst verklärt.¹⁵⁷

6.5. Ästhetische Instrumentalisierung des Raumbilds

Auch in ästhetischer Hinsicht wurde die Stereoskopie instrumentalisiert: Sie eignete sich zur Abgrenzung und Ablehnung der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Der abstrakten Kunst wurde mit der Reproduktion des „Blicks aus dem Fenster“ eine klassische Bildauffassung gegenübergestellt. Besonders der Expressionismus und der Futurismus wurden als angeblich fehlerhafte „*Raumexperimente*“ dem Stereobild entgegengestellt. Neben „Standpunktlosigkeit“ und „Entwertung der Werte“ sah man in den beiden Stilen „*Raumverwirrung*“. Auch dem Impressionismus sprach man jegliche Räumlichkeit ab – er galt lediglich als „*krasses Flachbild*“.

„*Ein ohnmächtiges Raumgefühl führte in die Raumverwirrung des Futurismus, ein tatkräftiger Raumwille führt zur Raumgestaltung in einem neuen Weltbild.*“¹⁵⁸

Das Stereobild als Gegenkonzept war sehr einfach und musste nicht anspruchsvoll sein, denn die Bedeutung lag nicht im Inhaltlichen. Die Bedeutung in der Evokation von Effekten:

¹⁵⁴ Fitzner 2008, S. 30.

¹⁵⁵ Fitzner 2008, S. 30.

¹⁵⁶ Fitzner 2008, S. 30.

¹⁵⁷ Fitzner 2008, S. 30.

¹⁵⁸ Kurt Lothar Tank, Zur Ästhetik des Raumbildes, in: Das Raumbild, Jg. 1, Heft 1, 1935, S. 9.

„Die Bedeutung des Stereobildes besteht für die Ästhetik nicht im Inhaltlichen, sondern in der belebenden Wirkung, die von ihm ausgeht.“

Der ästhetische Wert des Raumbildes liegt

1. *in einer Verlebendigung des Raumerlebnisses,*
2. *in einer Bereicherung des Raumerlebnisses,*
3. *in einer Erweiterung des Raumerlebnisses.*

[...] Die Verlebendigung des Raumes ist ein Erlebnis, das jeder Mensch beim Betrachten eines Stereobildes hat.“¹⁵⁹

Eine wesentliche Funktion des Mediums bestand somit in der Evokation von Affekten.¹⁶⁰

Die Mitarbeiter des Raumbild-Verlags sahen im Stereobild außerdem die Möglichkeit, den „*Wert des Einfachen und Ursprünglichen, den Wert des Sinnhaft-Gesunden wiederzuentdecken*“. Stereoskopie versinnbildlichte zusammen mit Film und Sport das „Raumbedürfnis“ des Menschen.

„Richtiges Raumsehen wieder zu erwecken, das Raumerleben anzuregen, die Raumerkenntnis zu vertiefen und durch Schulung des Auges eine neue Raumgesinnung, die die Grundlage ist für politische, technische und künstlerische Raumgestaltung, zu ermöglichen, ist das höchste Ziel dieser Zeitschrift.“¹⁶¹

Die Möglichkeit der Erfahrung von Räumlichkeit und Plastizität wird zudem laut Fitzner mit einem Konzept von Vitalität verbunden. Das „*Sinnhaft-Gesunde*“ war demnach offenbar die mimetische und exakte Wiedergabe einer räumlichen Situation. Das „Bedürfnis“ nach Einheit, Überschaubarkeit und Transparenz wurde angeblich durch das Stereobild vermittelt.

Abschließend kann festgestellt werden, dass das Raumbild nicht nur dazu diente, eine Brücke zur NS-Raumideologie zu schlagen, sondern auch ästhetisch instrumentalisiert wurde. Es musste nicht anspruchsvoll sein, ganz im Gegenteil sollte es die

¹⁵⁹ Kurt Lothar Tank, Zur Ästhetik des Raumbildes, in: Das Raumbild, Jg. 1, Heft 1, 1935, S. 11.

¹⁶⁰ Fitzner 2008, S. 30.

¹⁶¹ Das Raumbild. Monatszeitschrift für die gesamte Stereoskopie und ihre Grenzgebiete, Jg. 1, Heft 8, 1935, S. 173-175, zitiert nach: Schröter 2009 a, S. 207.

„Einfachheit“ und „Natürlichkeit“ wiedergeben und den „Blick durch das Fenster“ reproduzieren.

7. Fallbeispiel: Werkanalyse des Albums „Hitler-Mussolini“

Neben Technik und Natur „dokumentierten“ die Nationalsozialisten insbesondere die Zeitgeschichte in den Raumbildwerken, denn man war der Ansicht, diese ließen „die Geschichte unserer Tage lebendig vor unseren Augen erscheinen wie kein anderes Hilfsmittel der Übermittlungskunst bisher.“¹⁶² Damit bediente man nicht nur die banale Sensations- und Schaulust, sondern nutzte die Stereoskopie zur „Dokumentation“ politischer Agitation.¹⁶³ Die als Serie angelegte Reihe „Raumbild-Zeitgeschichte“ enthielt u.a. das Raumbildwerk „Hitler-Mussolini“, das im folgenden Kapitel analysiert werden soll. Das propagandistische Raumbildwerk „Hitler – Mussolini. Der Staatsbesuch des *Führers* in Italien“, soll als Fallbeispiel für ein Raumbildwerk des Raumbild-Verlags Otto Schönstein fungieren. Eine Ausgabe dieses Raumbildwerks befindet sich im Besitz der Albertina.

7.1. Struktur des Albums

Das genannte propagandistische Raumbildwerk „dokumentierte“ Hitlers siebentägigen Italienbesuch im Mai 1938. Es ist in einen schweren dunkelgelben Umschlag aus Lederimitat gebunden. Titel und Untertitel sind in roten Großbuchstaben auf den Umschlag gedruckt, gemeinsam mit Hakenkreuz und dem faschistischen Liktorenbündel.

Auf der linken Innenseite des Einbands ist der Stereobetrachter in einem passgenauen Fach mitgeführt (Abb. 13). Zwischen den zahlreichen Textseiten befinden sich acht schwarze Kartonseiten, auf denen einseitig je drei Raumbilder aufgeklebt sind. Unter jedem Raumbild ist in weißer Schrift der Bildtitel abgedruckt. Diese 24 Stereofotografien bilden eine Auswahl der insgesamt 100 Stereofotografien. Die übrigen 76 Raumbilder sind lose auf der rechten Innenseite des Einbands in drei Fächern verstaut (Abb. 13).

¹⁶² Rudolf Brandt, Das Raumbild als Vermittler unserer Zeitgeschichte, in: Das Raumbild. Monatszeitschrift für die gesamte Stereoskopie und ihre Grenzgebiete, hg. von Otto Schönstein, Jg. 3, Heft 11, 1937, S. 205.

¹⁶³ Fitzner 2008, S. 34.

7.2. Textbeitrag von Henrich Hansen

Bereits das Vorwort des „Reichspressechefs“ Otto Dietrich, ist Propaganda par excellence: Dietrich betont, dass Hitler und Mussolini „die scharfe Gegnerschaft zum Marxismus und zur Weltpest (sic!) des Bolschewismus vereint“.¹⁶⁴ Nach diesem aggressiven verbalen Angriff auf die politischen Gegner*innen betont Dietrich außerdem, dass der Besuch Hitlers bei Mussolini allein dem Weltfrieden dienen würde.¹⁶⁵ Diese Betonung des Weltfriedens und der Friedensabsichten Hitlers zieht sich durch den ganzen Text. Das erscheint vor allem aus heutiger Perspektive suspekt, da heute bekannt ist, dass Hitler den Angriffskrieg auf Polen im September 1938 bereits lange geplant hatte.

Abschließend nimmt Dietrich im Vorwort auf die Stereofotografien Bezug, indem er schreibt, dass das Album ein weiterer Versuch sei, einen „plastischen Eindruck der großen Tage zu vermitteln“.¹⁶⁶ Im Haupttext vom NS-Schriftsteller und Propaganda-Redakteur Henrich Hansen werden einzelne Schritte der Reise genau notiert, ausgewählte Begebenheiten sehr detailliert beschrieben, teilweise sogar mit Zeitangaben:

„Kurz nach 22:30 Uhr des gleichen Abends verlässt der ‚Führer‘ nach herzlichem Abschied vom König und Duce die Hauptstadt. Die gewaltige Halle der Stazione di Termini ist mit leuchtendem Purpur ausgelegt. Auch hier grüßen Hakenkreuzfahnen und Trikoloren. Prachtvolle Blumenengebinde stehen an den Eingangstoren und hart daneben eine Ehrenkompanie des italienischen Heeres. Alles liegt in strahlendem Scheinwerferlicht. Trompetenklänge vom Bahnhofsvorplatz künden das Nähern des ‚Führers‘.
(...)“¹⁶⁷

Henrich Hansen romantisiert zudem die historische Beziehung zwischen Deutschland und Italien, erwähnt den Krieg zwischen den beiden Staaten im Ersten Weltkrieg und entschuldigt diesen durch Rohstoffmangel und die „Bedrohung“ durch rote Besetzung. Hansen konstruiert zudem eine „Verflechtung des Schicksals“ der beiden Männer,

¹⁶⁴ Hansen 1938, S. 3.

¹⁶⁵ Hansen 1938, S. 3.

¹⁶⁶ Hansen 1938, S. 4.

¹⁶⁷ Hansen 1938, S. 25.

unterstreicht die Wichtigkeit der Achse Rom-Berlin,¹⁶⁸ und betont die gegenseitige Unterstützung der Nationen. Dies betont er anhand von Ereignissen, die an den Haaren herbeigezogen wirken: Einerseits „*Fördernde Neutralität*“ Deutschlands im Abessinien-Konflikt und „*moralische Unterstützung*“ Mussolinis bei der „*Heimkehr*“ Österreichs in das nationalsozialistische Deutschland.¹⁶⁹

7.3. Raumbilder

Die Raumbilder sind nummeriert, 100 an der Zahl. Nummer eins bis 24 sind ins Album geklebt, jeweils drei Stereofotografien untereinander auf insgesamt acht schwarzen Kartonseiten. Diese 24 Stereofotografien bilden die ersten der insgesamt 100 chronologisch geordneten Stereoskopien, wobei die eingeklebten Stereobilder eine Auswahl der Raumbilder darstellen. Die übrigen Raumbilder sind lose auf der rechten Innenseite des Einbands in drei Fächern verstaut.

Bei den Stereofotografien handelt es sich um Bromsilber-Abzüge von Schwarz-Weiß-Stereoskopien.¹⁷⁰ Das Format der Fotos beträgt 6x13cm. Jedes Blatt ist am unteren rechten Bildrand nummeriert. Bildtitel (mit umfassenden Informationen zum Bildinhalt), Informationen zum Verlag und der Verlagsstempel befinden sich auf der Rückseite. Das Raumbildwerk, das als seltsames Medienensemble die Medien Buch und Stereofotos miteinander verknüpft, verfügt über insgesamt 44 Seiten Text, zwischen denen sich insgesamt acht Kartonseiten mit aufgeklebten Raumbildern befinden.

Auf die Hinterseite jeder Stereofotografie ist der Titel des Albums gedruckt, sowie jeweils die Bildnummer, der Bildtitel und der Name des Fotografen. Dieser lautet immer Heinrich Hoffmann, obwohl er vermutlich nicht allein alle 100 Fotografien gefertigt haben kann.¹⁷¹ Auf die Hinterseite ist auch das Copyright gedruckt: Otto Schönstein – darunter copyright reserved, in der Mitte das Logo des Verlags (ein Piktogramm des Stereobetrachters mit dem Kürzel RVS), darunter „Raumbild-Verlag, alle Rechte vorbehalten, und rechts in der Ecke Diessen a. Ammersee „Todos los derechos reservados“.

¹⁶⁸ Hansen 1938, S. 8.

¹⁶⁹ Hansen 1938, S. 9.

¹⁷⁰ Fitzner 2012, S. 460.

¹⁷¹ Herz schreibt, dass die oft genannte Zahl von 2,5 Millionen Originalfotografien, die Hoffmann angeblich aufgenommen hat, durch keine Quelle gestützt ist. Er schreibt außerdem, dass die Bildproduktion der Firma Hoffmanns nach der Errichtung der NS-Herrschaft nur zu einem geringen Teil auf ihn persönlich zurückging. (Vgl. Herz 1992, S. 18.)

Die stereoskopischen Aufnahmen zeigen die übliche propagandistische Ikonografie der beiden Diktaturen: jubelnde Menschenmengen, militärische Paraden, faschistische Architektur, Hakenkreuze, Liktorenbündel, schwingende Fahnen, das ganze Programm. Durch die Dreidimensionalität wirken einige der Fotos viel lebendiger als Flachbilder, etwa die Aufnahmen der Fähnchen schwingenden Jungen der Balilla (Nr. 40: „*Die begeisterte Balilla begrüßt die deutschen Gäste in Neapel*“). Auch bei den Aufnahmen der „Flottenschau“ im Golf von Neapel, bei der ein „Angriff vor Capri“ auf einen „gedachten Feind“ simuliert wurde¹⁷², kommt die Tiefenwirkung sehr zur Geltung. (Kat. Nr. 8: Abb. 37/Bild Nr. 49 „*Parade der U-Boote vor Neapel*“ (Kat. Nr. 8: Abb. 38), Bild Nr. 50 „*Die italienische Flotte im Golf von Neapel*“). Vor allem letzteres Raumbild erweckt einen räumlichen Eindruck, den ein zweidimensionales Bild nicht erwecken könnte.

Auf Abb. 44/Bild Nr. 28 – (Kat. Nr. 14: „*Adolf Hitler und Mussolini nach der Kranzniederlegung am Pantheon, der Ruhestätte der italienischen Könige*“) ist im Bildvordergrund ein teilweise abgelichtetes Auto zu sehen, im linken Bildrand die Rückenansicht eines Mannes mit Kameratasche. Der Hintergrund des Bildes kommt erst durch die Dreidimensionalität zur Geltung. Hitler und Mussolini zwischen Offizieren, auf dem Weg zum Auto sind im Bildvordergrund zu sehen. Als Flachbild wäre die Aufnahme unspektakulär, ja fast schon misslungen. Als Raumbild jedoch lässt der Stereo-Effekt das Bild eindrucksvoll erscheinen. Diese Plastizität der Raumbilder funktioniert somit nicht bei allen Bildern gleich gut, die Bildkomposition trägt dazu erheblich zur Wirkung bei. Im Katalog der Arbeit soll eine genaue ikonografische Analyse der Stereobilder des Albums vorgenommen werden, unter besonderer Berücksichtigung des räumlichen Effekts.

¹⁷² Bei solchen Machtdemonstrationen (Zum Einsatz kamen U-Boote, Torpedoboote, Kreuzer, Schlachtschiffe und die Luftwaffe), wirkt die ständige Betonung der Absicht des Weltfriedens noch verlogener.

8. Interessantes über die Raumbildwerke

In den Jahren zwischen 1935 bis 1943 sind über 39 Raumbildwerke erschienen.¹⁷³

Die Raumbildbände unterschieden sich sowohl in der inneren als auch der äußeren Ausstattung. Die Farben der Leineneinbände variierten, auch bei gleichen Ausgaben. Auch die verwendete Typografie unterscheidet sich. Es gab vereinzelt auch Bände mit Schutzumschlägen aus Papier, die aber sehr selten erhalten sind.¹⁷⁴

Durch den hohen Ausstattungsstandard und der relativ geringen Auflagenhöhen von durchschnittlich 2.500 bis 3.000 Exemplaren waren die Bücher teuer. Die Preise beliefen sich zwischen 18 und 36 RM.¹⁷⁵ Durchschnittlich kostete ein Raumbildwerk damals 24,- RM.¹⁷⁶ Damit richteten sie sich an eher wohlhabende Kund*innen.

Generell lassen sich die Raumbildbände in A- und B-Ausgaben unterscheiden, die A-Ausgaben wurden mit Betrachter, die B-Ausgaben ohne Betrachter verkauft. Die Ausgaben ohne Betrachter waren um 4,20 RM günstiger.¹⁷⁷ Dennoch konnte Schönstein vor allem in den Jahren 1940 bis 1942 hohe Umsätze machen.¹⁷⁸ Dieser Verkaufserfolg lag an der von Schönstein 1939 gegründeten Reisebuchhandlung. Die Firma konnte die Alben direkt an Privatkund*innen vertreiben.¹⁷⁹ Neben den eigenen Vertretern erfolgte der Verkauf auch über Reisebuchhandlungen, mit geringerem Gewinn.¹⁸⁰

Ab 1942 gab es außerdem „Kriegsausgaben“, die parallel zu Raumbildbänden produziert wurden. Diese Ausgaben wurden in broschierter Form herausgegeben und sollten später mit einem „Klemmrücken-Einband“ einen festen Umschlag bekommen. Dieser war separat zu bestellen. Ursache für die broschierten Ausgaben waren kriegsbedingte wirtschaftliche Beschränkungen.¹⁸¹

Der Erfolg von Schönsteins Raumbildwerken im In- und Ausland ist vermutlich auf den von Schönstein gehaltenen Gebrauchsmusterschutz zurückzuführen. Die Bücher und Reklameprospekte warben mit „der neue Buchdruck D.R.G.M.“¹⁸² In Deutschland

¹⁷³ Lorenz 2012, S. 202.

¹⁷⁴ Fitzner 2012, S. 461.

¹⁷⁵ Fitzner 2012, S. 461.

¹⁷⁶ Lorenz 2012, S. 185.

¹⁷⁷ Fitzner 2012, S. 460.

¹⁷⁸ Fitzner 2012, S. 461.

¹⁷⁹ Fitzner 2012, S. 461.

¹⁸⁰ Fitzner 2012, S. 462.

¹⁸¹ Fitzner 2012, S. 461.

¹⁸² D.R.G.M. = „Deutsches Reichs - Gebrauchsmuster“.

brachten nur zwei weitere Verlage vereinzelt Stereoalben auf den Markt. Dabei handelte es sich um den Carl-Röhrling-Verlag in München und den Verlag Dreyer & Co. in Berlin. Als außerhalb von Deutschland publizierter Raumbildband ist bis jetzt nur „*Paris relief*“ bekannt, der 1945 bei Éditions Chantecler in Paris erschien. Aufgrund der Ausstattung ist aber davon auszugehen, dass es eine Zusammenarbeit mit dem Raumbild-Verlag Otto Schönstein gab.¹⁸³

Interessant zu erwähnen ist auch, dass einige der Bände in der Zeit des Nationalsozialismus verboten wurden. Die aus dem Verkehr gezogenen Bände beschäftigten sich mit zivilen Themen: Die Gemüsejungpflanze, Zeitgemäßer Obstbau und Obstbaumpflege, Methoden neuzeitlicher Bienenzucht.¹⁸⁴ Diese Themen schienen keinen propagandistischen Wert zu haben.

Sebastian Fitzner bewertet Schönsteins Schwerpunkt auf großformatige stereoskopische Fotobücher als einmalig. Die Stereofotografie war zwar für touristische Werbung und im wissenschaftlichen Bereich (unter anderem für Luftbildaufnahmen) verbreitet, jedoch versuchte Schönstein die Stereoskopie nachhaltig in der Amateurfotografie zu etablieren, und zudem eine neue Gattung des Fotobuches auf den Markt zu bringen.¹⁸⁵

¹⁸³ Fitzner 2012, S. 462.

¹⁸⁴ Lorenz 2012, S. 187.

¹⁸⁵ Fitzner 2012, S. 456.

9. Resümee

Bezugnehmend auf die anfangs gestellten Fragen konnte Folgendes festgestellt werden: Es besteht ein Zusammenhang zwischen der Relevanz des Raumes im Nationalsozialismus und der Verwendung der Raumbilder zu Propagandazwecken. Dieser Zusammenhang besteht darin, dass die Raumbilder ein Medium lieferten, das die Möglichkeit bot, eine Verknüpfung zur nationalsozialistischen Raumideologie zu schaffen. Der Begriff und die Semantik des Raumes spielten bereits seit dem 19. Jahrhundert im deutschen Sprachraum eine Rolle und wurden dann in der nationalsozialistischen Ideologie der NSDAP nochmal gesteigert. Das Wort Raum war ein sehr starker Begriff. Die Wortfügung Raumbild ist deshalb auch nicht neutral anzusehen und war sicherlich nicht unbelastet. In der Stereoskopie konnten die Raum-Theorien, anders als in der herkömmlichen Fotografie, auf einer ästhetischen Ebene verhandelt werden, indem die räumlichen Aufnahmen in Bezug zum geografischen und politischen Raum gesetzt wurden. Die Raumideologie begünstigte somit gewissermaßen das Wiederaufleben des Raumbilds.

Der Verknüpfung zwischen Raumbild und NS-Raumideologie darf aber auch nicht zu große Bedeutung beigemessen werden: Es konnte festgestellt werden, dass sich das Medium auch aus anderen Gründen als Propagandamittel eignete: Die Stereobilder lieferten eine vermeintliche Nähe zu nationalsozialistischen Feierlichkeiten, Veranstaltungen und Ereignissen. Neben der Unterhaltungsstrategie wurde dem Stereobild – mehr noch als der zweidimensionalen Fotografie – ein Belegcharakter zugeschrieben. Dieser vermittelte eine scheinbare Nähe, Unmittelbarkeit und Greifbarkeit zu den betrachteten Ereignissen.

Durch das wiederholte Betrachten konnten die jeweiligen Situationen immer wieder reproduziert werden. Die Stereoskopie wurde als visuelles Erlebnis propagiert, diente somit der Unterhaltung und der Zerstreuung. Sie lenkte ab und war ein verbindendes Freizeitprogramm.

Die Instrumentalisierung als NS-Propagandamittel gestaltete sich sehr widersprüchlich, wie im vierten Kapitel veranschaulicht wurde. Diese Widersprüchlichkeit unterstützt meiner Meinung nach die These Sebastian Fitzners: Das Medium kann paradigmatisch für die Unsicherheit und Zufälligkeit bei der Suche nach neuen Propagandamitteln stehen.

Wichtig für die kleine Renaissance der Stereoskopie war außerdem das persönliche Interesse von Otto Schönstein und vor allem jenes von Heinrich Hoffmann an dem Medium. Die Mitarbeit einer der wichtigsten NS-Fotografen – dem Porträtfotografen und engen Freund Hitlers – war vermutlich ein entscheidender Grund für die finanzielle Förderung von Seiten der NSDAP. Die zunächst offen formulierten Vorbehalte gegen die Stereoskopie wurden erst mit dem Eintritt Heinrich Hoffmanns in den Verlag zurückgenommen. Nachträglich wurde das Stereobild in die Propaganda und Ideologie eingebettet. Hoffmann unterlag durch seine Rolle als Kommanditist der gesamten Verlag – die Inszenierung war somit gesichert.

Im Anschluss an den Fließtext der Arbeit folgt ein Katalog. In diesem werden die Stereofotografien des Raumbildwerks „Hitler-Mussolini“ anhand des Originals beschrieben und ikonografisch analysiert.

10. Katalog

Im folgenden Katalog soll eine ikonografische Analyse der Stereofotografien des Raumbildwerks „Hitler – Mussolini“ gemacht werden. Wie herkömmliche Fotografien lichten Stereobilder nicht die Realität ab, sondern bewusst gewählte, in Szene gesetzte Motive. Sie sind ebenso wie herkömmliche NS-Propaganda-Fotografien nicht neutral zu betrachten.

Bei der folgenden ikonografischen Analyse soll ein besonderes Augenmerk auf den Stereoeffekt der einzelnen Bilder gelegt werden.

Für die Analyse wurden die 100 Stereobilder in ikonografische Gruppen kategorisiert. Die Gruppen orientieren sich an den am häufigsten vorkommenden Motiven der Stereobilder. Von jeder Gruppe sollen ein bis vier Bildbeispiele gegeben werden. Die Analyse wird sich detaillierter auf die bebilderten Beispiele konzentrieren.

Die Kategorien teilen sich auf wie folgt:

- Faschistische Architektur (insg. 7 Stereofotos)
- Trachtengruppen (6)
- „Händeschütteln/im Gespräch“ (5)
- „In die Ferne blicken“ (6)
- Schreiten/Marschieren (13)
- Hitler und Mussolini im Museum (5)
- Spaliere (8)
- Flotte/Schiff (6)
- Nationalsozialistische/Faschistische Symbole (7)
- Pferde/Kutschen (4)
- Autofahrten (13)
- Propaganda nur im Bildtitel (5)
- Keine ersichtliche Propaganda (abgesehen davon, dass sie sich in einem propagandistischen Album befinden) (14)
- Fotograf im Bild (9)

Kat. Nr. 1: Faschistische Architektur

Sieben Stereobilder zeigen faschistische Architektur in Rom, Neapel und Florenz.

Abb. 22/Bild Nr. 1. „Der neuerbaute Bahnhof Ostia“ („auf dem der ‘Führer’ empfangen wurde“)¹⁸⁶ – Die im faschistischen Stil erbaute Säulenhalle verläuft leicht nach rechts hinten (einzelne betrachtet stärker zu sehen auf dem rechten Stereobild). Am Boden ist ein Teppichläufer ausgelegt. Zwischen den einzelnen Pfeilern sind längliche Blumentöpfe mit Blumenschmuck aufgestellt. Ein Wächter mit prominentem Kopfschmuck befindet sich links im Bild, weiter hinten im Bild ist eine Gruppe einzelner Personen erkennbar. Im linken Stereobild ist am rechten Bildrand ein weiterer Blumentopf zu sehen.

Bild Nr. 20. „Das Forum Mussolini in Rom“ – Faschistisches Forum, heutiges „Foro Italico“ – erbaut 1928-1938.

Bild Nr. 23. „Der neuerbaute Bahnhof Ostia“ – Faschistische Architektur der Bahnhofsvorhalle von außen.

Bild Nr. 84. „Ein dekorativer Torbogen, der für die hohen Gäste aufgebaut wurde“ – Eindeutig faschistischer Torbogen, davor reihen sich junge Faschisten, hinter dem Torbogen sind zahlreiche Fahnen mit nationalsozialistischen Symbolen ersichtlich.

Abb. 23/Bild Nr. 85. „Das Forum Mussolini in Rom“ – In der unteren Bildhälfte erstreckt sich eine konkav geschwungene Mauer, die nach rechts leicht abfällt. Links der Mauer befindet sich eine plumpen Säule. Die Architektur des Forum Mussolini ist eindeutig faschistisch. Hinter der Mauer befindet sich ein mit Zuschauer*innen gefülltes Stadion. Im hinteren Teil des Bildes sind weitere Pfeiler zu sehen, die das Stadion begrenzen. Auf der Mauer im Vordergrund sitzen Leute in ziviler Kleidung. Die Materialität der Mauer ist hell, der Pfeiler ist im Vergleich aus einem dunkleren Material. Auf dem linken Stereobild ist im linken unteren Eck ein verschwommenes,

¹⁸⁶ Der in Klammer gesetzte Teil der Bildtitel befindet sich nur in der Abbildungsliste des Albums, nicht auf der Hinterseite der Stereokarte.

unerkennbares Objekt zu sehen. Obwohl es (fast) nur auf einem Bild zu sehen ist, ist es dennoch bei der Betrachtung des Stereofotos durch die Brille sichtbar.

Bild Nr. 86. „*Das Forum Mussolini in Rom. Die Statuen sind von jeder der italienischen Provinzen für dieses Forum gestiftet worden. Die einzelnen Statuen verkörpern eine Art von Leibesübungen*“ – Von der rechten Bildhälfte bis zur Mitte des Bildes erstreckt sich eine Mauer, auf der drei der genannten Statuen stehen. Zwischen den einzelnen Statuen besteht ein Abstand. Links der Mauer führt eine Rampe nach unten, zu einer Aussichtsplattform mit Geländer, von der aus man das Stadion erblickt. Auf der Plattform befinden sich zwei Autos und einzelne Personen. Im Bildhintergrund sind das Stadion und weitere Statuen, eine Hügellandschaft und die Scheinwerfer des Stadions erkennbar.

Kat. Nr. 1: Faschistische Architektur



Abb. 22/Bild Nr. 1: „Der neuerbaute Bahnhof Ostia“.

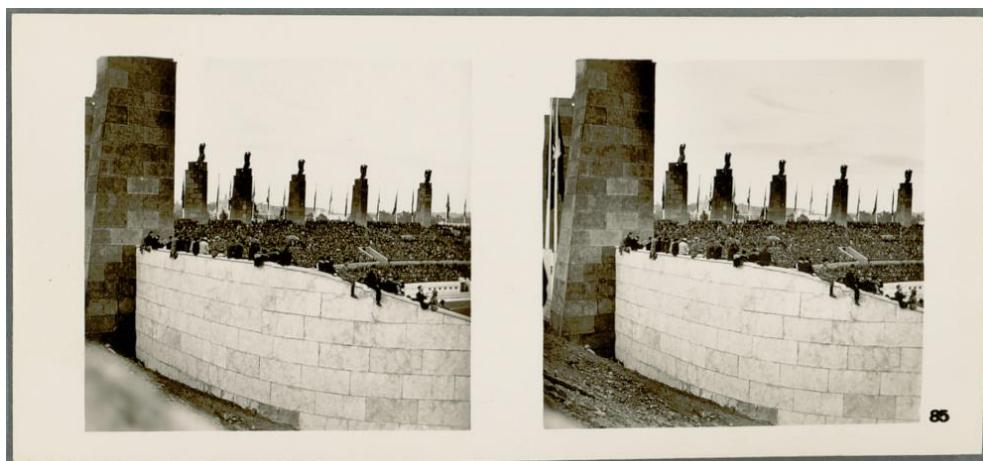


Abb. 23/Bild Nr. 85: „Das Forum Mussolini in Rom“.

Herkunftsachweis der Stereobilder: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.

Kat. Nr. 2: Trachtengruppen

Sechs Stereobilder zeigen Männer und Frauen in verschiedensten Trachten.

Abb. 24/Bild Nr. 16. „Junge Italienerin aus Carpineto“ – Junge Frau in italienischer, floraler Tracht mit Brosche, Kette, Ohrringen und Kopfbedeckung. Im linken Arm hält die lächelnde Frau einen Blumenstrauß in einer Kupfervase. Aufgenommen im Freien, auf einer Wiese vor einer bewachsenen Steinmauer.

Abb. 25/Bild Nr. 17. „Trachtengruppe aus den Provinzen“ – Zentrales Bildmotiv sind 15 junge Frauen in verschiedenen italienischen Trachten. Sieben davon stehend, acht davor in einer leicht abfallenden Wiese sitzend. Im Hintergrund sind weitere Frauen in Trachten, Uniformen und kirchlichem Gewand zu sehen. In der oberen Hälfte des hinteren Bildfelds befinden sich Gebäude, Palmen und Bäume hinter einer Steinmauer. Die Szenerie wirkt sehr gestellt.

Bild Nr. 53. „*Bersaglieri, italienische Schützen*“ – Drei Schützen, mit Hut und hängendem Federschmuck stehen vor einem Holzgeländer, dahinter befindet sich ein Gerüst/eine Treppe, sowie eine Ruine.

Bild Nr. 61. „*Die Parade. Im Vordergrund Trachtengruppen aus allen Provinzen Italiens*“ – Von einem höheren, weiter entfernten Blickpunkt aus aufgenommen. Man sieht die Szenerie der vorbeischreitenden Faschisten von weiter oben. Auf diesem Bild kann man erkennen, dass der faschistische Bau, der auch auf den vorherigen Bildnummern zu sehen ist, ein faschistischer Arkadengang ist. Im Bildvordergrund sind die Rückansicht von Frauen in Trachten zu sehen, hinter dem Arkadengang römische Gebäude erkennbar.

Bild Nr. 78. „*Auch exotische Gäste aus den Kolonien waren unter den Zuschauern*“ – Szene auf einer Straße, männliche BIPoC (bekleidet mit Turbanen und eleganten Trachten) gehen die Straße entlang, vor ihnen ein Uniformierter. Die Straße säumt eine Häuserfront, am Gehweg sind Passant*innen erkennbar. Am rechten Bildrand ein Mann auf dem Motorrad. Unter den Fenstern der Häuser hängen Hakenkreuzfahnen, weiter hinten im Bild sind zwei weitere nationalsozialistische Flaggen zu sehen. Links

im Bild, auf einem Straßenlaternenpfahl hängt ein Schild mit der Aufschrift „*Telefono*“ mit Pfeil.

Bild Nr. 95. „*Toskanische Trachtengruppen in den Boboliwäldern in Florenz*“ – im unteren Bildteil ist ein Platz zu sehen, mit mittelalterlich gekleideten Reitern in Rüstungen und Männern in Trachten. Im Bildhintergrund erstreckt sich eine hügelige Wiese nach oben, auf der sich eine Reihe von Männern in Trachten, mit Trommeln und dem florentinischen Wappen reiht. Es sind keine nationalsozialistischen/faschistischen Symbole erkennbar, die Szenerie wirkt wie ein mittelalterliches Hoffest.

Kat. Nr. 2: **Trachtengruppen**



Abb. 24/Bild Nr. 16: *“Junge Italienerin aus Carpineto”*.



Abb. 25/Bild Nr. 17: *“Trachtengruppe aus den Provinzen”*.

Herkunftsnnachweis der Stereobilder: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.

Kat. Nr. 3: Hände schütteln/im Gespräch

Auf fünf Stereobildern werden Hände geschüttelt, bzw. zeigen Hitler, Mussolini und andere nationalsozialistische/faschistische Politiker im Gespräch.

Abb. 26/Bild Nr. 34. „Adolf Hitler begrüßt Marschall de Bono in Centocelle“ – Das Stereobild teilt sich in eine untere und obere Bildhälfte. In der unteren Bildhälfte ist eine Gruppe von Männern zu sehen. Mittig im Bildvordergrund befindet sich Mussolini, er blickt in Richtung Kamera, rechts neben ihm, mit dem Rücken zur Kamera, Hitler, der sich dem genannten faschistischen Marschall zuwendet. Weitere faschistische Offiziere im Bild. Über die obere Bildhälfte erstreckt sich der Himmel. Einzig die Feder eines faschistischen Kopfschmuckes erstreckt sich von der unteren in die obere Bildhälfte.

Bild Nr. 35. „Marschall de Bono in Centocelle“ – Im Bildtitel genannter Marschall mit einer kleinen Gruppe von anderen Uniformierten im Mittelfeld des Stereobilds. Die Männer blicken direkt in die Kamera. Im Hintergrund faschistische Block-Architektur, darauf sind Menschen zu erkennen.

Bild Nr. 46. „Der „Duce“ im Gespräch mit „Reichsaußenminister“ („von Ribbentrop und Graf Ciano in Furbara“) – Vor der Fassade mit geöffnetem Tor, aus dem ein Teppich herausläuft, steht Mussolini mit dem genannten Minister und Grafen. Im Bildhintergrund, vor der Wand sind vereinzelte Grüppchen an Uniformierten erkennbar.

Bild Nr. 73. „Parteisekretär Minister Starace empfängt den ‘Führer’“ – Vor einer Hauswand (selbe Hauswand wie auf Bild Nr. 46) mit Kassetten – Glasfenster stehen zwei Reihen Uniformierte, teilweise salutierend. Hitler und der genannte Parteisekretär schütteln Hände. Im rechten Bildteil verläuft ein Teppich, dieser verschwindet durch das Tor im Gebäude. Am äußersten rechten Bildrand ist die Schulter eines Uniformierten zu sehen, es ist unklar, ob beabsichtigt oder versehentlich. An diesem Bild ist gut erkennbar, dass die zwei Stereofotos aus verschobenem Blickwinkel aufgenommen wurden, auf dem linken Stereobild ist oberhalb des Garagentors eine Lampe zu sehen und im Gebäude zwei Fenster. Auf dem rechten Stereobild ist die

Lampe nicht zu sehen und im Gebäude nur ein kleiner Teil eines Fensters. Hinten rechts vor dem Tor steht ein weiterer Mann, Mussolini.

Bild Nr. 83. „*Der „Duce“, der ‘Führer’, der ‘Reichsführer-SS’ Himmler, ‘Reichsminister’ Heß in lebhafter Unterhaltung während der Manöver in Santa Marinella*“ – Eine Gruppe von sieben Uniformierten im Bildvordergrund, Hitler und Mussolini von hinten abgelichtet. Im Bildhintergrund sind eine Wiese, Bäume und eine Festung zu sehen.

Kat. Nr. 3: Hände schütteln/im Gespräch



Abb. 26/Bild Nr. 34: „Adolf Hitler begrüßt Marschall de Bono in Centocelle“.

Herkunftsnnachweis des Stereobildes: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.

Kat. Nr. 4: „In die Ferne blicken“

Ein sich wiederholendes Motiv ist „in die Ferne blicken“. Verschiedene Personen, darunter meistens Hitler und Mussolini blicken in diesen Stereobildern auf etwas Entferntes, das dem*der Betrachter*in verborgen bleibt. Dieses Motiv wirkt besonders inszeniert.

Bild Nr. 19. „*Höhere italienische Offiziere*“ – Uniformierte Faschisten blicken mit Ferngläsern auf eine hügelige Landschaft und beobachten etwas, das für den*die Betrachter*in nicht sichtbar ist.

Bild Nr. 36. „*Marschall Graziani und Marschall de Bono bei den Kundgebungen in Centocelle*“ – Treppe mit ausgelegtem Teppich, rechts vorne ein Seil. Oben am Ende der Treppe stehen Männer in Uniform, auf der zweiten Stufe die im Bildtitel Genannten. Im Hintergrund sind faschistische Architektur und Fahnen erkennbar.

Abb. 27/Bild Nr. 37. „Der ‘Führer’, der „Duce“ und Begleitung bei den Vorführungen in Centocelle“ – Am rechten Bildrand des linken und rechten Stereobilds ist eine faschistisch anmutende Block-Architektur mit Plattform zu sehen. Auf der Plattform stehen Hitler und Mussolini, blicken auf einen weiten Platz hinab. Im vordersten Bildfeld rechts sind die Kopfbedeckungen von Uniformierten zu sehen, die Richtung Platz blicken. Im linken mittleren Bildfeld sind zwei unterschiedlich hohe Metall-Aussichts-Plattformen mit Leiter sichtbar, auf jeder Plattform steht eine uniformierte Person. Am Platz aufgereiht stehen Musizierende. Im hinteren Bildfeld ist die Landschaft sehr flach, galoppierende Pferde sind erkennbar. Der Horizont wirkt nebelig, der Himmel bewölkt.

Abb. 28/Bild Nr. 77. „Die Vertreter ausländischer Militärabordnungen besichtigen mit großem Interesse die Vorführungen der italienischen Wehrmacht“ – Eine Reihe von ungefähr 20 Uniformierten steht an einem Geländer, mit ihren Rücken zum*zur Betrachter*in. Einzelne Männer halten Prospekte in den am Rücken verschränkten Händen, bei genauerer Betrachtung ist ein Hakenkreuz darauf erkennbar. Die Männer blicken zum linken Bildrand, teilweise mit Ferngläsern, zu den

Explosionen („Vorführungen der italienischen Wehrmacht“) – am Bildhorizont sind grau-weiße Rauchschwaden erkennbar, der Himmel ist bewölkt.

Bild Nr. 80. „Am „Feldherrenhügel“ – In der linken Bildhälfte ist eine Plattform mit Geländer abgelichtet, am Boden ist ein Teppich ausgelegt. Auf der Plattform stehen Uniformierte und Hitler. In der rechten Bildhälfte ist eine karge Landschaft mit Sträuchern erkennbar, auf einer mobilen Stiege (drei Stufen) steht ein Mann. Am linken Bildrand des linken Stereobilds ist ein Helm unscharf erkennbar, wobei durch die Betrachtung des Stereofotos durch den Betrachter die Form des Helmes unerkennbar wird.

Abb. 29/Bild Nr. 98. „Gastgeber und Gäste betrachten Florenz von der Piazza Michelangelo aus“ – Am linken Bildrand erstreckt sich eine Balustrade, an der Balustrade stehen Uniformierte. Ins Auge stechen Hakenkreuz-Armbinden und weiter hinten der Hitlerbart. Die Uniformierten blicken auf eine Landschaft, die dem*der Betrachter*in verborgen bleibt. Auf dem linken Stereobild, am linken oberen Rand ist ein verschwommener Schatten im Bild zu sehen. Es ist nicht erkennbar, worum es sich handelt. Es verstärkt den Stereoeffekt, aber es bleibt unklar, ob es beabsichtigt ist.

Kat. Nr. 4: „In die Ferne blicken“

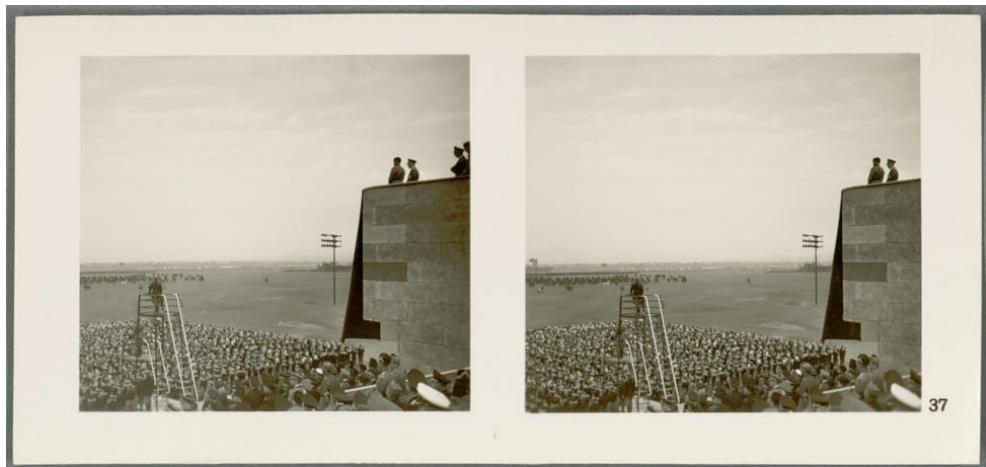


Abb. 27/Bild Nr. 37: „Der ‘Führer’, der ‘Duce’ und Begleitung bei den Vorführungen in Centocelle“.



Abb. 28/Bild Nr. 77: „Die Vertreter ausländischer Militärbordnungen besichtigen mit großem Interesse die Vorführungen der italienischen Wehrmacht“.



Abb. 29/Bild Nr. 98: „Gastgeber und Gäste betrachten Florenz von der Piazza Michelangelo aus“.

Herkunftsnnachweis der Stereobilder: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.

Kat. Nr. 5: Schreiten/Marschieren

Eine große Anzahl an Stereobildern zeigt Uniformierte, die sich zu Fuß bewegen. Aufgrund der propagandistischen Wortwahl der Bildtitel, wird die Kategorie „schreiten“/„marschieren“ genannt.

Bild Nr. 15. „*Vorbeimarsch der Führeranwärter*“ – Von links nach rechts marschieren bewaffnete uniformierte Jungen.

Abb. 30/Bild Nr. 33. „*Adolf Hitler und Mussolini schreiten in Centocelle die Front der afrikanischen Legionäre ab*“ – die Legionäre sind in einer Reihe vom linken, mittleren Bildrand hin zum rechten, mittleren Bildrand angeordnet. Auffallend ist der Kontrast zwischen den abwechselnd hellen Gamaschen und den dunklen Stiefel ohne Gamaschen. Die Legionäre mit den Gamaschen halten Gewehre, die ohne Gamaschen halten kleine Dolche in die Höhe. Im Bildhintergrund sind Fahnenstangen zu erkennen. Im rechten, mittleren Bildfeld sind Hitler und Mussolini „schreitend“ zu sehen, Hitler salutiert.

Bild Nr. 54. „*Die große Wehrmachtparade in Rom. Vorbeimarsch der faschistischen Jungmädel-Führerinnen von der Akademie von Orvieto*“ – derselbe faschistische Palazzo wie früher im Album, Hitler und Co. stehen zwischen den eckigen Säulen, vor ihnen Fahne mit Wappen. Junge Frauen marschieren vorbei.

Bild Nr. 55. „*Der Vorbeimarsch der Balilla*“ – Selbe Szenerie wie in Bild Nr. 54, diesmal marschieren Kinder vorbei, die Balilla.

Bild Nr. 56. „*Arbeiter-Soldaten vor dem ‘Führer’ und Mussolini*“ – selbe Szenerie wie in Bild Nummern 54 und 55, diesmal marschieren junge Männer.

Bild Nr. 57. „*Vorbeimarsch der Fliegerformationen*“ – selbe Szenerie wie auch in den vorherigen Bildnummern, anderer Aufnahmestandort des Fotos: dieses Stereofoto wurde weiter hinten aufgenommen, hinter den Zuseher*innen. Dadurch wirkt die

plastische Tiefe besser als z.B. bei Bild Nr. 56, da die Ebenen vollgestellter sind. Vorne am Platz marschieren Männer mit Gewehren vorbei, ein Reiter, weitere Männer. Interessant bei diesem Bild: Ein Stativ ist zu sehen, ungefähr auf der Höhe, von der aus die vorhergehenden Bildnummern aufgenommen worden sind.

Bild Nr. 58. „*Avantgardisten bei der Parade*“ – Wieder näherer Aufnahmestandort, vorbeimarschierende Männer. Links im Bild ist ein Mann mit Stativ zu sehen, vielleicht das Stativ des vorigen Fotos? Es schaut aus wie zwei kleine Blitzlichter.

Bild Nr. 59. „*Die Truppen führen den neuen Paradeschritt, den ‘Passo Romano’ vor*“ – wieder vom weiter entfernten Aufnahmestandort. Hoffmann kann die Fotos keinesfalls allein angefertigt haben, dennoch steht auf allen Fotos, dass er der Fotograf war.

Bild Nr. 60. „*Die gutgeschulte Balilla*“ – auch wieder ein eindeutig propagandistisches Wort, marschierende Balilla von hinten. Interessant: links im Bild wieder das Stativ und Hände, die eine Kamera aus Tasche nehmen.

Bild Nr. 75. „*Der ‘Führer’, der ‘Duce’ und der König und Kaiser begeben sich zu den Vorführungen der Wehrmacht*“ – Links und rechts bilden Uniformierte – teilweise salutierend – eine Straße. In der Mitte dieser Straße gehen weitere Uniformierte, die erste Reihe bilden Hitler, der König und Mussolini. Im linken Bildhintergrund ist eine Hauswand erkennbar, Bäume und der Himmel. Es scheint die Sonne, die Schatten der Uniformierten fallen auf den Boden vor ihnen.

Bild Nr. 81. „*Auf dem Manövergelände Santa Marinella*“ – Das Stereobild zeigt eine karge Landschaft, in der linken Bildhälfte befinden sich hinter dem Geländer zahlreiche salutierende Uniformierte, von rechts kommen weitere Uniformierte dazu, an vorderster Stelle Hitler, jedoch nicht gleich erkennbar. Im Hintergrund befinden sich Hügel und im Bildvordergrund ein karger, erdiger Boden.

Bild Nr. 82. „*Der ‘Duce’, der ‘Führer’ und der König und Kaiser verlassen mit ihrer Begleitung das Manövergelände*“ – Das Stereobild ist in eine obere und untere Bildhälfte geteilt. In der unteren Bildhälfte sind zahlreiche Uniformierte auf einer kargen

Wiese zu sehen, darunter die im Bildtitel genannten, sie gehen über die Wiese. Zahlreiche Hakenkreuz-Armbinden sind ersichtlich. Über die obere Bildhälfte erstreckt sich der wolkenverhangene Himmel, eine helle Fahne ragt von der unteren Bildhälfte in die obere.

Abb. 31/Bild Nr. 99. „Der ‘Duce’ und der ‘Führer’ mit ihrer Begleitung auf der Piazza Michelangelo in Florenz“ – Im linken Bildrand ist die Seitenansicht von Mussolini und Hitler auf einem Platz zu sehen, der von Uniformierten gefüllt ist, diese stehen durcheinander. Eine Straßenlaterne ist zu sehen, im Bildhintergrund sind Hügel von Florenz erkennbar.

Kat. Nr. 5: **Schreiten/Marschieren**



Abb. 30/Bild Nr. 33: „Adolf Hitler und Mussolini schreiten in Centocelle die Front der afrikanischen Legionäre ab.“



Abb. 31/Bild Nr. 99: „Der 'Duce' und der 'Führer' mit ihrer Begleitung auf der Piazza Michelangelo in Florenz“.

Herkunftsnnachweis der Stereobilder: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.

Kat. Nr. 6: Hitler und Mussolini im Museum

Eine sehr interessante Kategorie. Hitler und Mussolini beim Besuch des Thermen-Museums in Rom. Obwohl es sich nur um fünf Stereobilder handelt, die bei einem einzigen Museumsbesuch aufgenommen wurden, vermitteln die Bilder eine scheinbare Kultiviertheit der beiden Diktatoren. Auch dieses Motiv wirkt sehr inszeniert.

Abb. 32/Bild Nr. 13. „Im Thermen-Museum in Rom“ – Hinter einem Holzbalken im Bildvordergrund sind Hitler und Mussolini von hinten, bei der Betrachtung eines Grundrisses, mit anderen Personen abgelichtet. Zwei Hakenkreuz-Armbinden sind zu sehen. In der Online-Datenbank der Bayerischen Staatsbibliothek stehen die Namen der restlich Abgebildeten: ganz links: Ranuccio Bianchi Bandinelli¹⁸⁷ und Rudolf Heß¹⁸⁸ im Profil.

Bild Nr. 66. „Der ‘Führer’ und Mussolini im Thermen-Museum“ – Eine Gruppe Uniformierter steht in einer Art Halbkreis und betrachtet etwas, das dem*der Betrachter*in nicht ersichtlich ist. In der Mitte der Gruppe steht ein Mann in schwarzer Uniform, zeigt mit ausgestrecktem Arm auf das Betrachtete. Am rechten Bildrand ist ein Sockel eines marmornen Blumentopfes (?) Oder einer marmornen Statue erkennbar, knapp dahinter Mussolini mit faschistischer Armbinde, daneben Hitler mit Hakenkreuz-Armbinde. Im Bildhintergrund ist eine Holzkonstruktion erkennbar. Links neben den Uniformierten stehen zwei Männer in Arbeitsgewand, vielleicht Museumsmitarbeiter.

Die Namen der abgebildeten sind ebenso in der Online-Datenbank der BSB¹⁸⁹ zu finden: v.l.n.r. Männer in Arbeitskitteln, Dino Alfieri¹⁹⁰, Heinrich Himmler¹⁹¹, Ranuccio Bianchi Bandinelli (mit ausgestrecktem Arm), Rudolf Heß, Hitler, Mussolini, Joachim von Ribbentrop¹⁹² (rechts in zweiter Reihe).

¹⁸⁷ Ranuccio Bianchi Bandinelli (1900-1975) Archäologe, Kunsthistoriker, Übersetzer.

¹⁸⁸ Rudolf Heß (1894-1987) Nationalsozialistischer Minister, Obergruppenführer.

¹⁸⁹ Bayerische Staatsbibliothek München.

¹⁹⁰ Dino Alfieri (1886-1966), Faschistischer Politiker.

¹⁹¹ Heinrich Himmler (1900-1945), Nationalsozialistischer Reichsführer, Minister.

¹⁹² Joachim von Ribbentrop (1893-1946) Nationalsozialistischer Minister, Obergruppenführer.

Abb. 33/Bild Nr. 67. „Der ‘Führer’ und Mussolini im Thermen-Museum“ – interessantes Bild. Links an der Wand (ein Säulengang, mit Glasfenstern zwischen Arkaden) reihen sich antike Skulpturen. Der Bereich ist mit Seil abgesperrt, somit ist der mittlere Bildteil leer, im rechten Bildbereich, direkt vor den Glasfenstern sind die uniformierten Besucher zu sehen, sie reihen sich bis ans Ende des verglasten Arkadengangs. Im vorderen rechten Bildbereich ist Hitler zu sehen, davor Mussolini, wobei dieser im Schatten steht, und nicht so gut erkennbar ist. Durch die Glasfronten scheint die Sonne, wirft Schatten der Personen und Statuen auf den Boden und die linke Wand. Durch das Glas sind Pflanzen sichtbar.

Bild Nr. 68. „Der Faustkämpfer im Thermen-Museum“ – Aufnahme im Innenraum. Links im Bild ist die Rückansicht der sitzenden genannten Skulptur auf einem Sockel zu sehen. Um sie sind mehrere Uniformierte versammelt, zwei Hakenkreuzarmbinden sind prominent ersichtlich. Neben der Skulptur ist ein Mann von hinten abgelichtet, dahinter sind die Gesichter von Hitler und Mussolini erkennbar. In der Bildmitte weiter hinten sind zwei weitere Skulpturen zu sehen, sowie die Wände des Raumes und der Türrahmen.

Abb. 34/Bild Nr. 69. „Im Thermen-Museum“ – Dieses Stereobild scheint wieder in einem nach oben hin offenem Raum aufgenommen worden zu sein. Rechts ist eine Säule im Bild, der untere Bildteil wird von der Rückansicht einer Leinwand auf einer Art Staffelei eingenommen. Direkt dahinter sind die Gesichter von Hitler und Mussolini erkennbar, bei der Betrachtung des (für den*die Betrachter*in nicht-ersichtlichen) Gemäldes. Einzelne weitere Männer sind zu sehen. (v.l.n.r.: Joseph Goebbels¹⁹³, Joachim von Ribbentrop, Ranuccio Bianchi Bandinelli, Rudolf Heß, Mussolini, Hitler.) Im linken Bildteil ist eine Holzkonstruktion erkennlich, weiter hinten der eher schlechte Zustand der Architektur. Das Museum erweckt einen eher provisorischen Eindruck. Vom linken oberen Bild-Eck scheint Sonne ins Bild.

¹⁹³ Joseph Göbbels (1897-1945) u.a. Nationalsozialistischer Minister und Propagandaleiter.

Kat. Nr. 6: Hitler und Mussolini im Museum

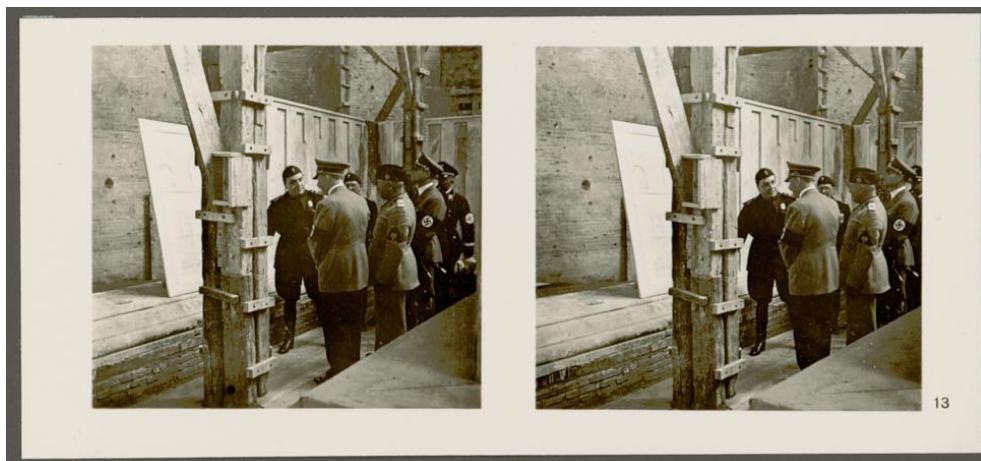


Abb. 32/Bild Nr. 13: „Im Thermen-Museum in Rom“.



Abb. 33/Bild Nr. 67: „Der ‘Führer’ und Mussolini im Thermen-Museum“.

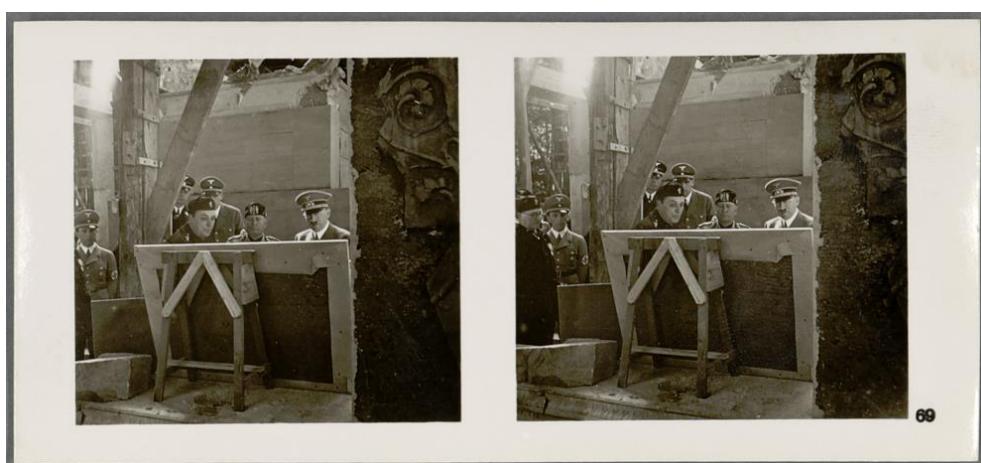


Abb. 34/Bild Nr. 69: „Im Thermen-Museum“.

Herkunftsachweis der Stereobilder: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.

Kat. Nr. 7: Spaliere

Die Katalog-Nummer 7 beinhaltet acht Stereobilder mit dem Motiv von aufgereihten Uniformierten. Aufgrund der propagandistischen Wortwahl der Bildtitel, wird die Kategorie „Spaliere“ genannt.

Bild Nr. 4. „*Mussolinis Leibgarde*“ („vor seinem *Palazzo in Rom*“) – mit guter Tiefenwirkung.

Bild Nr. 6. „*Centocelle, Jungfaschisten*“ („aus den *Kolonien*“) – acht Reihen der bewaffneten Centocelle vor dreizehn Hakenkreuz-Fahnen, angebracht an hohen Stangen mit Blumenschmuck. Rechts im Bild sind weitere Fahnen erkennbar. Weiters ist rechts im Bild ein steinerner Adler auf einem Podest zu sehen. Durch die Motive in den verschiedenen Bildebenen funktioniert der räumliche Effekt gut.

Bild Nr. 7. „*Kranzniederlegung*“ („*Truppen vor dem Denkmal Viktor Emmanuels II. während der Kranzniederlegung*“) – Zu sehen sind zahlreiche Helme von Uniformierten von hinten, vor einem imposanten Gebäude. Auch in diesem Stereobild funktioniert der Stereoeffekt.

Bild Nr. 11. „*Neapel, die Balilla*“ – Aufgereihte, bewaffnete Jungen der Balilla, vor ihnen steht ein Wächter, im Hintergrund sind Hügel von Neapel sichtbar: Bei Stereofotografien dieser Art (gleichmäßige Verteilung der Personen im Vorder- und Bildmittelgrund und sichtbare Landschaft im Hintergrund) funktioniert die Tiefenwirkung gut.

Bild Nr. 18. „*Jungfaschisten*“ – Zahlreiche junge, uniformierte Männer, links und rechts angeordnet, bilden eine Straße in der Mitte. Sehr viele Hakenkreuzfahnen und weitere Fahnen zu sehen.

Abb. 35/Bild Nr. 38. „*Die Standarten aller faschistischen Formationen sind angetreten*“ – Große Gruppe an Musikanten, die uniformierten in den ersten drei Reihen halten Stäbe in die Höhe, mit Adler, Kranz und weiteren faschistischen Symbolen – mit einer kleinen Fahne mit der Aufschrift „P.N.F.“ (Anm. Abkürzung für

Partito Nazionale Fascista) „Gioventú italiana del littorio“ und die jeweilige italienische Stadt/Gemeinde (sichtbar bspw. Ragusa, Sassari, Novara, Savona, Potenza, Reggio Emilia, Verona). Dahinter sind sehr viele Trompeter erkennbar. Dieses Foto wirkt nicht so gut als Stereofotografie: die vordersten Reihen mit ihren Stäben wirken zwar plastisch, aber eher wie ein Pop-Up-Bild. Der Hintergrund wirkt nicht plastisch, die Musikanten bilden eine Menschenmenge, noch weiter hinten wiederholt sich die einheitliche/nicht plastische Menge an Spalieren.

Bild Nr. 40. „*Die begeisterte Balilla begrüßt die deutschen Gäste in Neapel*“ – „Begeistert“ eindeutig ein propagandistisches Wort. Kinder in Uniformen, schwenken kleine Hakenkreuzfahnen und Fähnchen mit faschistischen Symbolen. Gesichter wirken nicht begeistert/nicht lächelnd.

Abb. 36/Bild Nr. 43. „*Auch die Rudervereine Neapels bilden Spalier*“ – eine Reihe an Soldaten (mit Helm – eindeutig faschistisch), dahinter einzelne Personen, darunter eine Frau und ein Kind. Die letzte Reihe bilden die genannten Rudervereine, sie halten jeweils ein Holzruder in die Höhe.

Kat. Nr. 7: **Spaliere**



Abb. 35/Bild Nr. 38: „*Die Standarten aller faschistischen Formationen sind angetreten*“.



Abb. 36/Bild Nr. 43: „*Auch die Rudervereine Neapels bilden Spalier*“.

Herkunftsnnachweis der Stereobilder: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.

Kat. Nr. 8: Flotte/Schiff

Die Katalog-Nummer 9 zeigt Stereoaufnahmen der italienischen Flotte. Die Bilder wurden auf einem Schiffsdeck aufgenommen.

Bild Nr. 9. „*Die italienische Flotte*“ – Vermutlich wurde hier die gleiche Reling wie auf Abb. 51/Bild Nr. 8 abgelichtet (gleicher Boden, gleicher Rettungsring), Schatten zahlreicher aufgereihter Männer sind am Boden sichtbar. Auf dem bewegten Meer im Bildhintergrund sind Schiffe der „italienischen Flotte“ zu sehen, am Horizont ein Streifen Land. Auch hier funktioniert die Tiefenwirkung gut, durch die Schiffseinrichtung (Schnüre etc.) und den Bildhintergrund. Seltsam an dem Stereobild wirkt der obere linke Bildrand, in dem die abgelichtete Stange verblasst (evtl. retuschiert).

Bild Nr. 47. „*Die Flottenschau in Neapel. Sämtliche Schiffsmannschaften sind zur Begrüßung angetreten*“ – Seitenansicht eines großen Schiffes, an der Reling reihen sich Uniformierte. Die vordere untere Bildhälfte zeigt das Meer – Wasser bewirkt immer einen interessanten glänzenden Effekt auf Stereobildern. Ansonsten ist die Tiefenwirkung nicht besonders.

Bild Nr. 48. „*Die große Flottenschau*“ – Von höherem Blickpunkt aus fotografiert: ein Teil des Schiffes ist rechts im Bild sichtbar, man blickt von oben herab. In der linken Bildhälfte ist das Meer zu sehen, weiter hinter mehrere Schiffe, der Himmel ist bewölkt.

Abb. 37/Bild Nr. 49. „*Parade der U-Boote vor Neapel*“ – vom Schiffsdeck aus fotografiert. In der oberen Bildhälfte ragen zweieinhalf Kanonenrohre ins Bild. Man blickt auf die Köpfe sich unterhaltender Uniformierter, weiter hinten im Bild sind ein U-Boot und ein weiteres Schiff erkennbar. Die Tiefenwirkung wird durch das vollgestellte Bild unterstützt.

Abb. 38/Bild Nr. 50. „*Die italienische Flotte im Golf von Neapel*“ – Sehr imposantes Bild, auch den Stereo-Effekt betreffend. Von einem höheren Punkt aus aufgenommen, der Blick fällt auf die Kanonenrohre des Schiffs, drei Reihen Uniformierte sind am

Schiffsdeck, weiter hinten im Bild mehrere geschmückte große Schiffe am Meer zu sehen.

Bild Nr. 51. „*An Bord des Schlachtschiffes „Cesare“*“. (Von links nach rechts: Staatssekretär Ricci, Gauleiter Bohle, Marschall Graziani, Kammerpräsident Costanzo Ciano, der Vater des Außenministers, Marschall de Bono, Reichsleiter Amann und Reichleiter Bouhler) – Gruppe der Genannten auf Schiffsdeck. Nationalsozialistische Symbole sichtbar.

Kat. Nr. 8: **Flotte/Schiff**



Abb. 37/Bild Nr. 49: „Parade der U-Boote vor Neapel“.



Abb. 38/Bild Nr. 50: „Die italienische Flotte im Golf von Neapel“.

Herkunftsachweis der Stereobilder: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.

Kat. Nr. 9: NS- oder faschistische Symbole

In den Stereobildern dieser Katalog-Nummer sind nationalsozialistische und/oder faschistische Symbole sehr zentral ins Auge stechend.

Bild Nr. 2. „*Das Zeichen des Faschismus und des Nationalsozialismus*“ („an den Autos, die dem ‘Führer’ und seiner Begleitung während des Aufenthalts zur Verfügung standen“) angebracht an einem Automobil.

Bild Nr. 10. „*Festlich geschmücktes Neapel*“ – Auf und zwischen Balkonen hängen Hakenkreuzfahnen und faschistische Fahnen.

Abb. 39/Bild Nr. 21. „*Blick auf Florenz*“ – Im Bildvordergrund sind Blumen in Hakenkreuz-Form gesetzt, im Hintergrund Ausblick auf Florenz und den Fluss Arno.

Bild Nr. 31. „*Der ‘Führer’ legt am Denkmal der unbekannten Soldaten in Rom einen Kranz nieder*“ – Das im Titel genannte Bildgeschehen findet im Bildhintergrund statt – Hitler und Mussolini sind von hinten zu sehen, vor einem groß dimensionierten Kranz. Links und rechts des Kranzes sind Wächter aufgereiht. Im Bildvordergrund sind zwei faschistische Uniformierte zu sehen, einer der beiden hält eine Fahnenstange, auf der Fahne ist das faschistische Liktorenbündel abgebildet.

Abb. 40/Bild Nr. 42. „*Das festlich geschmückte Neapel in Erwartung des ‘Duce’ und der deutschen Gäste*“ – Zwischen Häusern ist ein Gerüst in Form eines gigantischen Adlers mit Hakenkreuz aufgebaut. Zahlreiche Fahnen mit faschistischen und nationalsozialistischen Symbolen sind sichtbar. Menschen blicken von Balkonen und uniformierte Männer stehen aufgereiht am Straßenrand.

Abb. 41/Bild Nr. 76. „*Schwere italienische Bomber belegen Hafenanlagen und Schiffe mit großkalibrigen Bomben*“ – Stereofoto von höher gelegenem Standpunkt aus aufgenommen. Linke vordere Bildhälfte: Blick auf einen Parkplatz voller Autos, rechts im Bild ein weißes Gebäude mit Flachdach, prominente Hakenkreuzflagge hängt vom Dach bis zum Boden. Im Mittelfeld des Fotos ist ein eingeschoßiges, achtachsiges Gebäude mit Satteldach zu sehen, davor drei einzelne Bäume. Weiter hinten im Bildgeschehen befinden sich Felder, am Horizont und in den Himmel ragt

dichter dunkelgrauer und hellgrauer Rauch einer Explosion. Am Parkplatz sind einzelne Personen erkennbar.

Abb. 42/Bild Nr. 88. „Der Palazzo Vecchio in Florenz“ – links und rechts führt jeweils eine mit Fahnen übersäte Häuserfront zum Turm des Palazzo Vecchio, der sich in der Bildmitte befindet. Zahlreiche Hakenkreuze sind auf den Fahnen zu sehen.

Rechts im Bild ist ein Durchfahrt-Verboten-Schild für Fahrräder zu sehen, mit der Aufschrift: „*dalle ore 10 alle 20 biciclette a mano.*“ Die Uhrzeit auf dem Turm zeigt 14:10 Uhr.

Kat. Nr. 9: NS- oder faschistische Symbole



Abb. 39/Bild Nr. 21: „Blick auf Florenz“.



Abb. 40/Bild Nr. 42: „Das festlich geschmückte Neapel in Erwartung des 'Duce' und der deutschen Gäste“.

Herkunftsachweis der Stereobilder: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.



Abb. 41/Bild Nr. 76: „Schwere italienische Bomber belegen Hafenanlagen und Schiffe mit großkalibrigen Bomben“.



Abb. 42/Bild Nr. 88: „Der Palazzo Vecchio in Florenz“.

Herkunftsnnachweis der Stereobilder: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.

Kat. Nr. 10: Pferde/Kutschen

Vier der insgesamt 100 Stereobilder des Albums zeigen Pferde oder von Pferden gezogene Kutschen.

Bild Nr. 41. „*Die königlichen Karabinieri (sic!) bilden Spalier in den Straßen Neapels*“

– Vor neapolitanischer Architektur und Palmen sitzt eine Reihe von Carabinieri mit federgeschmückten Kopfbedeckungen auf ihren Pferden.

Bild Nr. 44. „*Piazza del Plebiscito in Neapel*“ – Rechts im Bild Pferde, mittig verlaufen Straßenbahnschienen, links sind Autos aufgereiht, im Hintergrund mit Fahnen behangter Palazzo mit faschistischen und nationalsozialistischen Symbolen

Bild Nr. 63. „*Der König und Kaiser von Italien und Adolf Hitler auf dem Wege zum Capitol*“ – Vorne im Bild ist eine Pferdekutsche mit Hitler und Mussolini sitzend in der Kutsche sichtbar, dahinter berittene Pferde und Reiter in Rüstungen. Im Bildhintergrund sind noch mehr Reiter in Rüstungen und weitere Kutschen zu sehen.

Abb. 43/Bild Nr. 64. „*Der König und Kaiser und der ‘Führer’ treffen in der Piazza del Campidoglio (Capitol) ein*“ – Das Stereobild wurde von einem höheren Standpunkt aus aufgenommen, mit Blick auf die Kutsche von oben hinab. Die Kutsche fährt vom linken zum rechten Bildrand, wieder steht ein Reiter in Rüstung daneben. Keine auffälligen nationalsozialistischen oder faschistischen Symbole erkennbar, bei genauerer Betrachtung ist erkennbar, dass herumstehende Uniformierte salutieren. Im Bildhintergrund sind zwei Autos zu sehen, ein Mann mit Fahrrad, einzelne uniformierte Gruppen und eine große Treppe; diese füllt den hinteren Bildteil aus. Auf der Treppe ist ein Fotograf erkennbar. Im rechten Bildvordergrund ist ein Teil einer Uniform-Kappe zu sehen. Ist die Kappe aus Versehen im Bild oder bewusst aufgenommen, um die Tiefenwirkung des Bildes zu steigern? Eher ein Versehen würde ich vermuten. Im rechten vorderen Bildrand ist außerdem ein marmorner Säulenabschluss/Sockel zu sehen.

Kat. Nr. 10: **Pferde/Kutschen**



Abb. 43/Bild Nr. 64: „Der König und Kaiser und der ‘Führer’ treffen in der Piazza del Campidoglio (Capitol) ein.“

Herkunftsachweis des Stereobildes: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.

Kat. Nr. 11: Autofahrten

Das ikonografische Motiv „Autofahrten“ ist das am häufigsten vorkommende Motiv im Raumbildwerk „Hitler – Mussolini“. Rudolf Herz schreibt dazu, dass der offene Wagen mehr war als ein Verkehrsmittel: Beim offenen Wagen ging es darum, Hitlers vermeintliche Ubiquität und Nähe zum Volk zu symbolisieren.¹⁹⁴

Bild Nr. 5. „*Nach dem Verlassen des Pantheon*“ („*Rom, A.H. und der 'Duce' nach dem Verlassen des Pantheon, der Ruhestätte der italienischen Könige*“) – Hitler im Auto, stehend, die Hand zum Hitlergruß erhoben. Im Bildvordergrund sind die Reifen vorbeifahrender Motorräder erkennbar, hinter dem Auto salutierende faschistische Wächter, sowie weitere Uniformierte. Die Szenerie ist vor Säulen angeordnet und hat einen gut funktionierenden Tiefeneffekt.

Bild Nr. 25. „*Motorisierte Begleitmannschaften*“ – In der unteren Bildhälfte stehen einige Motorräder und Uniformierte. Im Bildhintergrund ist eine Hausfassade sichtbar, vor dieser reihen sich weitere Uniformierte.

Bild Nr. 27. „*A.H. und Mussolini verlassen den Quirinal*“ – zwei Autos verlassen den Quirinal, klein sind die beiden Diktatoren erkennbar. Im Hintergrund salutierende Uniformierte.

Abb. 44/Bild Nr. 28. „*A.H. und Mussolini nach der Kranzniederlegung am Pantheon, der Ruhestätte der italienischen Könige*“ – Im Bildvordergrund ist das Auto zu sehen (Tür, Teil des Hinterreifens und das aufgeklappte Dach). Zentral in der hinteren Hälfte des Bildes sind Hitler und Mussolini abgelichtet, auf dem Weg Richtung Auto. Sie werden von zahlreichen Uniformierten begleitet. Links und rechts von ihnen im Bildhintergrund sind die Säulen des Pantheons erkennbar. Hinter ihnen der Eingang des Gebäudes, das sie verlassen. Links im Bildvordergrund ist ein Fotograf von hinten erkennbar (mit Kameratasche, möglich, dass es sich um Hoffmann handelt).

Bild Nr. 29. „*Nach der großen politischen Aussprache verlassen A.H. und Außenminister Ciano den Palazzo des 'Duce'*“ Die im Bildtitel genannten Personen

¹⁹⁴ Herz 1994, S. 259.

sitzen im offenen Wagen. Das Auto ist fast vollständig im Bild, nur ein Teil der Motorhaube ist im linken Stereobild bereits abgeschnitten. Hinter dem Auto stehen Uniformierte vor der Hauswand des im Bildtitel genannten Gebäudes.

Bild Nr. 30. „*Der ‘Führer’ und Außenminister Ciano nach dem Besuch beim ‘Duce’ auf der Fahrt durch die Piazza Venezia*“ – auf der Fotografie sind vorbeifahrende Autos und Motorräder zu sehen. Der Palast links im Bild ist geschmückt, bei genauer Betrachtung sind im Bildhintergrund Hakenkreuzfahnen erkennbar. Auf der Straße sind kleine Wasserpfützen zu sehen, Wasser bewirkt einen besonderen Effekt in Stereobildern.

Abb. 45/Bild Nr. 39. „*Der ‘Führer’ und Mussolini verlassen Centocelle nach den Vorführungen*“ – solche Anordnungen funktionieren hingegen sehr gut als Stereofotografien: Rechts im Bildvordergrund das Auto, Hitler und Mussolini im Auto, links neben dem Auto salutierende Uniformierte und im Hintergrund eine Rampe, auf der links und rechts Uniformierte angeordnet sind. Zwei Fahnen mit Hakenkreuz und Liktorenbündel.

Bild Nr. 45. „*Kronprinz Umberto von Italien auf der Fahrt zum Bahnhof Neapel*“ – Häuserreihe an historistischen und einem faschistischen Gebäude, reichlich mit faschistischen und nationalsozialistischen Symbolen und Fahnen behängt. Auf Balkonen stehen Menschen. Am Straßenrand sind Soldaten in einer Reihe aufgereiht. Über ansonsten leere Straße fährt das im Bildtitel genannte Auto.

Abb. 46/Bild Nr. 70. „*Der ‘Duce’ und der ‘Führer’ nach dem Verlassen der Villa Borghese*“ – Der untere Bildteil wird von der Seitenansicht eines dunklen Autos (mit offenem Dach) eingenommen, (vom Auto sind nur der Teil der Hintertür und der obere Teil des Hinterreifens sichtbar). Hinter dem Fenster auf der Rückbank sitzen Hitler und Mussolini, sich unterhaltend. Im Bildhintergrund salutierende Uniformierte, eine Hauswand. Über die Fenstergitter zweier Fenster des Gebäudes sind Fahnen mit jeweils einem faschistischen Liktorenbündel gehängt.

Bild Nr. 79. „*Der ‘Führer’ und der König und Kaiser in Santa Marinella*“ – Seitenansicht eines Autos mit offenem Dach, auf der Rückbank sitzen Hitler und der italienische

König. Das Auto ist ab der Hälfte der Vordertür abgelichtet. Im Hintergrund sind teilweise salutierende Uniformierte erkennbar. Der obere Bildteil ist von Rauchschwaden überzogen oder wurde eventuell retuschiert.

Bild Nr. 92. „*Fahrt durch die Truppenspaliere in Florenz*“ – Links und rechts Spaliere, links und rechts Fahnen, auch oberhalb der Straße. Es sind zahlreiche Hakenkreuze erkennbar. Rückansicht von fahrenden Autos, Autos fahren auf ein Tor zu, auf dem das Wappen von Florenz auf einer Fahne zu sehen ist. Weitere Hakenkreuzfahnen auf einem Triumphbogen. Menschen schauen von Balkonen und Fenstern auf die Straße, unterhalb der Fenster sind weitere Hakenkreuzfahnen zu sehen.

Bild Nr. 93. „*Die Triumphfahrt des ‘Führers’ und des ‘Duce’ durch die festlich geschmückten Straßen Florenz*“ – Sehr ähnliches Bild, links und rechts Spaliere, helle Fahnen mit dem Wappen von Florenz, links, rechts und oberhalb der Straße. Rückansicht von mehreren Autos und Motorrädern, die rechts an den Straßenbahnschienen vorbeifahren. An den Häusern hängen Hakenkreuzfahnen, Menschen schauen aus Fenstern.

Abb. 47/Bild Nr. 97. „*Der ‘Führer’ und der ‘Duce’ verlassen die Boboliwälder in Florenz*“ – Im Bildvordergrund ist der hintere Teil eines Autos mit offenem Dach zu sehen, es fährt von rechts nach links. Auf der Rückbank sitzen Hitler und Mussolini, im Auto spiegeln sich Beine (möglicherweise des Fotografen) und auf den Rücken des Fahrers fällt ein Schatten, bei dem es sich vielleicht um den Schatten der Kamera handelt. Hinter dem Auto, mit Blick Richtung Auto, sind acht uniformierte Männer erkennbar. Sie stehen alle mit gewissem Abstand zueinander, was einen seltsamen Effekt durch die Brille bewirkt. Im Hintergrund die Hügel über Florenz.

Kat. Nr. 11: Autofahrten



Abb. 44/Bild Nr. 28: „A.H. und Mussolini nach der Kränzniederlegung am Pantheon, der Ruhestätte der italienischen Könige“.



Abb. 45/Bild Nr. 39: „Der 'Führer' und Mussolini verlassen Centocelle nach den Vorführungen“.

Herkunftsachweis der Stereobilder: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.



Abb. 46/Bild Nr. 70: „Der ‘Duce’ und der ‘Führer’ nach dem Verlassen der Villa Borghese“.



Abb. 47/Bild Nr. 97: „Der ‘Führer’ und der ‘Duce’ verlassen die Boboliägen in Florenz“.

Herkunftsachweis der Stereobilder: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.

Kat. Nr. 12: Propaganda nur im Bildtitel

Insgesamt fünf der Stereobilder lichten Motive ab, die nicht sofort propagandistisch erscheinen – der Bildtitel betont jedoch ihre propagandistische Funktion. Dies unterstreicht, dass es sich um kontextualisierte Fotografie handelte. Nicht allein das Stereobild „erzählt“ – mitentscheidend für die Vermittlung ist stets der dazugehörige Text oder Bildtitel.

Bild Nr. 26. „*Der Hof des Quirinal in Rom, in dem der ‘Führer’ wohnte*“ – Ohne den Titel wäre die propagandistische Funktion nicht ersichtlich. Der im Schatten gelegene Boller in der Mitte der vorderen Bildebene, und die Wände links und rechts verstärken den Stereoeffekt.

Abb. 48/Bild Nr. 52. „*Der schöne südländische Park in der Villa Torlonia, dem Palazzo Mussolinis in Rom*“ – Zahlreiche Palmen, eine nicht erkennbare Statue, zwei Autos weiter hinten im Bild. Im Bildvordergrund sind drei Uniformierte von hinten erkennbar. Der Stereo-Effekt wirkt hier ganz besonders durch die vollgestellten Bildebenen: Im Bildhintergrund die Palmen und Bäume, die fast die gesamte obere Bildhälfte einnehmen, in der unteren Bildhälfte ein Kiesweg, der eine Kurve nach links hinten einschlägt. Am Kiesweg im Bildvordergrund stehen die Uniformierten. Im linken Stereobild im rechten Eck sind zwei weitere Uniformierte zu sehen, die im rechten Stereobild abgeschnitten sind. Dennoch sind sie bei der Betrachtung durch die Brille sichtbar. Der Stereo-Effekt wirkt durch die Baumstämme der Palmen, die mit großem Abstand stehenden Personen und die Verteilung der Personen, Autos, Statuen und Bäume in den verschiedenen Zonen des Bildes. Sehr eindrücklicher Tiefeneffekt.

Abb. 49/Bild Nr. 74. „*Der Schauplatz der Manöver: Santa Marinella am Mittelmeer*“ - Vom rechten zum linken Bildrand führt ein Waldweg, der Weg wird von Pinienbäumen rechts gesäumt, die Küste ist zu sehen, und im Bildhintergrund Häuser und Hügel. Zwischen den Bäumen am Wasser ist eine Art Transparent mit der Aufschrift „W il Re Imperatore“ zu sehen. Auch am entfernteren Strand sind bei genauerer Betrachtung weitere solche Transparente erkennbar.

Bild Nr. 87. „*Die nächtliche Aufführung der Oper ‘Lohengrin’ im Forum Mussolini in Rom*“ – Die Kontraste der Stereofotografie sind durch die nächtliche Aufnahme sehr stark: Sowohl der untere als auch der obere Bildabschluss sind schwarz, in der Mitte sind die beleuchtete Architektur und Silhouetten der Schauspieler*innen erkennbar. Auch die umliegenden Hügel sind beleuchtet. Keine nationalsozialistischen oder faschistischen Symbole erkennbar.

Bild Nr. 94. „*Die Bevölkerung feiert den ‘Führer’ und den ‘Duce’ auf dem Balkon des Rathauses in Florenz in der Piazza della Signoria*“ – Die Piazza della Signoria in Florenz ist voller Menschen. Mitten in der Menschenmenge auf dem Platz steht ein Auto, auf dessen Dach ein paar Leute stehen, mit Kamera. Auf dem Balkon stehen (laut Bildtitel) offenbar Hitler und Mussolini, diese wären jedoch ohne den Bildtitel nicht erkennbar, da die Entfernung sehr groß ist. Einzelne Fahnen sind durch den Wind so verdreht, dass keine nationalsozialistischen oder faschistischen Symbole erkennbar sind.

Kat. Nr. 12: **Propaganda nur im Bildtitel**



Abb. 48/Bild Nr. 52: „Der schöne südländische Park in der Villa Torlonia, dem Palazzo Mussolinis in Rom“.



Abb. 49/Bild Nr. 74: „Der Schauplatz der Manöver: Santa Marinella am Mittelmeer“.

Herkunftsnnachweis der Stereobilder: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.

Kat. Nr. 13: Keine ersichtliche Propaganda (auch nicht im Bildtitel)

Wenn man die Stereobilder dieser Katalog-Nummer gesondert vom Raumbildwerk betrachten würden, würde ihre propagandistische Funktion nicht sofort ersichtlich werden. Diese Stereobilder zeigen vor allem Landschafts- oder Architekturaufnahmen, Skulpturen oder Brunnen - ohne Hinweise auf die Zeit, in der sie aufgenommen wurden.

Bild Nr. 3. „*Konstantinbogen und das Colosseum*“ – Ansichtsstereofotografie ohne erkennbare Propaganda. Das Stereobild weist fast keinen tiefenräumlichen Stereo-Effekt auf, weil der Großteil des Bildes einen leeren Platz zeigt.

Abb. 48/Bild Nr. 12. „*Thermen-Museum in Rom, Garten*“ – auf der Fotografie ist der genannte Garten abgebildet, ohne ersichtliche Propaganda. Der Stereo-Effekt wirkt mittelmäßig – besser als in Bild Nr. 3, da im Garten im Mittelfeld des Bildes Büsche und Bäume wachsen – jedoch würde der Effekt besser funktionieren, wenn im vorderen Bildfeld auch Motive zu sehen wären.

Bild Nr. 14. „*In der Villa Borghese in Rom*“ – Stereofotografie der Skulptur „Raub der Persephone“ von Giovanni Lorenzo Bernini. Der Stereo-Effekt wirkt hier gut, da die Skulptur durch das stereoskopische Bild räumlich zur Geltung kommt.

Bild Nr. 22. „*Piazza del Esedra (sic!) in Rom*“ – Nächtliche Detailaufnahme der Fontana delle Naiadi auf der Piazza dell’Esedra (Schreibfehler im Bildtitel), heutige Piazza della Repubblica. Die Silhouetten der Skulpturen sind erkennbar, das Wasser wirkt durch das Stereobild interessant. Keine ersichtlichen nationalsozialistischen/faschistischen Symbole.

Bild Nr. 24. „*Die Via die Trionfi in Rom*“ – Straßenansicht, keine sofort ersichtlichen Propagandasymbole.

Bild Nr. 62. „*Das Capitol in Rom*“ – Architekturaufnahme ohne erkennbare nationalsozialistische- oder faschistische Symbole. Stiegen führen zum Capitol, in der

Mitte des Bildraumes links und rechts Pferde- und männliche Statuen, hinten im Bildraum das Capitol.

Bild Nr. 65. „*Der stilvolle Garten des Thermen-Museums in Rom*“ – Architektur, ohne nationalsozialistische Symbole. Im linken Bild-Eck Garten mit Palmen, dahinter Arkadengang, noch weiter hinten Häuser und darüber ein wolkiger Himmel.

Abb. 50/Bild Nr. 71. „*Der Brunnen auf der Piazza del Esedra (sic!) im Scheinwerferlicht*“ – Nächtliche Detailaufnahme der Fontana delle Naiadi auf der Piazza dell’Esedra, heutige Piazza della Repubblica. Die Silhouetten der Skulpturen sind erkennbar, das Wasser im Stereobild interessant (wie bereits öfter erwähnt). Keine ersichtlichen nationalsozialistischen/faschistischen Symbole.

Bild Nr. 72. „*Bronzeplastik am Brunnen auf der Piazza del Esedra (sic!) in Rom*“ – Weitere Detailaufnahme des genannten Brunnens, Silhouette der weiblichen Skulptur im rechten Bildteil. Dahinter eine Wasserfontäne, sie ragt aus dem oberen Bildrand hinaus.

Abb. 51/Bild Nr. 89. „*Das Denkmal Lorenzo de Medici’s*“ – In der linken Bildhälfte befindet sich auf einem Sockel das im Bildtitel genannte Denkmal. Links dahinter die unvollendete Fassade einer Kirche. Direkt vor dem Sockel stehen zwei Passanten, weiter vorne ein Carabiniere, der etwas deutet. Im Rechten Bild-Eck sind zwei Frauen von hinten erkennbar. Zwei Männer auf Fahrrädern, rechts im Bildhintergrund ein Markt und weitere Passant*innen. Das Stereobild unterscheidet sich von den restlichen u.a. dadurch, dass Schnee auf der Straße liegt. Auf der Straße im vorderen Bildfeld liegt Matsch, auf dem Gehweg im hinteren Bildfeld Schnee. Keine faschistischen oder nationalsozialistischen Symbole erkennbar. Es ist zu vermuten, dass dieses Stereobild auf einer anderen Italienreise aufgenommen worden ist.

Bild Nr. 90. „*Im Museo Nazionale in Florenz*“ – Durch die Brille erblickt man einen Museumsraum: Im Raum drei Marmorsockel, darauf jeweils eine Skulptur. An der Wand, in der rechten Bildhälfte, hängen Reliefs. Im Bildhintergrund an der Rückwand des Raumes ist ein Wandteppich befestigt. Auch ein Teil der Decke ist zu sehen, durch

ein Fenster fällt Licht von oben in den Raum. Auf dem rechten Stereobild im linken Bildrand ist eine Person erkennbar, bei sehr genauer Betrachtung in Uniform. Ansonsten keine nationalsozialistischen oder faschistischen Symbole ersichtlich.

Abb. 52/Bild Nr. 91. „Herkulesbrunnen auf der Piazza della Signoria in Florenz“

– Obwohl im Bildtitel als „Herkulesbrunnen“ bezeichnet, handelt es sich hier um einen Neptunbrunnen. Keine nationalsozialistischen/faschistischen Symbole erkennbar. Auf dem Sockel des Brunnens hinter dem Geländer sitzen eine Frau und zwei Kinder, an dem Geländer stehen zwei Männer und ein Junge auf einem Fahrrad.

Bild Nr. 96. „Moderne italienische Marmorplastik in Florenz“ – vor einer Mauer zwei halbsitzende Aktskulpturen, die eines Mannes und einer Frau. Die männliche Aktskulptur stützt sich mit der rechten Hand auf eine Plastik in Form einer Muschel, die Frau streichelt mit ihrer linken Hand ein kleines Lamm.

Bild Nr. 100. „Blick von der Piazza Michelangelo auf Florenz“ – von höherem Standpunkt aus fotografiert, auf die Piazza Michelangelo. Links im Bild ist die Rückansicht von einer David-Replik erkennbar, sowie einzelne Autos und Personen. Dahinter erstreckt sich der Blick auf Florenz. Keine auffälligen nationalsozialistischen/faschistischen Symbole erkennbar.

Kat. Nr. 13: Keine ersichtliche Propaganda



Abb. 50/Bild Nr. 71: „Der Brunnen auf der Piazza del Esedra (sic!) im Scheinwerferlicht“.



Abb. 51/Bild Nr. 89: „Das Denkmal Lorenzo de Medici's“.



Abb. 52/Bild Nr. 91: „Herkulesbrunnen auf der Piazza della Signoria in Florenz“.

Herkunftsachweis der Stereobilder: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.

Kat. Nr. 14: Fotograf im Bild

Insgesamt neun der Stereobilder des Raumbildwerks zeigen bei genauerer Betrachtung einen oder mehrere Fotografen im Bild. Einige dieser Stereofotos wurden bereits in anderen Katalognummern besprochen, da das Hauptmotiv ein anderes ist und sich der Fotograf vermutlich nur zufällig im Bild befindet.

Abb. 53/Bild Nr. 8. „Flottenmanöver in Neapel“ – Im linken unteren Bildrand ist ein lachender Mann zu sehen, der eine Taube in die Luft wirft. Vor seinen in die Höhe gestreckten Händen fliegt die Taube mit flatternden Flügeln. Einzelne Männer beobachten die Szene, sie befinden sich auf einem Schiff, an einer Reling, an der ein Rettungsring hängt. Ein Mann rechts im Bild macht ein Foto der Szenerie - und auch der lachende, taubenwerfende Mann hat eine Kamera um den Hals hängen. Im linken hinteren Teil des Bildes (hinter der Reling) ist das Meer zu sehen, der Himmel ist bewölkt. Durch die flatternde Taube, das Schiffsgeländer vor dem dahinterliegenden Meer und die einzelnen Personen wirkt der Stereo-Effekt in diesem Bild sehr gut.

Abb. 44/Bild Nr. 28. „A.H. und Mussolini nach der Kranzniederlegung am Pantheon, der Ruhestätte der italienischen Könige“ – Links im Bildvordergrund ist ein Fotograf von hinten erkennbar (mit Kameratasche, möglich, dass es sich um Hoffmann handelt) in der Mitte des Bildvordergrundes das Auto, in der hinteren Hälfte des Bildes zentral: Hitler und Mussolini, am Weg zum Auto, begleitet von zahlreichen Uniformierten. Bildhintergrund: Säulen des Pantheons.¹⁹⁵

Abb. 54/Bild Nr. 32. „Der ‘Führer’ und der ‘Duce’ im Gespräch nach der Kranzniederlegung“ – Die zwei Diktatoren stehen auf einer Treppe, hinter ihnen mehrere Reihen an Offizieren. Auf der Mauer rechts im Bild stehen Fotografen – erkennbar an den Stativen. Menschen wirken durch den Stereobetrachter betrachtet manchmal ein wenig seltsam, die Tiefenwirkung wirkt gut bei Landschaften, mehrere Reihen an Menschen wirken doch manchmal zweidimensional in einem dreidimensionalen Raum.

¹⁹⁵ Das Hauptmotiv des Stereobildes ist die Autofahrt, siehe Katalog-Nummer 11.

Bild Nr. 39. „Der ‘Führer’ und Mussolini verlassen Centocelle nach den Vorführungen“ – solche Anordnungen funktionieren hingegen sehr gut als Stereofotografien: Rechts im Bildvordergrund das Auto, Hitler und Mussolini im Auto, links neben dem Auto salutierende Uniformierte und im Hintergrund eine Rampe, auf der links und rechts Uniformierte angeordnet sind. Zwei Fahnen mit Hakenkreuz und Liktorenbündel.

Bild Nr. 57. „Vorbeimarsch der Fliegerformationen“ – Dieselbe Szenerie wie in den Bild Nummern 54, 55, 56, jedoch anderer Aufnahmestandort des Fotos: Dieses Stereofoto wurde von weiter hinten aufgenommen, hinter den Zuseher*innen. Dadurch wirkt die plastische Tiefe besser als z.B. bei Bild Nr. 56, da die Ebenen vollgestellter sind. Vorne am Platz marschieren Männer mit Gewehren vorbei, ein Reiter, weitere Männer. Interessant bei diesem Bild: ein Stativ ist zu sehen, ungefähr auf der Höhe, von der aus die vorher genannten Bild Nummern aufgenommen wurden.

Abb. 55/Bild Nr. 58. „Avantgardisten bei der Parade“ – Wieder näherer Aufnahmestandort, selbe Szenerie wie in den Bild Nummern 54, 55, 56 und 57. Vorbeimarschierende Männer. Links im Bild ist ein Mann mit Stativ zu sehen, vielleicht das Stativ des vorigen Fotos? Es schaut aus wie zwei kleine Blitzlichter.

Bild Nr. 59. „Die Truppen führen den neuen Paradeschritt, den ‘Passo Romano’ vor“ – wieder vom weiter entfernten Aufnahmestandort. Hoffmann kann die Fotos keinesfalls allein angefertigt haben, dennoch steht auf allen Fotos, dass er der Fotograf war.

Abb. 56/Bild Nr. 60. „Die gutgeschulte Balilla“ – auch wieder ein eindeutig propagandistisches Wort, marschierende Balilla von hinten. Interessant: links im Bild, wieder das Stativ und Hände, die eine Kamera aus Tasche nehmen.

Bild Nr. 94. „Die Bevölkerung feiert den ‘Führer’ und den ‘Duce’ auf dem Balkon des Rathauses in Florenz in der Piazza della Signoria“ – Piazza della Signoria voll mit Menschenmenge. Mitten auf dem Platz steht ein Auto, auf dessen Dach ein paar Leute stehen, mit Kamera. Auf dem Balkon stehen (laut Bildtitel) offenbar Hitler und Mussolini, diese wären jedoch ohne den Bildtitel nicht erkennbar. Einzelne Fahnen

sind durch den Wind so verdreht, dass keine nationalsozialistischen/faschistischen Symbole erkennbar sind.

Kat. Nr. 14: **Fotograf im Bild**



Abb. 53/Bild Nr. 8: „Flottenmanöver in Neapel“.



Abb. 54/Bild Nr. 32: „Der ‘Führer’ und der ‘Duce’ im Gespräch nach der Kränzniederlegung“.

Herkunftsnnachweis der Stereobilder: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.



Abb. 55/Bild Nr. 58: „Avantgardisten bei der Parade“.



Abb. 56/Bild Nr. 60: „Die gutgeschulte Balilla“.

Herkunftsachweis der Stereobilder: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.

Resümee des Katalogs

Im Katalog der vorliegenden Masterarbeit wurden die Stereobilder des sog. Raumbildwerks „Hitler-Mussolini“ ikonografisch analysiert. Insgesamt 100 Bilder zeigen inszenierte Motive des siebentägigen Besuchs Hitlers bei Mussolini im faschistischen Italien 1938. Die Motive dieser Bilder wurden im Katalog in ikonografische Gruppen kategorisiert, die sich an die am häufigsten vorkommenden Motive der Stereobilder anlehnen. Zu jeder Katalog-Nummer wurden ein bis vier Bildbeispiele gegeben. Die Stereobilder vermitteln eine scheinbare Nähe zum Treffen der zwei Diktatoren, die durch die Tiefenräumlichkeit verstärkt wird.

Wie herkömmliche Fotografien lichten Stereobilder nicht die Realität ab, sondern bewusst gewählte, in Szene gesetzte Motive. Besonders die Kategorien „*in die Ferne blicken*“ und „*Hitler und Mussolini im Museum*“ wirken inszeniert.

Die Katalog-Nummer „*Fotograf im Bild*“ zeigt das Motiv des Fotografen im Hintergrund des Bildes – somit das einzige Motiv, das vermutlich unbeabsichtigt fotografiert wurde, denn das Hauptmotiv des Bildes ist ein anderes.

11. Bibliografie

Abring 1985

Hans-Dieter Abring, Von Daguerre bis heute (3.Band), Herne 1985.

Barthes 1985

Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkung zur Fotografie, Frankfurt am Main 1985.

Blunck 2008

Lars Blunck, „Zugleich körperlich und bewegt“. Antoine Claudet, Jules Duboscq und die Anfänge der stroboskopischen Stereofotografie, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 109, Jg. 28, 2008, S. 15-24.

Crary 1996

Jonathan Crary, Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden 1996 (zuerst englisch: Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century, Massachusetts 1990).

Darrah 1977

William Culp Darrah, The World of Stereographs, Gettysburg Pennsylvania 1977.

Fitzner 2008

Sebastian Fitzner, „Raumrausch und Raumsehnsucht“. Zur Inszenierung der Stereofotografie im Dritten Reich, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 109, Jg. 28, 2008, S. 25-37.

Fitzner 2012

Sebastian Fitzner, Das neue Deutschland plastisch monumental. Die stereoskopischen Fotobücher des Raumbild-Verlags Otto Schönstein, in: Manfred Heiting/Roland Jaeger (Hg.), Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945, Göttingen 2012.

Heiting/Jaeger (Hg.) 2012

Manfred Heiting/Roland Jaeger, Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945, Band 1, Göttingen 2012.

Herz 1994

Rudolf Herz, Hoffmann und Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos, München 1994.

Holzer 2008

Anton Holzer, Editorial von Räumliches Sehen. Die Stereoskopie im 19. und 20. Jahrhundert, in Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 109, Jg. 28, 2008, S. 3.

Kröger 1983

Michael Kröger, Begrenzter Raum, Erfahrene Zeit. Der stereoskopische Blick im 19. Jahrhundert, in: Fotogeschichte, Heft 7, 1983, S. 19-24.

Lattmann 1969

Dieter Lattmann, Raum als Traum. Hans Grimm und seine Saga von der „Volkheit“, in: Karl Schwedhelm (Hg.), Propheten des Nationalsozialismus, München 1969, S. 243-263.

Lorenz 2012

Dieter Lorenz, Fotografie und Raum. Beiträge zur Geschichte der Stereoskopie, Münster/New York/München/Berlin 2012.

Köster 2002

Werner Köster, Die Rede über den „Raum“. Zur semantischen Karriere eines deutschen Konzepts, hg. von Holger Dainat, Michael Grütter und Frank-Rutger Hausmann, Heidelberg 2002.

Röbl 2016

Marie Röbl, Reisen im Bildraum. Stereofotografie als frühes Massenmedium, Ringvorlesung zur Mediengeschichte der Fotografie in Österreich von den Anfängen bis 1960, LV-Leiterinnen: Anna Hanreich und Margarethe Szeless, 10.11.2016 (4.5.2023), URL: https://moodle.univie.ac.at/pluginfile.php/2876802/mod_resource/content/2/Roebl_RingVO_10.11.2016_klein%5B1013%5D.pdf.

Sachsse 2003

Rolf Sachsse, Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat, Dresden 2003.

Schröter 2009 a

Jens Schröter, Politiken des Raumbildes. Stereoskopien in Dritten Reich und bei Thomas Ruff, in: Gundolf Winter/Jens Schröter/Joanna Barck (Hg.), Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen, München 2009, S. 199-212.

Schröter 2009 b

Jens Schröter, 3D. Zur Geschichte, Theorie und Medienästhetik des technisch-transplanen Bildes, Paderborn 2009.

Schröter 2010

Jens Schröter, Politisierung des Raums. Stereoskopie im „Dritten Reich“, in: Sabiene Autsch/Sara Hörnak (Hg.), Räume in der Kunst. Künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe, Bielefeld 2010.

Schönfeld 2000

Jochen Schönfeld, Die Stereoskopie. Zu ihrer Geschichte und ihrem medialen Kontext, (Dipl. Universität Tübingen 2000), Tübingen 2000.

Vierling 1965

Otto Vierling, Die Stereoskopie in der Photographie und Kinematographie, Stuttgart 1965.

Wagner 1992

Hans-Ulrich Wagner, „Volk ohne Raum.“ Zur Geschichte eines Schlagwortes, in: Sprachwissenschaft, Nr. 17, 1992, S. 68-109.

Winter/Schröter/Barck (Hg.) 2009

Gundolf Winter, Jens Schröter, Joanna Barck (Hg.), Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen, München 2009.

Wolf 2003

Herta Wolf (Hg.), Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. 2, Frankfurt a.M. 2003.

Zimmermann 1976

Peter Zimmermann, Kampf um Lebensraum. Ein Mythos der Kolonial- und der „Blut- und-Boden“-Literatur, in: Horst Denkler/Karl Prümm (Hg.), Die deutsche Literatur im „Dritten Reich“, Stuttgart 1976, S. 165-182.

Zuschlag 2014

Christoph Zuschlag, Nationalsozialismus, in: Fleckner/Warnke/Ziegler (Hg.), Politische Ikonographie. Ein Handbuch, Band II: Imperator bis Zwerp, München 2014, S. 174-181.

12. Verwendete Bibliografie aus der Zeit des Nationalsozialismus**Hansen 1938**

Henrich Hansen, „Hitler – Mussolini. Der Staatsbesuch des Führers in Italien“, Diessen am Ammersee 1938.

Haymann 1936

Ludwig Haymann, Die Olympischen Spiele 1936, Diessen am Ammersee 1936.

Hoffmann 1938

Heinrich Hoffmann, Hitler in Italien. 126 Bilder, München 1938.

Holzmann 1941

Ernst Holzmann, Wien. Die Perle des Reiches, München 1941.

Jantzen 1938

Hans Jantzen, Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff, München 1938.

Stenger 1937 a

Erich Stenger, Zur Geschichte der Stereokamera. Eine Schilderung aus der Frühgeschichte der Stereoskopie unter besonderer Berücksichtigung deutscher Erzeugnisse, in: „Das Raumbild. Zeitschrift für die gesamte Stereoskopie und ihre Grenzgebiete“, Jg. 3, Heft 6, Diessen am Ammersee 1937, S. 102-107.

Stenger 1937 b

Erich Stenger, Das Stereobild als Buchillustrationsmittel, in: „Das Raumbild. Zeitschrift für die gesamte Stereoskopie und ihre Grenzgebiete“, Jg. 3, Heft 6, Diessen am Ammersee 1937, S. 61-64.

Tank 1935

Kurt Lothar Tank, Venedig. Ein Raumerlebnis, Diessen am Ammersee 1935.

13. Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Crary 1996, S. 132.
- Abb. 2: Abring 1985, Abb. 2411, S. 8.
- Abb. 3: Abring 1985, Abb. 2409, S. 7.
- Abb. 4: Abring 1985, Abb. 2412, S. 9.
- Abb. 5: Abring 1985, Abb. 2415, S. 10.
- Abb. 6: Abring 1985, Abb. 2418, S. 12.
- Abb. 7: Crary 1996, S. 125.
- Abb. 8: Abring 1985, Abb. 2418 A, S. 12.
- Abb. 9: Crary 1996, S. 127.
- Abb. 10: Schröter 2009 b, Abb. 42, S. 164.
- Abb. 11: Fitzner 2008, S. 32, Abb. 7, zitiert nach: Das Raumbild. Stereoskopisches Magazin für Zeit und Raum, Jg. 3, Heft 8, 1938. Herkunftsnachweis: Deutsches Historisches Museum Berlin.
- Abb. 12: Fitzner 2008, S. 34, Abb. 10, zitiert nach: Das Raumbild. Stereoskopisches Magazin für Zeit und Raum, Jg. 3, Heft 1, 1937. Herkunftsnachweis: Deutsches Historisches Museum Berlin.
- Abb. 13: Fitzner 2012, S. 456.
- Abb. 14: Lorenz 2012, Abb. 14/23, S. 185.
- Abb. 15: Aufnahme der Verfasserin.
- Abb. 16: Lorenz 2012, Abb. 14/40, S. 197.
- Abb. 17: Fitzner 2012, S. 464.
- Abb. 18: Fitzner 2012, S. 470.
- Abb. 19: Schröter 2009 b, Abb. 43, S. 166. Herkunftsnachweis: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
- Abb. 20: Lorenz 2012, Abb. 14/31, S. 190.
- Abb. 21: Fitzner 2008, S. 33, Abb. 8, zitiert nach: Das Raumbild. Stereoskopisches Magazin für Zeit und Raum, Jg. 5, Heft 3, 1939. Herkunftsnachweis: Deutsches Historisches Museum Berlin.
- Abb. 22/Bild Nr. 1: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
- Abb. 23/Bild Nr. 85: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
- Abb. 24/Bild Nr. 16: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.

Abb. 25/Bild Nr. 17: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 26/Bild Nr. 34: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 27/Bild Nr. 37: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 28/Bild Nr. 77: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 29/Bild Nr. 98: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 30/Bild Nr. 33: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 31/Bild Nr. 99: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 32/Bild Nr. 13: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 33/Bild Nr. 67: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 34/Bild Nr. 69: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 35/Bild Nr. 38: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 36/Bild Nr. 43: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 37/Bild Nr. 49: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 38/Bild Nr. 50: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 39/Bild. Nr. 21: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 40/Bild Nr. 42: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 41/Bild Nr. 76: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 42/Bild Nr. 88: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 43/Bild Nr. 64: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 44/Bild Nr. 28: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 45/Bild Nr. 39: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 46/Bild Nr. 70: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 47/Bild Nr. 97: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 48/Bild Nr. 52: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 49/Bild Nr. 74: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 50/Bild Nr. 71: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 51/Bild Nr. 89: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 52/Bild Nr. 91: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 53/Bild Nr. 8: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 54/Bild Nr. 32: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 55/Bild Nr. 58: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.
Abb. 56/Bild Nr. 60: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.

14. Abbildungen

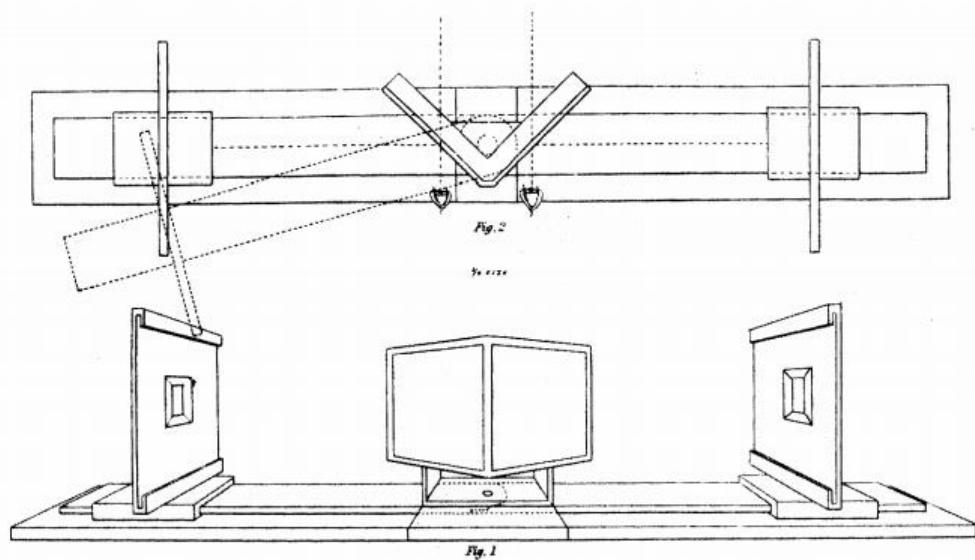


Abb. 1: Diagramm der Funktionsweise des Wheatstone-Spiegelstereoskops.

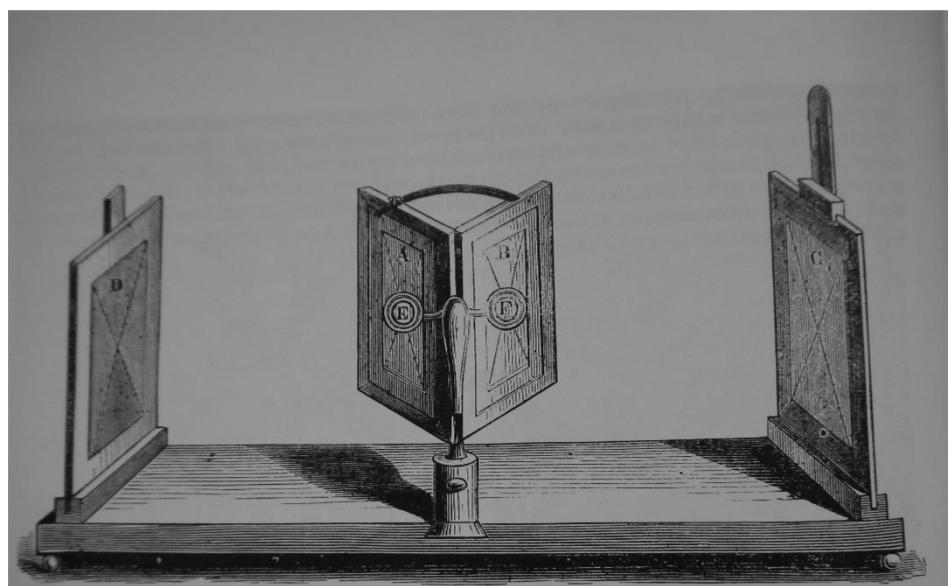


Abb. 2: Wheatstone-Spiegelstereoskop.

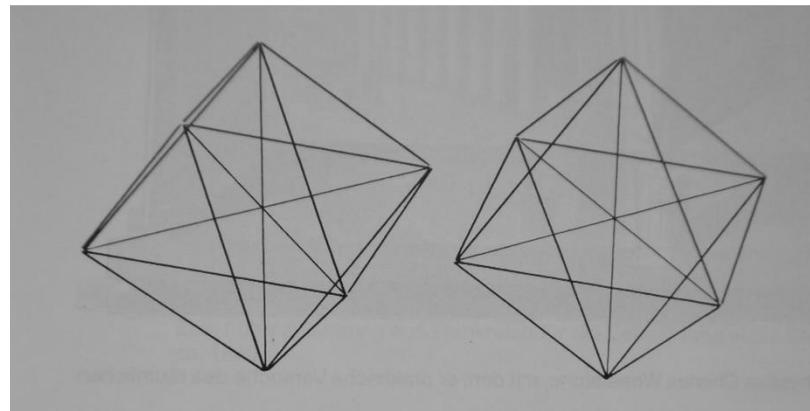


Abb. 3: Beispiel einer stereoskopischen Zeichnung für das Wheatstone-Stereoskop.

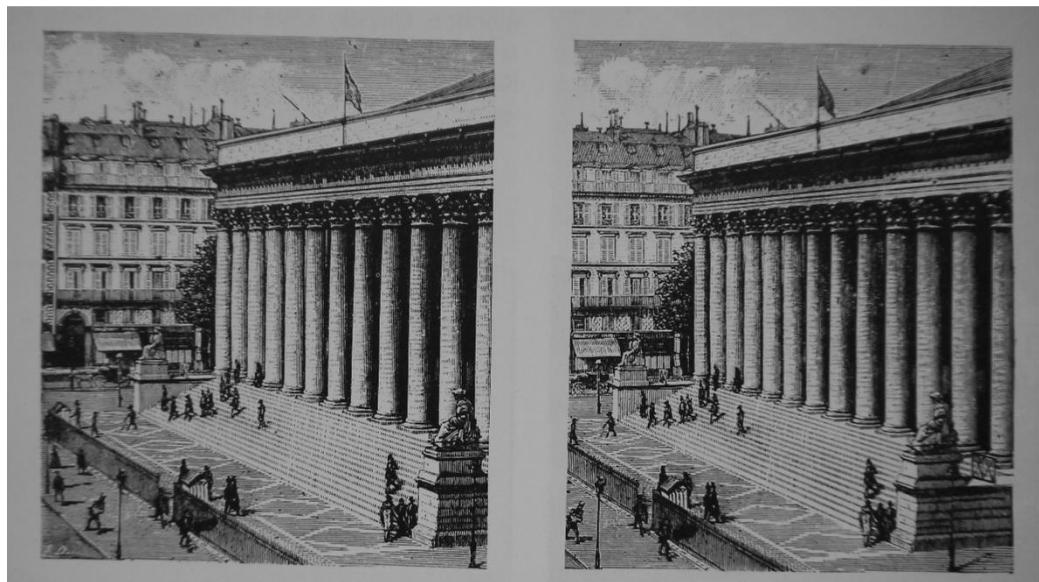


Abb. 4: Beispiel eines gezeichneten Doppelbildes für das Wheatstone-Stereoskop.

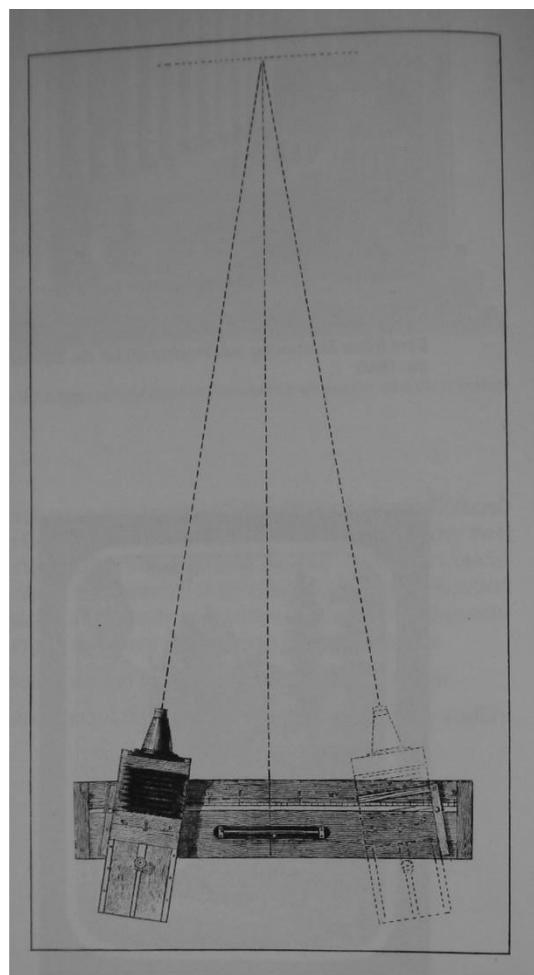


Abb. 5: Skizze einer Stereo-Schiene.

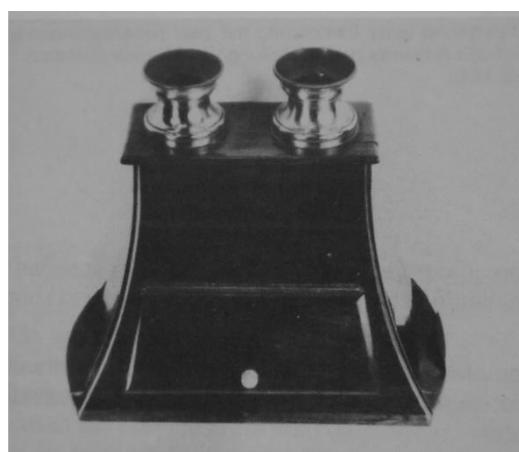


Abb. 6: Brewster-Stereoskop mit Röhren.

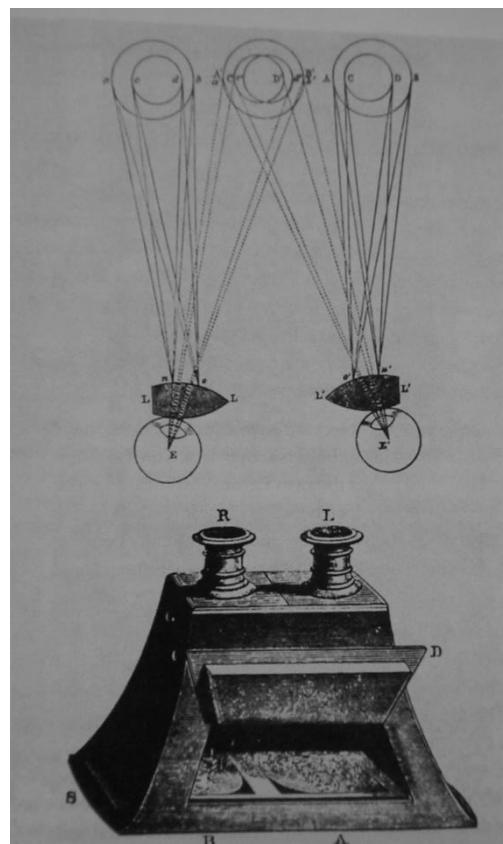


Abb. 7: Brewsters dioptrisches Stereoskop.

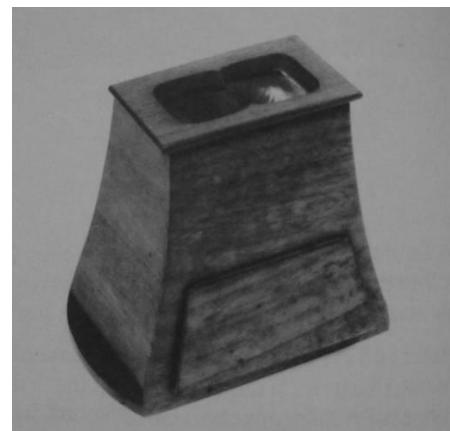


Abb. 8: Brewster-Stereoskop ohne Röhren.



Abb. 9: Das Stereoskop als Unterhaltungsmedium der bürgerlichen Klasse im 19. Jhd.



Abb. 10: Werbeanzeige für das „Photoplastikon“.



Abb. 11: Beispiel einer Stereobild-Serie in der Zeitschrift das Raumbild:
 Oben: Bild Nr. 85: Heinrich Hoffmann: „Der Zug auf dem schicksalhaften Weg zum nationalen Opfergang des 9. November 1923“.
 Mitte: Bild Nr. 86: Fritz Vith: „Klein Venedigs die alte Fischersiedlung an der Regnitz – Bamberg“.
 Unten: Bild Nr. 87: „Dr. Tröller“: „Pfahlbau am Bodensee“.¹⁹⁶

Herkunftsachweis der Stereobilder: Deutsches Historisches Museum Berlin.

¹⁹⁶ Fitzner 2008, S. 32, Abb. 7.

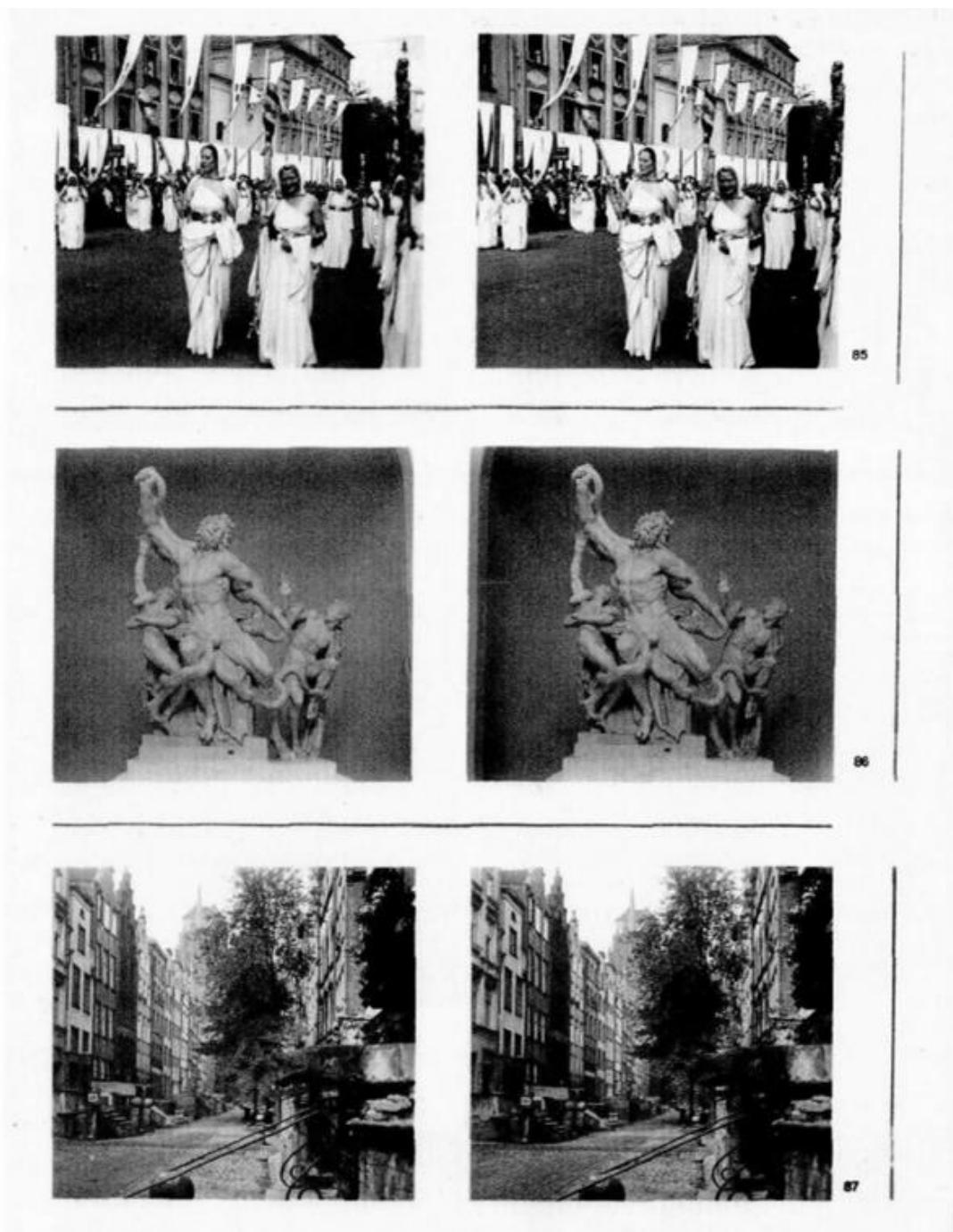


Abb. 12: Beispiel einer Fotoserie aus der Zeitschrift das Raumbild:
 Oben: Bild Nr. 85: Heinrich Hoffmann „Die schönen Flachsspinnerinnen“.
 Mitte: Bild Nr. 86: Otto Schönstein „Marmorgruppe des Laokoon (sic!) in Rom“.
 Unten: Bild Nr. 87 „Dr. Töller“ „Frauengasse in Danzig“.¹⁹⁷

Herkunftsachweis der Stereobilder: Deutsches Historisches Museum Berlin.

¹⁹⁷ Fitzner 2008, S. 34, Abb. 10.

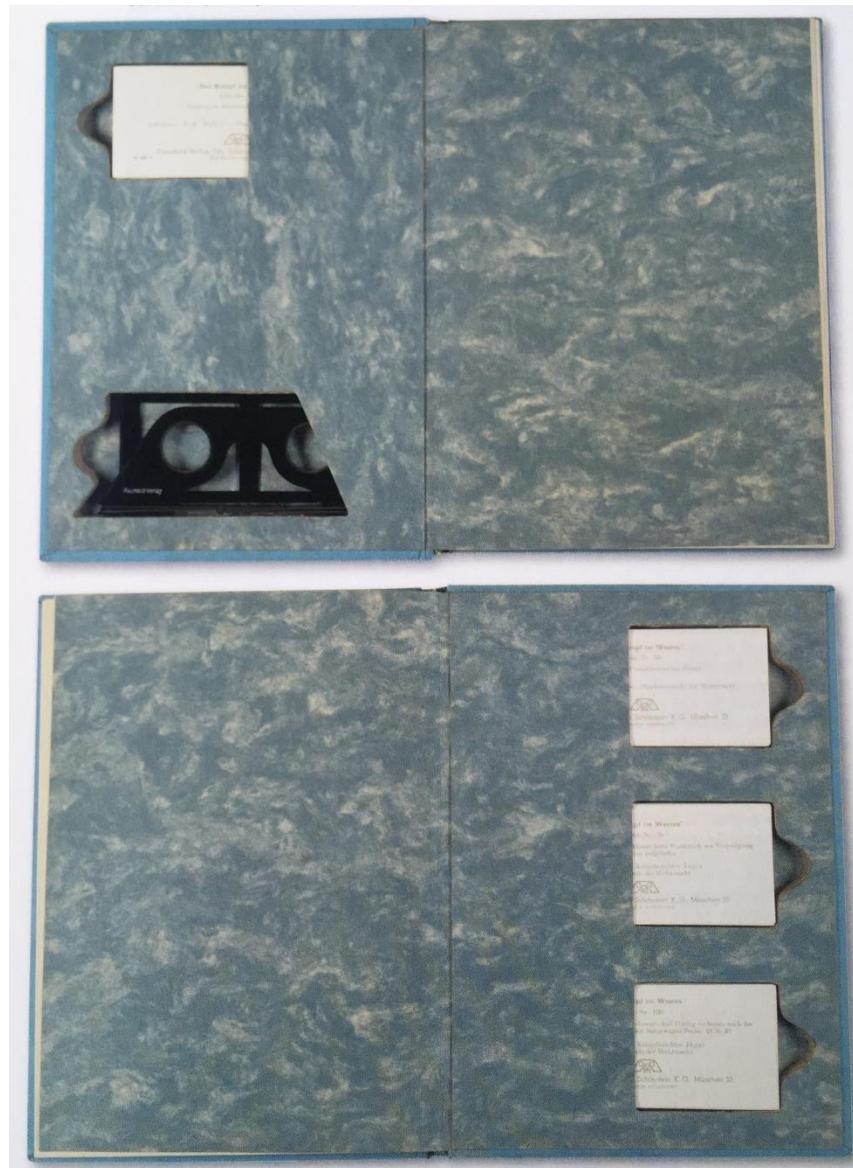


Abb. 13: Vordere und hintere Innenseite des Buchdeckels eines sog. Raumbildwerks.

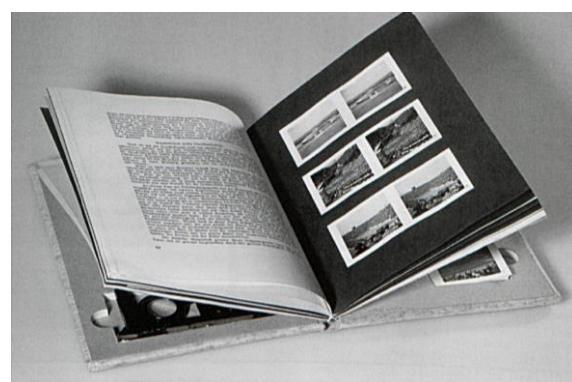


Abb. 14: Beispiel eines Raumbildwerks.



Abb. 15: Passgenaue Fächer für Stereobrille und Stereobilder.



Abb. 16: Auseinandergeklappte Stereobrille.



Abb. 17: Auseinandergeklappter Stereobetrachter mit Stereobild in Vorrichtung.

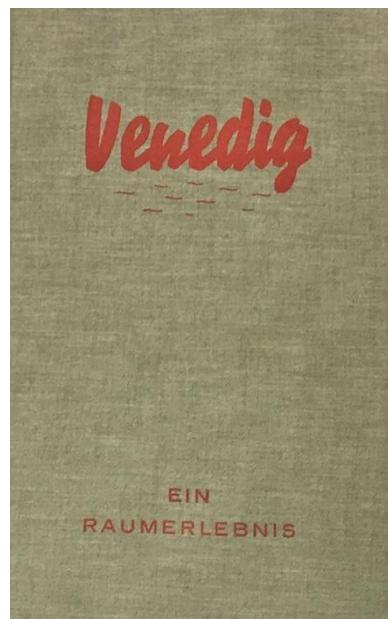


Abb. 18: Einband des Raumkino-Werks Venedig. Ein Raumerlebnis.



Abb. 19: Einband des Raumbildwerks *Die Olympischen Spiele* 1936.



Abb. 20: Hitler blickt durch einen Stereobetrachter. Links im Vordergrund (von hinten) Heinrich Hoffmann, rechts neben Hitler (mit Glatze) Otto Schönstein.

Herkunftsachweis der Fotografie: Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv.



Abb. 21: Josef Vollert: „Raumbildbetrachtung als Erholung am Feierabend“.

Herkunftsachweis des Stereobildes: Deutsches Historisches Museum Berlin.

15. Abstract

Die Stereoskopie als Medium und besonders die Nutzung der Stereoskopie als NS-Propagandamittel sind heute kaum mehr bekannt. Auch in der Forschung wurde dem Thema bislang wenig Aufmerksamkeit gewidmet, einige wenige Wissenschaftler*innen setzten sich damit auseinander.

Deshalb werden in der vorliegenden Masterarbeit folgende Fragen erörtert: Warum wurde die Stereoskopie als Propagandamittel verwendet und im Nationalsozialismus gefördert? Welche Funktion wurde diesem technisch veralteten Medium im Vergleich zu Fotografie und Film beigemessen? Inwiefern war der Aufschwung der Stereoskopie mit dem im Nationalsozialismus politisch relevanten Raumbegriff verknüpft? Im Zentrum der Ausführungen stehen der Raumbild-Verlag Otto Schönstein und seine Raumbildwerke, da diese zu Propagandazwecken instrumentalisiert wurden. In der Arbeit werden die wichtigsten Erkenntnisse zur widersprüchlichen Geschichte der Stereoskopie im Nationalsozialismus zusammengetragen. Als Fallbeispiel wird eine Werkanalyse des Raumbildwerks „Hitler-Mussolini. Der Staatsbesuch des ‚Führers‘ in Italien“ gemacht.¹⁹⁸

¹⁹⁸ „Stereoskopie als Propagandamittel im Nationalsozialismus“, in: Diplomarbeiten TU Wien Kunstgeschichte (4.9.2023), URL: <https://kunstgeschichte.tuwien.ac.at/forschung/diplomarbeiten/>.