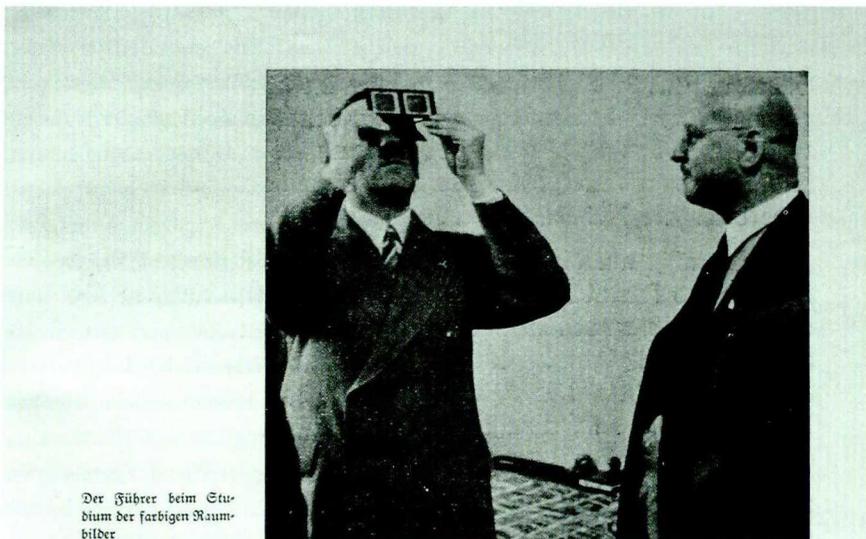


## »RAUMRAUSCH UND RAUM- SEHNSUCHT«

Zur Inszenierung der Stereofotografie im Dritten Reich

Abb. 1 Besuch Hitlers im Schönstein Verlag München im Jahr 1939 [aus: *Das Raumbild. Stereoskopisches Magazin für Zeit und Raum*, 5. Jg., Nr. 7, 1939].



Der Führer beim Studium der farbigen Raumbilder

Die vielen anderen Verlagserscheinungen lagen vor ihm. Seine Hände hielten den Betrachter und wählten aus der Fülle der



Der Führer lässt sich über die einzelnen Verlagswerke berichten

Im Jahr 1939 stattete Adolf Hitler dem Raumbildverlag Otto Schönstein in München einen Besuch ab. Anlass hierfür war die Präsentation von Stereofotografien, die Hitler persönlich begutachten sollte (Abb. 1). Dieser symbolische Akt stellte sicher, dass die Stereofotografie, der sich Otto Schönstein seit geraumer Zeit widmete, von nun an als anerkanntes Medium des Nationalsozialismus wahrgenommen wurden. Irritierend ist allerdings, dass die stereoskopischen Aufnahmen mitnichten ein zeitgenössisches oder »modernes« Medium darstellten, waren diese doch seit Mitte des 19. Jahrhunderts insbesondere als Möglichkeit der touristischen und voyeuristischen dreidimensionalen Bilderschau bekannt und hatten bereits an Popularität verloren. Offensichtlich war die Stereofotografie jedoch in wirkungsästhetischer Hinsicht für die Propaganda des Dritten Reiches zum nutzbaren Medium geworden. Allerdings gestaltete sich die Adaption und Instrumentalisierung sehr zögerlich und in höchstem Maße widersprüchlich.

Anhand der kulturpolitischen Bestrebungen des nationalsozialistischen Regimes gilt es im Folgenden, die »Renaissance« eines populären Mediums des 19. Jahrhunderts hinsichtlich ihrer medialen Eigenschaften wie auch Inszenierung und Inanspruchnahme innerhalb der Propaganda näher zu untersuchen. Kennzeichnend für die Kulturpolitik des Nationalsozialismus ist ein heterogenes und gegensätzliches Medien- und Kunstverständnis. Dies betrifft insbesondere die Frage des Kunststiles: Man gab sich »modern«, indem man nicht nur den Expressionismus diskreditierte, sondern die gesamte klassische Moderne als »entartete Kunst« erklärte und gleichzeitig zurückfand zu einem realistischen »altdeutschen« Malstil.<sup>1</sup> Doch auch

hier gibt es keine Kongruenz, denn zugleich bediente man sich dabei des Stil- und Formenrepertoires der Neuen Sachlichkeit.<sup>2</sup> Kurzum, man kann dem Kunstverständnis des Regimes einen Konservatismus zu Grunde legen, der sich vorrangig an historischen und bereits tradierten und allgemein anerkannten Kunstformen orientierte.<sup>3</sup> Zugleich entdeckte die Propagandaleitung bekanntermaßen auch die aufkommenden Massenmedien wie Rundfunk, Film und Fotografie für sich und stellte sie in ihre Dienste. Ebenso wurde der Farbfilm – 1938 eingeführt – zum staatspolitischen Prestigeobjekt schlechthin.<sup>4</sup> Fragt man also nach der Modernität und dem Modernitätsverständnis des Regimes,<sup>5</sup> so führt dieser Weg offenbar über die Inanspruchnahme technischer Neuerungen und neuer Medien, bei gleichzeitiger Abwertung bis dato als modern geltender Kunststile und Kunstpraktiken. Die Frage nach dem Kunstverständnis oder einem einheitlichen Stil ist demnach nicht eindimensional zu beantworten.

Sind Fotografie, Malerei, Plastik und Architektur des Dritten Reichs vielfältig untersucht worden, so ist es doch signifikant, dass die Gattung der Stereofotografie als scheinbar marginales Objekt der visuellen Kultur des Regimes bisher kaum rezipiert noch aufgearbeitet wurde.<sup>6</sup> Wobei gerade eben jenes Medium paradigmatisch die Zufälligkeit und

Unsicherheit der Suche, nicht nur nach einem modernen Ausdrucksmittel der Propaganda, sondern auch der Suche nach neuen Kunstformen widerspiegelt.

Als das Regime begann, die »Raumprobleme« im Stereobild zu diskutieren, versuchte man offenbar an die Erfolge der bereits seit dem 19. Jahrhundert bekannten – durch Charles Wheatstone, David Brewster und Jules Dubosq entwickelten – Stereoskopie anzuknüpfen und diese erneut zu popularisieren.<sup>7</sup> Dies betraf jedoch nicht allein die Ebene der Rezeption, sondern auch die Amateurfotografie, die sich nun dezidiert der Stereofotografie zuwenden sollte. Diese Bestrebungen lassen an die Bemühungen der Fotoindustrie in den 1920er Jahren erinnern, die beispielsweise mit der Stereo-INDUPOR-Gesellschaft versuchte die Stereofotografie zu verbreiten und auf eine breite Basis zu stellen. Industrie- und Porträt-Fotografie waren hierbei die avancierten Interessensgebieten in denen die Stereoskopie zur Anwendung kommen sollte. Sah man doch im Stereofoto nicht nur eine kostengünstige Alternative zum klassischen Porträt, sondern auch eine klarere und deutlichere Darstellung von technischen Details wie industriellen Objekten gesichert. Die Möglichkeiten des Mediums sollten das Leben umfassend revolutionieren: Die Gerichtsphotografie, der Möbelhandel, die Herren- und Damenkonfektion so-

**Abb. 2** Stereokarte aus dem Schönstein Verlag: »Blick auf die Rialto-Brücke in Venedig« [aus: *Das Raumbild. Stereoskopisches Magazin für Zeit und Raum*, 5. Jg., Nr. 3, 1939].

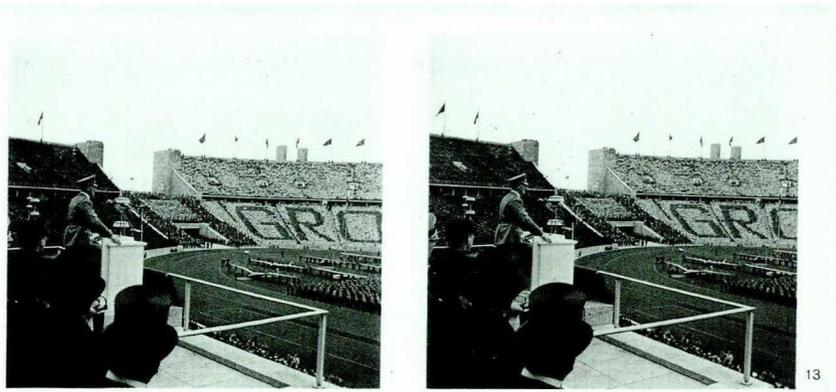


33

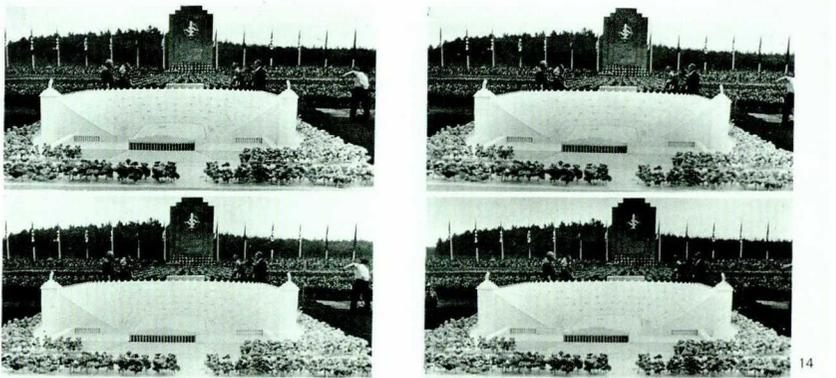
wie die Wissenschaft sollten sich allesamt die Stereoskopie zu Nutze machen.<sup>8</sup> Eine relativ teure und komplizierte Technik verhinderte jedoch den Durchbruch, und so blieben diese Ideen Utopie.

### Die Inszenierung eines alten Mediums —

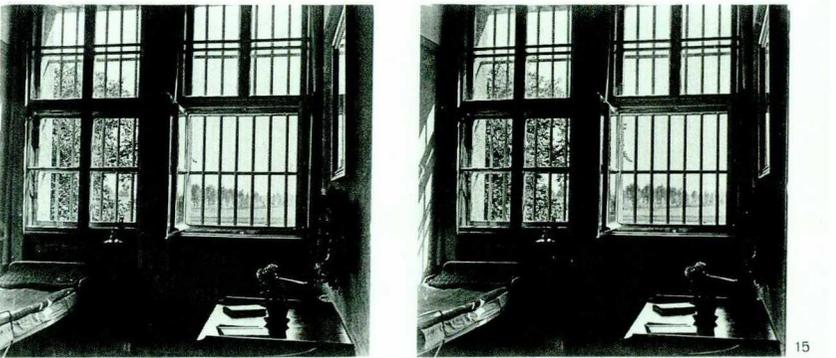
Der »Dornröschenschlaf« der Stereoskopie sollte unter den Nationalsozialisten für kurze Zeit beendet werden. Zwar wurde das Medium von den Nationalsozialisten nur zögerlich adaptiert, dennoch kam es zu einer zeitweiligen Hochphase, in der nicht nur die sogenannten »Raumbildbände«, sondern auch die parteinahe Stereoskopie-Zeitschrift *Das Raumbild*<sup>9</sup> verlegt wurde. Diese ging auf eine bereits in den Jahren 1935 bis 1937 publizierte Zeitschrift zurück, welche zuvor von Otto Schönstein, dem Gründer und Inhaber des Raumbildverlages herausgegeben wurde.<sup>10</sup> Der »Schönstein Verlag« avancierte zum führenden Verlag stereoskopischer Titel. Allerdings konnte dieser seit seinem Gründungsjahr 1932 und der Herausgabe der Zeitschrift sowie des ersten Raumbildbuchs *Venedig* (Abb. 2), das 1935 erschienen war, zunächst keinen wirtschaftlichen Erfolg erzielen.<sup>11</sup> Zusätzlich wurde die Einführung der sogenannten Raumbildbände – in denen Stereoaufnahmen samt Betrachtungsbrille und Textbeiträgen zu ausgewählten Themen vereint waren – zunächst durch die negative Beurteilung der »Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums« erschwert, die das Stereobild als anachronistisch und »überholt« bewertet hatte.<sup>12</sup> Als zentrales Argument diente bei der Ablehnung interessanterweise der Vergleich mit dem Film. Angesichts der Möglichkeiten des bewegten Bildes schien der Propagandaleitung das statische Stereobild als veraltet und unmodern. Die maßgebliche Voraussetzung für die folgende Instrumentalisierung des Mediums lag also in der Zurücknahme der ehemals angebrachten Kritik an dem »Raumbildband Venedig«. Diese erfolgte in einer zweiten Begutachtung im Jahr 1938, in der der Band nun »uneingeschränkt empfohlen« wurde.<sup>13</sup> Damit war offiziell nicht nur die Stereofotografie, sondern auch die Präsentation solcher Aufnahmen in den albenartigen »Raumbildbänden« anerkannt. Doch bleibt zu erwähnen, dass paradoxerweise nach der fundamentalen Kritik des



13



14



15

Abb. 3 Heinrich Hoffmann: »Der Führer spricht zur Jugend am ersten Nationalfeiertag Großdeutschlands. 1. Mai 1938« (oben), Anonym: »Raumbild – Flachbild obere Hälfte Flachbild, untere Hälfte Raumbild« (Mitte), Anonym: »Adolf Hitlers Zelle in der Festung Landsberg« (unten) [aus: *Das Raumbild. Stereoskopisches Magazin für Zeit und Raum*, 4. Jg., Nr. 2, 1938].

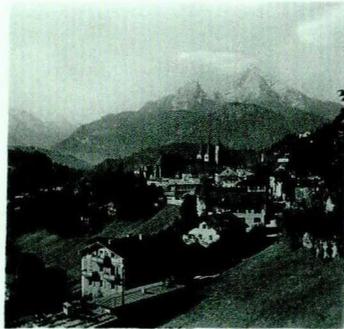
Schönstein'schen Bandes über Venedig und vor der offiziellen Anerkennung gleich zwei Raumbildbände mit Aufnahmen von Heinrich Hoffmann erschienen, die zudem zwei zentrale staatspolitische Veranstaltungen dokumentierten: den »Reichsparteitag der Ehre« und die Olympischen Spiele 1936.<sup>14</sup>

1937 kam es schließlich offiziell zur Beteiligung und Integration Hitlers Leib- und Hofphotografen Heinrich Hoffmann im »Raumbildverlag Otto Schönstein«. Der Verleger hoffte durch die Mitarbeit Hoffmanns auf ei-

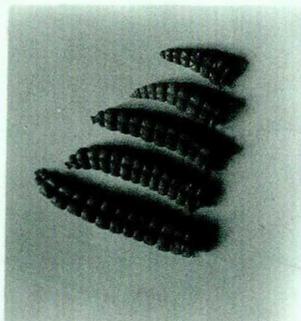
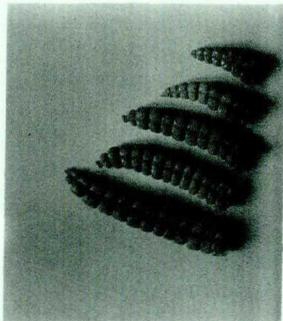
ne positive Bewertung und Akzeptanz der Stereofotografie, die auch ein Jahr später erfolgen sollte. Allerdings verlor Otto Schönstein hierdurch erheblich an Mitsprache in seinem Verlag.<sup>15</sup> Die Vereinhaltung des Mediums für die Propaganda ist damit maßgeblich durch Heinrich Hoffmann vorangetrieben worden. Zu diesem Zeitpunkt war dieser bereits zum führenden Bilderlieferanten des Regimes aufgestiegen.<sup>16</sup> Die Hoffmann & Co. AG lieferte nicht nur die einschlägigen Pressefotografien für die NSDAP. Hitler-Por-



76



77



78

Abb. 4 Heinrich Hoffmann: »Dorische Säulen auf der Akropolis in Athen« (oben), Hermann Großberger: »Berchtesgarden« (Mitte), F. Morton: »Klapperringe vom Schwanz einer Klapperschlange« (unten) [aus: *Das Raumbild. Stereoskopisches Magazin für Zeit und Raum*, 3. Jg., Nr. 1, 1937].

träts, Aufnahmen der zeitgenössischen Kunst wie auch solche von Festzügen, wurden vor allem in Sammel- und Fotobänden propagandistisch und kommerziell weiterverwertet.<sup>17</sup> Und auch Hitler konnte sich nun einer adäquaten stereoskopischen Inszenierung durch seinen Freund Hoffmann sicher sein (Abb. 3). Zudem unterlag dem »Reichsbildberichterstatter« Heinrich Hoffmann persönlich die Herausgabe der von Schönstein begründeten Zeitschrift zur Stereofoto-

grafie, welche im veränderten Format, neuem Titel und im Habitus der nationalsozialistischen Ideologie für lediglich ein Jahr und acht Monate der Propaganda dienen sollte.

Kurze Artikel zu Heimat und Region reihen sich neben Reiseberichten, antiker Kunst, germanischer Mythologie und politischem Zeitgeschehen zu einer seltsam anmutenden Mischung von Themen, die allesamt mit einem Stereobild visualisiert wurden (Abb. 4).<sup>18</sup> Die Stereotafel veranschaulicht exemplarisch die stets thematisierten Stereotypen: Deutsche Heimat, Antike Kunst und Populärwissenschaftliches. Insbesondere letzteres ist in jeder Ausgabe mit einem Artikel nebst Stereobild meist zur Entstehung von Kristallen vertreten. Die Inhalte entsprachen so weitestgehend denen der Gattung der Fotobücher, die seit den 1920er Jahren vermehrt publiziert wurden und Sensations- wie Schreckensbilder einem voyeuristischen Publikum darboten. Reinhart Meyer-Kalkus hat jüngst die Fotobücher Ernst Jüngers untersucht und verweist auf die analogen Strategien der ästhetischen Repräsentation, wie sie auch in den *Illustrierten der Zeit* zu finden waren. Das Raumbild steht somit auch in engem Bezug zu der allgegenwärtigen medialen Präsentation von *Unterhaltungsfotografien der Sensationspresse*.<sup>19</sup>

Sehr beliebt waren zudem die als Serie angelegten virtuellen Rundgänge durch die Staatlichen Museen in Berlin, das Deutsche Museum in München oder auch die Nürnberger Sebalduskirche (Abb. 5). Die Strategie einer Popularisierung von kanonisierten Kunstobjekten weist zugleich auf die Inszenierung von Kultur und Kunstwerken, wie auch eine »Entintellektualisierung der Klassikerrezeption« hin.<sup>20</sup> Denn die viel bemühten »Klassiker«, sowohl Kunstwerke wie auch einzelne Persönlichkeiten, wurden – meist dekontextualisiert – in die Ebene des Volkstümlichen und Kleinbürgerlichen verlagert.<sup>21</sup> Somit lässt sich hier nicht nur eine Strategie der Normalisierung mittels der als positiv konnotierten Kultur, sondern auch das Fortsetzen einer am Bildungskanon orientierten kulturellen Tradition ausmachen.

In dieser Weise hat auch der Diskobol von Myron Einzug in *Das Raumbild* erhalten – was in zweierlei Hinsicht aufschlussreich ist (Abb. 6).<sup>22</sup> Hitler setzte sich maßgeblich da-

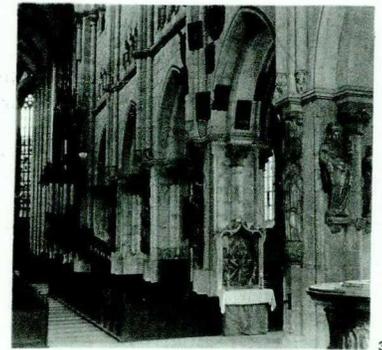
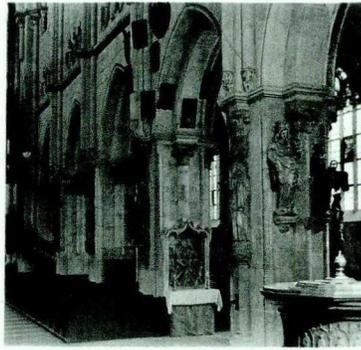
für ein, dass Mussolini das Kunstwerk der Münchner Glyptothek vermachte, galt doch gerade diese Skulptur als ein vorbildhafter athletischer Körper. Im Folgenden ist der Diskuswerfer dann vor allem durch seine filmische Inszenierung in Leni Riefenstahls Olympia-Film medial verwertet worden und besaß, wie Stefan Schweizer bemerkt, einen hohen Propagandaeffekt.<sup>23</sup> Mit dem stereoskopischen Bild wird aber nicht nur die mediale Präsenz der Skulptur ausgeweitet, sondern auch ein bevorzugtes Fotoobjekt – die Skulptur – zitiert. Offenkundig lässt sich gerade zwischen Skulptur und Stereoskopie eine wirkungsästhetische Anverwandlung zwischen räumlicher Präsenz und reliefhaftem Bild ausmachen.<sup>24</sup>

Im Medium des Stereobildes wurde der Zugriff auf die sogenannte Hochkultur wie auch die Sensations- und Unterhaltungsbilder im Wesentlichen als räumliche und somit spektakuläre Bilderschau vollzogen. Es ist hierbei allerdings zu bemerken, dass es lediglich eine kleine aktive Gruppe war, die sich der Stereofotografie verschrieben hatte. So gab es in der »Deutschen Gesellschaft für Stereoskopie e. V.« mit Sitz in Berlin im Schnitt nur rund einhundert Mitglieder. Ebenso hatte die Zeitschrift *Das Raumbild* lediglich 800 Abonnenten, bei einer Auflage von 1000 bis 1500 Exemplaren.<sup>25</sup> Zwar wurde mit der Beteiligung Heinrich Hoffmanns im Schönstein Verlag die allgemeine Bedeutung der Stereofotografie aufgewertet, die Etablierung des Mediums verlief jedoch sehr zögerlich. Immer wieder wurde in kurzen Artikeln die schleppende Akzeptanz der Stereofotografie thematisiert und Reklame für die Werbung neuer Mitglieder gemacht.<sup>26</sup> Hierbei wurde gerne übersehen, dass das Medium nicht unbedingt alltagstauglich war und der flexibel einsetzbaren konventionellen Kleinbildkamera unterlegen war.

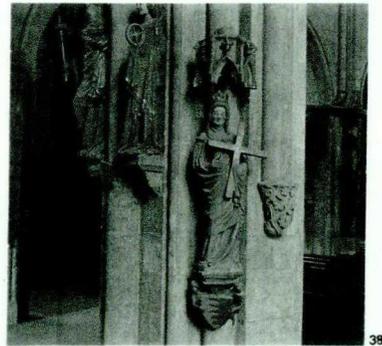
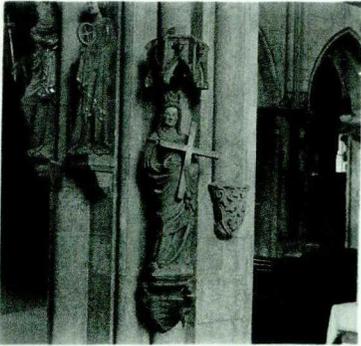
### Die Aura des Raums.

#### Das Stereobild als Raummetapher

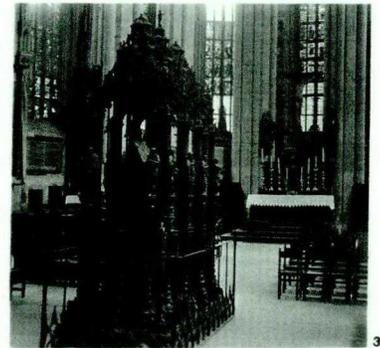
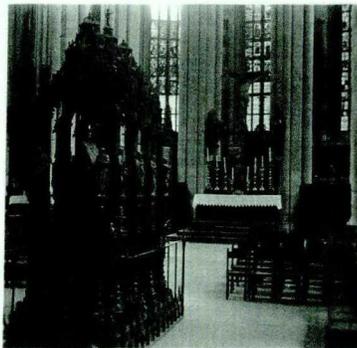
Mit Kurt Lothar Tank ist ein ergebener Liebhaber der Stereofotografie und Vertreter des Nationalsozialismus genannt, der ab 1935 in zahlreichen kleineren Aufsätzen versuchte, die nationalsozialistische Raumideologie mit dem Stereobild zu verknüpfen. Mit Begriffen wie »Raumrausch« und »Raumsehnsucht«



37



38



39

Abb. 5 Hermann Großberger: »Die Sebalduskirche in Nürnberg. Blick in das Innere der Kirche« (oben), ders.: »Eine Säule im Schiff der Kirche« (Mitte), ders.: »Sebaldusgrab von Peter Vischer« (unten) [aus: *Das Raumbild. Stereoskopisches Magazin für Zeit und Raum*, 5. Jg., Nr. 4, 1939].

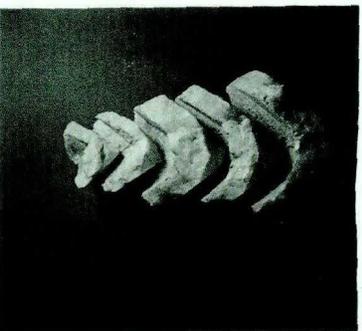
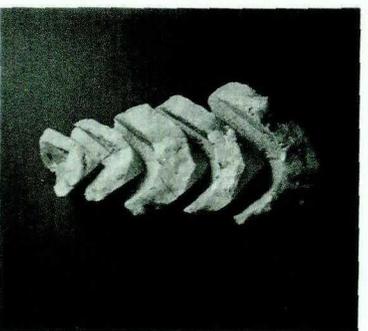
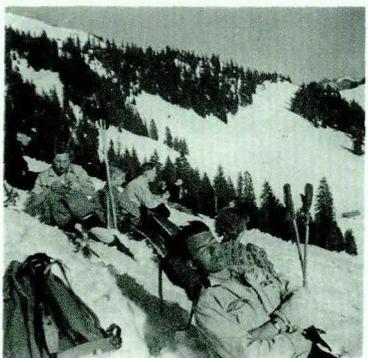
wird das Erblickte hinter der Stereometriebrille zum politischen Sinnbild: »In dieser Welt hat der Raum eine zentrale Bedeutung« und die »Raumgestaltung« soll ein »neues Weltbild« schaffen.<sup>27</sup> Tank sieht jedoch das »Raumerlebnis« bei den meisten Menschen »verkümmert«. Durch die Stereofotografie könne das »lange verschüttete Raumerlebnis« wiederentdeckt werden, denn angeblich wurde der Mensch »jahrhundertlang bilderfremd erzogen«. Für Tank ist das Stereobild insofern von Bedeutung, da es hier möglich

sei, »den Wert des Einfachen und Ursprünglichen, den Wert des Sinnhaft-Gesunden wiederzuentdecken.«<sup>28</sup> So versinnbildlichte die neue Stereofotografie, neben Film und Sport das angenommene »Raumbedürfnis« des Menschen.<sup>29</sup> Die Möglichkeit der Erfahrung von Räumlichkeit und Plastizität wird darüber hinaus mit einem Konzept von Vitalität verbunden. Das »Sinnhaft-Gesunde« ist offenbar die mimetische und exakte Wiedergabe einer räumlichen Situation. Das Bedürfnis nach Einheit, Überschaubarkeit und Transparenz wird anscheinend durch das Stereobild vermittelt. Weitere, eher laienhafte, Bekundungen zur Stereofotografie liefert Karl Stanke. So ist für ihn »das Lichtbild Be-

kenntnis einer großen Idee, eine Art versöhnende Religion«. Und auch der immer wieder formulierte Anspruch an den Realismus wird betont: »Die Hauptaufgabe des Raumbildes ist eine möglichst klare und wahrheitsgetreue Vermittlung des Gesehenen.«<sup>30</sup> Vor allem aber die Tendenz, das Stereobild zu mystifizieren, obwohl Realismus und Abbildungsgenauigkeit betont werden, ist signifikant und paradox zugleich. Die wissenschaftliche Literatur zur Stereoskopie wird von den Nationalsozialisten geflissentlich übergangen: »Und denke nicht, daß Du nun das Wunder des Raumsehens oder des Sehens überhaupt erfasst hast.«<sup>31</sup> Diese seltsame Mischung aus Naivität und Pathos stilisierte das Stereobild zum neuen Ausdrucksmittel, das zwischen Technikbegeisterung und mystischem »Raumerlebnis« oszillierte und offenkundig bewusst verklärt wurde.

In ästhetischer Hinsicht ist die Stereofotografie ebenso zur Abgrenzung und Ablehnung der modernen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts instrumentalisiert worden. Dem Ideal der Abstraktion, der Abkehr von dem mittels der Perspektive genau erfassten und konstruierten Raum, stellte man eine Bildauffassung entgegen, die wiederum auf den klassischen »Blick aus dem Fenster« rekurrierte. Gerade der Expressionismus und der Futurismus wurden so als angeblich fehlerhafte »Raumexperimente« dem Stereobild entgegengestellt, sah man in den beiden »Stilen« »Standpunktlosigkeit«, eine »Entwertung der Werte«, »Nihilismus« und »Raumverwirrung«.<sup>32</sup> Der Impressionismus galt zugleich lediglich als »kraßes Flachbild«, dem man prinzipiell keinerlei Räumlichkeit zusprechen wollte. Das postulierte ästhetische Gegenkonzept hingegen war einfach. Hierzu musste das Stereobild auch nicht anspruchsvoll sein, folgt man der Argumentation der Nationalsozialisten: »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.«<sup>33</sup> Womit die wesentliche Funktion des Mediums in der Evokation von Affekten besteht.

Abb. 6 Josef Vollert: »Der Diskuswerfer des Myron (Zur Schenkung des Führers an die Glyptothek zu München)« (oben), Dr. Tröllner: »Skipause in der Sonne, Gelände bei Lenggries« (Mitte), S. Oehlinger: »Kappenquarz aus Zinnwald« (unten) [aus: *Das Raumbild. Stereoskopisches Magazin für Zeit und Raum*, 5. Jg., Nr. 1, 1939].



Die semantische Verschiebung vom Stereobild zum »Raumbild« erscheint programmatisch, und so lassen sich im Kontext der Untersuchungen zum »Raum« in der Kunstgeschichte sowie der Geographie aufschlussreiche Parallelen ziehen. Allerdings ist der hier aufgeworfene Konnex von geographischem Raum und Bildraum weiter zu differenzieren. Zum einen werden die Bildräume – vermittelt durch das Stereobild – als genuin ästhetische, auf sich gestellte Entitäten begriffen, zum anderen wird aber auch der Bogen zum geographischen und somit zum politischen Raum geschlagen. Mit dem geopolitischen Raumbegriff lässt sich schließlich nicht nur eine Verknüpfung zur Geschichts- und Raumwissenschaft herstellen, sondern auch ein Bezug zur vorherrschenden politischen Ideologie.<sup>34</sup>

Der Begriff der Geopolitik ist bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts intensiv diskutiert worden und bot dann insbesondere in der Folge für die Expansionspolitik des Nationalsozialismus eine Anschlussfähigkeit. Raum wurde nicht nur als notwendige Kategorie des Lebens bestimmt, ergänzt um rassistische Überlegungen wurde der Versuch unternommen, dem »Volk ohne Raum« eine Legitimation zur Expansion und Annexion fremder Räume zu geben.<sup>35</sup> Konstitutiv für diesen Diskurs sind die Schlüsselbegriffe wie »Blut« und »Boden«. Damit ergab sich, wie es Karl Schlögel deutlich herausstellt, eine Vermischung von rassistischen wie geographischen Konzepten, die den geographischen Raumbegriff bestimmten und letztlich zu einer »Ethnisierung der Geographie« führten.<sup>36</sup>

Die Begriffe »Volk« und »Raum« sind auch in der Kunstgeschichte rezipiert und im Sinne völkisch-rassistischer Ideologien zur Beschreibung und Bewertung von Kunst herangezogen worden. Jutta Held hat hierzu in exemplarischer Weise die Raumbegriffe der maßgeblichen Kunsthistoriker des Dritten Reichs, Wilhelm Pinder und Hans Jantzen, eingehend analysiert.<sup>37</sup> Vor allem die Überlegungen Jantzens scheinen hierbei aufschlussreich zu sein. Dieser war insbesondere an den Entwicklungen in einem bestimmten räumlichen Zentrum interessiert: »Er [Jantzen] beschränkte sich stattdessen auf eine relativ homogene Kultur, die er zeitlich und räumlich eingrenzt, um Typen und

Strukturmerkmale herauszuarbeiten und ein deutsches Wesen hypostasieren zu können.«<sup>38</sup> Und 1938 schreibt Jantzen, »daß ein Raumstil der bildenden Kunst als Entsprechung oder als Ausdruck für allgemeine geistige Verhaltensweisen in Anspruch genommen wird«. Zudem ordnet er »Raumstile« bestimmten »Völkern, Rassen, Zeiten und Gedankensystemen« zu.<sup>39</sup> Die nationalsozialistische Vereinnahmung des Mediums folgte, neben der Bezugnahme zu solchen nationalgeschichtlichen Raumdefinitionen, der Strategie einer pseudowissenschaftlichen, rassistischen Zuordnung von Raumwahrnehmungen. Wie bei dem Kunsthistoriker Hans Jantzen der »unendliche Raum als Rauman-schauung des Nordens«<sup>40</sup> charakterisiert wurde, so lautet das Äquivalent der Stereoskopiker: »Die dritte Dimension hat nicht für alle Menschenrassen dieselbe Bedeutung. Es gibt Rassen, und vor allem ist es die nordische Rasse, die einer vorzüglichen Beherrschung der dritten Dimension des Sehraumes fähig sind. Für die anderen Rassen hat die dritte Dimension eine viel geringere Bedeutung.«<sup>41</sup> Sowohl in der Theorie wie Praxis der Kunstwissenschaft, als auch in der Stereofotografie lassen sich Anverwandlungen erkennen, die offenkundig auf ein analoges Raumverständnis rekurrieren: Einerseits wurde der »unendliche Raum« des Nordens theoretisch postuliert, andererseits wurde dieser Raum im Stereobild als ästhetische Kategorie erfahrbar gemacht. Jutta Held weist darauf hin, dass durch einen solchen Raumbegriff, wie ihn Jantzen aufstellte, »die ›formlosen‹ Weiten fremder (speziell der östlichen) Räume konnotativ aufgerufen wurden und der Bewegungsdrang der nordischen Rasse in diese ›leeren‹ Räume imaginativ gelenkt wurde.«<sup>42</sup> Zwar wurden in der Zeitschrift und den Raumbildbänden nicht explizit diese östlichen Räume aufgerufen, mit den Aufnahmen von Gebirgspanoramen, Wäldern und Landschaften sollten die Rezipienten jedoch zumindest in ihrer »Heimat« verortet werden. Eine solche Anschlussfähigkeit des Mediums an rassistische und völkische Raumkonzepte zeigt etwa die Fotografie nationalsozialistischer Feierpraktiken zum 9. November 1923 (Abb. 7), die nicht ohne Sinn mit Aufnahmen von Landschaftsbildern zusammengestellt wurden: Die angebliche Hei-

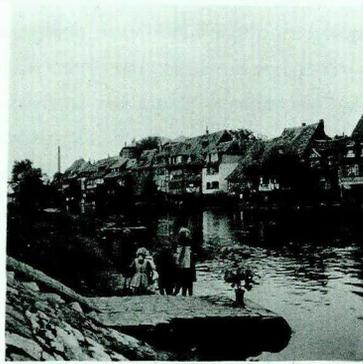
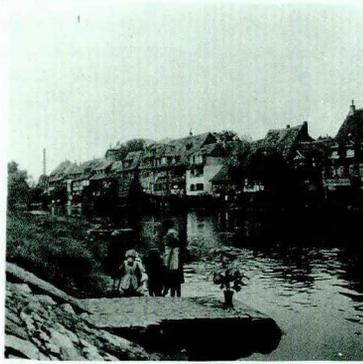
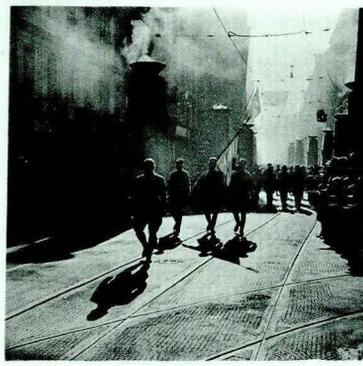
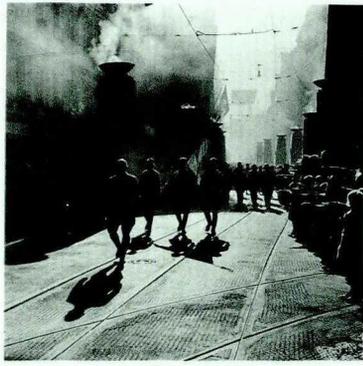


Abb. 7 Heinrich Hoffmann: »Der Zug auf dem schicksalhaften Weg zum nationalen Opfergang des 9. November 1923« (oben), Fritz Vith: »Klein Venedig, die alte Fischersiedlung an der Regnitz – Bamberg« (Mitte), Dr. Tröller: »Pfahlbau am Bodensee« (unten) [aus: *Das Raumbild. Stereoskopisches Magazin für Zeit und Raum*, 3. Jg., Nr. 8, 1938].

mat und Ursprünglichkeit von »Pfahlbauten« und »Fischerdorf« werden als »Beginn der nordischen Rasse« und einem »Bauern-tum« ausgelegt,<sup>43</sup> auf welche das zeitgeschichtliche Ereignis zurückginge. Damit erzeugt bereits die Zusammenstellung der Stereokarte stets eine eigene Symbolik, die hier einen vermeintlichen »evolutionistischen« Fortschrittsglauben veranschaulicht.

#### Rezeptionsweisen

Die wirkungsästhetische Besonderheit der Stereoaufnahmen liegt in der Tatsache des plastischen und tiefenräumlichen Sehens begründet. Das Medium erlaubt dem Rezipienten eine dreidimensionale Vergegenwärti-

gung, womit der Akt des Betrachtens gleichsam zu einem visuellen Erlebnis gesteigert wird. Indem zwei nahezu identische Bilder eines Objekts mittels der Stereometriebrille nicht nur zu einem räumlichen und plastischen Bild, sondern auch einem Erfahrungsraum erweitert werden, kann dieser Effekt als immersiv beschrieben werden.<sup>44</sup> Die unmittelbare Präsenz des Betrachteten, vermittelt durch eine Apparatur, evoziert hierbei nicht nur »Wirklichkeit«, sondern auch Glaubwürdigkeit. Wenn für Rolf Sachsse die Farb fotografie im Dritten Reich zur Konstruktion von »positiven Erinnerungsbildern« geeignet erschien, sollte man dies durchaus auch auf die plastischen Bildwelten der Stereofotografie übertragen.<sup>45</sup> Das immersive Moment der Stereoskopie diente im Dritten Reich, wie auch in der Hochphase der Stereokarten im 19. Jahrhundert, vornehmlich einer banalen eskapistischen Unterhaltungsstrategie. So heißt es in der Zeitschrift *Das Raumbild* (Abb. 8): »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.«<sup>46</sup> Damit war zugleich das ideale und vorbildhafte Rezipientenverhalten beschrieben, mit dem ein beschädigter Elektromotor ebenso wie Landschaftspanoramen und die »Schönheit der Arbeit« (Abb. 9) zu vergegenwärtigen waren.

Sowohl bei der Zeitschrift *Das Raumbild* als auch den »Raumbildbänden« handelt es sich um eine kontextualisierte Fotografie. Nicht allein das Stereobild »erzählt« hier. Mitentscheidend für die Vermittlung ist stets der hierzu verfasste Artikel, wie auch die Bildunterschriften. Der sich optisch einstellende Realitätseindruck wird durch die Texte näher spezifiziert und kontextualisiert. Beide Printmedien basieren so auf einer Zusammenstellung von Text und Bild. Narration und visuelle Evidenz – also die Darlegung des Gegenstandes in Form eines als objektiv und korrekt vermittelten dreidimensionalen Bildes der Realität – suchen hier Wirklichkeit zu konstruieren; wobei dem Stereobild, in höherem Maße als einer zweidimensionalen Fotografie, Anschauungs- wie Belegcharakter der Texte zukommt.

Anhand des Artikels »Der Münchener Festsommer« mit einem Stereobild von

Heinrich Hoffmann (Abb. 10), lässt sich das Wechselspiel zwischen Narration und Bildlichkeit genauer analysieren. Anlässlich der Eröffnung des »Hauses der Deutschen Kunst«, am »Tag der Deutschen Kunst« in München 1937, fand der groß angelegte Festzug »Zweitausend Jahre Deutsche Kultur« statt. In historischen Kostümen gekleidet, nahmen rund 2800 Akteure an dem Festumzug teil. Was den Organisatoren vorschwebte, war die Verbildlichung eines neuen, der Ideologie konformen Geschichts- und Kunstverständnisses. Das Ereignis hatte einen hochgradig performativen Charakter, womit auch das Moment der Geschichtsimagination eine neue Qualität gewann.<sup>47</sup>

Interessant ist nun, dass Teilhabe und Miterleben, wie es den Zuschauern während des Festumzugs möglich war, auf das Stereobild übertragen wird. So heißt es in dem begleitenden Text zum Stereobild mit dem Titel »Die schönen Flachsspinnerinnen«: »Wie eine Vision, doch greifbar und nahe, wandert die Geschichte des deutschen Volkes mit einem Male an uns vorbei.«<sup>48</sup> Wird hier das Bild noch als symbolhafter Beleg eines abstrakten Konzepts von »Geschichte« gedeutet und zugleich die Unmittelbarkeit, das Haptische betont, so wird dem Stereobild im folgenden Evidenz und Plausibilisierung übertragen: »Heute weiß unser Volk, daß jene Frauen im Festzug das getreue Abbild ihrer germanischen Mütter sind [...]«,<sup>49</sup> da diese eben vice versa im Stereobild zu sehen seien. Zum einen bezieht sich das auf den im Text ausführlich behandelten angeblichen »wissenschaftlichen Beweis«, gewinnt aber im Zusammenklang mit dem Stereobild einen wesentlich stärkeren anschaulichen Charakter. Somit ist nicht nur impliziert, dass der Zuschauer des damaligen Festzuges dies wissen sollte, sondern auch, dass der Rezipient dieses erkennt, da es – vermittelt durch das räumliche Bild – sich eben auch vor seinen Augen vollzieht. Offenkundig suggeriert das Stereobild eine höhere Glaubwürdigkeit und auch der Text verweist wiederholt auf das reliefartige Bild: »Wir sehen, daß diese Tracht, wie jene Frauen sie tragen, nicht nur anmutig und edel wirkt, sondern auch den ausgezeichneten Geschmack einer Zeit verrät, die weit vor der Zeitwende und der Christianisierung Germaniens liegt.«<sup>50</sup> Damit wird das

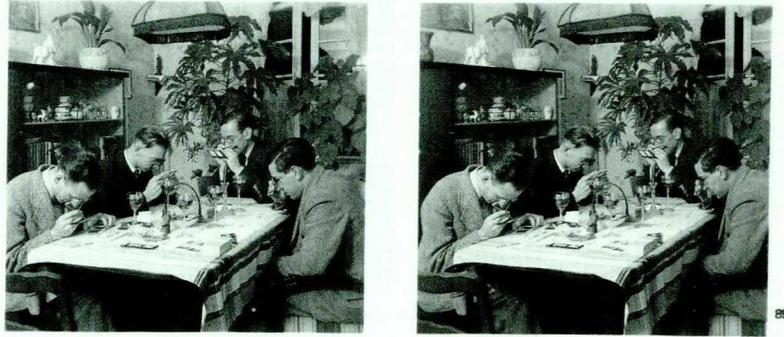
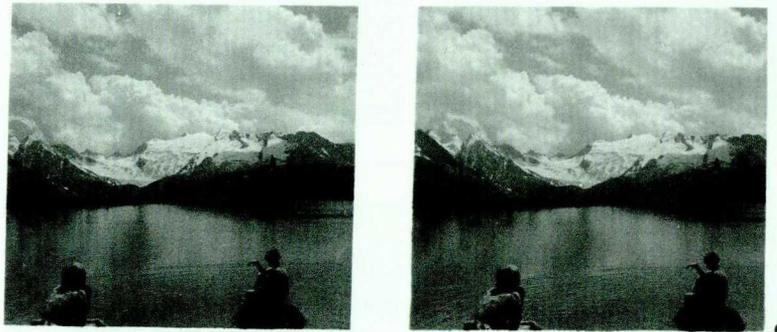
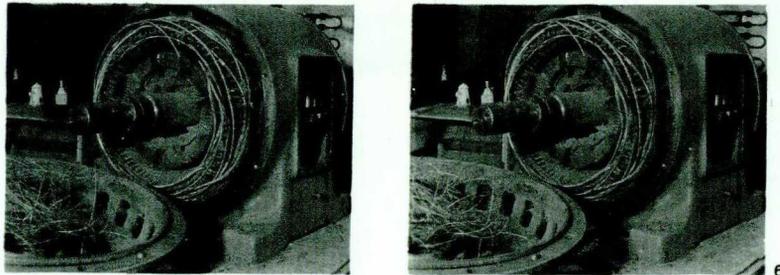


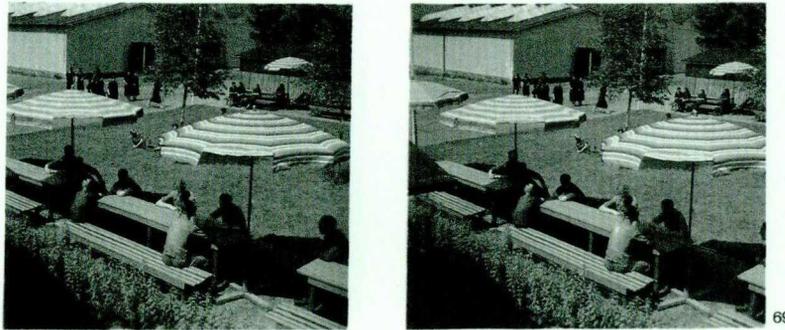
Abb. 8 Josef Vollert: »Raumbildbetrachtung als Erholung am Feierabend« [aus: *Das Raumbild. Stereoskopisches Magazin für Zeit und Raum*, 5. Jg., Nr. 3, 1939].



67



68



69

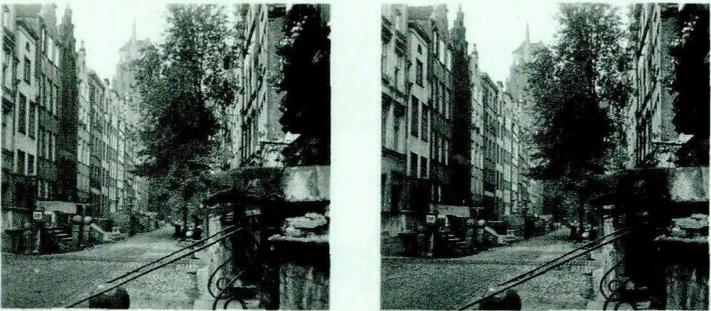
Abb. 9 Otto Schildbach: »Sonnensee (2500 m) bei Obergurgl (Öztaler Alpen)« (oben), Wilhelm Mörs: »Beschädigter Elektromotor« (Mitte), Heinrich Hoffmann: »Schönheit der Arbeit (Aus einem Musterbetrieb)« (unten) [aus: *Das Raumbild. Stereoskopisches Magazin für Zeit und Raum*, 5. Jg., Nr. 6, 1939].



85



86



87

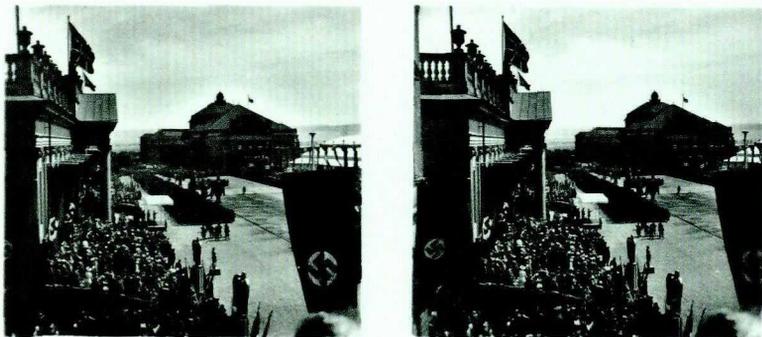
Abb. 10 Heinrich Hoffmann: »Die schönen Flachsspinnerinnen« (oben), Otto Schönstein: »Marmorgruppe des Laokoon in Rom« (Mitte), Dr. Töller: »Frauengasse in Danzig« (unten) [aus: *Das Raumbild. Stereoskopisches Magazin für Zeit und Raum*, 3. Jg., Nr. 1, 1937].

Stereobild gleichsam zur Instanz der Anschauung. Das Stereobild wird in einer ideologisch konformen Lesart interpretiert und der begleitende Text ist so weniger eine Bildbeschreibung, in der ästhetische Aspekte verhandelt werden, sondern eine Festschreibung bestimmter Geschichtskonzeptionen, die sich scheinbar in dem Stereobild, das ja wiederum Abbild einer Inszenierung ist, als Instanz der Anschauung bestätigen lassen. Ebenso sei hier auf die Zusammenstellung der Stereokarte verwiesen, die offenbar nicht zufällig so arrangiert wurde und quasi prototypisch und programmatisch drei Bereiche miteinander vernetzt: die »Flachsspinnerinnen« (Zeitgeschichte), die berühmte Laokoon Gruppe (Antike und Kunstverständnis) und schließlich ein Blick in die Frauengasse in Danzig (Geographischer Raum und »Heimat«). Demnach werden sowohl die »Flachsspinnerinnen« wie die Frauengasse assoziativ in den Konnex der mittig platzierten Laokoon Gruppe gestellt, und die Antike neben »germanischen« Ursprüngen als zentraler Bezugspunkt der historischen Selbstvergewisserung festgeschrieben.

#### Die Abbildung des Jetzt – Zeitgeschichte und »Raumbild«

Neben Technik und Natur dokumentierten die Nationalsozialisten insbesondere die Zeitgeschichte und damit hochrangige staatspolitische Ereignisse in den »Raumbildwerken« (Abb. 11), denn man war der Ansicht, diese ließen »die Geschichte unserer Tage lebendig vor unseren Augen erscheinen wie kein anderes Hilfsmittel der Übermittlungskunst bisher.«<sup>51</sup> Damit bediente man nicht nur die zuvor beschriebene banale Sensations- und Schaulust, sondern nutzte die Stereofotografie gezielt zur Dokumentation politischer Agitation. Die eigens als Serie angelegte Reihe »Raumbild-Zeitgeschichte« enthielt u.a. folgende Bände: *Reichsparteitag der Ehre, Die Olympischen Spiele 1936, Die Weltausstellung Paris 1937, Tag der Deutschen Kunst, München, Reichsparteitag der Arbeit, Großdeutschlands Wiedergeburt, Weltgeschichtliche Stunden an der Donau, Hitler, Mussolini. Der Staatsbesuch des Führers in Italien und Der Polenfeldzug.*

Die Reinszenierung und Dokumentation der Fest- und Zeremonialkultur wie der hoch-



32

Abb. 11 Heinrich Hoffmann: »Der Erste Großdeutsche Reichskriegertag. Blick auf die Ehrentribüne beim Vorbeimarsch« [aus: *Der Erste Großdeutsche Reichskriegertag*, hg. von der Propaganda-Abteilung des NS-Reichskriegerbundes, Fritz Ergenzinger, Werner Schulz, Berlin 1939, Bild Nr. 89].

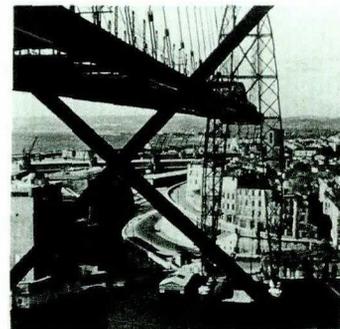
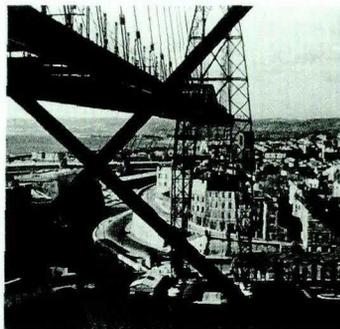
rangigsten politischen Ereignisse in den aufwendigen Text-Bild-Bänden erhielt ihre besondere Bedeutung dadurch, dass die »Raumbilder« als Träger einer »Unsterblichkeit« verstanden wurden.<sup>52</sup> Man sah also im Stereobild ein ritualhaftes Moment, das die Beschwörung und Imagination des *Jetzt und Hier* ermöglichen könnte. Das Erblickte sollte für den Rezipienten immer seinen Geltungsanspruch haben, also »unsterblich« sein. Gleichzeitig gewinnt in diesem Kontext die Wiederholbarkeit an Bedeutung. Denn die in den Alben zur Verfügung stehenden Stereobilder wiederholen bei jeder Betrachtung einen bereits »historischen« Akt des Regimes. Die Großereignisse – präziser, die performativen Akte des nazistischen Kollektivs – werden als bildgewordene Unumstößlichkeit inszeniert. Gleichsam sollte das Stereobild – verstanden als Zeichen der »Unsterblichkeit« – dem Rezipienten die Ubiquität des Regimes und seiner Handlungen als unlöslichen Akt *vorspielen*.

Wenngleich die Stereofotografie entgegen der »konventionellen« Amateurfotografie keine breite Verankerung in der Bevölkerung fand, wurde diese dennoch instrumentalisiert. Es zeichnet sich ab, dass eben jenes *alte* Medium geeignet schien, programmatisch den immer wieder postulierten (dichotomischen) Modernitätsgedanken nach außen zu kommunizieren, indem die Symbole der modernen Technik stets mit dem Heimatlichen und Volkstümlichen assoziiert und rückgebunden wurden (Abb. 12). So breit die »Raumbildbände« thematisch angelegt waren, blieben sie doch ein exklusives Produkt. Immerhin kostete ein Band rund 24 RM – ungefähr ein Achtel eines durchschnittlichen Arbeiterlohnes. Jedoch versuchte man mit der »günstigen« Variante, der Zeitschrift *Das Raumbild*, einen weiteren Interessentenkreis zu erreichen und als populäres Medium zu etablieren. Zudem fand die mediale Umsetzung auch unter der Verwendung modernster Technologien statt, denn die Bände wurden zunehmend durch großformatige Farbfotografien, die im Vierfarbendruck reproduziert worden sind, ergänzt.

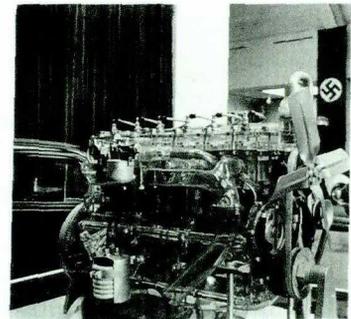
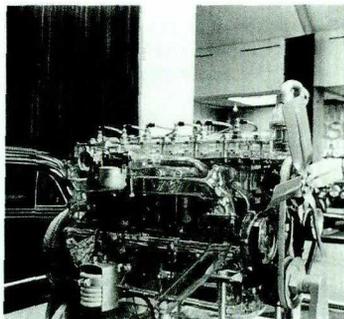
Zugleich gilt es die Zufälligkeit und Unstrukturiertheit, mit der das *neue* Medium eingeführt wurde, zu beachten. Denn der wesentliche Impuls der Popularisierung der

Stereofotografie ging auf das persönliche Interesse Otto Schönsteins mit der Gründung des Raumbildverlages 1932 zurück. Die zunächst offen formulierten Vorbehalte gegen die Stereoskopie wurden erst mit dem Eintritt Heinrich Hoffmanns als Mitgesellschafter im »Schönstein Verlag« zurückgenommen. Ex post wurde das Stereobild in die Propaganda und Ideologie eingebettet, erhielt jedoch sogleich den Status eines exklusiven Leitmediums. Mittels der Stereoskopie – verstanden als technische Spitzenleistung – versuchte man dem vielbemühten Technik-Mythos konkrete Gestalt zu verleihen und wirk-

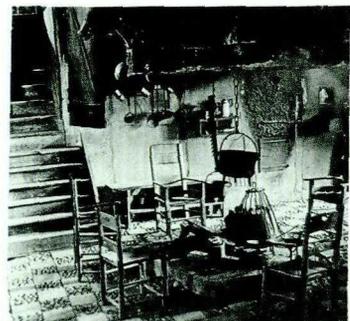
sam nach außen zu kommunizieren. Das Stereobild wurde nicht nur zum Repräsentanten eines »realistischen« Kunststils schlechthin stilisiert, sondern sollte sich als scheinbarer Garant einer fotografischen Objektivität und Wahrheit dem Betrachter einschreiben. Paradoxaerfolge erfolgte dies mit einer Wiederentdeckung der plastischen und sensuellen Erinnerungsbilder des 19. Jahrhunderts – die Bildmotive wurden dabei gegen solche einer NS-konformen Propaganda ausgetauscht und zudem versuchte man das Stereobild als politische Raummetapher des Dritten Reiches zu theoretisieren.



10



11



12

Abb. 12 Gaston Blondeau: »Marseille / Der große Umladekran und die Einfahrt ins Fort St. Jean« (oben), Heinrich Hoffmann: »Die große Automobilausstellung Berlin 1938. Der gläserne Motor« (Mitte), Hermann Großberger: »Das Heimatmuseum von Wilsede Lüneburger Heide« (unten) [aus: *Das Raumbild. Stereoskopisches Magazin für Zeit und Raum*, 3. Jg., Nr. 8, 1938].

1 Hans Sarkowicz (Hg.): *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main, Leipzig 2004; Klaus Backes: *Hitler und die Bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich*, Köln 1988. Ebenso Uwe Fleckner (Hg.): *Angriff auf die Avantgarde: Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Berlin 2007 (Schriften der Forschungsstelle »Entartete Kunst«; 1).

2 In Bezug auf die Fotografie siehe Rolf Sachsse: *Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat*, Berlin 2003, S. 48.

3 Vgl. Berthold Hinz: *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, München 1974; Berthold Hinz: Disparität und Diffusion – Kriterien einer »Ästhetik« des NS, in: *Kritische Berichte*, 17. Jg., Heft 2, 1989, S. 111–120; Joachim Petsch: »Unerstzliche Künstler« Malerei und Plastik im »Dritten Reich«, in: Sarkowicz, (Anm. 1), S. 245–277.

4 Sachsse, (Anm. 2), S. 148ff. Christian Fuhrmeister, Stephan Klinge, Iris Lauterbach, Ralf Peters (Hg.): »Führerauftrag Monumentalmalerei«. Eine Fotokampagne 1943–1945, Köln, Weimar 2006 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München; 18).

5 Zum Begriff der Modernität siehe Knut Hickethier: Medien und reaktionäre Modernisierung im »Dritten Reich«, in: Hans-Werner Heister (Hg.): »Entartete Musik« 1938 – Weimar und die Ambivalenz. Ein Projekt der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar zum Kulturstadtjahr 1999, Saarbrücken 2001, S. 137–148.

6 Mit Ausnahme der materialreichen Darstellung bei Dieter Lorenz: Der Raumbild-Verlag Otto Schönstein. Zur Geschichte der Stereoskopie, in: *Magazin, Deutsches Historisches Museum*, 11. Jg., Heft 27, 2001.

7 Mit ausführlicher Literatur Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Basel 1996.

8 *Die INDUPOR Stereo-Photographie*, hg. von der Stereo-INDUPOR-Gesellschaft, Frankfurt am Main 1920, S. 24ff.

9 *Das Raumbild. Stereoskopisches Magazin für Zeit und Raum*, hg. von Prof. Heinrich Hoffmann Reichsbildberichterstatte der NSDAP unter Mitwirkung von Reichshauptstellenleiter Heinrich Hansen. (1938–1939 erschienen).

10 *Das Raumbild. Monatszeitschrift für die gesamte Stereoskopie und ihre Grenzgebiete*, hg. von Otto Schönstein (1935–1937 erschienen).

11 Lorenz, (Anm. 6), S. 2f.

12 Ebenda.

13 Ebenda, S. 3f. Ebenso gab Otto Schönstein nach dem Krieg zu Protokoll, dass die »Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums« seiner »Raumbild-Idee« ablehnend gegenüberstand. Vgl. Rudolf Herz: *Hoffmann und Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos*, München 1994, S. 61.

14 Allein innerhalb des nächsten Jahres folgten dann vier weitere Bände. Eine ausführliche Bibliografie des Otto Schönstein Verlages findet sich bei Lorenz, (Anm. 6), S. 52.

15 Herz, (Anm. 13), S. 61.

16 Vgl. hierzu grundlegend Herz, (Anm. 13), S. 52f.; Brigitte Bruns: Neuzzeitliche Fotografie im Dienst der nationalsozialistischen Ideologie. Der Fotograf Heinrich Hoffmann und sein Unternehmen, in: Diethart Kerbs, Walter Uka, Brigitte Walz-Richter (Hg.): *Die Gleichschaltung der Bilder. Zur Geschichte der Pressefotografie 1930–36*, Berlin 1983, S. 172–182.

17 Berthold Hinz: Bild und Lichtbild im Medienver-

bund, in: ders. (Hg.): *Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus*, Gießen 1979, S. 137–148, hier S. 144.

18 Folgende Themenschwerpunkte werden genannt: »Länder- und Völkerkunde, Geschichte, Kunstgeschichte, Bauwesen, Baustile, Sport, Wehrmacht, Schifffahrt, Fliegerei und Segelflug, Pflanzen und Blumen, Kristalle, Tiere, Himmelskunde, Rassenkunde, Trachten usw. und endlich das jeweils Aktuelle aus der Zeitgeschichte der Gegenwart.«, in: *Das Raumbild*, (Anm. 9), 4. Jg., Nr. 1, 1938, S. 1.

19 Mit ausführlicher Literatur Reinhart Meyer-Kalkus: Der gefährliche Augenblick – Ernst Jüngers Fotobücher, in: *Bildwelten des Wissens* 2.1, 2004, S. 54–75, hier S. 56.

20 Adelheid von Saldern: Kunst für's Volk«. Vom Kulturkonservatismus zur nationalsozialistischen Kulturpolitik, in: Harald Welzer (Hg.): *Das Gedächtnis der Bilder. Ästhetik und Nationalsozialismus*, Tübingen 1995, S. 45–104, hier S. 69.

21 Ebenda S. 67.

22 Hans Leitherer: Der Diskuswerfer des Myron (Zur Schenkung des Führers an die Glyptothek zu München), in: *Das Raumbild*, (Anm. 9), 5. Jg., Nr. 1, 1939, S. 6–8.

23 Stefan Schweizer: »Unserer Weltanschauung sichtbaren Ausdruck geben«. Nationalsozialistische Geschichtsbilder in historischen Festzügen zum Tag der »Deutschen Tag«, Göttingen 2007 (Veröffentlichung des Max-Planck-Instituts für Geschichte), S. 302.

24 Siehe hierzu Hubert Damisch: *Fixe Dynamik. Dimensionen des Photographischen*, Berlin 2004, S. 54f.

25 Im Jahr 1936 gehörten der Deutschen Gesellschaft für Stereoskopie e. V. in Berlin 100 Mitglieder an. Vgl. den Jahresbericht in: *Die Zeitschrift der Stereoskopiker. Organ der Deutschen Gesellschaft für Stereoskopie e. V. und Organ der Ostmärkischen Gesellschaft für Stereoskopie*, hg. von Karl Weiss, Nr. 2, 1937, S. 4; Lorenz, (Anm. 6), S. 13.

26 Vgl. Hans Behr: Warum gibt es nicht noch viel mehr Stereoskopiker?, in: *Das Raumbild*, (Anm. 10), 1. Jg., Nr. 3, 1935, S. 54–55.

27 Kurt Lothar Tank: Zur Ästhetik des Raumbildes, in: *Das Raumbild*, (Anm. 10), 1. Jg., Nr. 1, 1935, S. 8–12, hier S. 9.

28 Kurt Lothar Tank: Lichtbild und Raumerlebnis, in: *Das Raumbild*, (Anm. 10), 1. Jg., Nr. 11, 1935, S. 21.

29 Kurt Lothar Tank: Stereoskopie und Kunstgeschichte, in: *Das Raumbild*, (Anm. 10), 1. Jg., Nr. 8, 1935, S. 13–14.

30 Karl Stanke: Betrachtungen über das Raumbild, in: *Das Raumbild*, (Anm. 9), 4. Jg., Nr. 1, 1938, S. 20ff.

31 Adolf Pötzel: Vom Wesen der Stereoskopie, in: *Das Raumbild*, (Anm. 9), 4. Jg., Nr. 1, 1938, S. 4f.

32 Tank, (Anm. 27), S. 8.

33 Ebenda S. 11.

34 Vgl. etwa einen der maßgeblichen Ideologen des Dritten Reichs, Paul Ritterbusch: *Wissenschaft im Kampf um Reich und Lebensraum*, Stuttgart, Berlin 1942, S. 20.

35 Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorien. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006, S. 373.

36 Karl Schlögel: *Im Raume lesen wir die Zeit*, Frankfurt am Main, 2. Aufl. 2006, S. 54, und S. 56.

37 Jutta Held: Kunstgeschichte im »Dritten Reich«. Wilhelm Pinder und Hans Jantzen an der Münchner Universität, in: dies., Martin Papenbrock (Hg.): *Kunst und Politik*, Göttingen, 2. Aufl. 2004 (Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft; 5), S. 17 bis 59, hier S. 35f.

38 Ebenda S. 36.

39 Hans Jantzen: *Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff*, München 1938 (Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften Heft 5), S. 39.

- 40 Ebenda S. 40.
- 41 Dr. med. H. Chantraine: Die Veranlagung zur Raumsichtigkeit und die Übung der Raumsichtigkeit, in: *Das Raumbild*, (Anm. 9), 3. Jg., Nr. 12, 1937, S. 225.
- 42 Held, (Anm. 37), S. 39.
- 43 Pitter Gern: Pfahlbauten am Bodensee, in: *Das Raumbild*, (Anm. 9), 4. Jg., Nr. 8, 1938, S. 174–176.
- 44 Vgl. auch Lambert Wiesing: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt am Main 2005, S. 107.
- 45 Sachsse, (Anm. 2), S. 148 ff.
- 46 Josef Vollert: Das Raumbild zum Feierabend!, in: *Das Raumbild*, (Anm. 9), 4. Jg., Nr. 8, 1939, S. 179.
- 47 Siehe hierzu grundlegend Schweizer, (Anm. 23). Stefan Schweizer, Lena Serov und Jennifer Crowley danke ich für die immer wieder anregenden Diskussionen und Hinweise.
- 48 Pitter Gern: Der Münchener Festsommer, in: *Das Raumbild*, (Anm. 9), 5. Jg., Nr. 8, 1939, S. 173.
- 49 Gern, (Anm. 48), S. 174.
- 50 Ebenda.
- 51 Rudolf Brandt: Das Raumbild als Vermittler unserer Zeitgeschichte, in: *Das Raumbild*, (Anm. 10), 3. Jg., Nr. 11, 1937, S. 204–205, hier S. 205.
- 52 Vollert, (Anm. 46), S. 179.