

**Arbeitstagung: "Fremde im Visier. Private Fotografie der Wehrmachtssoldaten im Zweiten Weltkrieg"**  
**Universität Oldenburg, 16. Juli 2005**

**Autor, Ort, Datum unbekannt.**  
**Über das Problem der Kontextualisierung in der Kriegsfotografie**

**Ulrich Hägele**

Im folgenden werde ich Ihnen anhand von drei Beispielen aus meiner wissenschaftlichen Arbeit mit Fotografie einige Möglichkeiten aufzeigen, wie wir uns Fotografien annähern können, von deren Entstehungszusammenhang, Gebrauch und Rezeption nichts, oder kaum etwas bekannt ist. Es sind teils private und teils private mit professionellem Auge aufgenommene Fotografien aus dem Ersten und dem Zweiten Weltkrieg. Die Fotografien von Familienangehörigen russischer Kriegsgefangener in Österreich aus der Zeit um 1916. Sodann die Fotografien von Willy Römer aus Rußland. Diese Bilder sind ebenfalls in die Zeit um 1916 zu datieren. Schließlich das Beispiel eines Amateurs, der während des Zweiten Weltkrieges in Frankreich und in der Sowjetunion fotografiert hat.

Ein Ergebnis der Diskussion um die Wehrmachtsausstellung bestand zugespitzt darin, Fotografien mit fragwürdiger Provenienz von der wissenschaftlich-historischen Arbeit auszuschließen. Die Debatte orientierte sich, wie ich meine, zu sehr am Quellenwert der Fotografie als Archivalie und zu wenig am Bild an sich. Bei Bildern, und dazu zählen unter anderem auch Fotografien, sind andere Maßstäbe zu setzen, als etwa bei schriftlichen Quellen. Dies wurde meines Erachtens viel zu wenig berücksichtigt. Nun bin ich kein Historiker. Ich würde mich als Kulturwissenschaftler und Ethnograph mit einem Hang zum Bild – zur Fotografie bezeichnen. Bei meiner Arbeit stelle ich das Bild ins Zentrum der Betrachtungen. Ich orientiere mich vor allem an Ernst Gombrich. Seine zentrale Hypothese lautet: Man kann Bilder, also eine Zeichnung, Malerei, Fotografien erst verstehen, wenn man ihre Sprache gelernt hat. Gerade dieses "learning to see", wie er es vor rund fünfzig Jahren in seiner prägnanten Sprache formuliert hat, erscheint mir heute im 21. Jahrhundert der digitalen Bilderwelt aktueller denn je.<sup>1</sup> Eine weitere Hypothese Gombrichs charakterisiert die Beschäftigung mit Bildern als umfassend. Heute würde man es vielleicht "dichte Beschreibung" nennen, ein ikonographisches Herangehen nämlich, das sich zwar auf ein Bildbeispiel etwa aus der Fotografie konzentrieren kann, das aber zur Analyse und Interpretation die ganze Bildpalette der visuellen Geschichte heranzieht. Als einer der ersten

---

<sup>1</sup> Ernst H. Gombrich: Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. Washington 1960, S. 274.

Kunsthistoriker hatte Gombrich damit übrigens die Fotografie in den Olymp der Kunst erhoben. Anders ausgedrückt: Es ist nicht so sehr entscheidend, über welche Bildgattung man spricht, sondern viel mehr das "Wie". Es sollte noch lange dauern, bis die Fotografie als ein eigenständiges Thema in der Wissenschaft angekommen war.

### *Zensurierte Bildergrüße*

Zu meinem ersten Beispiel, das ich mit "Zensurierte Bildergrüße" überschrieben habe. Unter ungeklärten Umständen kam im Jahr 1927 ein Konvolut von 196 Fotografien in die Fotosammlung des Österreichischen Museums für Volkskunde, Wien. Sie waren ursprünglich an russische Kriegsgefangene des Ersten Weltkrieges in den Lagern Wieselburg/Purgstall, Niederösterreich, adressiert gewesen, wurden jedoch zensuriert und den Gefangenen daher nie zugestellt. Die Fotos zeigen die Angehörigen der Kriegsgefangenen: Kinder, junge Frauen, Mütter mit Kindern, Eltern und Geschwister.

Bei den nachfolgenden Museumsgenerationen gerieten die Fotos in Vergessenheit. Aufkaschiert auf Kartons und spärlich beschriftet, bereiten sie quellentechnische Probleme. Diese liegen zwar weniger an der Qualität – die meisten Fotografien haben die Zeit erstaunlich frisch überdauert, aber ein Ablösen vom Karton kam aus konservatorischen Gründen nicht in Frage. Eventuell vorhandene handschriftliche Grüße auf der Rückseite der Fotografien sind deshalb verdeckt. Der Trägerkarton der Bilder im Cabinet-Format wurde in manchen Fällen vor der Inventarisierung gespalten und dann aufgeklebt. Inschriften und Mitteilungen in russischer Schrift sind dadurch sichtbar geblieben. Wie dem auch sei: Nach den Kriterien der Expertenkommission zur Überprüfung der Hamburger Wehrmachtsausstellung wäre das Bilderkonvolut wissenschaftlich nicht verwertbar, da sich keine eindeutige Provenienz nachweisen läßt.

Schon im ersten Moment wirken die Bilder anrührend und zugleich befremdend: Da sitzt eine schwarz gekleidete junge Frau vor einem eintönigen Hintergrund. Frontal aufgenommen, schaut sie direkt in die Kamera. Ihre linke Hand ruht auf dem Oberschenkel. Rechts hält sie ein weißes Tuch. Seitlich steht eine Topfpflanze. Der stoffartige Hintergrund ist faltig und grau und hat etwas Improvisiertes. Die Frau macht einen freundlichen, aber gleichzeitig seltsam erstarrten und traurigen Eindruck. Der starre und traurige Duktus der Motive zieht sich durch das ganze Konvolut. Die Fotografien entsprechen damit so gar nicht den übrigen, zeitgenössischen Aufnahmen des Museumsarchivs, die thematisch zumeist im Rahmen des volkskundlichen Kanons entstanden sind.

Roland Barthes widmete sich mit seinem bildhermeneutischen Ansatz genau jenen Fotografien, die beim Betrachten Erstaunen hervorrufen, "weil sie auf den ersten Blick fremdartig erscheinen, fast ruhig."<sup>2</sup> Er konzentriert sich zunächst auf signifikante Merkmale, die vom Bild heraus ins Auge stechen. Da keinerlei außerbildliche Quellen zur Verfügung stehen, schien es bei den russischen Familienfotografien unabdingbar, zunächst in die Details zu gehen. Den Aufnahmen ist gemeinsam, daß sie allesamt in professionellen Ateliers entstanden sind. Auf den allermeisten Fotografien sind Frauen mit Kindern dargestellt. Von den beigefügten Gegenständen möchte ich mich nun auf zwei konzentrieren: das Taschentuch und das Bild im Bild. Zunächst zum Tüchlein. Als Objektivation kann das Tuch vielleicht als ein Signal gelesen werden, das an den Adressaten, also den Kriegsgefangenen Verwandten im fernen Österreich gerichtet war. Möglicherweise sollte es die Trauer gegenüber den Abwesenden Ehemann oder Bruder symbolisieren – wie Heinrich Heine in seinem "Buch der Lieder" formulierte: "Daß ich Sehnsuchtstränen wollte trocknen mit dem Taschentuch."<sup>3</sup> Genauso schlüssig wäre aber auch das Taschentuch als Zeichen der Treue, das, in Anspielung auf höfische Galanterierituale, dem Angetrauten über die Fotografie als Liebespfand gegeben wird. Ebenso möglich sind Bezüge zur christlichen Ikonographie, wobei anzunehmen ist, daß Fotograf und Modell mit deren Grundzügen vertraut waren. So umschließt die thronende Maria auf zahlreichen Apsisdarstellungen mit der das Kind stützenden linken Hand eine weiße Stoffbinde. Zunächst symbolisiert das Tüchlein Trauer: Unter dem Kreuz und bei der Grablegung benutzt Maria weißen Stoff, um ihre Tränen zu trocknen. Das Tuch versinnbildlicht aber ebenso die körperliche Unversehrtheit der Jungfrau. Weiter findet sich bei Paulus im Neuen Testament eine Stelle, wonach die mit Körpersekreten von Heiligen vollgesaugten Taschentücher bei Kranken aufgelegt, heilende Wirkung entfalten.

Zum Bild-im-Bild-Motiv. In einem Beispiel ist eine Frau mit ihren drei Kindern zu sehen. Die fast achsensymmetrisch ausgerichtete Komposition orientiert sich, wie unschwer zu erkennen ist, an einer Kreuzform. Die Mutter umschreibt mit ihrem Körper den Kreuzbalken. Die Kinder markieren die beiden Kreuzarme. Der Kopf des Kleinkindes befindet sich, unterhalb des Kreuzamulets der Mutter, im Schnittpunkt des Ganzen. Das drei, vielleicht vier Jahre alte Mädchen (links) hat eine helle Schürze umgebunden und trägt wie die Mutter eine dunkle Tracht. Besonders anrührend ist, wie das Kind die ungerahmte Fotografie präsentiert. Seine winzigen Fingerchen berühren die Ecken kaum, so daß die Ablichtung geradezu vor seinem Bauch zu schweben scheint. An einer Stelle ist das Fotopapier eingeknickt – Spuren der Abnutzung. Der Blick des Mädchens zeugt von tiefer,

<sup>2</sup> Roland Barthes: Schockfotos. In: Ders.: Mythen des Alltags. Frankfurt/Main 1964, S. 55-58, hier S. 57.

<sup>3</sup> Heinrich Heine: Buch der Lieder. Hamburg 1827, S. 16.

anklagender, ja fast trotziger Trauer. Allerdings kann seine mimische Anspannung ebenso mit der ungewohnten Situation im Atelier des Fotografen in Verbindung stehen. Wer auf der Fotografie abgebildet ist, läßt sich indessen nur schwer sagen. Möglicherweise sind es zwei stehende, erwachsene Personen – die (noch vereinten) Eltern des Kindes oder die Angehörigen des Vaters?

Die Bild-im-Bild-Motive der russischen Atelierfotografen transportieren die Metapher der Erinnerung des Kindes an seinen Vater symbolisch an dessen fernen Aufenthaltsort. Visualisiert wird der Ausdruck von Verlust, der von beiden Seiten in doppeltem Sinn als Fehlen und als Abwesenheit nachvollziehbar ist. Das Kind potenziert dabei im Bild den Verlust: jenen des lieben Vaters genauso wie jenen des treuen Ehegatten und Mannes der Mutter. Gleichzeitig markiert der Akt der Aufnahme im Atelier den Moment einer feierlichen Andacht. Diese ist – in der Situation der Abwesenheit – mit jener an den Verlorenen Sohn vergleichbar. Dementsprechend kann die ins Feld geschickte Fotografie als visuell transformierte liturgische Handlung interpretiert werden. Das Bildmotiv signalisiert dem Empfänger, daß er sich, obwohl gefangen in der Fremde, seines Platzes in der Familie sicher sein kann. Letzten Endes wäre die Familie durch das demonstrative zur Schau stellen der Fotografie des Abwesenden im Bild zumindest visuell wieder komplett.

Bild-im-Bild-Motive sind in der Geschichte der Fotografie nicht unüblich: Auf einer inszenierten Postkartenfotografie liebkost eine junge Frau das gerahmte Bildnis des fernen Gatten. An ihrer Seite steht eine Vase mit blühenden Rosen. Ein Reim dient als Unterschrift: "Sein Bild. Dein Anblick giebt der Seele Ruh; Will Herzen und küssen Dich immerzu." Eine Wienerin hatte die Karte ihrem Angebeteten im Mai 1915 ins Feld geschickt. Sicher lag ihre Intention darin, dem von der Front unabhkömmlichen Nähe zu vermitteln. Diese Nähe wird zunächst visuell transportiert, schenkt doch der Empfänger einer Postkarte gemeinhin dem Bildmotiv seine erste Aufmerksamkeit. Hier aber ist nicht etwa die schmachende Absenderin, sondern ein Fotomodell wiedergeben. Das Substitut übernimmt also die Aufgabe, dem Empfänger der Karte bildlich zu demonstrieren, daß man ihn Zuhause vermißt.

Eine andere Fotografie ist offenbar anläßlich einer Ferntrauung während des Zweiten Weltkrieges entstanden. Die Braut sitzt an einem Tisch, auf dem neben einem Blumengesteck die Fotografie ihres Bräutigams steht. Ein Abzug der Aufnahme wurde sehr wahrscheinlich dem Soldaten ins Feld als Zeichen dafür geschickt, daß die Ehe nun besiegelt war. Unklar bei dieser Interpretation bleibt die Rolle des reliquienartig präsentierten Stahlhelms. Rückte ihn der Fotograf deshalb als Requisite mit ins Bild, um die Ernsthaftigkeit der Szene zu unterstreichen oder sollte er etwa als Symbol für Tod und Zerstörung gelesen werden – eine

Deutung die diesem Bild-im-Bild-Motiv eine Portion Subversion verliehen hätte?

Demgegenüber satirisch gemeint ist ein weiteres Bild-im-Bild-Motiv: Im Mai 1945 posiert die Fotografin Lee Miller für einen Kollegen nackt mit Waschlappen in Hitlers Badewanne in dessen Münchner Wohnung. Der Diktator, visualisiert im offiziellen Fotoportrait, befindet sich als "Zuschauer" und Bild-im-Bild in einem Rahmen auf den Wannenrand; rechts steht eine kleine Skulptur auf der Kommode. Das Bad macht insgesamt einen eher spartanischen Eindruck. Würde die Erklärung zu der Fotografie nicht mitgeliefert, könnte es sich, abgesehen von den beiden drapierten Requisiten, um eine x-beliebige Naßzelle handeln. Die öffentlichen Bilder vom Krieg zeigen meist Kampfhandlungen und zerstörte Städte. Wenn Sie sich Bilder aus Berlin, Stuttgart, Köln oder Dresden anschauen, die im Frühjahr 1945 gemacht wurden, dann liegen da immer irgendwelche Trümmer herum, auch in Gegenden, die von den Bomben verschont geblieben sind. Die früher aufgeräumte Stadtlandschaft, Straßen, Gebäude, Wohnungen, wirkt unordentlich und mit Schmutz und Staub bedeckt. Das Badezimmer Hitlers scheint dagegen vom Krieg nicht tangiert gewesen zu sein – kein Schmutz, keine Trümmer, alles clean, abgesehen von den Stiefeln. Der Bruch und die voyeuristisch anmutende Aneignung einer der intimsten Örtlichkeiten des deutschen Diktators geschieht allein durch die entblößte Frau, die zudem als Künstlerin und Modell Man Rays, als Repräsentantin der klassischen Modernen Kunst fungiert. Die besiegten Deutschen waren damit visuelle Zeugen der Entzauberung der Nazidiktatur geworden, die für die Hardliner und Ewiggestrigen unter ihnen einer Entweihung gleich kommen konnte. Ikonographisch, und damit schließt sich der Kreis zum russischen Familienbild aus dem Ersten Weltkrieg, ist das Bild im Bild mit dem Tod des Protagonisten konnotierbar. In dieser Hinsicht war für die vom Naziterror Befreiten das Verschwinden Hitlers, von dessen sterblichen Überresten keine Dokumente überliefert waren, zumindest visuell beurkundet.

### *Ostfront 1916*

Auch die Bilder aus meinem zweiten Fallbeispiel sind während des Ersten Weltkrieges in Rußland entstanden. Ich habe den Abschnitt mit "Ostfront 1916" überschrieben. Die Soldaten an der Front fotografierten nach einem bestimmten Schema, das etwa dem von Zuhause oder dem von Urlaubsreisen entspricht: wenig Alltag, vom Kriegsgeschehen – viel Feierlichkeiten: Geburtstage, Jahrestage etc. Wenn das 'gesellige' Beisammensein der Mannschaft und gewohnte Verrichtungen, wie Waschen, Essen, Trinken, Rauchen etc. an der Front abgelichtet wurden, dann geschah dies, um den Daheimgebliebenen das eigene Wohlbefinden zu suggerieren, daß das Leben auch im Krieg seine 'Normalität' besitze und die Angehörigen sich

nicht zu sorgen brauchten. Wie sah nun das Bild vom Gegner aus? Gab es überhaupt Möglichkeiten, auf feindlichem Boden Menschen abzulichten? Inwieweit wird eine spezifisch kriegsbedingte folkloristische Sichtweise sichtbar? Zur Klärung dienen Bilder des Fotografen Willy Römer (1887-1979), die dieser während seiner Dienstzeit als Soldat in Polen und Rußland im Jahr 1916 aufgenommen hat. Willy Römer hatte bereits vor dem Krieg als Fotoreporter für die illustrierte Presse in Berlin gearbeitet. Aus Rußland brachte er rund 360 Fotografien und Negative nach Hause, die allesamt unveröffentlicht geblieben sind. Weiteres ist über die Fotografien und ihren Entstehungszusammenhang sowie die Motivation des Fotografen nicht bekannt.

Die Motive decken sich zum Teil mit dem volkskundlichen Bilderkanon Arbeit, Kinder und Wohnen. Zu den eindrucksvollsten "russischen" Fotografien Willy Römers zählen sicherlich Kinderportraits – ein dokumentarischer Blick des Fotografen wird offensichtlich. Im Beispiel der "Russenjungen mit meinem Kochgeschirr beim Futtern. Sie kamen täglich sich die Reste holen" finden sich sogar Hinweise auf die persönlichen Umstände des Autors. Die Momentaufnahme zeigt drei barfußige Kinder in zerschlissener, an manchen Stellen aufgerissener Kleidung. Die Buben tragen Mützen und sitzen auf einer Art Treppenabsatz. Der in der Mitte hat gerade den Löffel im Mund und schaut auf den Jungen links, der ein Stück Brot isst. Der rechts Sitzende trägt ein gestreiftes Matrosenhemd. Er hat wohl den Deckel von Römers "Kochgeschirr" zwischen seinen Knien und stippt gerade einen Ranken Brot in die Suppe. Willy Römer hatte bereits lange vor dem Ersten Weltkrieg Kinder auf den Berliner Straßen fotografiert. Diese Bilder zeigen Szenen vom Drachensteigen, im Sandkasten oder beim Spiel mit Murmeln und beim Lesen etc. Nur wenige, wie etwa die Schuhputzer am Flugplatz Johannistal (1910), geben Kinderarbeit wieder. Bei den Fotografien aus Rußland gewinnt man den Eindruck, als hätten die Kinder dort keine Freizeit gehabt: Das Hirtenmädchen in seinem abgenutzten Mantel hält zwei dünne Stöcke in den Händen. Mit einem Anflug von Lächeln blickt das Kind in die Kamera. Vielleicht war es gerade dabei, ein paar Ziegen von der Weide in den Stall zu treiben. Das Bild erinnert an eine Fotografie von Lewis Hine (1874-1940), die im Auftrag des Roten Kreuzes 1918 in Griechenland entstanden ist. Dieses Mädchen in seiner sehr zerschlissenen Kleidung lächelt jedoch in die Kamera.

Ebenfalls auf freiem Feld trifft Römer zwei Buben, die ihre Schuhe an einem Stock über der Schulter tragen. Ihre schäbigen Mäntel sind viel zu groß. Beide fixieren die Kamera, sie sehen traurig und etwas mißtrauisch aus. Wohin sie wohl gehen? Warum sie ihre Schuhe ausgezogen haben? Hier ist eine kurze Notiz des Fotografen auf der Rückseite überliefert: Offenbar befinden sich die "Bauernjungen" auf dem Weg zur Stadt. Ihr Schuhwerk werden

sie erst am Stadtrand anziehen. Auch in Warschau fotografierte Römer arbeitende Kinder. Diese Aufnahmen demonstrierten den foto-journalistischen Blick des Autors auf die Menschen. Es sind Schnappschüsse, aus der Nähe mit offener Blende fotografiert. Dementsprechend ist nur ein kleiner Ausschnitt der Gesichter klar abgebildet. Vorder- und Hintergrund verschwimmen.

Willy Römers Kinderbilder erinnern an entsprechende Motive auf Feldpostkarten russischer Provenienz. Diese wurden während des Ersten Weltkrieges von deutschen Soldaten gerne gekauft und als Genrebilder von der Ostfront in die Heimat geschickt – sie transportieren gelegentlich einen idyllisch-romantisierten Eindruck von Armut.<sup>4</sup> Römer setzte sich allerdings nicht, wie der Soldat Karl Scholz um 1915 mit Einheimischen selbst in Szene, um so auf die dortige, für ihn offenbar exotische Kleidungspraxis hinzuweisen. Scholz notierte auf die Rückseite der Feldpostkarte: "Meine liebe Mathilde und liebes Ellichen. Ich schicke Dir hiermit ein kleines Bild von unserem jetzigen Quartier. So gehen also die Leute noch jetzt angezogen. Seid beide herzlich begrüßt von Deinem Karl."<sup>5</sup>

Bei seinen Kinderfotos hat Willy Römer den in seinen Berliner Bildern bisweilen erkennbaren räumlichen Abstand zu den Abgelichteten verringert. Auch konzentrierte er sich mehr auf die Darstellung von ein, zwei oder maximal drei Personen und vermied Gruppenaufnahmen oder Menschenansammlungen, wie sie in seinen Berliner Kinderbildern nicht selten sind. Die beiden barfüßigen Buben mit ihren geschulterten Schuhen lassen zudem einen spezifischen ethnographischen Blick erkennen, der die Protagonisten als Individuen sieht, sie in ihr gewohntes Umfeld stellt, und bei dem Inszenierungen nicht zu offensichtlich zu Tage treten. Dieses Vorgehen nimmt bereits die spätere Bildpraxis eines August Sander vorweg, dessen "Landstreichern" aus dem Jahr 1929 kompositorische Bezüge zu Römers Bauernjungen aufweist. Darüber hinaus sind Römers Kinderbilder und Portraits, aber auch manche seiner Aufnahmen von Bauernstuben, durchaus als Vorläufer von Fotografien einer Dorothea Lange oder eines Walker Evans, Russell Lee und John Vachon einzustufen, welche die Dokumentarfotografie seit Mitte der dreißiger Jahre im Rahmen der FSA in den USA stark beeinflusst haben.

Die Fotografie "In der Bauernstube" vom Dezember 1916 zeigt ein spärlich eingerichtetes Interieur. Rechts sitzt ein rauchender Mann mit Mantel und Mütze auf einer

---

<sup>4</sup> Die Karte "Mädchen mit Korb und Junge" ist am 25. September 1916 vom Oberkommando der 10. Armee abgestempelt worden. Sie ist an Paul Simon in Berlin adressiert. Die zweite Karte zeigt zwei Buben vor einem Holzzaun. Sie stammt vom selben Schreiber und wurde mit Datum des "8.9.17" an Martha Rother in Berlin geschickt. Sammlung Diethart Kerbs.

<sup>5</sup> Bestand Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Museum Europäischer Kulturen, Inv.-Nr. 32L135b.

Bank. Zwei Kinder haben sich auf den Ofen in die "Schlafefcke" zurückgezogen, ein Mädchen hantiert am Herd. Kleidungsstücke hängen an einer Stange unter der Decke oder liegen auf dem Ofenbrett. Das dürre Holz auf dem Fußboden dürfte zum Anfeuern verwendet werden. Auch auf anderen Bildern hat Römer die Armut, die Kälte und Not realistisch, fast zum Greifen nahe festgehalten: Da scharren Hühner in einer Stube auf dem Fußboden nach Eßbarem, oder liegen Kartoffeln unter dem Ehebett, eine Mutter beschäftigt sich mit ihrem Kleinkind, dessen Wiege an der Decke befestigt ist. Wie auch bereits bei den Kinderaufnahmen sind hier Bezüge zu Fotografien von Jacob A. Riis offensichtlich, die dieser Ende des 19. Jahrhunderts von mittellosen Emigranten in New York gemacht hat. Vielleicht hat Römer aber auch die Aufnahmen von Heinrich Lichte gekannt, die im Auftrag der Berliner Ortskrankenkasse seit 1903 von Elendsquartieren der Hauptstadt fotografiert und regelmäßig in den Jahresberichten der Enquete veröffentlicht wurden.<sup>6</sup>

Der Erste Weltkrieg führte die Soldaten in Länder, in die sie unter normalen Umständen kaum gekommen wären. Für die meisten Beteiligten war die Fotografie zu einer einfachen und günstigen Möglichkeit geworden, den Angehörigen zu Hause von den Geschehnissen an der Front zu berichten. Wie Timm Starl einmal formulierte konnte jede heimgeschickte Fotografie konnte als Überlebenszeichen und Bestätigung für das eigene Wohlbefinden dienen: "Der Soldat lebt mit anderen Menschen, hält sich in unbekanntem Gegenden auf, hantiert mit Waffen oder ungewohntem Gerät. Die Besonderheit jeder Ansicht und jedes Augenblicks wird überdies von dem Wissen begleitet, daß es jeweils die letzten sein können, die man erlebt."<sup>7</sup> Außerdem zählte Fotografieren in der Etappe oder an der Front zu den wenigen Aktivitäten, die nicht reglementiert waren. Mit dem Fotoapparat in der Hand sahen sich die ansonsten dem militärischen Drill unterworfenen Soldaten ein Stück weit in der Lage, sich individuell auszudrücken. Aber die Funktion der Kamera konnte während eines Krieges durchaus noch weitergehende Auswirkungen auf den betreffenden Fotografen haben. Der Gefreite Eckle etwa, ein Theologiestudent von der Schwäbischen Alb mit pazifistischer Überzeugung, wurde 1941 an die Ostfront abkommandiert. Zuvor hatte er sich, wie er später erzählte, unter erheblichen Schwierigkeiten mit fünfzig Agfa-Diafilmen für seine Kleinbildkamera eingedeckt. Soldat Eckle knipste was das Zeug hielt: den Vormarsch der Wehrmacht auf staubigen Straßen, fahrende Panzer, Soldaten im Schützengraben, in der Feldküche und beim Zähneputzen, aber auch russische Gebirgszüge und Flußlandschaften –

---

<sup>6</sup> Vgl. Gesine Asmus (Hg.): Hinterhof, Keller und Mansarde. Einblicke in das Berliner Wohnungselend 1901-1920. Reinbek 1982.

<sup>7</sup> Timm Starl: Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980. München 1995, S. 73.



alles in Farbe. In seiner Einheit sei er der allseits respektierte Dokumentarist gewesen, der mit der Kamera bewaffnet war. Schließlich habe er während des gesamten Feldzuges keinen einzigen Schuß aus seinem Gewehr abfeuern müssen. Soldat Eckle hatte sich buchstäblich hinter seiner Kamera versteckt.<sup>8</sup>

Warum lichtete Römer an der Ostfront nun einheimische Menschen ab und keine Soldaten oder Schützengräben, wie sein Vorarlberger Kollege Franz Beer, der rund 200 Glasdiapositive vom "alltäglichen Leben" in den alpinen Stellungen mit nach Hause brachte und damit Lichtbildvorträge zusammenstellte?<sup>9</sup> Ulrike Schmiegelt versucht diese Frage für die Zeit des Zweiten Weltkrieges zu beantworten, aus dem eine große Zahl von Amateuraufnahmen mit vergleichbaren Bildthemen bekannt sind, und kommt zu dem Ergebnis: "Für die Soldaten im Osten waren die Einheimischen wegen ihrer folkloristischen Qualitäten, wegen der Haar- und Bartracht, wegen der Kittel, der Fußlappen und der mit Lumpen umwickelten Hosenbeine ein beliebtes Motiv. Die Fotografien dürften dabei oft intendiert haben, den Schmutz oder die 'Erbärmlichkeit' der Existenzen abzubilden. Es gibt allerdings auch Aufnahmen, die ein Interesse des Fotografen an der 'Urtümlichkeit' der russischen Bauern vermuten lassen. So oder so sah man seine Klischees von den Russen bestätigt."<sup>10</sup> Vereinzelt nahmen fotografierende Soldaten nach 1941 an der Ostfront aber auch ähnliche Bilder auf, wie Römer während des Ersten Weltkrieges. Asmus Remmer etwa, seit 1925 selbständiger Fotograf in Unewatt/Langballig, war 1942/43 an der Ostfront. Hinter den Frontlinien richtete er sein Objektiv mit sozial-ethnographischem Blick auf die Lebensweise der russischen Landbewohner: Die zumeist farbigen Bilder zeigen u. a. Frauen am Fluß bei der Wäsche, "Ernte mit der Sichel", "drei Generationen" in einem Wohnraum, Mädchen an Pflingsten mit bunten Tüchern auf der Dorfstraße, Kinder am Wegesrand und eine Mutter, die ihr Kind in die Wiege bettet – ähnliches hatte schon Willy Römer fotografiert. Remmer schrieb dazu: "Es ist eine andere Wirklichkeit des Krieges, die die Bilder vermitteln. (...) Es ist eine Wirklichkeit, die die Grausamkeiten des Kriegsgeschehens weder ignoriert noch relativiert, aber den Blick öffnet für eine Menschlichkeit, die in jenen Jahren abseits der Schlachten gegenwärtig war. (...) Der Schrecken des Krieges, das Wissen um Schuld und Verstrickung behalten ihre bedrückende Dimension."<sup>11</sup> Dies darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß die späteren, zumeist abwertend gebrauchten Stereotypen über Rußland

<sup>8</sup> Interview mit Pfarrer Eckle in Tübingen, 16. Juni 1985.

<sup>9</sup> Werner Matt: Franz Beer – Eine Lebensskizze. In: Vorarlberger Landesmuseum (Hg.): Franz Beer. Photograph 1896-1979. Bregenz 1991, S. 109-111, hier S. 108

<sup>10</sup> Ulrike Schmiegelt: "Macht Euch um mich keine Sorgen..." In: Peter Jahn/Ulrike Schmiegelt (Hg.): Foto-Feldpost. Geknipste Kriegserlebnisse 1939-1945. Berlin 2000, S. 23-31, hier S. 29.

<sup>11</sup> Asmus Remmer/Peter Brunkert: Abseits der Rollbahn: Russische Impressionen 1942/1943. Husum 1986, S. 5.

bzw. die Sowjetunion und seine Einwohner im Jahr 1916 noch nicht in dem Maße in den Medien reproduziert wurden, wie es dann in den dreißiger und vierziger Jahren der Fall war.<sup>12</sup> Viel mehr ist davon auszugehen, daß die rassistisch polarisierenden Zuschreibungen und "Konturen der Überlieferung" nicht während des Ersten Weltkrieges entstanden, sondern sich in der Hauptsache auf die propagandistisch verbrämte "Erinnerungspolitik der 1920er und 1930er Jahre"<sup>13</sup> gründen. Römers Aufnahmen sind freilich keine Knipserbilder. Im Gegensatz zu den fotografierenden Landsern, die im Ersten und Zweiten Weltkrieg ihre Bildmotive "in der Regel im Bereich der Privatheit"<sup>14</sup> suchten, also in der Etappe, in der eigenen Truppe, bei sich und den Kameraden, war Willy Römer Bildjournalist von Beruf. Er besaß ein situatives Gefühl für seine Motive, inszenierte behutsam und fertigte sogar kleinere Serien von ruralen Arbeitsvorgängen an. Möglicherweise hatte er sich Hoffnungen gemacht, noch während des Krieges von den Militärs als Bildberichterstatter verpflichtet zu werden. Das würde seine professionelle Herangehensweise erklären, aber auch seine bisweilen etwas respektlos klingenden Bildunterschriften, die im Hinblick auf eine propagandistische Verwendung in der deutschen Presse geschrieben scheinen.

*Karl Dehm: Bauernmädchen in der Ukraine*

Abschließend zu meinem dritten Beispiel. Hier stehe ich noch am Anfang der Untersuchung. Es handelt sich dabei um ein Konvolut an Fotografien, die ich von einem befreundeten Fotografen erhalten habe. Der wiederum bekam sie von einem Arbeitskollegen, der sich auf den Fildern bei Stuttgart ein Haus gekauft hatte. Bei einer Entrümpelungsaktion fanden sich die Fotografien sowie ein Briefwechsel mit Angehörigen oder Freunden in den USA. Hieraus leitete sich für mich der Name des Fotografen ab: Karl Dehm. Von Karl Dehm ließ sich bis jetzt nichts weiter in Erfahrung bringen. Im Telefonbuch ist er nicht verzeichnet. Möglicherweise ist er verstorben oder unbekannt verzogen. Dehms Portrait aus dem Zweiten Weltkrieg zeigt einen Mann Anfang bis Mitte Zwanzig. Dehm dürfte also so zwischen 1920 und 1925 geboren sein. Wenn er noch leben würde, wäre er also über Achtzig.

Zu den Bildern. Manche von ihnen sind auf der Rückseite mit kurzen Ortsangaben versehen. Hieraus und aufgrund von unzweideutigen Bildmotiven wie Eiffelturm und Arc de Triomphe kann davon ausgegangen werden, daß unser Mann in Frankreich im Einsatz war und 1942 an die Ostfront abkommandiert wurde. Was nahm der knipsende Fotograf auf?

<sup>12</sup> Petra Bopp: Fremde im Visier. Private Fotografien von Wehrmachtssoldaten. In: Anton Holzer (Hg.): Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie. Marburg 2003, S. 97-117.

<sup>13</sup> Anton Holzer: Den Krieg sehen. Zur Bildgeschichtsschreibung des Ersten Weltkriegs. In: Ders. (Hg.) 2003, S. 57-70, hier S. 60.

<sup>14</sup> Peter Jahn: Bilder im Kopf – Bilder auf dem Papier. In: Ders./Schmiegelt 2000, S. 8-12, hier S. 9.

Offenbar in Paris entstanden sind eine Reihe von Bildern, die befreundete Soldaten vor dem Eiffelturm, am Place de la Concorde und vor Werbebildern zeigen. In Bordeaux aufgenommen wurden sechs Fotografien im Format sechs mal sechs Zentimeter: "Wein, Speiseölfässer im Hafen", "Orangenbaum und Palme", "Trödelmarkt", "Neger" und schließlich "Mein Chef". Ein Offizier steht neben einem Mercedes, der wiederum auf einem Hof parkt – möglicherweise das deutsche Hauptquartier. Von der Eingangssituation existiert noch eine weitere Aufnahme im rechteckigen Format, die Tor und einen angrenzenden Jardin du Public zeigen, in dem möglicherweise auch die Aufnahmen mit den Bäumen entstanden sein könnten. Auf einigen weiteren Aufnahmen im Rechteckformat sind der Hafen von Bordeaux und Hafenarbeiter zu sehen. Andere Fotos zeigen Transportsituationen mit der Bahn: Verladene Geschütze und Lastwagen. Auf einer fotografiert posiert Karl Dehm neben einem Mercedes, der sich auf einem Bahnwaggon befindet. Vielleicht ein Hinweis darauf, daß er als Kraftfahrer und Chauffeur von Offizieren eingesetzt wurde. Dehm kam durch Sens und Tours (Ruinenbilder) und fuhr irgendwann über die Vogesen durch das Elsaß und setzte über eine Behelfsbrücke über den Rhein. Weitere Bilder sind im Schwarzwald bei Zavelstein und Freudenstadt entstanden. Hier wiederum ein biographischer Hinweis auf einer Aufnahme: "Freudenstadt Meine Führer". An einem unbekanntem Ort hat Dehm ein Pferde- und ein Ochsespann aufgenommen.

Ortswechsel: Von Dehms Einsatz an der Ostfront sind nur wenige Fotografien überliefert. Im Gegensatz zu den Fotografien aus Frankreich haben sie alle das selbe quadratische Format vier mal vier Zentimeter. Auffallend ist, daß hier keine Soldaten aus Dehms Einheit auf den Fotografien festgehalten sind. Zu sehen sind einige Landschaftsaufnahmen und Bahnhöfe. Wie im Westen hat Dehm auch aus heutiger Sicht Spektakuläres aufgenommen: Ein brennendes Haus, abgestürzte Flugzeuge und ein totes Pferd am Wegesrand – für einen Soldaten in Rußland stellten diese Dinge allerdings keine ungewöhnlichen Erfahrungen dar. Was bleibt sind die einheimischen Menschen. Hier zeigt sich in den wenigen überlieferten Aufnahmen eine ganz ähnliche Bildsprache wie bereits bei Willy Römer: Der Duktus von Dehms Bauernmädchen stimmt mit den bereits genannten Aufnahmen von Hine und Sander überein. Dehm ist hier auffallend nahe an seine Objekte herantreten. Dies war in seinen Aufnahmen aus dem Westen noch nicht der Fall.

Welche Intention hatte nun der fotografierende Frontsoldat? Bilder von armen Menschen und von den Elendsvierteln der deutschen Großstädte aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg sucht man in den Archiven der volkskundlichen Museen in Deutschland und Österreich vergebens. Die deutsche Volkskultur wurde fotografisch stilisiert, in Richtung der

späteren Blut- und Bodenideologie. Während die Sicht auf die Armut im eigenen Land kaum Berücksichtigung fand, knipsten Anthropologen, Ethnologen, Missionare und Militärs, aber auch hauptberufliche Lichtbildner in anderen, vor allem fernen Ländern dafür um so mehr Bilder, die einen zum Teil drastischen Eindruck von vermeintlich rückständiger Lebensweise vermitteln sollten. Hierbei kristallisieren sich motivisch zwei Leitmerkmale heraus: In Ländern, die dem europäischen Kulturkreis nahe standen, wie etwa Nord- und Osteuropa, existierten nebeneinander eine auf Folklore ausgerichtete Fotografie und eine Fotografie, die Armut und Not thematisierte. Demgegenüber reduzierte sich der Blick in den überseeischen Kolonien oft auf erotische Bilder vom Fremden. Diese Fotografien geben eine exotische Welt mit zumeist spärlich gekleideten Menschen wieder. Andere Fotografien sind Typenbilder, die, aufgenommen nach dem Schema des Kriminologen Alphonse Bertillon, auf eine rassistische Einstellung schießen lassen.<sup>15</sup> Bei den Landsern resultierte der Antrieb zum Fotografieren eines russischen Bauernmädchens wie eines schwarzafrikanischen Hirten bestenfalls aus einem romantischen Verständnis von Ferne und Abenteuer. In den Bildern steckt indessen ebenso eine gehörige Portion von Voyeurismus, die den Menschen aus Osteuropa, Asien oder Afrika zur Ergötzung des heimischen Publikums in eine Art visuelles Panoptikum zwängte.

Noch einmal zu Willy Römer und den russischen Familienaufnahmen: Römers Bilder sind Dokumente von Armut und Not. Die Fotografien der armselig präsentierten russischen Menschen konnten zu Zeugnissen des Nachweises von der Unterlegenheit des Feindes werden, die "eine eigene Niederlage weit weg rückt, und damit auch die Wahrscheinlichkeit des eigenen Todes"<sup>16</sup>. Sie waren also auch dazu geeignet, die Schrecken des Krieges ein Stück weit zu verdrängen und ihn damit zu banalisieren,<sup>17</sup> ein Mechanismus, der ebenso aus der Bildberichterstattung von aktuelleren Kriegen in Afghanistan oder dem Irak bekannt ist.<sup>18</sup> Auf Römers Bilder scheint der Krieg nicht vorhanden. Betrachtet man die Fotos, so vergißt man leicht, daß der Krieg im Osten zwischen 1915 und 1918 über eine Million Menschen das Leben gekostet hat.

Es gibt aber noch ein weiteres Bildthema des Krieges: die Familienfotografie der Atelier- und Wanderfotografen, die in der gesamten westlichen Welt praktiziert wurde, auch

---

<sup>15</sup> Vgl. Wiener, Michael: Ikonographie des Wilden. Menschen-Bilder in Ethnographie und Photographie zwischen 1850 und 1918. München 1990 sowie Susanne Regener: Ausgegrenzt. Die optische Inventarisierung des Menschen im Polizeiwesen und in der Psychiatrie. In: Fotogeschichte 10/1990/38, S. 23-38.

<sup>16</sup> Starl 1995, S. 75.

<sup>17</sup> Vgl. Utz Jeggle: Auf der Suche nach der Erinnerung. In: Brigitte Böhnisch-Brednich/Rolf W. Brednich/Helge Gerndt (Hg.): Erinnern und Vergessen. Vorträge des 27. Deutschen Volkskundekongresses. Göttingen 1989, S. 89-101, hier S. 96.

<sup>18</sup> Vgl. Bernd Hüppauf: Ground Zero und Afghanistan. Vom Ende des fotografischen Bildes im Krieg der Unschärfen. In: Fotogeschichte 22 (2002), Heft 85/86, S. 23-30 und Ulrich Hägele: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Afghanistan – Ikonographie des fotografischen Kriegsberichts. www.tvv-verlag.de, 1. November 2002.

in Rußland. Dies ist insofern interessant, als diese Form von Aufnahmen, wie wir gesehen haben, mit den dokumentarisch-folkloristischen Fotografien Willy Römers in keiner Weise übereinstimmen. Diese Aufnahmen stellen die Menschen so dar, wie sie sich präsentiert haben wollten: nicht als arme Landbewohner, sondern in der bestmöglichen äußeren Form. Bei oberflächlicher Betrachtung ist der Krieg auch hier nicht vorhanden. Zunächst frappiert die Abwesenheit der Männer in den Bildern – in Szene gesetzt wurden in der Hauptsache Frauen gemeinsam mit ihren Kindern. Das Bildprogramm entspricht zum einen einer eher christlich-ikonographischen Bildtradition, die sich in der Hauptsache an der Madonna mit dem Kind orientiert. Auf der anderen Seite kommt darin auch eine bürgerliche Sichtweise auf die Familie zum Ausdruck. Das Ambiente der Szenerien, die aufgebauten, teils städtischen, teils ländlichen Prospekte und Requisiten ähneln stark entsprechenden Beispielen aus Westeuropa – obgleich sich die ärmlichen Verhältnisse der Protagonisten, auf manchen Fotografien nur unzureichend kaschieren ließen.

Die Kombination von bildhermeneutischem und ikonographischem Vorgehen führt zu Informationen, die direkt aus dem Bild heraus ersichtlich sind. Hierzu müssen die Fotografien freilich sehr genau betrachtet werden. Die mangels weiterer Hinweise weitgehend assoziativ angelegte Interpretation birgt aber die Gefahr, sich leicht auf einer Gratwanderung zwischen Spekulation und Indizien zu verheddern. Die quellentechnische Grenze der visuellen Methode wäre damit wohl erreicht. Neue Informationen sind dann unabdingbar, etwa ein Interview mit dem betreffenden Fotografen Karl Dehm und wenn dies nicht mehr möglich ist, ein Interview mit einem Angehörigen, was wiederum weitere Zugänge ermöglichen könnte.

Allerdings sollte sich die moderne Fotogeschichte nicht zu sehr von einem Diskurs über den Quellenwert des fotografischen Mediums leiten lassen und kunsthistorisch-soziologische mit historischen Ansätzen ausspielen. Der hohe Symbolgehalt mancher Fotografien kann einen kultursoziologisch-ikonologischen Analyseweg erfordern. Umgekehrt wären hierbei aber ebenso historische, geographische und politische Herangehensweisen zu berücksichtigen. Wenn wir die russischen Familienbilder anschauen, so läßt sich kaum mehr herausfinden, welche Persönlichkeiten und Einzelschicksale sich hinter den zumeist anonymen Fotografien verbergen. Ungewiß ist, ob die russischen Kriegsgefangenen aus dem Österreichischen Lager ihre Heimat überhaupt wiedergesehen haben – waren sie vielleicht bereits tot und konnten die Bilder deshalb nicht mehr zugestellt werden?

Gleichwohl dürften sich die Angehörigen sehr wohl darüber bewußt gewesen sein, daß die Fotografie lediglich den Abklatsch ihrer selbst ins ferne Österreich transportieren konnte. Vielleicht in dieser Gewißheit hatte die einsam und mit traurigem Lächeln in die Kamera

blickende Frau mit Schnupftuch auf der Rückseite ihres Foto-Portraits ein paar handschriftliche Worte an ihren Gatten gerichtet: "Statt meiner, mein Bild für mich."

