



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Dokumentation in Bildern

Die Farbdias des Militärseelsorgers Alois Beck 1939 bis 1945"

verfasst von / submitted by

Matthias Markl, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

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

A 066 803

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

Masterstudium Geschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Bertrand Perz



Abb.: 1: Alois Beck in Uniform eines Militärgeistlichen der deutschen Wehrmacht¹

¹ Stalingrad/Box_1/Ordner_2/Krakau/Bild_0015

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Forschungsinteresse	1
3. Forschungsstand	2
3.1. Die sogenannte „Wehrmachtsausstellung“ und ihre Folgen	4
3.2. Auswirkungen auf den Umgang mit Fotoquellen	9
4. Theoretische und methodische Überlegungen	11
4.1. Das Foto als historische Quelle	11
4.2. Methodische Zugänge	13
4.3. Theoretische Überlegungen.....	15
5. Kurzbiografie von Alois Beck.....	16
5.1. Quellenlage.....	16
5.2. Kurzbiografie	17
6. Fotografie zwischen Kunst und Zeitvertreib	21
6.1. Fotografieren im Nationalsozialismus	23
6.2. Bilder als Teil des Krieges	25
6.3. Die Inszenierung des Krieges.....	25
6.4. Die Propagandakompanien	27
6.4. Die visuelle Modellierung des Krieges	30
6.5. Fotopraxis an der Front	34
6.6. Das Foto-Motiv	39
6.7. Die Farbfotografie	41
6.8. Farbfotografie im Nationalsozialismus	43
6.9. Farbfotografie im Krieg	44
6.10. Der Priester als Fotograf - Alois Beck	47
7. Der Farbdia-Bestand	53
7.1. Authentizität der Dias.....	54

7.2. Inhaltliche Überprüfung der Dias.....	56
7.3. Inszenierung und Glaubwürdigkeit der Dias.....	62
a) Motivschwerpunkte.....	64
b) Motivveränderungen	67
c) Thematisierung und Ausklammerung.....	69
7.4. Der Fotograf der Dias.....	73
7.5. „Online-Recherche“	74
8. Resümee	78
9. Literatur- und Quellenverzeichnis.....	81
9.1. Literatur	81
9.2. Zeitschriften	85
9.3. Internet	86
9.3. Sonstige Quellen	88
a) Audiodokumente	88
b) Berichte	88
c) Nachlässe.....	88
d) Merkblätter.....	89
e) Zeitschriften	89
f) Literatur	91
10. Abbildungsverzeichnis	92
11. Anhang	93
11.1. Abbildungen	93
11.2. Motivauswertung im Detail.....	98
12. Zusammenfassung / Abstract	99

1. Einleitung

Bereits viele Jahre vor meinem Studium der Geschichte an der Universität Wien übten Fotografien aus längst vergangenen Zeiten eine große Faszination auf mich aus. Die Beschäftigung mit dem abgelichteten Ereignis, der Versuch einer Personenidentifikation sowie die Bestimmung von Ort und Zeit der Aufnahme standen im Mittelpunkt. Schon bald waren alle Fotografien aus den Familienalben gesichtet und weitgehend bestimmt worden. Um an weiteres Fotomaterial heranzukommen, begab ich mich auf diverse Flohmärkte und suchte in Trödeläden. Viele der für die vorliegende Arbeit zum Vergleich herangezogenen Nachlässe und Fotokonvolute stammen von dort. Aus dem Zeitvertreib wurde eine Leidenschaft.

So ist es auch nicht verwunderlich, dass mir schon bald mein näheres Umfeld nicht mehr benötigte Dokumente und Fotografien überließ. Während meiner Zeit als Schüler der HTL-Mödling erfuhr ich so von meinem Klassenkollegen und Freund Floridus Fiedl Beck von der Existenz der Dias seines Großonkels Alois Beck.

Im Sommersemester 2015 nahm ich im Zuge meines Studiums an einer Exkursion nach Polen teil. Thema der Lehrveranstaltung war die „nationalsozialistische Germanisierungs- und Vernichtungspolitik im Reichsgau Wartheland“. In diesen Zusammenhang lag der Schwerpunkt der Reise in Lodz. Genauer gesagt an dem während der deutschen Besatzung errichteten Ghetto in der Stadt. Bei der Suche nach Spuren des sogenannten „Getto Litzmannstadt“ wurden zur Orientierung zeitgenössische Farbaufnahmen mitgenommen. Die Geschichte hinter den Aufnahmen und die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesen Farbdias durch Florian Freund, Bertrand Perz und Karl Stuhlpfarrer², führten dazu, dass ich mich entschloss, in Rahmen meiner Masterarbeit mit den Diabestand von Alois Beck zu arbeiten.

2. Forschungsinteresse

Ziel der Arbeit ist es, den Aussagewert von Dias als historische Quelle am Beispiel des Farbdianachlasses von Alois Beck festzulegen. Dazu sind die vorliegenden Aufnahmen hinsichtlich ihres Inszenierungscharakters und ihrer Glaubwürdigkeit zu untersuchen. Weiters

² Florian Freund / Bertrand Perz / Karl Stuhlpfarrer, Das Getto in Litzmannstadt (Lodz), In: Hanno Loewy / Gerhard Schoenbrenner, Unser einziger Weg ist Arbeit. Das Getto in Lodz 1940-1944 (Wien 1990).

Florian Freund / Bertrand Perz / Karl Stuhlpfarrer, Farbdias aus dem Ghetto Lodz, In: Zeitgeschichte, Heft 9/10, 18.Jg. (Wien 1990/91) 271-303.

ist eine inhaltliche und formale Analyse der abgebildeten Motive notwendig. Ebenso soll versucht werden einzelne Aufnahmen bestimmte Orte, Personen oder Ereignissen zuzuordnen. Im Rahmen der Nachforschungen über den Fotografen Alois Beck, soll auch mehr über die Provenienz der Farbdias bis in die Gegenwart herausgefunden werden.

3. Forschungsstand

Bis in die 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts fand die Auseinandersetzung mit Fotografien in erster Linie auf künstlerischer, technischer oder biografischer Ebene statt. Langsam löste man sich von diesen Ansätzen und fand neue Wege sich mit diesen Medium auseinanderzusetzen. Dabei sind vor allem die Schriften von Walter Benjamin³ und Siegfried Kracauer⁴ zu erwähnen, die als Ausgangspunkt neuer Ideen genützt wurden.⁵ Die erste größere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Fotografie als eine historische Quelle fand 1975 durch Ellen Maas⁶ und Wolfgang Brückner statt. Sie befassten sich mit dem Wandel der Fotoalben im 19. und 20. Jahrhundert und zeigten den Wert von Fotos als Quelle für die Kultur- und Sozialgeschichte auf. Ein weiterer Pionier auf diesem Gebiet war Timm Starl, der 1981 die Zeitschrift „Fotogeschichte“ gründete. In diesen „interdisziplinären Organ“ veröffentlichen bis heute Experten aus den unterschiedlichsten Disziplinen ihre Beiträge. So wurde in ihr 1983 der erste wissenschaftliche Aufsatz zum Thema deutsche Soldatenfotografie im Zweiten Weltkrieg veröffentlicht.⁷

Unter dem Titel „Kamera der Henker“ setzten sich Dieter Reifarth und Viktoria Schmidt-Linsenhoff mit den fotografischen Selbstzeugnissen deutscher Soldaten in Osteuropa auseinander.⁸ Mit der Ausstellung „Knipser“ schuf Timm Starl 1995 wichtige Grundlagen für weitere Forschungen auf dem Gebiet der „Fotogeschichte“. Seine Auseinandersetzung mit der „privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980“⁹ wurde zum Ausgangspunkt zahlreicher Publikationen zur Bildgeschichte und gehört bis heute zu den Standardwerken.

³ Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936)

⁴ Das Ornament der Masse (1927)

⁵ Jens Jäger, Gesellschaft und Photographie. Formen und Funktion von Photographie in England und Deutschland 1839-1860 (Wiesbaden 1995) 7-8.

⁶ Ellen Maas, Wolfgang Brückner (Hg.), Das Photoalbum 1858-1918. Eine Dokumentation zur Kultur- und Sozialgeschichte (München 1975).

⁷ Petra Bopp, Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg (Bielefeld 2012) 7-8.

⁸ Dieter Reifarth, Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Die Kamera der Henker. Fotografische Selbstzeugnisse des Naziterrors in Osteuropa, In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 7, 3.Jg. (Wien 1983) 57-71.

⁹ Timm Starl, Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980 (München 1995).

Es folgten mehrere Studien die Fotografien als Quelle nutzten und unterschiedliche Methoden einsetzten. Zu erwähnen ist dabei die Arbeit von Susanne Regner (1999) zu den Polizeifotos des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Dabei setzte sie sich mit der Konstruktion von „dem Kriminellen“ auseinander und sah sich für diesen Ab- und Ausgrenzungsprozesse sogenannte „Verbrecherfotos“ genauer an.

Zu dem Umgang mit Aufnahmen aus den deutschen Konzentrationslagern nach dem Krieg, arbeitete Cornelia Brink (1998). Sie konzentrierte sich dabei auf die Rezeption dieser Fotografien durch Deutsche und Alliierte.¹⁰ Bis in die 1990er Jahre wurden private Fotografien aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges in der Geschichtswissenschaft nur selten als historische Quelle herangezogen. Meist wurden dabei einzelne Aufnahmen aus ihrem Kontext isoliert dargestellt und als Beweismittel angeführt. Arbeiten wie jene von Florian Freund, Bertrand Perz und Karl Stuhlpfarrer über die „Farbdias aus dem Ghetto Litzmannstadt (Lodz)“ von 1989, in der der Bildbestand in seinem Entstehungskontext betrachtet wurde, blieben die Ausnahme.

Dies änderte sich erst mit der sogenannten „Wehrmachtsausstellung“ (1995). Sie wurde zu dem auslösenden Ereignis, welches zu einer vermehrten Beschäftigung mit privaten Fotografien deutscher Soldaten führte. Zu den Folgewirkungen der um die Ausstellung entstandenen Debatte gehörte, dass bereits vorhandene Ansätze der Untersuchung von Privataufnahmen, wie jene von Timm Starl, mehr aufgegriffen und weiterentwickelt wurden.¹¹ So befasste sich Anton Holzer in seiner Arbeit „Die andere Front“ (2007) mit bis dahin unveröffentlichten Bildmaterial des Ersten Weltkriegs.¹²

Es folgten Ausstellungen wie „Foto-Feldpost. Geknipste Kriegserlebnisse 1939-1945“ (2000) von Peter Jahn und Ulrike Schmiegelt, „Beutestücke. Kriegsgefangene in der deutschen und sowjetischen Fotografie 1941-1945“ (2003) welche ebenfalls von Peter Jahn gestaltet wurde und „Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg“ (2009-2016) von Petra Bopp.

Mit den Grenzen der Darstellung von fotografischen Bildern, beschäftigt sich der österreichische Fotograf Arno Gisinger seit den 1990er Jahren. Im Fokus seines Interesses stehen vor allem Fragen zur Visualisierung von Erinnerungen und im Speziellen der Geschichte. Die Nachwirkungen des Zweiten Weltkrieges durch das Medium Fotografie, die Konstruktion von Krieg durch sprachliche und bildliche Zeichen, deren Wahrnehmung durch Rezipienten und durch Vereinfachung geschaffenen Bildikonen sind zentrale Elemente seiner

¹⁰ Christine Brocks, Bildquellen der Neuzeit (Paderborn 2012) 90.

¹¹ Bopp, Fremde, 7.

¹² Anton Holzer, Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg (Darmstadt 2007).

Auseinandersetzung.¹³ Ganz ähnlich setzt sich Gerhard Paul in ihren Werken mit der Wechselbeziehung zwischen Krieg und Medien und deren Bedeutung für die Forschung auseinander. In „Bilder des Krieges - Krieg der Bilder“ (2004) oder „BilderMACHT“ (2013) steht die „Visual History“ im Mittelpunkt.

3.1. Die sogenannte „Wehrmachtsausstellung“ und ihre Folgen

Aufgrund der bereits erwähnten Bedeutung der Ausstellung für den weiteren Umgang in der Wissenschaft mit Fotografien als historische Quelle, soll nun auf die Ausstellung und die darauf folgende Debatte genauer eingegangen werden.

Das Hamburger Institut für Sozialforschung gestaltete die Wanderausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944“, die im Zeitraum von März 1995 bis November 1999 gezeigt wurde. Insgesamt war die Ausstellung in 33 Städten Deutschlands und Österreichs zu sehen.¹⁴

Ziel der Ausstellungsmacher war es, das Bild der sogenannten „sauberen“ Wehrmacht zu revidieren und sie als eine verbrecherische „Gesamtorganisation“ darzustellen.¹⁵ Zwar gilt seit dem Urteil des Internationalen Militärgerichtshof in Nürnberg 1946 die Beteiligung der Wehrmacht an diversen Verbrechen als erwiesen, jedoch wurde eine Verurteilung als „verbrecherische Organisation oder Gruppe“ abgelehnt. Dies erfolgte in erster Linie auf der, laut Gericht für die Wehrmacht nicht zutreffenden, Definition von einer Organisation beziehungsweise einer Gruppe. So war es laut Urteilsbegründung, Angehörigen der Wehrmacht im Gegensatz zu Mitgliedern der Schutzstaffel, nicht bewusst einer vermeintlichen Organisation beigetreten zu sein.¹⁶ Einzig der Sowjetrichter des Militärgerichtshofs vertrat die Meinung, das Oberkommando der Wehrmacht hätte als „verbrecherische Organisation“ verurteilt werden sollen und ließ dies auch im Protokoll festhalten.¹⁷

Das, für die erste Ausstellung verwendete, Bildmaterial wurde meist deduktiv eingesetzt. Wie damals üblich, wurden komplexe Aussagen durch Fotografien veranschaulicht. Diese unter

¹³ Arno Gisinger / Martin Sixel, *Imagined Wars. Mediale Rekonstruktionen des Krieges* (Innsbruck 2010) 9.

¹⁴ Miriam Y. Arani, „Und an den Fotos entzündete sich die Kritik“. Die „Wehrmachtsausstellung“, deren Kritiker und die Neukonzeption. Ein Beitrag aus fotohistorisch-Quellenkritischer Sicht, In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Heft 85/86, 22.Jg. (Wien 2002) 97.

¹⁵ Hannes Heer, Einleitung, In: Hannes Heer (Hg.), *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944* (Hamburg 1996) 7.

¹⁶ o.A., *Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem Internationalen Militärgerichtshof. Nürnberg 14.November 1945 – 1.Oktober 1946*, Bd.22 (Frechen 2000) 593-595.

¹⁷ o.A., *Prozess*, 674.

Fotohistorikern umstrittene Praxis mit Bildern umzugehen, führte nicht nur zu einer stellenweise starken Verdichtung von Gewaltbildern, sondern auch zum Vorwurf zu suggestiv zu sein. Aber nicht nur zur Illustration wurden Bilder eingesetzt. Sie sollten auch als Beweise dienen. Dazu wurden thematisch angeordnete Bildmontagen ohne genauere Bildbeschreibung zusammengestellt. Einzig Überschriften wie „Judenquälen“ oder „Galgen“ kommentierten das Gezeigte.¹⁸ Überlieferungs- und Entstehungszusammenhänge wurden nur vereinzelt angegeben. Insgesamt wurden bei der ersten Ausstellung 1.433 Fotos auf 90 Tafeln präsentiert. Sieht man von den Portraitaufnahmen der Opfer einer Erschießung in Serbien ab, die für eine Installation verwendet wurden, handelte es sich bei rund 80% der eingesetzten Aufnahmen um private Fotografien.¹⁹ Erstmals wurden in einem solchen Ausmaß private „Erinnerungsstücke“ öffentlich gezeigt.

Dem Ausstellungskatalog zufolge, stammte etwa ein Viertel der verwendeten Bilder aus öffentlichen Sammlungen Deutschlands und Österreichs. Der überwiegende Teil allerdings aus Archiven der betroffenen Länder.

Aus diesem Grund warfen Kritiker den Ausstellungsmachern auch vor, „kommunistische Propaganda“ aus „sowjetischen Archiven“ zu verwenden.²⁰ Historiker, wie der Leiter des Zeitgeschichteninstituts in München Horst Möller, sprachen von bewusster Manipulation der Autoren der Ausstellung. Der Einsatz der Abbildungen sei demnach so ausgelegt, die breite Masse emotional dahingehend zu beeinflussen, dass alle Angehörigen der Wehrmacht Verbrecher waren.²¹ Der eigentliche Hintergedanke war die nicht direkt ausgesprochene Vorstellung, dass die Wehrmacht nicht „schlecht“ war.

Den meisten Kritikern gemein war die Ablehnung die Wehrmacht als eine „verbrecherische Organisation“ zu sehen. Politische Motive dominierten den öffentlichen Diskurs und ließen in der Auseinandersetzung kaum Platz für eine fotohistorische Kritik. Mit der Veröffentlichung der Beiträge von Bogdan Musial und Krisztian Ungvary²² im Jahre 1999, änderte sich dies.²³ Die verwendeten Aufnahmen rückten nun auch in der Presse in den Mittelpunkt. Die Manipulationsvorwürfe von Musial und Ungvary verfestigten sich in der öffentlichen Debatte. Aber nicht nur das Hamburger Institut für Sozialforschung wurde mit

¹⁸ Arani, Wehrmachtsausstellung, 97.

¹⁹ Arani, Wehrmachtsausstellung, 98.

²⁰ Arani, Wehrmachtsausstellung, 99.

²¹ Markus Kirscher, Robert Vernier, Es geht nicht um die Wahrheit, online unter <http://www.focus.de/politik/deutschland/deutschland-es-geht-nicht-um-die-wahrheit_aid_179244.html> (12.12.2016).

²² Krisztian Ungvary, Echte Bilder - problematische Aussagen. Eine quantitative und qualitative Analyse des Bildmaterials der Ausstellung "Vernichtungskrieg - Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944", In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 10/99 (Stuttgart 1999) 584-595.

²³ Arani, Wehrmachtsausstellung, 100.

diesen Vorwürfen konfrontiert. Die Kritik richtete sich auch an die Archive, von denen die gezeigten Fotos stammten. Dabei wurde deutlich, dass es beim Umgang mit Fotografien als historische Quelle, sowie bei dessen Erschließung in den Archiven selbst, massive Defizite gab. Von zentraler Bedeutung ist in diesem Zusammenhang der Vortrag von Wolf Buchmann, welchen er 1999 auf einer Tagung des Hamburger Instituts zum Thema „Foto als Quelle“ hielt. Dabei zeigte er zwei Methoden der Quellenkritik, die zur Echtheitsprüfung angewandt werden konnten.²⁴

1. Prüfen der Quelle: Form, Bildinhalt, materielle Überlieferung, Beschriftung²⁵
2. Prüfen der Herkunft: Entstehungs- und Überlieferungszusammenhang (Ort, Zeit, Produzent, ursprünglicher Verwendungszweck, Überlieferungsgeschichte von der Entstehung bis zur Gegenwart)²⁶

Für die Ausstellung bedeutete dies, dass ein Großteil der Einzelbilder, welche aus ihren Entstehungskontext herausgerissen wurden, problematisch war.²⁷

Auch die übernommenen Bildlegenden konnten falsch sein und hätten einer genaueren Überprüfung unterzogen gehört.²⁸

Aufgrund der anhaltenden Kritik wurde die Ausstellung vorübergehend geschlossen und eine Kommission von unabhängigen Historikern mit der Überprüfung beauftragt. Diese sollte auf den aktuellen Stand der Forschung die verwendeten Bildquellen und die „Aussagen der Ausstellung“ auf ihren historischen Wert und ihre Echtheit überprüfen. Der Ende 2000 veröffentlichte Bericht der Kommission bestätigte die sachlich korrekte Aussage bezüglich der Verstrickung der Wehrmacht in Verbrechen. Wobei die daraus resultierende Verantwortung von Teilen der Wehrmacht laut Kommissionsbericht, alleine schon durch diverse Hilfestellungen und dem Wissen über solche Ereignisse gegeben ist.²⁹ Auch der Fälschungsvorwurf wurde zurückgewiesen, wobei eine zu pauschale Argumentation und eine suggestive Gestaltung kritisiert wurden. Der Pauschalisierungsvorwurf der Kommission bezieht sich zu einem auf die bisherige Geschichtsschreibung, welche die Verstrickungen der Wehrmacht in Kriegsverbrechen nicht genügend hervorgehoben hat und auf der anderen Seite auf die fehlende Differenzierung wer innerhalb der Wehrmacht dafür zur Verantwortung zu ziehen ist. Den selbst festgelegten Vorsatz der Ausstellungsgestalter, nicht eine ganze

²⁴ Arani, Wehrmachtsausstellung, 111.

²⁵ Arani, Wehrmachtsausstellung, 112.

²⁶ Arani, Wehrmachtsausstellung, 112.

²⁷ Arani, Wehrmachtsausstellung, 112.

²⁸ Arani, Wehrmachtsausstellung, 123.

²⁹ Omar Bartov, Cornelis Brink, Gerhard Hirschfeld u.a., Bericht der Kommission zur Überprüfung der Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“ (o.O. 2000) 81.

Generation zu verurteilen, sei man dadurch nicht gerecht geworden.³⁰ Diese Punkte ermöglichten dem Bericht nach, Kritik an der Ausstellung zu äußern und dadurch von der gerechtfertigten Kernaussage abzulenken.³¹

Fehlerhafte Bildbeschriftungen, Fotos die keine Verbrechen der Wehrmacht, sondern nachweislich des NKWD zeigen, mangelnde Kontextualisierung und Überprüfung der gezeigten Aufnahmen führten unter anderen zu der Empfehlung der Kommission, die Ausstellung zu überarbeiten.³²

Ein Jahr nach der Veröffentlichung des Berichtes, wurde unter dem Titel „Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges“ eine revidierte Version der alten Ausstellung eröffnet.³³ Im ebenso neu gestalteten Ausstellungskatalog widmete man den Kontroversen über die Umsetzung ein eigenes Kapitel. Dieses reicht von den ersten Reaktionen der Presse bis zu dem bereits erwähnten Kommissionsbericht.³⁴ Der Fälschungsvorwurf wird durch eine Auseinandersetzung mit Fotografien als historische Quelle behandelt. An einem konkreten Beispiel³⁵ aus der Ausstellung werden Fragen der Archivierung, Authentizität, Bildbeschriftung, sowie der Kontextualisierung abgearbeitet.³⁶

Viele, aber nicht alle, Vorschläge der Kommission wurden umgesetzt. So wurde beispielsweise die kriegs- und völkerrechtliche Lage, sowie der individuelle Handlungsspielraum von Angehörigen der Wehrmacht thematisiert. Auch bemühte man sich „suggestive Bildsequenzen“ zu vermeiden, gestaltete die neue Ausstellung farblich heller und verzichtete teilweise auf die Dramatisierung des Dargestellten. Die neue Präsentation der inhaltlich gleich gebliebenen Kernaussage sollte informieren und den Besuchern die Möglichkeit lassen sich selbst aufgrund der ausgewählten Quellen eine Meinung zu bilden. Genau hier setzte die Kritik an der zweiten Ausstellung an. Für eine neue Gruppe an Kritikern ist sie nun zu geschichtswissenschaftlich und nur für „akademisch vorgebildete Spezialisten“³⁷

Tatsächlich ist der Anteil an Texten gestiegen und die Summe der gezeigten Aufnahmen deutlich gesunken. Auch griff man nun vorwiegend auf den Bildbestand von deutschen und

³⁰ Bartov, Bericht, 81.

³¹ Bartov, Bericht, 82.

³² Arani, Wehrmachtsausstellung, 113.

³³ Arani, Wehrmachtsausstellung, 113.

³⁴ Hamburger Institut für Sozialforschung (Hg.), Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941-1944 (Hamburg 2002) 687-729.

³⁵ Fotos aus Tarnopol

³⁶ Hamburger Institut für Sozialforschung, Verbrechen, 107-122.

³⁷ Arani, Wehrmachtsausstellung, 113.

österreichischen staatlichen Institutionen zurück und verzichtete Großteils auf private Aufnahmen. Gezeigt wurden nun überwiegend Bilder der Propagandakompanien (50%). Auf Fotografien aus den Beständen der ehemaligen Sowjetstaaten verzichteten die Gestalter der neuen Ausstellung fast zur Gänze.³⁸

Auch diese Änderungen gaben Anlass für Kritik. Waren einerseits trotz der Nutzung westlicher Archive der Entstehungszusammenhang bei einigen Bildern unklar und die entstehende Problematik bei der Nutzung von Fotografien die von Propagandakompanien gemacht wurden für manche Kritiker zu wenig thematisiert worden. Die „Selektivität der Inhalte“ solcher Aufnahmen wurden kritisiert, wobei wie bereits erwähnt dies ebenso bei privaten Bildern gegeben ist.³⁹ Auch die fehlende „suggestive Wirkung“ der Bildbeschriftung wurde als eine Verschlechterung angesehen.⁴⁰

Sieht man sich die Kritikpunkte der beiden Ausstellungen an, wird die Bedeutung eines adäquaten Umgangs mit Fotoquellen ersichtlich.⁴¹ Nicht zuletzt auch deshalb, da die politischen Motive in der Debatte nie ganz zurück gingen und Einfluss auf den Diskurs durchgehend ausübten.

Die oftmals gelobte „Sachlichkeit“ der überarbeiteten Ausstellung hat nach Helmut Lethen einen „paradoxen Effekt“. Seiner Meinung nach entstand durch das genauere Hinsehen ein noch düsteres Bild der Wehrmacht.⁴²

Der Kommissionsbericht

Der bereits stellenweise zitierte Bericht der eingesetzten Kommission ermöglicht einen Einblick in den damals üblichen Umgang mit Fotografien in der Geschichtswissenschaft. Zu diesem Zweck sollen nun noch weitere themenspezifische Stellen hervorgehoben werden.

So äußerte sich die Kommission ganz klar zu den angewandten „Methoden“ der Autoren der Ausstellung.

„Die Defizite der Ausstellung liegen im bemerkenswert unbekümmerten Gebrauch fotografischer Quellen, wie er in geschichtswissenschaftlichen und populären Publikationen leider sehr

³⁸ Arani, Wehrmachtsausstellung, 114.

³⁹ Arani, Wehrmachtsausstellung, 115.

⁴⁰ Arani, Wehrmachtsausstellung, 117.

⁴¹ Arani, Wehrmachtsausstellung, 118.

⁴² Helmut Lethen, Der Text der Historiografie und der Wunsch nach einer physikalischen Spur. Das Problem der Fotografie in den beiden Wehrmachtsausstellungen, In: Zeitgeschichte, Heft 2, 29.Jg. (Wien 2002) 83.

verbreitet ist. Die Autoren haben diese Praxis übernommen und – nicht zuletzt aufgrund der Kritik – unfreiwillig sichtbar gemacht.“⁴³

Gleichzeitig wird aber auch auf die „Inkompetenz“ so mancher „wissenschaftlichen Kritiker“ beim Umgang mit Fotografien hingewiesen. Nutzten diese doch für ihre Argumente Literatur, welche ebenso wenig ihre Quellen für die Zuschreibung offenlegen.⁴⁴

Die Untersuchung, der für die Ausstellung verwendeten Bilder, wurde von der Kommission als „noch nicht abgeschlossen“ beurteilt. Abgesehen von der Überprüfung der Angaben diverser Sammlungen und Archiven zu den Bildern, hätte genauso eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie an sich stattfinden müssen.⁴⁵

Auch können Fotos nur als „Belege für Einzelaktionen“ dienen und kein „Beweis für die Massenhaftigkeit“ der dargestellten Handlungen sein.⁴⁶

Die Kommission räumt aber ein, dass es aufgrund des Fehlens einer verbildlichen Definition zum Umgang mit fotografischen Quellen, eine Beurteilung der Ausstellung bezüglich ihrer Wissenschaftlichkeit oder Seriosität, zum Zeitpunkt ihrer Eröffnung, nicht möglich war.⁴⁷

3.2. Auswirkungen auf den Umgang mit Fotoquellen

Nach den beiden Ausstellungen, sowie den dadurch ausgelösten öffentlichen und fachlichen Debatten, kam es nicht nur zu einer Veränderung bei den geschichtskulturell zeigbaren Dingen, sondern es entstanden auch neue Impulse für die zeitgeschichtliche Forschung.⁴⁸ Vor allem die erste Ausstellung war für Denkanstöße verantwortlich, dessen Auswirkungen bis in die Gegenwart reichten. Grund dafür waren die unterschiedlichsten Ursachen, die zum Teil schon besprochen wurden.⁴⁹

Im Zentrum der Ausstellung und des Diskurses standen Fotografien, auch wenn sich die anfängliche Kritik gegen die Kernaussage richtete. Nicht unbedeutend ist die Tatsache, dass diese „Fotoausstellung“ in einer Zeit stattfand, in der es nur noch wenige Zeitzeugen gab und sich daher ebenso die Frage nach der zukünftigen Erinnerungspolitik stellte.⁵⁰

⁴³ Bartov, Bericht der Kommission, 86.

⁴⁴ Bartov, Bericht der Kommission, 87.

⁴⁵ Bartov, Bericht der Kommission, 87-88.

⁴⁶ Bartov, Bericht der Kommission, 88.

⁴⁷ Bartov, Bericht der Kommission, 85.

⁴⁸ Hans Ulrich Thamer, Eine Ausstellung und ihre Folgen. Impulse der „Wehrmachtsausstellung“ für die historische Forschung, In: Ulrich Bielefeld, Heinz Bude, Bernd Greiner (Hg.), Gesellschaft – Gewalt – Vertrauen. Jan Philipp Reemtsma zum 60. Geburtstag (Hamburg 2012) 489-490.

⁴⁹ Thamer, Folgen, 490-491.

⁵⁰ Thamer, Folgen, 492-493.

Die Schließung und Neugestaltung der Ausstellung, sowie die durch eine „Konsensausstellung“ beendigte Polarisierung und Emotionalisierung, stellte einen neuen Umgang mit der Geschichtskultur in der Bundesrepublik Deutschland dar.⁵¹

Die Geschichtswissenschaft wurde nicht zuletzt durch die Einsetzung der Kommission als eine ernst zu nehmende Instanz in politisch-historischen Debatten anerkannt. Fachliche Kommissionen zur Begutachtung wurden von der Gesellschaft positiv wahrgenommen.⁵²

Eine viel größere Auswirkung zeigte sich bei den Methoden und den Themenstellungen in der Forschung zum Zweiter Weltkrieg.⁵³

Fragen nach der Authentizität und der Aussagekraft von Bildquellen fanden nun größere Beachtung. Ebenso achtete man mehr auf den sorgsamen Umgang ihrer Präsentation und hinterfragte Ausstellungskonzepte die auf Dramatisierung und Emotionalisierung zielten.⁵⁴

Man erkannte in den privaten Fotografien, wie zuvor schon bei den Feldpostbriefen, die Möglichkeit individuelle Verhaltensweisen, Lebenswirklichkeiten und Mentalitäten aus der Perspektive von einfachen Soldaten zu sehen. Der „Blick von unten“ und die subjektive Sicht auf den Krieg ermöglichten auch die Frage nach der individuellen Verantwortung. Mit der zweiten Ausstellung wurde aber nicht mehr nur nach der Mitverantwortung einfacher Soldaten an Verbrechen gefragt. Eine Auseinandersetzung mit Handlungsspielräume, Verhaltensunterschiede und Handlungsorte führten zu einer Versachlichung des Diskurses.⁵⁵

Aber nicht nur in Museen und Gedenkstätten ist seit den beiden „Wehrmachtsausstellungen“ ein sorgsamerer Umgang mit Fotografien zu verzeichnen. Generell ist man bemühter die Herkunft und Überlieferung genauer zu überprüfen.⁵⁶

Tagungen und Projekte zu den kontrovers diskutierten Themen über die Geschichte der Wehrmacht waren die wissenschaftliche Reaktion auf die beiden Ausstellungen. Vor allem die Projekte und ihre Ergebnisse führten wieder zu einer Annäherung der unterschiedlichen Standpunkte in der Debatte. Gibt es heute doch ein viel differenzierteres Bild der deutschen Wehrmacht als es in den Ausstellungen gezeigt wurde. So kann nicht von „der Wehrmacht“ gesprochen werden, war sie doch genauso wie der Krieg an sich wesentlich facettenreicher.

⁵¹ Thamer, Folgen, 493-494.

⁵² Thamer, Folgen, 495-496.

⁵³ Thamer, Folgen, 496.

⁵⁴ Thamer, Folgen, 495.

⁵⁵ Thamer, Folgen, 496.

⁵⁶ Thamer, Folgen, 497.

Ebenso spielen der Handlungsort und das individuelle Verhalten eine wesentliche Rolle im Zusammenhang mit den sogenannten „Verbrechen der Wehrmacht“. Eine Verallgemeinerung wie sie in beiden Ausstellungen gemacht wurden ist daher auch aus wissenschaftlicher Sicht eher kritisch zu sehen.⁵⁷

4. Theoretische und methodische Überlegungen

4.1. Das Foto als historische Quelle

In der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg setzte sich zunehmend die Fotografie als eine „Freizeitbeschäftigung“ durch. Mit ihrer Verbreitung entstanden auch die ersten „Richtlinien“ wie ein „gutes“ Foto zu sein hat. Dieses in Ratgebern und in der Werbung proklamiertes Ideal beeinflusste auch den Umgang mit Fotos als historische Quelle.⁵⁸ Es muss daher zwischen sogenannten „diktierten Bildern“ und „Schnappschüssen“ unterschieden werden. Wird bei Ersteren noch versucht den vorgegebenen Normen zu entsprechen, ist bei Letzteren die Ungezwungenheit deutlich zu erkennen. Private Aufnahmen geben meistens die Situation so wieder, dass Beteiligte sie als Erinnerung aufbewahren. Sie geben daher ein Ereignis authentischer wieder, als Fotografien von offizieller Stelle.⁵⁹ Der Fotograf nützt das selbst gemachte „Erinnerungsstück“ um sich in der Zukunft besser an das Geschehene erinnern zu können. Es ist gleichzeitig Anlass und Stimulation für Erzählungen.⁶⁰ Diese höhere Authentizität ist zugleich auch ihre Stärke, wobei sie erst durch einen Kommentar oder eine Erzählung ihre gesamte Botschaft preisgibt.⁶¹ Sie muss ein Teil einer (Lebens-) Geschichte werden, damit sie ihre vollständige Bedeutung offenlegt.

Gerade die „Kommentierung“ der Bilder machen viele Aufnahmen erst zu einer historischen Quelle. Die einfache Betrachtung führt bei einem Großteil der Fotografien zu keinen historischen Erkenntnissen. Eine bewusste oder unbewusste, falsche oder fehlerhafte Kommentierung, kann somit auch eine Geschichtsfälschung zur Folge haben.⁶² Denn durch ihn werden die Bilder zu Beweisstücken. Sie sind somit Erinnerung und Zeugnis eines Geschehens. Die Fotos von Amateuren sind mehr von Erzählungen abhängig als professionell

⁵⁷ Thamer, Folgen, 498-502.

⁵⁸ Hoffmann, Geschichtsquelle, 50.

⁵⁹ Hoffmann, Geschichtsquelle, 50.

⁶⁰ Dieter Reifarth, Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Die Kamera der Henker. Fotografische Selbstzeugnisse des Naziterrors in Osteuropa, In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 7, 3.Jg. (Wien 1983) 59.

⁶¹ Hoffmann, Geschichtsquelle, 50.

⁶² Hoffmann, Geschichtsquelle, 51.

aufgenommene Bilder. Die Herauslösung einzelner Fotografien aus ihrem historischen Kontext „zerstört“ den „Wert“ der privaten Fotografie.⁶³

Beim Produzenten der Bilder lösen diese mit Sicherheit andere Erinnerungen aus, als bei einem anderen Betrachter. Liegen die festgehaltenen Ereignisse schon länger zurück und haben mit dem Lebensalltag der rezipierenden Person nicht viel zu tun, liegen sicherlich andere Gedankenassoziationen vor als bei dem Fotografen. Private Fotos haben daher wesentlich mehr Aussagekraft in sich, als im Nachhinein gesagt oder geschrieben werden kann. Eine Aussage, was der Fotograf erlebt hat, ist einzig durch seine Fotografien nicht möglich.⁶⁴ Obwohl die meisten dieser privaten Bilder gemacht wurden, um Anderen zu zeigen war man erlebt hat. Die Kommentare und das Entstehungsumfeld sind für den Aussagewert der Fotos zentral, denn je lebendiger die Aufnahmen dadurch werden, desto klarer wird das Geschehene. Man kann bei dem Produkt der Amateurfotografie auch von einem Ergebnis aus einem „Kommunikationsprozess“ sprechen, der im Inhalt und in der Form der Aufnahme ersichtlich wird.⁶⁵

Das Festhalten von einem kurzen Augenblick, einen Bruchteil von einer Sekunde ist zugleich Vor- und Nachteil einer Fotografie. Die Zeit scheint in dieser Momentaufnahme stehen zu bleiben. Jegliche Veränderung wird im Bild gestoppt. Aus einer dynamischen Situation wird ein statischer Zustand, während sich die Umgebung weiter verändert.⁶⁶ Der Moment wirkt länger als er tatsächlich war.

Wie bereits erwähnt kann man Bilder durch falsche Kommentare oder Herauslösung aus ihrem historischen Kontext eine neue Bedeutung geben. Da Fotografien eine größere Überzeugungskraft besitzen als Texte, können sie auch Berichte glaubwürdiger machen.⁶⁷ Diese, dem Einzelbild unterstellte, Beweiskraft ist trügerisch, denn das Abgelichtete könnte auch inszeniert sein. Eine genauere Betrachtung der Umstände seiner Entstehung ist notwendig um mehr über den Aussagewert zu erfahren. Perspektive und Gebrauch der Aufnahmen aber auch die Herkunft der Bilder sind entscheidend.⁶⁸

⁶³ Hoffmann, Geschichtsquelle, 52.

⁶⁴ Hoffmann, Geschichtsquelle, 56.

⁶⁵ Hoffmann, Geschichtsquelle, 57.

⁶⁶ Detlef Hoffmann, Private Fotos als Geschichtsquelle, In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 6, 2.Jg. (Wien 1982) 49.

⁶⁷ Reifarth, Kamera, 57.

⁶⁸ Reifarth, Kamera, 58.

Bilder sind einerseits „materielle Artefakte“ und andererseits „visuelle Medien“. Sie sind Objekte mit einem Inhalt.⁶⁹ Die Entscheidung wie man Bilder betrachtet ist wesentlich für die Wahl der Methode mit der man sich den Fotografien nähern möchte.⁷⁰

So kann man Fotos beispielsweise als Beweise betrachten. Dabei wird vorausgesetzt, dass das Geschehene unverfälscht abgelichtet wurde. Man kann Fotografien aber auch als eine Konstruktion der Wirklichkeit ansehen, welche etwas Bestimmtes repräsentieren. Bilder werden zu Stellvertretern. Es wird von einer in ihnen „gespeicherten“ Bedeutung ausgegangen. Gleichzeitig wird durch den Konstruktionsbegriff eine gewisse Einflussnahme des Herstellers vorausgesetzt.⁷¹ An diesen Punkt setzt eine Dritte Betrachtungsweise von Bildern an, welche die Fotos als eine Form des sozialen Handelns sieht. Fotografien geben nicht nur etwas wieder, sie stehen auch zu diesem Inhalt in einem „gestaltenden Verhältnis“. Können doch einzelne Aufnahmen zu sogenannten „Schlüsselbilder“ oder „Ikonen“ werden, die unsere Vorstellungen über die Wirklichkeit maßgeblich beeinflussen.⁷²

4.2. Methodische Zugänge

In den Wissenschaften hat sich eine Fülle an Mischungen von unterschiedlichen Methoden zum Arbeiten mit Fotografien herausgebildet. An dieser Stelle müssen daher überblicksartig grundlegende Ansätze der Herangehensweisen vorgestellt werden.

Inhaltsanalyse

Dabei werden Bilder als Zeichenobjekte wahrgenommen. Die Inhaltsanalyse fragt nach Bedeutung und Häufigkeit der in Bildern vorkommenden Kategorien. Diese wurden zuvor festgelegt und sind entscheidend für das Gesamtergebnis und zugleich auch das Problem des Verfahrens. Soziale Praktiken wie das Produzieren und Rezipieren werden völlig außer Acht gelassen und das Bild nur als ein visuelles Objekt wahrgenommen.⁷³

Ikonographie

Ausgehend von der Annahme, dass in allen Bilder visuelle Zeichen zu finden sind, die als Repräsentation der Wirklichkeit aufgefasst werden können und eine bestimmte Bedeutung vermitteln, setzt sich die Ikonographie im Gegensatz zur Inhaltsanalyse nicht mit größeren

⁶⁹ Christine Brocks, Bildquellen der Neuzeit (Paderborn 2012) 13.

⁷⁰ Brocks, Bildquellen, 11.

⁷¹ Brocks, Bildquellen, 10.

⁷² Brocks, Bildquellen, 11.

⁷³ Hartmund Stöckl, Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text (Berlin 2004) 12-13.

Mengen an Bildern auseinander. Meistens stehen Einzelbilder im Fokus des Interesses. Entstanden ist die Ikonografie aus dem Dreistufenmodell vom Kunsthistoriker Erwin Panofsky.⁷⁴

Wie andere Bildinterpretationen beschäftigt sie sich vor allem mit zwei Fragen. Wie konstruiert das Foto die Wirklichkeit und welche Bedeutung hat die Aufnahme. Vor allem letzteres wird mit dem Dreistufenmodell von Panofsky versucht zu beantworten.⁷⁵ Genau hier setzt die objektive Hermeneutik nach Georg Peez an, wenn sie davon spricht, dass Sinnstrukturen und Bedeutungsgehalte „dem Geschehen ihren Stempel aufdrücken“. Die Methode zählt somit nicht zu den sogenannten Nachvollzugshermeneutiken, die beispielsweise nach den Gedanken der handelnden Personen fragen. Es geht demnach nicht um ein Fremdverstehen, vielmehr versucht man sich einer plausiblen Sinnstruktur zu nähern, die zu einer Kernaussage formuliert werden kann. Diese Annäherung erfolgt durch eine sequenzanalytische Vorgangsweise, bei der aufgrund von Details Interpretationsmöglichkeiten bestimmt und mit jedem weiteren Detail reduziert werden. Genau dies ist bei der Anwendung auf Fotografien die größte Herausforderung. Das Abgebildete bietet sich dem Betrachter simultan und nicht sequentiell. Anders formuliert, in einem Foto herrscht eine Gleichzeitigkeit.⁷⁶

Genau in diesem gleichzeitigen Geschehen, welches der Fotograf auf seiner Aufnahme verewigt hat, können Sachverhalte festgehalten sein, die er nicht bewusst wahrgenommen hat. Anders bei einem Maler, der jedes Detail gewollt in sein Bild positioniert. Der Rezipient von Fotografien ist daher besonders gefordert.⁷⁷

Sozialsemiotik

Sozialsemiotik geht anders als die strukturalistische Semiotik von einer Dynamik des Prozesses aus. Bilder besitzen nicht die eine Bedeutung, sondern lassen unterschiedliche Interpretationen und Schlussfolgerungen zu. Das Ergebnis der Deutungen ist hauptsächlich vom kulturellen und kognitiven Stand des Betrachters abhängig. Sozialsemiotik

⁷⁴ Stöckl, Sprache im Bild, 13-14.

⁷⁵ Burkhard Fuhs, Narratives Bildverstehen. Plädoyer für die erzählende Dimension der Fotografie, In: Winfried Marotki, Horst Niesyto (Hg.), Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive, Bd. 2: Medienbildung und Gesellschaft (Wiesbaden 2006) 207-209.

⁷⁶ Georg Peer, Fotoanalyse nach Verfahrensprinzipien der Objektiven Hermeneutik, In: Winfried Marotki, Horst Niesyto (Hg.), Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive, Bd. 2: Medienbildung und Gesellschaft (Wiesbaden 2006) 121-123.

⁷⁷ Detlef Hoffmann, Fotografie als historisches Dokument, In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 15, 5.Jg. (Wien 1985) 10.

„inventarisiert und typologisiert“ zunächst die visuellen Inhalte eines Bildes auf drei Ebenen (Sachverhaltsdarstellung, gestalterische Mittel, Bildaufbau) bevor es zu einer Aussage kommt.⁷⁸

Visual Culture

Anders als Panofsky oder Peez, die sich in den Produzenten des Bildes hineinversetzen wollen, geht es bei der Visual Culture nicht um die Interpretation von Bildern, sondern um die Interpretation des Dargestellten durch das Bild selbst.⁷⁹ Fotografien repräsentieren nicht einfach oder sind ein Zeichen für etwas, vielmehr werden ihre Bedeutungen von den Rezipienten selbst hergestellt. Zusätzlich zu den systematisierbaren Aspekten einer Aufnahme werden beispielsweise die soziale Entstehungsgeschichte, die Aktivitäten (soziale, kognitive, emotionale), materielle Eigenschaften, Abbildungsintentionen und die Situation der Bildbetrachtung (Kontext, Ort) berücksichtigt. Sie alle haben für die Visual Culture einen konkreten Einfluss auf die Konstruktion der Bildbedeutung.⁸⁰

Fotografien werden als eine Form des sozialen Handelns wahrgenommen. Ein mögliches „Sinnmuster“ in den Aufnahmen ist daher nicht von Interesse. Mehr jedoch stehen Herstellung, Wahrnehmung und Gebrauch im Mittelpunkt der Untersuchung, wobei der historische Kontext in der die Handlungen stattfinden ebenso berücksichtigt wird.⁸¹

4.3. Theoretische Überlegungen

Wenn eine private Aufnahme zu einer „öffentlichen Sache“ gemacht wird, kann es dadurch zu einer Veränderung des untersuchten Objektes kommen. Bildentstehung und ihre Aufbewahrung müssen somit immer eine zentrale Rolle bei der Annäherung an Fotografien sein. Dies soll aber ohne den Versuch geschehen, sich in den Produzenten hineinzuversetzen. Vielmehr sind zur Aufnahmezeit vorherrschende Moden, Normen und verbreitete Stereotypen wichtig. Der Alltag von dem der Fotograf umgeben ist und „funktionale Elemente“ müssen im Fokus stehen. Nicht die „Oberfläche“ der Aufnahme, sondern die „Lebensumstände vor und hinter den Bildern“ soll die volle Aufmerksamkeit gewidmet sein. Ästhetische Kriterien sind bei Amateuraufnahmen daher weniger von Interesse.⁸²

⁷⁸ Stöckl, Sprache im Bild, 15-16.

⁷⁹ Brocks, Bildquellen, 17.

⁸⁰ Stöckl, Sprache im Bild, 17.

⁸¹ Brocks, Bildquellen, 92.

⁸² Timm Starl, Die Welt der Knipser. Eine empirische Untersuchung zur privaten Fotografie, In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 52, 14.Jg. (Wien 1994) 59.

Je nachdem welche Fragen gestellt und welche Herangehensweisen angewandt werden, kann alles zu einem wichtigen Dokument für die Erkenntnisinteresse werden.⁸³ Trotzdem müssen grundlegende Punkte zum Thema Fotografie immer bewusst sein. So sind Ablichtungen zugleich auch eine Positionsbeschreibung des Produzenten in seiner Gegenwart.⁸⁴ Der Fotograf ist nicht nur ein Beobachter, sondern auch ein handelndes Subjekt. Er interpretiert durch die Auswahl der Aufnahme das Geschehen und interpretiert damit die Geschichte aus seiner Perspektive. Er erhebt einen Moment zum Symbol eines Ereignisses und hält diesen fest.⁸⁵ Fotografien dokumentieren somit nicht bloß einen Moment. Sie reduzieren Ereignisse und erheben diese Reduktion in Form einer Aufnahme zu einer Erinnerung. Bilder können so die Vorstellung vieler prägen.⁸⁶

Viele private Fotos wurden zur dokumentarischen Zwecken aufgenommen.⁸⁷ Die Darstellungsabsicht alleine, macht allerdings aus der Aufnahme noch kein historisch relevantes Dokument. Das Geschichtsbild für welches der Fotograf die Bilder anfertigte spielt dabei auch eine Rolle. Der „moderne Rezipient“ ist dadurch besonders gefordert. Er befindet sich ebenso in einem gesellschaftlichen Kontext von dem er bestimmt wird.⁸⁸ Dieser prägt auch sein Bild von der Vergangenheit.

Zu einem historischen Dokument macht daher erst der Betrachter die Fotografien, wenn er sie in seine Vorstellung der Geschichte stellt.⁸⁹ Damit ist es auch möglich mit „alten Bildern“ gegenwärtige Ideologien zu stützen.⁹⁰

5. Kurzbiografie von Alois Beck

5.1. Quellenlage

Der folgenden Kurzbiografie über den Fotografen des vorliegenden Farbdiabestandes, liegen in erster Linie zwei Audiokassetten zugrunde. Diese stammen, wie die Dias selbst, aus den persönlichen Nachlass von Alois Beck. Die Kassette 1⁹¹ stellt ein sogenanntes „Tonbild“ dar.

⁸³ Hoffmann, Dokument, 10.

⁸⁴ Hoffmann, Dokument, 9.

⁸⁵ Hoffmann, Dokument, 10.

⁸⁶ Hoffmann, Dokument, 11.

⁸⁷ Hoffmann, Dokument, 12.

⁸⁸ Hoffmann, Dokument, 10.

⁸⁹ Hoffmann, Dokument, 13.

⁹⁰ Hoffmann, Dokument, 8-9.

⁹¹ Dauer der Aufzeichnungen: 1:09:37.

Dies sind von Beck angefertigte Tonaufzeichnungen die in Kombination mit einer Dia-Serie bei ihm erworben werden konnten. Die Musikkassette 2⁹² ist eine biografische Ergänzung und beschreibt die Zeit zwischen Stalingrad und dem Kriegsende. Anders als der erste Teil handelt es sich dabei um keinen „Diavortrag“, sondern um eine autobiografische Erzählung. Generell ist bei den Tonaufnahmen der Umstand der Autobiografie zu berücksichtigen. Persönliches wird bewusst und zumeist kontrolliert preisgegeben.⁹³ Autobiografische Texte können daher auch als Quellen für Selbstwahrnehmung, Selbstverortung und Selbstdeutung der Autoren herangezogen werden.⁹⁴

Die Hinterlassenschaft von Alois Beck weist deutlich auf ein „autobiografisches Interesse“ des Verfassers hin. Ordnung und Strukturierung diverser Unterlagen und nicht zuletzt auch die Erstellung von autobiografischer Tonaufnahmen sind deutliche Indizien dafür.⁹⁵

Bei solchen Texten kann es aber auch aus unterschiedlichen Gründen zu „Auslassungen“ kommen.⁹⁶ Mit zunehmenden zeitlichen Abstand zu dem Geschehenen kommt es manchmal zu Verzerrungen oder sogar zu Fehlern. So treten bei den vorliegenden Tonaufzeichnungen immer wieder Jahres- und Altersangaben auf, die sich widersprechen.

Die Entstehungszeit der Kassetten lässt sich anhand von zeitlichen Verweisen in der Rede auf etwa 1988 bei der Tonaufnahme 1 und auf 1989/1990 bei der zweiten Aufzeichnung festlegen.

5.2. Kurzbiografie

Am 10. März 1913 kam Alois Beck in Baden bei Wien als eines von insgesamt fünf Kindern zur Welt. Aufgewachsen in einem christlich geprägten Elternhaus, trat er 1923 in ein Gymnasium in Baden ein, welches er 1931 mit Auszeichnung abschloss. Während dieser Zeit fasst Alois Beck den Entschluss Priester zu werden. Fünf Jahre später wurde er mit dem Theologiestudium an der Universität Wien fertig. Seine Dissertation befasste sich mit den „Einfluss der Freimaurer auf die kirchliche Reform Josef II.“⁹⁷ Noch im selben Jahr fand die Priesterweihe im Dom zu St. Stephan unter Kardinal Innitzer statt. Ebenso schloss er im Jahr 1936 sein Doktorat an der theologischen Fakultät ab und absolvierte die Lehramtsprüfung für Mittelschulen.⁹⁸

⁹² Dauer der Aufzeichnungen: 1:24:18.

⁹³ Thomas *Etzemüller*, *Biographien. Lesen – Erforschen – Erzählen*, Bd.12: Historische Einführungen (Frankfurt/New York 2012) 62.

⁹⁴ *Etzemüller*, *Biographien*, 149-150.

⁹⁵ Johanna *Gehmacher*, *Leben schreiben. Stichworte zur biografischen Thematisierung als historiografisches Format*, In: Lucile *Dreidemy*, Richard *Hufschmied*, Katharina *Prager* (Hg.), *Bananen, Cola, Zeitgeschichte: Oliver Rathkolb und das lange 20.Jahrhundert*, Bd.2 (Wien/Köln/Weimar 2015) 1017.

⁹⁶ *Etzemüller*, *Biographien*, 111.

⁹⁷ Personalakt „Alois Beck“ der Erzdiözese Wien, 2-3.

⁹⁸ Personalakt „Alois Beck“ der Erzdiözese Wien, 2.

Mit 1. September 1938 wurde Alois Beck Kaplan von Laa an der Thaya. Zu seinem Aufgabenbereich zählten auch der Religionsunterricht am Realgymnasium und die Jugendseelsorge. Ebenso übernahm er von seinem Vorgänger, welcher von den Nationalsozialisten aus politischen Gründen gekündigt wurde, die örtliche Pfadfindergruppe „St. Georg“. Der Zusammenhalt der etwa vierzig Burschen umfassenden Gruppe war sehr gut, weshalb es auch immer wieder zu Problemen mit dem für Laa an der Thaya zuständigen Bannführer der Hitlerjugend kam. Einschüchterungsversuchen seitens der Nationalsozialisten standen auf der Tagesordnung. Dabei wurde unter anderem auch der Pfarrhof mit der Parole „Kaplan Alois Beck, aus Laa weg“ beschmiert. Auch als ihm dasselbe Schicksal wie seinem Vorgänger ereilte und er als Religionslehrer gekündigt wurde, blieben die Jugendlichen der Pfadfindergruppe treu.⁹⁹

„So kam als nächster Einschüchterungsversuch meine Zitierung zum ziemlich fanatischen Kreisleiter der Nazi, Aichinger, nach Mistelbach, der mich mit der Einweisung ins Konzentrationslager Dachau bedrohte, falls ich weiter in der Jugendseelsorge tätig sein sollte.“¹⁰⁰

Davon hörte der Bürgermeister von Laa an der Thaya, selbst Nationalsozialist, aber Beck wohl gesinnt und sorgte dafür, dass er rasch zur Deutschen Wehrmacht eingezogen wurde. Dies war vor allem deshalb möglich, da der Jahrgang 1913 dem Beck angehörte kurz vor der Einberufung stand. Einige Wochen später musste er sich zur Stellung in Wien melden.¹⁰¹

„Ich fuhr dorthin und fand die mit mir Einberufenen auch schon im Hof der Schule versammelt. Da ich die Absicht hatte mein Dasein als Soldat in Farbbildern zu dokumentieren, bin ich zunächst in den ersten Stock dieser Schule, in deren Hof etwa sechzig, siebzigzukünftige Soldaten standen, machte für alle erkennbar das Fenster auf und fotografierte während des Zeremoniells der Vereidigung, um nicht selber an der Vereidigung auf Hitler teilnehmen zu müssen.“¹⁰²

⁹⁹ Tonband 1.

¹⁰⁰ Tonband 1.

¹⁰¹ Personalakt „Alois Beck“ der Erzdiözese Wien, 4.

¹⁰² Tonband 1.

Zwei Wochen später kam der Befehl für den Dienst als „Kriegspfarrer“¹⁰³. Erst viele Jahre nach dem Krieg sollte Alois Beck erfahren, welchem Zufall er diese Berufung zu verdanken hatte. So hatte man vergessen sechs katholische Kriegspfarrer zu ernennen und da der sogenannte Polenfeldzug bereits begonnen hatte, nahm man die alphabetisch zuerst gereihten sechs Priester des Jahrganges 1913.¹⁰⁴

Als Kriegspfarrer war er offiziell der Kriegslazarettabteilung 521 unterstellt und musste daher in die besetzten polnischen Gebiete reisen. Wie seine Kollegen bekam er weder eine Weisung vom Feldbischof noch einen Befehl von der Heeresleitung und so machten sie sich untereinander aus, wer in welche Stadt geht. Alois Beck kam so nach Krakau und wurde dort Standortpfarrer. Während der Fahrt von Olmütz nach Krakau, kam er an zahlreichen Soldatengräber, die entlang der Straßen angelegt waren, vorbei. Ein Erlebnis, welches ihn nicht mehr losließ. So äußerte er bei jeder Gelegenheit seinen Wunsch Soldatenfriedhöfe anzulegen und diese Einzelgräber die zum Teil in Straßengräben angelegt waren zusammenzulegen. Nach einem Gespräch mit dem „General von Krakau“ und Vertretern des örtlichen Ordinariats gelang es ihm einen Teil des zivilen Friedhofs als deutschen Soldatenfriedhof zu nutzen.¹⁰⁵

„Ich bemühte mich aber mehr um Realisierung des Soldatenfriedhofs und holte mir etliche Kriegsgefangene zusammen. Von den deutschen Soldaten einen Schriftenmaler, einen Tischler und von den Polen auch solche, die etwas von Gärtnerei verstanden und begann den mit dem vom Ordinariat Krakau vereinbarten Teil des Friedhofs herzurichten.“¹⁰⁶

Im April 1940 bekam Beck seinen ersten Befehl vom Feldbischof. Er sollte sich als Divisionspfarrer bei der im Raum Laa an der Thaya aufgestellten 297.Infanterie-Division melden. Diese war eine zumeist aus Österreichern¹⁰⁷ und Bayern zusammengesetzte Einheit. Er erreichte die Division aber erst als ihr Einsatz im Frankreichfeldzug zu Ende war. Mit der 297.Infanterie-Division ging es wieder zurück nach Polen, an den Bug.

Gemeinsam mit einem evangelischen Divisionspfarrer hatte er die rund 110 Abteilungen der Division seelsorgerisch zu betreuen.¹⁰⁸

¹⁰³ Kriegspfarrer ist die deutsche Bezeichnung für einen Feldgeistlichen.

¹⁰⁴ Tonband 1.

¹⁰⁵ Tonband 1.

¹⁰⁶ Tonband 1.

¹⁰⁷ Hauptsächlich aus den Gebieten des ehemaligen Ober- und Niederdonau sowie aus Wien.

¹⁰⁸ Tonband 1.

Durch die ökumenische Zusammenarbeit mit seinem Kollegen war es möglich innerhalb von zwei Monaten in allen Abteilungen einen Feldgottesdienst abzuhalten. Ausgebildete Priester die zum Sanitätsdienst herangezogen wurden assistierten oftmals bei diesen Messen.¹⁰⁹

Zu den Aufgaben eines Divisionspfarrers zählten neben den Gottesdiensten und den Beichtgesprächen, auch die persönliche Aussprache, die Betreuung von Verwundeten und die Sterbebegleitung. Alois Beck war aber auch zugleich der Gräberoffizier der 297.Infanterie-Division und errichtete bis Stalingrad insgesamt 21 Soldatenfriedhöfe.¹¹⁰ In Monats-, Vierteljahres- und Jahresberichten mussten Feldgeistliche über ihre Tätigkeit berichten. Diese „Tätigkeitsberichte“ beinhalteten Arbeitsplanungen, Tätigkeiten, Übersichten und vereinzelt auch Beilagen wie Briefe, Erlässe, Liedertexte und Fotografien.

Im Spätherbst 1942 wurde bei Alois Beck eine weit fortgeschrittene asiatische Lebererkrankung (Hepatitis) festgestellt. Aufgrund dieser Erkrankung wurde er aus Stalingrad ausgeflogen. Erst im März 1943 war es ihm wieder möglich sich zum Dienst zu melden. Auf seinen Wunsch hin kam er zur neu aufgestellten 297.Infanterie-Division. Mit dieser nahm er nun auch an den Feldzügen am Balkan teil.¹¹¹

Das Kriegsende erlebte Beck in Wolfsberg (Kärnten) von wo aus er nach Tamsweg (Salzburg) fuhr. Dort gelang es ihm die Erlaubnis der Engländer und der Amerikaner zu bekommen, ihre Kriegsgefangenenlager in Österreich und Bayern zu besuchen und eine Seelsorge mit dem dort inhaftierten Pfarrer zu organisieren. So war Alois Beck noch ein Monat in Deutscher Uniform unterwegs bevor er in Zivil über Linz in seiner Heimatstadt Baden ankam.¹¹²

Bereits 1945 bot im Kardinal Innitzer an, wieder an das Realgymnasium nach Laa an der Thaya zurückzugehen oder die Pfarre in Baden zu übernehmen. Beides lehnte er ab. Er wollte weder als Priester die ehemaligen Nationalsozialisten die für seine Entlassung gesorgt haben verraten, noch in der Stadt in der die sowjetische Militärkommandantur errichtet wurde leben. Er entschied sich deshalb für die Pfarre in Wien Penzing¹¹³ wo er bis 1955 als Kaplan tätig war.

Daneben unterrichtete er als Religionsprofessor am Hietzinger Gymnasium bis 1978.¹¹⁴ Alois Beck verfasste einige katholische Religionsbücher, organisierte zahlreiche

¹⁰⁹ Roman Hans Gröger, Claudia Ham, Alfred Sammer, Zwischen Himmel und Erde. Militärseelsorge in Österreich (Graz/Wien/Köln 2001) 126.

¹¹⁰ Gröger, Militärseelsorge, 127.

¹¹¹ Gröger, Militärseelsorge, 125.

¹¹² Tonband 2.

¹¹³ 14. Wiener Gemeindebezirk.

¹¹⁴ Franz Gruber, 40 Jahre Militärseelsorge (Wien 1996) 16.

Mittelschülerfahrten¹¹⁵ und baute, nach eigener Aussage, auf Wunsch von Leopold Figl und Kardinal Innitzer die Militärseelsorge¹¹⁶ in Österreich wieder auf.¹¹⁷

Er starb am 2. Februar 1996 in Wien und wurde am Wiener Zentralfriedhof beigesetzt.

6. Fotografie zwischen Kunst und Zeitvertreib

Um 1900 fand die Amateurfotografie eine immer größere Verbreitung. Wer es sich leisten konnte fotografierte selbst. Vereine wurden gegründet, Ratgeber und Fotozeitschriften erfreuten sich zunehmender Beliebtheit.¹¹⁸ Zunächst wurde aber weiter noch zwischen den zwei „Interessensgruppen“ von Amateurfotografen unterschieden, welche sich bereits in den Jahrzehnten davor gebildet hatten. So gab es jene, die sich nur im Rahmen der Wissenschaft und Forschung der Fotografie bedienten. Beispielsweise als Hilfsmittel bei Forschungsreisen. Denen gegenüber standen jene Amateure, welche aus „Lust und Lieber zur Sache“¹¹⁹ fotografierten. Letztere teilte man bald schon in jenen die eine „Vervollkommnung“ anstrebten, also in jene bei denen die Kunst im Mittelpunkt stand und andererseits in die, welche es als eine Art Sport ansahen und mehr das Vergnügen suchten.¹²⁰

Die Spannungen zwischen den Interessensgruppen blieben lange bestehen und begannen erst in der zweiten Hälfte der 1920er Jahren sich langsam zu verbessern. Ausschlaggebend war dafür der Umstand, dass sich immer mehr Menschen eine Fotoausrüstung leisten konnten. Amateure die aus Zeitvertreib, aus Spaß und zum Festhalten von spontanen Geschehnissen fotografierten, wurden immer mehr. Der „Schnappschuss“ wurde zu einem Wirtschaftsfaktor. Zeitschriften wie die „Agfa Photoblätter“¹²¹ richteten sich gezielt an das neue Publikum und versuchten den Kritikern der „Knipser“ entgegenzuwirken.¹²² Vereine, Zeitschriften, sowie auch Verlagshäuser initiierten Fotowettbewerbe für den Amateurfotografen.

Mit steigendem Interesse am Fotografieren innerhalb der Bevölkerung, zeigten auch Parteien Interesse an dieser Technik. Die unterschiedlichsten politischen Strömungen gründeten ihre eigenen „Fotografen-Vereine“.

¹¹⁵ Gruber, Militärseelsorge, 16.

¹¹⁶ Zuerst für die B-Gendarmerie und später auch für das Bundesheer.

¹¹⁷ Tonband 2.

¹¹⁸ Timm Starl, Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980 (München 1995) 15.

¹¹⁹ Starl, Knipser, 13.

¹²⁰ Starl, Knipser, 13.

¹²¹ erschien seit 1923

¹²² Starl, Knipser, 17.

Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland 1933, rückte neben der künstlerischen und wirtschaftlichen Funktion der Fotografie, ein neuer Aspekt immer mehr in den Mittelpunkt, der Propagandistische.¹²³

Systematisch wurde die Amateurfotografie mobilisiert, denn „jeder Volksgenosse hat seinen Beitrag zu leisten“¹²⁴. Eine Gleichschaltung der privaten mit der öffentlichen „Bilderwelt“ wurde angestrebt. Der Knipser sollte auf seine individuellen Vorstellungen verzichten. Fotoausstellungen und Wettbewerbe sollten die neuen Ideale auch in die äußersten Winkel der „Knipserwelt“ bringen.¹²⁵

Trotz aller Bemühungen von Staat und Partei blieb das Fotografieren in erster Linie etwas Privates. Dies erkannte auch das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und reduzierte ihre diesbezüglichen Maßnahmen. Knipser waren nicht, wie Atelierinhaber oder Vereine, durch verpflichtende Mitgliedschaft und Aufrufe an die gewünschten Ziele der Partei zu binden. Amateurfotografen veröffentlichten weder ihre Arbeiten oder traten nur selten einer Organisation bei. Sie nahmen daher auch nicht an Wettbewerben teil und leisteten sich nicht immer die neuesten Publikationen oder Fachzeitschriften. Fotografiert wurde das unmittelbare Umfeld, der Lebensalltag oder eine Urlaubsreise. Die Handhabung des Fotoapparates wurde ihnen im Fotogeschäft erklärt und weitere technische Details der Apparatur waren nebensächlich.¹²⁶

In Österreich verlief die Entwicklung sehr ähnlich wie in Deutschland. Auch hier versuchte Staat und Partei in das Leben der privaten Fotografen einzudringen. Mit der Vereinnahmung der sogenannten „Heimatfotografie“ versuchte der „Ständestaat“ seine Ideologie in das Privatleben der Hobbyfotografen zu bringen.¹²⁷ Ausstellungen wie „Österreichs Bundesländer im Lichtbilde“ aus dem Jahre 1933 richteten sich aber auch an Berufsfotografen. Im Vorwort des Ausstellungskatalogs wird die Bedeutung jedes einzelnen Fotografen für das Land hervorgehoben und gleichzeitig auf ihren wichtigen Beitrag für die Gesellschaft hingewiesen. Neben den erzieherischen Aufgaben der Fotografie lag das Ziel auch im Bereich des Tourismus. Organisiert wurde die Ausstellung vom Fachverband der Photographen-Genossenschaft Österreichs.

¹²³ Starl, Knipser, 18.

¹²⁴ Heiner Kurzbein, Unsere Kamera ist einzuspannen in das politische Leben und Treiben unserer Zeit, In: Photofreund (Berlin 1933) 397.

¹²⁵ Starl, Knipser, 19.

¹²⁶ Starl, Knipser, 101.

¹²⁷ Elizabeth Cronin, Heimatfotografie in Österreich. Eine politische Sicht von Bauern und Skifahrern, Bd. 10: Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich (Wien 2015) 43.

Diese wurde von dem Gewerbeförderungsdienst des Bundesministeriums für Handel und Verkehr, sowie von den einzelnen Bundesländern unterstützt.¹²⁸

Das gewünschte „Österreichbild“ sollte bis in das private Fotoalbum eindringen. Der österreichischen Heimatfotografie schlossen sich zahlreiche bekannte Fotografen an. Wie in Deutschland, sah sich der Berufs- sowie der Amateurfotograf dem Druck ausgesetzt, dieses vorgegebene Ideal gutzuheißen.¹²⁹ In Gegensatz zu Deutschland, wo der völkische Gedanke bereits 1933 hinter der Heimatfotografie stand, war der politische Aspekt dieser Fotomotive in Österreich noch nicht so stark gegeben. Die Präsentation des Landes und der damit verbundene wirtschaftliche Faktor standen im Mittelpunkt. Erst mit der zunehmenden Ausprägung des „Ständestaates“ rückte der ideologische Gedanke in das Zentrum.¹³⁰

Mit dem sogenannten „Anschluss Österreichs“ an das Deutsche Reich, kam es auch zur „Gleichschaltung“ aller Institutionen. Dies betraf auch die Fotografie. Vereine, Zeitschriften und Fachliteratur wurden nach dem nationalsozialistischen Gedanken ausgerichtet beziehungsweise gingen in bereits bestehende Organisationen oder Zeitschriften auf.¹³¹

6.1. Fotografieren im Nationalsozialismus

Wie bereits erwähnt gelang es dem Nationalsozialismus alle Vereine und Organisationen zu vereinheitlichen und in gemeinsame staatliche Institutionen¹³² zu organisieren, nicht jedoch in den gewünschten Ausmaß in die „Privataufnahmen“ einzudringen. Die verlangten Motive wurden nur selten gewählt. Fotos mit persönlichen Ereignissen waren weiter verbreitet als der Wunsch den „Wandel des Reiches“¹³³ zu dokumentieren. Daran konnten auch eigene Fotokurse der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ nichts ändern.¹³⁴ Natürlich gingen diese Bemühungen nicht spurlos an den Knipsern vorbei, doch die Mehrheit blieb unberührt. So lassen sich, in zahlreichen Alben, durchaus Zeugnisse von damaligen „politischen Ereignissen“ finden. Besaß man eine Kamera und musste beispielsweise an einer Kundgebung teilnehmen, fotografierte man ohne dabei in erster Linie den Aufforderungen diverser Organisationen bewusst nachzukommen.¹³⁵

¹²⁸ o.A., Österreichs Bundesländer im Lichtbilde (Wien/Leipzig 1933) 5.

¹²⁹ Cronin, Heimatfotografie, 45.

¹³⁰ Cronin, Heimatfotografie, 48.

¹³¹ Cronin, Heimatfotografie, 135.

¹³² In den „Reichsbund Deutscher Amateur-Fotografen“ (RDAF).

¹³³ Karl Walther, Photographien leicht gemacht (Wien 1938) 16.

¹³⁴ Starl, Knipser, 101.

¹³⁵ Starl, Knipser, 107.

Dies ist aber nicht als eine Art Resistenz gegenüber dem Nationalsozialismus zu bewerten, vielmehr liegt dem der Wunsch zugrunde, seinen eigenen fotografischen Interessen zu folgen.¹³⁶

Organisiert war die „Amateurfotografie“ in Deutschland und später auch in Österreich, im „Reichsbund Deutscher Amateur-Fotografen“ (RDAF).¹³⁷ Wie auch in anderen Bereichen der Gesellschaft wurden einzelne Vereine in einem staatlich gelenkten Bund zusammengeführt. Sie ersetzte auch diverse Vereinszeitungen durch ihre eigene Publikation, der Photo-Illustrierten. Diese war zugleich das wichtigste Mittel um Einfluss auf den Amateurfotografen auszuüben. So wurde, beispielsweise 1938, dazu aufgerufen Festzüge zu fotografieren. Die Bereitwilligkeit solche Aufnahme zu machen, wurde gleichgesetzt mit Heimatliebe und Sinn für volkstümliche Gebräuche. Es wurde ebenso definiert welche Umzüge festhaltenswert sind. Darunter fielen Hochzeitsumzüge genauso wie Wachparaden, Fahnenweihen und Einweihungsfeiern.¹³⁸

Unter dem Motto „Stelle Deine Kamera in den Dienst des Volkes“¹³⁹ versuchte der RDAF 1939 seinen Mitgliedern die Bedeutung der Amateuraufnahmen zu vermitteln und andererseits neue Mitglieder zu werben. Offen wird der Wert der Laienaufnahme für die Propaganda hervorgehoben und betont, dass die „künstlerische Ausübung einer auf höchster Kulturstufe stehenden nationalen Lichbildnerie“ vom Staat gefordert wird.

„Deutsch müssen die Bilder sein, im innersten Kern, nicht nur durch die Darstellung der nationalsozialistischen Embleme, sondern durch Heimatliebe [...] die die Arbeiten deutscher Amateurfotografen auf den ersten Blick als deutsche Bilder erkennen lassen müssen.“¹⁴⁰

Ebenso wird auf die Wirkung solcher „deutschen Bilder“ bei internationalen Ausstellungen hingewiesen und deren hohen propagandistischen Wert im Ausland betont.

Dieser Artikel vom Geschäftsführer des Reichsbundes Deutscher Amateur-Fotografen Otto Budde ist in mehrerlei Hinsicht bemerkenswert und ermöglicht einen guten Einblick in die Bedeutung der Amateurfotografie für den Nationalsozialismus.

¹³⁶ Starl, Knipser, 104-105.

¹³⁷ Cronin, Heimatfotografie, 135.

¹³⁸ Rudolf Reinmann, Festzüge, In: Photo-Illustrierte (Berlin 1938) 313-315.

¹³⁹ Otto Budde, Stelle Deine Kamera in den Dienst des Volkes, In: Photo-Illustrierte (Berlin 1939) 270-281.

¹⁴⁰ Budde, Kamera, 270.

Einerseits gibt er eine neue Linie des Bundes vor, wenn nicht mehr wie ein Jahr zuvor noch explizit Festzüge und politische Veranstaltung als Ideal dargestellt werden. Andererseits wirkt es wie ein Eingeständnis niemals die komplette Kontrolle über die Knipser und deren Motive zu gewinnen. Vielmehr klingt es wie ein Appell, wenn von einem „Heer an Amateurfotografen“ gesprochen wird, die keine Opfer scheuen um ihrer „Leistung“ zu steigern und ihre Leidenschaft, ihr Hobby „in den Dienst des Volkes zu stellen“.¹⁴¹

6.2. Bilder als Teil des Krieges

Mit Beginn des Zweiten Weltkrieges in Europa wurde auf beiden Seiten auch ein Propagandakrieg gestartet. Staatlich organisiert, entstand ein Bilderkrieg der den Waffenkrieg um nichts nachstehen sollte. Die Bedeutung vom modernen Propagandakrieg war allen bewusst und führte auf der Seite der Alliierten genauso wie auf der Seite der Achsenmächte zu einer Perfektionierung der staatlich-gelenkten Informationskampagnen. Vor allem Fotografien und Filme avancierten zu den zentralen Mitteln der Propaganda.¹⁴²

Mit Bildern konnte man „das Gesicht des Krieges“¹⁴³ beherrschen und so die „Daheimgebliebenen“ zu einer „Heimatfront“ formen. Für die Herstellung von Bildmaterialien waren die für die staatliche Propagandastelle arbeitenden Kriegsberichterstatter zuständig. Auch das Militär versuchte sich zunehmend selbst zu vermarkten beziehungsweise zu präsentieren. Fotografen und Kameralleute waren fixer Bestandteil der Armee. Durch neue technische Entwicklungen konnten scheinbar authentische Bilder vom Kampfgeschehen aufgenommen werden. Die Kombination von Foto- und Filmaufnahmen ermöglichte erstmals den Zivilisten in das Kriegsgeschehen gefühlsmäßig miteinzubinden. Ein Umstand, der für die „totale Propaganda“ beider Seiten grundlegend war.¹⁴⁴

6.3. Die Inszenierung des Krieges

Wie bereits erwähnt setzten alle Kriegsführenden Parteien von Beginn an Fotografie und Film zur ideologischen Darstellung der Kriegsgeschehnisse im Speziellen und des Krieges im Allgemeinen ein.

¹⁴¹ Budde, Kamera, 270.

¹⁴² Gerhard Paul, Bilder des Krieges - Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges (Paderborn 2004) 224.

¹⁴³ Paul, Bilder, 225.

¹⁴⁴ Paul, Bilder, 225.

In Deutschland einigten sich die Reichswehr und das Propagandaministerium 1935 auf die Einführung von sogenannten „Berichtertruppen“ innerhalb der Streitkräfte. Aus Sorge, ein solcher „Propaganda-Apparat“ könnte im Einsatz hinderlich sein und dazu noch benötigte Kräfte binden, war der Generalstab anfänglich noch sehr skeptisch. Über die Notwendigkeit von gelenkter Information in Kriegszeiten bestand zwar Einigkeit, nicht jedoch über den Status den solche Berichterstatter in der Reichswehr einnehmen sollten. War das Propagandaministerium für eine zivile Einheit, die ausschließlich ihnen unterstellt war, bevorzugte das Militär eine interne, also eine militärische Truppe, die sich den Vorschriften und der Disziplin der Armee zu unterstellen hatte. So wurden versuchsshalber zivile Berichterstatter bei Manövern¹⁴⁵ der Wehrmacht¹⁴⁶ eingesetzt. Die Ergebnisse waren wenig zufriedenstellend, worauf Propagandaminister Joseph Goebbels nachgab und der Aufstellung militärischer Berichterstatter zustimmte.¹⁴⁷

Der neue Stellenwert der Propaganda im Militär und damit in einem zukünftigen Krieg, kam einer deutlichen Aufwertung gleich.¹⁴⁸

Um die Fehler des Ersten Weltkrieges bezüglich der propagandistischen Nutzung von Bildern nicht noch einmal zu begehen, sollte die Zensur und Kontrolle bereits bei der Produktion des Materials beginnen und nicht erst später bei dem fertigen Produkt. Damit wollte man das Entstehen von „kritischen Ikonen“ wie es im Krieg zuvor geschah vermeiden.¹⁴⁹

Mit der Aufstellung von Propagandakompanien wurde das „Ablichten des Krieges“ nicht mehr dem Zufall überlassen. Waren es früher noch einfache Journalisten, Berufsfotografen oder nur Angestellte einer Zeitung, die die Truppen an der Front besuchten und sich so ein Bild vom Krieg machten, waren nun die Fotografen und Kameraleute als Soldaten ein Teil des Krieges über den sie berichteten. Sie mussten wie alle anderen eine Grundausbildung absolvieren. Der Umgang mit einer Handgranate oder einem Maschinengewehr war ihnen ebenso vertraut wie die Handhabung mit dem Fotoapparat, Filmkamera und der Schreibmaschine.¹⁵⁰

¹⁴⁵ 1936 und 1937

¹⁴⁶ Mit dem Inkrafttreten des Wehrgesetzes vom 16.3.1935 wurde die Reichswehr in Wehrmacht unbenannt.

¹⁴⁷ Bernd Boll, Die Propaganda-Kompanien der Wehrmacht 1938-1945, In: Christian Stadelmann, Regina Wonisch, Brutale Neugier. Walter Heinisch Kriegsfotograf und Bildreporter (Wien 2003) 37.

¹⁴⁸ Paul, Bilder, 226.

¹⁴⁹ Paul, Bilder, 226.

¹⁵⁰ Paul, Bilder, 227.

In einem Bericht des Oberkommandos der Wehrmacht von 1940 über Berichterstatte an der Front wird er folgendermaßen beschrieben:

„[...] er ist Kämpfer, nicht Journalist, Soldat, nicht Schreiber oder Photograph.“¹⁵¹

Trotz ihrer vorgegebenen Rolle als Soldaten, waren sie in erster Linie für die Schaffung der staatlich gewünschten Aufnahmen zuständig. So war die Absolvierung von Lehrgängen des Propagandaministeriums Voraussetzung. Stärkung der Moral, des Siegeswillen und schlussendlich die bereits erwähnte Festigung der sogenannten Heimatfront war ihre primäre Aufgabe.¹⁵²

6.4. Die Propagandakompanien

Nach der Einigung mit dem Propagandaministerium, richtete das Oberkommando des Heeres (OKH) auf Anweisung des Oberkommandos der Wehrmacht (OKW) die ersten Propagandakompanien (PK) ein. Personal und Spezialausrüstung stellte das Propagandaministerium zur Verfügung. Für die Bekleidung und militärische Ausrüstung sorgte die Wehrmacht. Geplant war es, dass jeder Armee eine Propagandakompanie unterstellt wird. Diese sollte in die Nachrichtentruppe integriert werden und im Kriegsfall die Verbindungsstelle zwischen der kämpfenden Truppe an der Front und dem Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda sein. Sie mussten sozusagen Material für „Wort-, Bild-, Funk- und Filmberichte“¹⁵³ schaffen und gleichzeitig „aktive Propaganda“ betreiben. Ziel davon waren aber nicht nur Soldaten des Gegners, sondern auch die Zivilbevölkerung im unmittelbaren Kriegsgebiet. Befehle und Aufgaben kamen zwar vom Ministerium, mussten jedoch erst vom jeweiligen Oberkommando überprüft und freigegeben werden. Umgekehrt verlief es ähnlich. Berichte der Propagandakompanien mussten zuerst an das Oberkommando gesendet werden und sich einer Zensur unterziehen. Erst dann wurden sie weiter an das Ministerium geleitet. Eine Ausnahme bildete die sogenannte aktive Propaganda gegen zivile und militärische Gegner. Diese geschah in engster Zusammenarbeit mit der übergeordneten Armeeführung.¹⁵⁴

¹⁵¹ OKW (Hg.), Die Wehrmacht. Der Freiheitskampf des großdeutschen Volkes (Berlin 1940) 312.

¹⁵² Paul, Bilder, 228.

¹⁵³ Boll, Propaganda-Kompanien, 38.

¹⁵⁴ Boll, Propaganda-Kompanien, 38.

Die erste Bewährungsprobe der neu eingerichteten Truppenteile war die Besetzung des Sudetenlandes. Zivile Berichtersteller wurden als sogenannte „Unbefugte“ aus dem Einsatzgebiet „entfernt“. Nichts sollte bei der Berichterstattung dem „Zufall“ beziehungsweise Personen die vom Ministerium Weisungsunabhängig waren, überlassen werden. Dazu erhielten sie täglich ihre Aufträge vom Propagandaministerium. Zu ihren Aufgaben zählte neben den bereits erwähnten Tätigkeiten auch die herkömmliche politische Propaganda. Diese umfasste das Ausrichten von Kameradschaftsabende, Filmvorführungen sowie das Verteilen von Flugschriften an die eigenen Soldaten.¹⁵⁵

In den Abschlussberichten über den Einsatz im Sudetenland, wurde die mangelnde militärische Disziplin innerhalb der Propagandakompanien zwar kritisiert und in erster Linie an die noch unzureichend durchgeführte Grundausbildung zurückgeführt, jedoch die Einrichtung an sich als „zweifelslos bewährt“ angesehen. Somit begann man die PK-Einheiten in der Wehrmacht auszubauen. Selbst im Oberkommando der Wehrmacht wurde eine eigene Propaganda Abteilung eingerichtet. Zu Kriegsbeginn gab es neben den sieben PK-Trupps beim Heer noch vier bei der Luftwaffe und zwei bei der Marine.¹⁵⁶

Die Größe von Propagandaeinheiten änderte sich im Laufe des Krieges deutlich. Waren es zu Beginn des Polenfeldzuges 1939 noch 154 Mann pro Kompanie, umfasste sie 1941 mit dem Krieg gegen die Sowjetunion 209 Mann. Ab 1944 wurden sie dann wieder deutlich auf eine durchschnittliche Kompaniestärke von 121 Mann reduziert.¹⁵⁷

Zusammengesetzt war eine durchschnittliche PK-Einheit aus zwei leichten Kriegsberichterzügen, welche aus Wort- und Bildberichtern bestand, einem schweren Berichterzug, der neben den Wort- und Bildberichtern auch Leute für Film und Rundfunk mit hatte. Des Weiteren gab es noch einen Propaganda- und einen Auswertungszug, sowie eine Arbeitsstaffel. Der Propagandazug war nicht nur für die moralischen Attacken gegen den Feind (Flugblätter, Lautsprecherdurchsagen) zuständig, er sollte auch für die Aufrechterhaltung einer positiven Stimmung innerhalb der eigenen Truppen sorgen. Dazu standen ihm neben der Herausgabe eigener Frontzeitungen, auch Filmvorführungen als Mitteln zur Verfügung. Die Arbeitsstaffel wurde je nach Bedarf zur Unterstützung der Kriegsberichterzüge eingesetzt. Neben zusätzlichen Berichtersteller für alle benötigten Bereiche, betrieben der Auswertungszug ein eigenes Bild- und Fotolabor.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Boll, Propaganda-Kompanien, 38.

¹⁵⁶ Boll, Propaganda-Kompanien, 39.

¹⁵⁷ Ortwin Buchbender, Das trönende Erz. Deutsche Propaganda gegen die Rote Armee im Zweiten Weltkrieg (Stuttgart 1978) 21.

¹⁵⁸ Hasso von Wendel, Die Propagandatruppen der Deutschen Wehrmacht (Neckargemünd 1962) 27.

Die Propagandakompanien bewährten sich in Polen und so beanspruchte im Frankreichfeldzug bereits jede Armee einen eigenen Berichtertrupp. Ein Grund dafür geht aus einem Schreiben des ersten Armeeoberkommandos vom 23. Juli 1940 hervor. In diesen beschwert sich die Führung der 1. Armee über den Abzug der ihnen zugeteilten PK-Einheit mit der Begründung, dass dadurch wichtige Materialien (Berichte, Filmaufnahmen) für die Dokumentation der Geschichte der 1. Armee fehlen würden. Auch die in Frankreich eingesetzten Panzertruppen forderten eigene Propagandakompanien, welche ihnen auch gewährt wurden. Der immer größer werdende Apparat der Kriegsberichterstatter führte dazu, dass bereits 1941 über eine Ausgliederung aus dem Verband der Nachrichtentruppe nachgedacht wurde.¹⁵⁹

Vor allem nach der Besetzung Frankreichs durch deutsche Truppen, kam es zu zahlreichen truppeninternen Veröffentlichungen über den soeben beendeten Feldzug. Diese reichten von einfachen Broschüren bis hin zu Bildermappen¹⁶⁰ die als Dokumentation und Erinnerung dienen sollte. Solche von der Truppe selbst produzierten „Erinnerungen“¹⁶¹ beziehungsweise Chroniken nahmen im Krieg gegen die Sowjetunion deutlich zu. Einige davon wurden auch von Verlagshäusern veröffentlicht und waren in regulären Buchhandlungen käuflich zu erwerben. Erst mit den großen Rückzugsbewegungen 1943 nahm die Herausgabe von solchen truppeninternen Publikationen deutlich ab.

Für den Einsatz in der Sowjetunion wurden die Propagandakompanien nochmals vergrößert und ausgebaut. Sie erhielten mehr Personal und zusätzliche Ausrüstung (Fahrzeuge, Lautsprecher, ...). Ebenso änderte sich im Vergleich zu Frankreich die vorgegebene Strategie und wurden angehalten den Einsatz von Maueranschläge für die örtliche Bevölkerung und Flugzetteln für die gegnerischen Soldaten zu verstärken. Ziel war es, der Bevölkerung sowie den in der Roten Armee kämpfenden Soldaten zu vermitteln, dass der Krieg nicht gegen sie sondern ausschließlich gegen ihre Regierung geführt wurde.¹⁶²

Mit Jahresanfang 1943 wurden die PK-Einheiten zu einer eigenen Waffengattung. Zu diesen Zeitpunkt war sie bereits zu einen rund 15.000 Mann¹⁶³ großen Trupp angewachsen.¹⁶⁴

¹⁵⁹ Boll, Propaganda-Kompanien, 40.

¹⁶⁰ Beispiel: „Eine Bilderfolge vom Marsch und den Kämpfen einer Panzerdivision“ (1940) diese Bildermappe zeigt in 116 Aufnahmen den Weg der 7. deutschen Panzerdivision.

¹⁶¹ o.A., Deutschmeister im Kampf gegen die Sowjets (1941).

¹⁶² Boll, Propaganda-Kompanien, 40.

¹⁶³ Entspricht etwa der Stärke einer Division.

¹⁶⁴ Boll, Propaganda-Kompanien, 41.

Jede Kompanie bestand aus etwa 250 Personen, rund 120 Fahrzeugen und war mit modernsten technischen Mitteln ausgestattet. In einigen Trupps des Heeres wurden Kriegsmaler beziehungsweise Kriegszeichner beschäftigt. Vor allem nach der Schlacht um Stalingrad wurden diese Bilder oftmals den Fotografien vorgezogen.¹⁶⁵

Mit der Eigenständigkeit, wurden ihnen auch die zuvor noch selbstständigen Propagandaeinheiten der Waffen-SS unterstellt. Obwohl schon zuvor in bestimmten Bereichen wie der Zensur dem OKW unterstellt, versuchten die PK-Trupps der Waffen-SS weiterhin selbständig zu sein. Daher kam es bis Kriegsende immer wieder zu Meinungsverschiedenheiten zwischen den beiden Gruppen.¹⁶⁶

Ende 1944 erreichte die Produktion von Bild- und Filmmaterial seinen Höhepunkt. Wöchentlich wurden 20 bis 30 Kilometer Film belichtet. Nur rund sechs Prozent davon fanden ihre Verwendung in den Wochenschauen. Ebenso wurden im Herbst 1944 mindestens 3,5 Millionen Fotografien von den PK-Einheiten aufgenommen. Durch die enormen Mengen an Bildmaterialien, konnte durch gezielte Anordnung ausgewählter Aufnahmen ein Bild vom Krieg gezeigt werden, dass kaum noch etwas mit dem realen Geschehen an der Front zu tun hatte.¹⁶⁷

Abschließend ist noch einmal darauf hinzuweisen, dass Propagandakompanien den Auftrag hatten, das Bild des Krieges bewusst zu gestalten. Hinzu kommt noch, dass sie mit Aufträgen betraut wurden, welche die zentralen Bereiche der nationalsozialistischen Ideologie unterstützen sollten. Arbeitsaufträge mit den Titel „Das Untermenschentum der Rotarmisten“ oder „Sowjetjuden lernen arbeiten“ zeigen die durchaus vorhandene rassistische Rhetorik und Bildsprache.¹⁶⁸

6.4. Die visuelle Modellierung des Krieges

Um die Authentizität der Bilder zu verstärken, führte man eine Reihe Erneuerungen ein. Es wurden gegen Ende des Polenfeldzugs die weltweit ersten farbigen Kriegsaufnahmen gedreht. Um das unmittelbare Kampfgeschehen besser einfangen zu können und den Betrachter der Bilder einen Eindruck vom Krieg zu geben, wurden Kameras mit diversen Waffen gekoppelt. Diese neue Nähe zu den Geschehnissen sollte die Zuseher involvieren und sie zu einem Teil des Krieges werden lassen.

¹⁶⁵ Paul, Bilder, 228.

¹⁶⁶ Boll, Propaganda-Kompanien, 41-42.

¹⁶⁷ Paul, Bilder, 229.

¹⁶⁸ Boll, Propaganda-Kompanien, 44.

Durch die Ästhetisierung der Kriegsaufnahmen übten einzelne Kriegsereignisse eine hohe Faszinationskraft aus und ermöglichten teilweise sogar eine Identifizierung mit dem Gesehenen.¹⁶⁹

Der Großteil der PK-Aufnahmen fand ihre Verwendung in den Propagandazeitschriften „Die Wehrmacht“, „Der Adler“, „Signal“ oder in Sondernummern des „Illustrierten Beobachters“. Die Zeitschrift „Signal“ erschien in zwanzig verschiedenen Sprachen und hatte eine Auflage von rund 20 Millionen Exemplaren. Ebenso wurden die zahlreichen Aufnahmen in Bildbände publiziert, welche in Massenaufgaben erschienen. Auch Feldpostkarten schmückten Bilder der Propagandakompanien.¹⁷⁰

Das Filmmaterial der PK-Einheiten wurde in erster Linie für die (Kriegs-) Wochenschau genutzt. Diese Visualisierung des Krieges nahm in der nationalsozialistischen Propaganda eine zentrale Rolle ein. Versuchte man durch sie doch eine neue Art der „Ästhetik des Krieges“ zu schaffen. Der Zuseher sollte das Gefühl haben, den Krieg mit eigenen Augen zu sehen und sich als Teil davon zu fühlen. Authentisch und wahr sollte das vermittelte Bild sein. Um diesen Eindruck zu verstärken, wurden aus den Materialien auch Dokumentarfilme zusammengestellt, die den Krieg aus nationalsozialistischer Sicht zeigten. Einzelne Sequenzen wurden in Unterhaltungsfilmen eingebaut. Nach den Ereignissen in Stalingrad sank die Beliebtheit dieser Filme drastisch. Selbst der Wochenschau glaubte man nicht mehr so wie früher. Das Weglassen von Verwundeten und Gefallenen deutschen Soldaten aus der Berichterstattung, ließ die Glaubwürdigkeit deutlich sinken.¹⁷¹

Die verwendeten Bildmuster waren zum Teil ident mit jenen aus dem Ersten Weltkrieg. Sie wurden allerdings neu kombiniert, weiterentwickelt und dadurch verstärkt. Der deutsche Soldat stand nicht mehr nur für höchste Tugenden wie Mut, Kraft, Härte, Willenskraft und Geschicklichkeit.¹⁷² Der nationalsozialistische Soldat richtete seinen Blick auch in die Zukunft, war siegessicher und seinen Feinden „rassisch“ überlegen. Letzteres wurde durch eine diskriminierende Sicht auf den Gegner, meist Bilder von gegnerischen Kriegsgefangenen, unterstützt. Belege für die bewusste Visualisierung der „rassischen Gegensätze“ finden sich in den zahlreichen Anweisungen vom Propagandaministerium an die PK-Einheiten. So sollten auch die vorhandenen abwertenden Klischees mit Bildern untermauert werden.

¹⁶⁹ Paul, Bilder, 230.

¹⁷⁰ Paul, Bilder, 231.

¹⁷¹ Paul, Bilder, 232-235.

¹⁷² Eine Darstellungsart die in der US-amerikanischen Propaganda genauso vorkam.

Den „arbeitsscheuen Juden“, den für Frankreich kämpfenden „Neger“ oder die „verlumpten roten Horden“ wurde das nationalsozialistische Ideal des deutschen Soldaten gegenübergestellt. Dieser verkörperte einen „Facharbeiter des Krieges“, der nach getaner Arbeit auch ein Recht auf seinen wohl verdienten Feierabend hat. Der kämpfende Soldat wird zu einem Beruf wie jeder andere auch, es wurde ihm ein moderner Sinn gegeben, welcher der Tätigkeit im Krieg eine gewisse Vertrautheit und Normalität verlieh.¹⁷³

Ein weiteres neues Darstellungsmuster war das Bild des „sauberen Krieges“. Ein Krieg ohne unschuldige Opfer als Resultat von einem Präzisionskrieg. So wird beispielsweise in der Bilddokumentation „Der große deutsche Feldzug gegen Polen“¹⁷⁴ von 1940 die Zielgenauigkeit der deutschen Truppen mehrmals hervorgehoben.¹⁷⁵

In Kolonnen marschierende Soldaten, Flüchtlinge oder Kriegsgefangene, vorrückende Fahrzeuge oder Panzer, der ganze Krieg verlief in klarer Ordnung.¹⁷⁶ Das eigene Handeln wurde zum maßgeblichen Ordnungssystem erhoben. Chaos, Schmutz und Feigheit des Gegners standen diesem Bild gegenüber. Zurückgelassene Panzer, Fahrzeuge und sonstiges Kriegsgerät zeugten von der „Unordnung“ des Feindes. Der unrasierte, verschmutzte, manchmal auch in Lumpen gewickelte „Fremde“, stand dem deutschen Alltag in der Etappe gegenüber. Bilder von gut versorgten Soldat, die auch für Hygiene Zeit fanden, sollten beruhigend auf die sogenannte „Heimatfront“ wirken.¹⁷⁷

Manche Darstellung vermittelte das Gefühl der Krieg sein eine große Sportveranstaltung. Berichterstatte begleiteten die Teilnehmer, zeigen sie in allen Lebenslagen. Der sogenannte „Blitzkrieg“ erschien als eine einzige Jagd nach Rekorden.¹⁷⁸ Schnelligkeit und die nie enden wollende Rastlosigkeit vermittelten einen ständigen Vormarsch.¹⁷⁹

In anderen Bildserien lässt sich wiederum das Muster erkennen, den Krieg als eine Art Reise zu sehen. Dieser „touristische Blick“ macht es oftmals erst möglich über den Krieg zu sprechen. Die „erzwungene Reise“ bekommt so einen Sinn und wird zu einem Erlebnis. Unerzählbares wird zu Erzählbarem „umgebaut“. Es wird zu etwas Alltäglichen. Unterstützt wird dieser Prozess durch „Souvenirs“ unterschiedlicher Art.

¹⁷³ Paul, Bilder, 236-238.

¹⁷⁴ Ernst Wisshaupt, Der große deutsche Feldzug gegen Polen (Wien 1940).

¹⁷⁵ Wisshaupt, Feldzug, 118.

¹⁷⁶ Karl Prümm, Modellierung des Unmodellierbaren. NS-Kriegspropaganda im Film und ihre Grenzen, In: Peter Zimmermann, Kay Hoffmann (Hg.), Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich (Konstanz 2003) 325-326.

¹⁷⁷ Paul, Bilder 239.

¹⁷⁸ Paul, Bilder, 240.

¹⁷⁹ Paul, Bilder, 242.

Seien es klassische Kulturwaren für Reisende (Ansichtskarten, Trinkgefäße) oder selbstgemachte Erinnerungen (Fotografien, Tagebuch). Besonders die Fotografie lässt den Krieg zu einer „Reisegeschichte“ werden. Nicht selten, ähneln die Motive der privaten Fotografien von Soldaten jener einer Urlaubsreise. Themen wie Unterbringung, Ruhepausen, Feiern, Land und Leute, aber auch Verpflegung und Sehenswürdigkeiten kommen immer wieder vor. Die „Erinnerungsstücke“ werden so zu einem Teil der biographischen Konstruktion.¹⁸⁰

Den Krieg als eine Reise zu betrachten, wurde aber auch von der obersten Heeresleitung gefördert. In einem Merkblatt für den Unterricht zum Kompanieführer vom Juli 1940 hieß es:

*„Seht Euch im fremden Lande um! [...] Macht die Augen auf und lernt
Land und Leute kennen!“*.¹⁸¹

Des Weiteren wird auf die Bedeutung dieser Erfahrungen für die Zeit nach dem Krieg, beispielsweise im Beruf, hingewiesen.¹⁸²

Als unerwünschte Aufnahmen galten Bilder die Leid und Tod, Erschöpfung und Angst der eigenen Soldaten zu realistisch darstellten. Aus Furcht der emotionalen Auswirkungen auf die Daheimgebliebenen sollte diese Seite des Krieges nur in deutlich abgeschwächter Form visualisiert werden.¹⁸³ Ausnahmen bildeten nur vom Gegner verübte Verbrechen. Dies fing bereits mit dem Beginn des Polenfeldzugs an. Die Opfer des sogenannten „Bromberger Blutsonntags“¹⁸⁴ wurden in Bildbänden gezeigt. Tod und Leid der eigenen Soldaten waren lediglich mit entfernten Aufnahmen von Soldatengräbern dargestellt. Eine Vorgehensweise die, wie bereits erwähnt, im Verlauf des Krieges zu einem Misstrauen gegenüber der Berichterstattung führte.

Grundsätzlich galt für die Veröffentlichung aller Aufnahmen, ob Foto oder Film, dass sie die gewünschte Wirklichkeit so real wie möglich wiedergeben. Gleichzeitig sollten aus ihnen aber nie militärische Kenntnisse gezogen werden können. Wieder wurde auf bereits bewährte Methoden des vorangegangenen Weltkrieges zurückgegriffen.

¹⁸⁰ Konrad Köstlin, Erzählen vom Krieg – Krieg als Reise II, In: BIOS. Zeitschrift für Biographieforschung und oral history, Heft 2 (1989) 181.

¹⁸¹ Für den Kompanie-Führer, Merkblatt zum Unterricht Nr.8 / Juli 1940: Der deutsche Soldat im besetzten Gebiet, Herausgegeben vom Oberkommando des Heeres.

¹⁸² Für den Kompanie-Führer, Merkblatt zum Unterricht Nr.8 / Juli 1940: Der deutsche Soldat im besetzten Gebiet, Herausgegeben vom Oberkommando des Heeres.

¹⁸³ Paul, Bilder, 240.

¹⁸⁴ Wisshaupt, Feldzug, 76-77.

Wie in der illustrierten Berichterstattung zwischen 1914 und 1918, sind den Aufnahmen ihre räumliche und zeitliche Dimension entzogen worden. Sie wurden sozusagen „entleert“. Häufig blieben die gezeigten Bilder daher bewusst unbestimmte Beispiele, welche dazu noch universell verwendbar waren.¹⁸⁵

Trotz oder gerade wegen dieser einheitlichen Vorgehensweise der Berichterstattung, besaßen die Aufnahmen der Propagandakompanien eine große Vorbildfunktion gegenüber den Amateurfotografen. Die erzieherische Funktion dem fotografierenden Soldaten gegenüber ist auch deutlich in den Bildmotiven der Knipser wieder zu erkennen. Die Amateure versuchten ähnliche Aufnahmen wie sie in den gängigen Zeitschriften oder Publikationen veröffentlicht wurden zu schießen.¹⁸⁶

6.5. Fotopraxis an der Front

Wie bereits erwähnt, wollte man den Freizeitfotografen durch Fotokurse an das, im nationalsozialistischen Sinne, ideale Bild heranführen. Zwar gelang es den staatlichen Organisationen nicht in dem gewünschten Ausmaß in den privaten Bereich des Amateurfotografen vorzudringen, jedoch konnten sie den „Geschmack“ mit einigem Erfolg beeinflussen. Die Heimatfotografie und Darstellung von Ereignissen in Form einer Fotoreportage waren durchaus beliebt.¹⁸⁷ Im Mai 1940 schrieb die Redaktion der Agfa-Zeitschrift „Photoblätter“ im Vorwort zu einem Bericht über fotografieren an der Front, dass in den zahlreichen Einsendungen von Amateuraufnahmen von Soldaten „die langjährige Schulungsarbeit [...] unverkennbar“ in den Aufnahmen wieder zu finden war.¹⁸⁸

Das Fotografieren war den Soldaten nicht verboten, jedoch gab es einige Einschränkungen. Ähnlich wie in anderen Armeen sollten Nahaufnahmen von Spezialausrüstungen und Waffen genauso vermieden werden, wie das Ablichten von Verteidigungsanlagen oder Situationen, die das „Ansehen der Wehrmacht“ schädigen könnten (beispielsweise Unfälle, Beschusswirkung, Verluste). Eine Ausnahme bildete die Kriegsmarine. Hier war das Fotografieren generell verboten.¹⁸⁹ Für die beiden anderen Teilstreitkräfte, Heer und Luftwaffe, sind allerdings zeitlich und örtlich begrenzte Fotografierverbote bekannt.

¹⁸⁵ Paul, Bilder, 242.

¹⁸⁶ Rolf Sachsse, Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat (Hamburg 2003) 216.

¹⁸⁷ Ulrike Schmiegelt, „Macht euch um mich keine Sorgen ...“, In: Peter Jahn, Ulrike Schmiegelt (Hg.), Foto-Feldpost. Geknipste Kriegserlebnisse 1939-1945 (Berlin 2000) 24.

¹⁸⁸ Photoblätter, 17.Jg., Heft 5, Mai 1940, 81.

¹⁸⁹ Schmiegelt, Sorgen, 25.

Wenige Wochen nach dem Beginn des Krieges mit der Sowjetunion, gab es eine explizite Einschränkung der privaten Fotografie an der Front. Diese betraf Exekutionen und Hinrichtungen, aber auch Übergriffe der ortsansässigen Bevölkerung gegenüber Juden, wie sie vor allem in der Ukraine öfters vorkamen. Es hatte sich nämlich gezeigt, dass gerade solche Ereignisse viele Knipser anzogen. Ausgenommen waren dienstlich beauftragte Personen, die diese Geschehnisse festhalten mussten. Trotzdem wurden immer wieder solche „unerlaubten Aufnahmen“ gemacht.¹⁹⁰

Wesentlich früher kam es innerhalb der Waffen SS zu einem Verbot, derartige Motive zu fotografieren.¹⁹¹ Hier war man sich bereits klar geworden, dass solche Aufnahmen für die gegnerische Propaganda sehr willkommen waren.¹⁹²

Zusätzlich zu dem Verbot bestimmter Motive sollten die von den Amateurfotografen belichteten Filme nur in eigens autorisierten Fachgeschäften entwickelt werden. Besonders an der Ostfront, aber auch in den von der Wehrmacht besetzten Gebieten befürchtete man, dass einzelne Aufnahmen sonst den militärischen Gegnern zugespielt und als Gegenpropaganda verwendet werden könnten. Die ausgewählten Fotolabors wurden daher auf ihre „politische Zuverlässigkeit überprüft“ und mussten sich regelmäßigen Kontrollen unterziehen.¹⁹³

Im Laufe des Krieges wuchs der Bedarf an fotografischen Erinnerungstücken. Vom einfachen Soldaten bis zur Kommandoebene wurde der Ruf nach mehr Fotos immer lauter. Bald konnten die geforderten Mengen an Bildmaterialien, von den dafür zuständigen Propagandakompanien, nicht mehr geliefert werden.¹⁹⁴ Der Wunsch nach der visuellen Dokumentation der Geschichte der eigenen Einheit¹⁹⁵, förderten die Amateurfotografie an der Front. In zahlreichen Kompanien wurden privat fotografierende Soldaten zu sogenannten „Kompaniefotografen“ gemacht.¹⁹⁶ Bereits im Deutschen Kamera-Almanach von 1941 wurde darüber berichtet.

*„[...] einen Soldaten der Kompanie, der nicht nur die Erlaubnis,
sondern geradezu den Auftrag hat, für ein Kriegstagebuch in Bildern*

¹⁹⁰ Bernd Boll, Das Adlerauge des Soldaten. Zur Fotopraxis deutscher Amateure im Zweiten Weltkrieg, In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 85/86, 22.Jg. (Wien 2002) 76.

¹⁹¹ Schmiegelt, Sorgen, 25.

¹⁹² Boll, Adlerauge, 78.

¹⁹³ Schmiegelt, Sorgen, 25.

¹⁹⁴ Boll, Adlerauge, 80.

¹⁹⁵ Boll, Propaganda-Kompanien, 40.

¹⁹⁶ Boll, Adlerauge, 80.

*zu sorgen und die Bildwünsche aller Kameraden zu erfüllen, die nicht selbst Photos herstellen können [...]*¹⁹⁷

Nicht selten genossen diese „internen“ Fotografen auch einen Sonderstatus in ihrer Truppe. Waren sie doch in Einzelfällen von Tätigkeiten wie dem Wachdienst freigestellt um Aufnahmen zu machen. Viele Einheiten schufen sich so ein eigenes Bildarchiv, welches zur Dokumentation ihrer Tätigkeit im Kriege dienen sollte. Einige davon wurden auch in Zeitungen und Publikationen veröffentlicht.¹⁹⁸

Die Bestellung von Fotos bei solchen „Kompaniefotografen“ verlief recht unterschiedlich. Einige ließen sich von ihrem Fotohändler eine Art „Musteralbum“ anfertigen, in dem alle Bilder nummeriert waren. Anhand dessen konnten dann die gewünschten Abzüge bestellt werden.¹⁹⁹

Aber auch der Umgekehrte Weg war möglich. So finden sich viele von PK-Einheiten aufgenommene Fotos in den privaten Alben wieder. Die Fotolabors der Propagandakompanien entwickelten die gewünschten Aufnahmen gleich an der Front und gaben sie an die Soldaten weiter. Im Frühjahr 1940 berichtete die PK 612, dass die Bestellungen der Truppe enorme Ausmaße angenommen haben. Jeder Teilnehmer einer Aktion, an der Berichterstatter teilgenommen hatten, wollte verständlicherweise einen Abzug davon haben. So war es keine Seltenheit, dass ein Regiment gleich 1100 Fotos anforderte.²⁰⁰ Über den tatsächlichen Umfang der privaten Abzüge kann aufgrund der nur fragmentarischen Quellenlage nicht mehr viel gesagt und nur noch geschätzt werden.²⁰¹

Für die Kosten mussten die Auftraggeber aufkommen. Gleichzeitig gewährte das Oberkommando der Wehrmacht (OKW) einen Zuschuss für die zusätzlich benötigten Materialien. So konnten PK-Einheiten eigenes Geld erwirtschaften. Im Laufe des Jahres 1940 übernahm das OKW selbst die Nachbestellungen. Die schnelle Auslieferung an die Truppe war durch diese Umstellung nicht mehr gegeben und die Nutzung der Aufnahmen im dienstlichen Bereich, wie zum Beispiel als Beilage zu Meldungen oder Kriegstagebüchern, wurde so erschwert.

¹⁹⁷ Edgar Neumann, *Der Amateurphotograph als Soldat*, In: *Deutscher Kamera-Almanach*, 31.Jg (Berlin 1941) 52.

¹⁹⁸ Boll, *Adlerauge*, 80.

¹⁹⁹ Gertrud Haupt, *Soldaten photographieren Soldaten*, In: *Photoblätter*, 18.Jg., Heft 2, Februar 1942, 29.

²⁰⁰ Boll, *Adlerauge*, 81.

²⁰¹ Boll, *Adlerauge*, 84.

Auch finden sich in den Berichten der Propagandakompanien Hinweise, dass durch den Verlust der Möglichkeit private Abzüge zu machen, die Arbeit der Berichtersteller erschwert wurde. Nun konnten nämlich keine Fotos als Dank für die Mitnahme zu einem Einsatz versprochen werden.²⁰²

Zu einer nahezu völligen Auflösung der Grenzen zwischen dienstlichen und privaten Fotoaufnahmen kam es teilweise bei der Waffen SS. Innerhalb einzelner Standarten wurden auf Weisung deren Führer sogenannte Bildarchive angelegt. Dieses sollte nicht nur den Einsatz der Truppe dokumentieren und als visuelle Ergänzung des Kriegstagebuchs dienen, es war auch schon ein Bildband für Angehörige der Truppe geplant. Fotografiert wurde zwar von Amateuren, diese bekamen bezüglich des Motivs aber genaue Vorgaben. Material und Entwicklung stellte das Kommandoamt der Waffen-SS zur Verfügung. Über diese konnte man auch Abzüge bestellen. Eine Trennung zwischen privater und dienstlicher Fotografie war somit nicht mehr klar möglich.²⁰³

Spätestens 1941 war die Fotografie zu einem wichtigen Bestandteil der Truppenbetreuung geworden. Nicht zuletzt wurde dies auch noch durch Fotowettbewerbe für Amateure gefördert. So veranlasste der Kommandant von Paris die im Frühjahr 1942 stattgefundene Ausstellung „Soldaten fotografieren und filmen“. Dazu sollten Angehörige der Wehrmacht ihre Bilder einsenden. Ausgewählte Aufnahmen wurden dann in der Ausstellung gezeigt und in einer Publikation mit dem Titel „Soldaten fotografieren Frankreich“ veröffentlicht.²⁰⁴

Auch die Fotoindustrie selbst veranstaltete Wettbewerbe. Agfa rief in ihrer Zeitschrift „Photoblätter“ Anfang 1940 dazu auf die „besten Soldatenbilder“ einzusenden. Die besten 65 Aufnahmen wurden preisgekrönt und den Fotografen abgekauft. Das Preisgeld wurde gestaffelt ausbezahlt und lag von 25 Reichsmark bis 10 Reichsmark.²⁰⁵ Im Vergleich dazu kostete zur damaligen Zeit ein Kilogramm Brot um die 0,34 Reichsmark und ein Kilogramm Rindfleisch etwa 1,60 Reichsmark.²⁰⁶ Ein Arbeiter erhielt einen durchschnittlich Monatslohn von 216 Reichsmark und ein Deutscher Kleinempfänger (DKE 38) kostete rund 35 Reichsmark.²⁰⁷

²⁰² *Boll*, Adlerauge, 81.

²⁰³ *Boll*, Adlerauge, 83.

²⁰⁴ Heinz *Lorenz* (Hg.), *Soldaten fotografieren Frankreich* (Paris 1942) 2-3.

²⁰⁵ *Photoblätter*, 17.Jg., Heft 1, Januar 1940, 13.

²⁰⁶ o.A., *Die Entwicklung der Verbraucherpreise von 1900 bis 1996*, Beiträge zur Österreichischen Statistik, Heft 1.240 (Wien 1997) 39.

²⁰⁷ Erik *Eybl*, *Von der Eule zum Euro. Nicht nur eine österreichische Geldgeschichte* (Wien 2005) 235-236.

Diese Wettbewerbe fanden nicht nur in den besetzten Gebieten statt, sondern richteten sich auch gezielt an die kämpfende Truppe.²⁰⁸ Noch im Januar 1945 wurde in der Feldzeitung der 44.Infanteriedivision „Hoch- und Deutschmeister“ die preisgekrönten Fotografien des letzten Wettbewerbs vorgestellt und die mäßige Beteiligung bedauert. Trotzdem wurde zur Einsendung von weiteren Aufnahmen, Abzügen oder Negativen aus den Einsatzräumen der Division aufgerufen und der Wert solcher Erinnerungen für die spätere Geschichtsschreibung betont.²⁰⁹ In Bezug auf die geringe Teilnehmerzahl, ist aber auch die bescheidene Reichweite der Zeitung zu berücksichtigen. Selbst Jahrzehnte nach dem Krieg, war es nicht allen ehemaligen Divisionsangehörigen bekannt, dass es eine solche Zeitung gab.²¹⁰ Noch weniger hatten Ende 1944 Anfang 1945 Filme oder überhaupt eine Kamera zur Verfügung.

Denn ab 1942 wurde von staatlicher Seite her zu mehr Sparsamkeit beim Verbrauch von Filmen und andere für das Fotografieren benötigte Materialien aufgerufen. Dazu zählte ebenso die Anschaffung von Kameras.²¹¹ Ende 1943 kam die Amateurfotografie praktisch zum Erliegen, da der private Bedarf an Filmen von der Industrie nicht mehr gedeckt werden durfte. Restbestände bei Fotohändlern waren bald vergriffen und oftmals wurde per Inserat nach passendem Material gesucht.²¹² Selbst Propagandaeinheiten hatten ihre Beschaffungsprobleme. So finden sich in Fachzeitschriften Inserate von PK-Einheiten, die auf der Suche nach bestimmten Kameramodellen, sowie nach dessen Zubehör waren.²¹³

Die Beschaffung von Verbrauchsmaterial für den Amateurfotografen gestaltete sich während des Krieges an sich nicht leicht. Im begrenzten Umfang konnten derartige Materialien bei der Wehrmachtsverwaltung gekauft werden.²¹⁴ In Einzelfällen konnten auch direkt im Fotofachhandel Verbrauchsmaterialien beschafft werden. Dies gilt vor allem für Frankreich und den Beneluxstaaten. Für die an der Ostfront eingesetzten Truppen war oftmals der Nachschub über Angehörige die einzige Möglichkeit um an neue Filme zu kommen. Diese sandten die benötigten Materialien per Feldpost an die Front.²¹⁵

²⁰⁸ *Boll*, Adlerrauge, 84.

²⁰⁹ *Der Deutschmeister*, Folge 26, 1.Januar 1945, 3.

²¹⁰ Mitteilungsblatt der Kameradschaft der Angehörigen der ehemaligen 2.Wiener Division sowie der späteren 44.Infanterie Division spätere Reichsgrenadierdivision „Hoch- und Deutschmeister“, Folge 96 September 1984, 2-4.

²¹¹ *Sachsse*, Wegsehen, 216.

²¹² *Sachsse*, Wegsehen, 224.

²¹³ *Hans Reuter*, Kriegseinsatz der Farbphotographie, In: *Photoblätter*, 19.Jg., Heft 5/6, Mai/Juni 1942 (Berlin 1942) 37.

²¹⁴ *Schmiegelt*, Sorgen, 25.

²¹⁵ *Schmiegelt*, Sorgen, 26.

Über diesen Weg, also per Feldpost, gelangten die belichteten Filme auch zur Entwicklung. Entweder wurden diese direkt an ein Fotolabor gesendet oder an Bekannte in der Heimat die sich um die Herstellung von Abzügen kümmerten. Meist gingen diese dann wieder zurück an die Front, da eine möglichst zeitnahe Beschriftung der Aufnahmen leichter war. Auf der anderen Seite, hatten so Kameraden der Amateurfotografen die Gelegenheit sich die Bilder anzusehen und gegebenenfalls Abzüge zu bestellen. In diesem Zusammenhang ist aber nicht auf die Kommunikation zwischen den Daheimgebliebenen und den Soldaten zu vergessen. Waren doch Fotos in einem Brief oder jene zum Entwickeln, ein Dokument beziehungsweise ein Zeichen des Lebens. Zusätzlich illustrierte es das Geschriebene. Die bereits erwähnte Schwierigkeit 1944/1945 an Verbrauchsmaterialien zu gelangen hängt nicht nur mit der Produktion, sondern auch mit den Versandbedingungen zusammen. Da nun noch wenige Feldpostpakete versendet werden konnten. Außerdem war es beim Rückzug noch schwieriger Gelegenheit zum Fotografieren zu finden. Vor allem wenn es mehr denn je um das eigene Überleben ging.²¹⁶

6.6. Das Foto-Motiv

Das Motiv der Bilder hing zu einem überwiegenden Teil auch mit der Tätigkeit und der Einheit des fotografierenden Soldaten zusammen. In der heutigen Forschung weißt man zurecht auf die statistische ungleiche Verteilung der Kamerabesitzer auf die Waffengattungen hin. Man geht davon aus, dass Infanteristen aufgrund ihrer an sich schon schweren Ausrüstung die sie zu tragen hatten, verhältnismäßig weniger Fotoapparate mit sich trugen als beispielsweise Angehörige der Artillerie oder Kradmelder. Auch wird von einem vergleichweisen hohen Anteil innerhalb der Luftwaffe ausgegangen.²¹⁷

Dem gegenüber stehen Aussagen von Soldaten, die bereits während des Krieges über die Schwierigkeiten des Fotografierens an der Front in diversen Fachzeitschriften berichteten. Exemplarisch ist hier ein Beitrag eines Panzerfahrers zu erwähnen, der im Agfa-Mitteilungsblatt „Photoblätter“ im Mai 1940 von seinen Erfahrungen berichtet. So fehlt es nach seinen Aussagen an der Front nicht an Motiven, jedoch oftmals an der Möglichkeit diese einzufangen. Aufnahmen vom fahrenden Fahrzeug aus oder während den Kampfhandlungen sind nahezu unmöglich. Sind diese doch entweder verwackelt oder durch die Tätigkeit an sich zeitlich nicht möglich. Es bleiben nur die Ruhepausen um typische Motive festzuhalten.

²¹⁶ Schmiegelt, Sorgen, 26.

²¹⁷ Schmiegelt, Sorgen, 25.

In diesem Zusammenhang kritisiert er auch die daraus entstehenden „Kriegsfotos“, auf denen „Kameraden reihenweise aufgebaut vor ihren Fahrzeugen“²¹⁸ stehen. Bilder von alltäglichen Beschäftigungen würden die „Kriegsstimmung“ in späterer Zeit viel besser wiedergeben. Gestellte Bilder von verwegen aussehenden Soldaten lehnte er ab.²¹⁹ Gutüberlegte Aufnahmen, die es nach dem Krieg ermöglichen eine Mappe mit den „schönsten Erinnerungsstücken“ zusammenzustellen, ist seiner Meinung nach das erklärte Ziel vieler Amateurfotografen im Krieg.²²⁰

Einen ganz ähnlichen Bericht findet sich etwa ein Jahr später in den „Photoblätter“. Hier schreibt ein Angehöriger einer Panzer-Aufklärungsabteilung über den Kriegsalltag mit der Kamera. Auch er hat Probleme in den für ihn wichtigen Momenten Zeit für das fotografieren zu finden. Die Unterstellung der „infanteristischen Lichtbildner“, das in Panzern mehr Platz für die Mitnahme von Fotoapparaten ist, diese auch nicht selbst getragen werden müssen und es bei dieser Waffengattung leichter wäre zu fotografieren, weist er energisch zurück. Hitze, Staub, Schmutz und Öl, sowie Vibrationen und höchste Anspannung im Einsatz, machen es schwer gute Bilder aufzunehmen beziehungsweise die Kamera und Filme schadensfrei und einsatzbereit zu halten.²²¹ Die Aufnahmen welche seiner Meinung nach am höchsten zu bewerten sind daher jene, die im unmittelbaren Kriegsgeschehen entstanden sind.²²²

Mit der Andauer des Krieges, der Knappheit an Filmmaterial und Fotoapparaten, kam es auch zu einer Veränderung der Bildthemen. Waren zu Beginn des Krieges noch zerstörten Städte in den besetzten Gebieten, Kriegsgefangene, erbeutete Waffen und Gerätschaften die zentralen Motive, privatisierten sich die Bildinhalte zunehmend. Wenn Aufnahmen gemacht wurden beziehungsweise Material zur Verfügung stand, traten idyllische Erinnerungen wieder in den Vordergrund. Die Brutalität des Krieges verschwand immer mehr.²²³ Das Kriegsende wurde daher auch eher von alliierter Seite fotografisch festgehalten. Es sind diese Aufnahmen, welche das Bild vom Ende des Krieges bis heute prägen.²²⁴

²¹⁸ Peter Kemmerich, Bildmäßige Photos auch in Kriegszeiten, In: Photoblätter, 17.Jg., Heft 5, Mai 1940, 82.

²¹⁹ Kemmerich, Kriegszeiten, 82.

²²⁰ Kemmerich, Kriegszeiten, 85.

²²¹ B. Kretschmar, Die Camera ging mit in den Krieg. Betrachtungen über Erinnerungsaufnahmen aus dem Krieg, In: Photoblätter, 18.Jg., Heft 5, Mai 1941, 96.

²²² Kretschmar, Camera, 97.

²²³ Sachsse, Wegsehen, 224.

²²⁴ Sachsse, Wegsehen, 225.

6.7. Die Farbfotografie

Mit der Veröffentlichung der ersten Farbfotografie 1861 begann die Suche nach einfacheren, sicheren und vor allem schnelleren und preiswertigen Verfahren farbige Aufnahmen herzustellen.²²⁵ Es folgten Verfahren wie Autochrom, welche die Farbfotografie einem immer breiteren Publikum zugänglich machte.²²⁶ Angeregt vom Erfolg der Gebrüder Lumiere und ihrer „Plaque Autochrome“ begann die damals sehr erfolgreiche deutsche „Actien-Gesellschaft für Anilin-Fabrikation“ (Agfa) mit der Forschung an farbfotografischen Verfahren.²²⁷ Das 1873 gegründete Unternehmen beschäftigte sich zunächst mit chemischen Zwischenprodukten, Pharmazeutika, Farb- und Riechstoffen. Im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts begann man zunehmend mit Fotochemikalien und diversen Aufnahmetechniken zu experimentieren. Am Beginn des 20. Jahrhunderts hatte man bereits einen eigenen Rollfilm entwickelt und engagierte sich vermehrt im Bereich der noch jungen „Kinoindustrie“. Damals war Agfa bereits zum europaweit größten Rohfilmproduzenten angewachsen.²²⁸ Zum Zeitpunkt der Eingliederung in die I.G. Farbenindustrie AG 1925, erwirtschaftete dieser Zweig fast die Hälfte des gesamten Umsatzes.²²⁹

Die ersten Farbplatten von Agfa kamen bereits 1916 auf den Markt. Es folgten zahlreiche innovative Entwicklungen²³⁰ im Farbfilmbereich, bis 1934 die ersten Kleinbilddiafilme präsentiert wurden. Diese sogenannten „Agfacolor Filmpatronen“ wurden in Zusammenarbeit mit der Kameraindustrie entwickelt. Die neuen Farbfilme waren daher auch nicht für alle Kameramodelle zu verwenden.²³¹ Aufgrund des Konkurrenzkampfes mit dem US-amerikanischen Konzern Kodak, kam bereits zwei Jahre später die Weiterentwicklung „Agfacolor Neu“ in den Handel. Die Filme wurden feinkörniger und in der Entwicklung billiger, denn im Gegensatz zu der schwarzweißen Fotografie, mussten die Farbfilme direkt beim Hersteller Agfa entwickelt werden.

²²⁵ Brian Coe, *Farbphotographie und ihre Verfahren. Die ersten hundert Jahre in natürlichen Farben 1840-1940* (Bindlach 1986) 6.

²²⁶ Timm Starl, *Bildbestimmung. Identifizierung und Datierung von Fotografien 1839 bis 1945* (Marburg 2009) 14.

²²⁷ Ehrhard Finger, *Die Agfa-Farbfilmgeschichte bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges und der „Führerauftrag“ – wissenschaftlich-technische Aspekte*, In: Christian Fuhrmeister, Stephan Klingen, Iris Lauterbach, Ralf Peters (Hg.), *„Führerauftrag Monumentalmalerei“*. Eine Fotokampagne 1943-1945 (Köln 2006) 43.

²²⁸ Finger, *Agfa-Farbfilmgeschichte*, 41.

²²⁹ Finger, *Agfa-Farbfilmgeschichte*, 42.

²³⁰ Nach dem Ende des Krieges wurden deutsche Patente im Ausland frei. Darunter fielen auch sämtliche Entwicklungen von Agfa.

²³¹ Finger, *Agfa-Farbfilmgeschichte*, 43-44.

Durch eine anfängliche Subventionierung konnten die Agfa-Farbfilme (3,80 RM²³²) deutlich billiger als das Konkurrenzprodukt von Kodak (6,50 RM) angeboten werden. Gleichzeitig erschienen zahlreiche Ratgeber zur Farbfotografie und in sämtlichen Fotozeitschriften war die neue Möglichkeit in Farbe zu fotografieren ein großes Thema. Trotzdem kam es nicht zu dem erwarteten Erfolg. Viele fotografierten weiterhin in schwarzweiß und experimentierten nur gelegentlich mit Farbaufnahmen.²³³

Daran änderte sich auch nichts nachdem der noch empfindlichere „Agfacolor Umkehrfilm“ auf den Markt kam. Dieses Verfahren blieb, abgesehen von vereinzelt Qualitätsverbesserungen im Materialbereich, von seiner Markteinführung 1938 bis 1948 unverändert.²³⁴

Mitverantwortlich dafür, dass der Farbfilm die schwarzweiße Fotografie nicht verdrängen konnte, war sicherlich auch die fehlende Möglichkeit färbige Papierabzüge zu machen. Diese Technologie sollte erst 1943 fertig entwickelt sein und war aufgrund der kriegsbedingten Rohstoffknappheit vorerst nur der Propagandakompanie vorbehalten. Auch innerhalb der Propagandakompanien wurde nicht vollständig auf Farbe umgestellt. Viele PK-Fotografen führten zwei Kameras mit sich.²³⁵

Parallel zu den Forschungen am Fotofilm wurde auch stets an Filmmaterialien für die Kinoindustrie gearbeitet. Der Farbfilm im Kino blieb zwar die Ausnahme, wurde aber seit 1940 regelmäßig eingesetzt. Der heute wohl bekannteste färbige Film ist „Münchhausen“ (1943) mit Hans Albers.²³⁶

Auf die Qualität der Farbdias hatten aber nicht nur die verwendeten Rohstoffe und deren Verarbeitung einen Einfluss, auch die Entwicklung der Filme konnte diese maßgeblich beeinflussen. Neben den Entwicklungsanstalten in Wolfen und Berlin, gab es auch im Ausland Agfa-Labors. Wie bereits erwähnt mussten die Farbfilme zu dessen Ausarbeitung an firmeneigene Anstalten eingeschickt werden. Nur diese besaßen die verfahrenstechnischen Voraussetzungen aus den belichteten Filmen Farbdias herzustellen. Durch kriegsbedingte Probleme bei der Kommunikation zwischen den einzelnen Labors, kam es immer wieder zu deutlichen Qualitätsunterschieden. Vor allem die Verbindung zu der in den Vereinigten Staaten von Amerika bestehenden Agfa-Anstalt gestaltete sich als schwierig.

²³² Preis inklusive Entwicklung.

²³³ Claudia Gochmann, „Künftig knipst du bunt“. Walter Frenz und die Farbfotografie in Deutschland vor 1945, In: Hans Georg Hiller von Gaertingen (Hg.), *Das Auge des Dritten Reiches. Walter Frenz – Hitlers Kameramann und Fotograf* (Augsburg 2007) 155-156.

²³⁴ Finger, *Agfa-Farbfilmgeschichte*, 51.

²³⁵ Gochmann, Frenz, 158.

²³⁶ Finger, *Agfa-Farbfilmgeschichte*, 55.

Gravierende Differenzen beim Endprodukt und die schwierige Umsetzung von Erkenntnissen der deutschen Zentrale in den außerhalb von Deutschland liegenden Fabriken, führten zu einer Zentralisierung der Ausarbeitung der Farbfilme. Anfang 1941 entwickelte man nur noch in der Berliner „Agfa Umkehranstalt“. Die Konzentration auf nur eine Anstalt und die stetige Verbesserung des Verfahrens, führten einerseits zu einer deutlichen Kostensenkung und andererseits auch zu einer Zeitersparnis bei der Bearbeitung.²³⁷

6.8. Farbfotografie im Nationalsozialismus

Wie eng die „fotografische Industrie“ und die staatliche Propaganda im Nationalsozialismus miteinander verbunden waren, lässt sich gut am Beispiel der Entwicklung der Farbfotografie veranschaulichen.²³⁸ War diese doch als Teil der chemischen Industrie auch ein Teil der I.G. Farbenindustrie AG, deren Ziel neben einer vom Import unabhängiger Wirtschaft, besonders im Bereich Rüstung, die Beschaffung von Divisen war. Die Farbfotografie war sicherlich in erster Linie Teil von Letzteren, obwohl sie auch beim Militär eine Verwendung fand. Nicht zu vergessen ist der Einsatz von Farbbildern im Bereich der Propaganda.²³⁹

Ob oder inwieweit die Entwicklung von Farbfilmen vom Propagandaministerium gezielt gefördert wurde ist bislang noch unklar. Fest steht lediglich, dass es neben den firmeninternen auch ein starkes staatliches Interesse gegeben hatte.²⁴⁰ Vom Konzern aus wollte man mit den Konkurrenten Kodak aus den USA gleichziehen, der eine baldige Präsentation eines „Dreischichten-Farbfilms“ ankündigte.²⁴¹ Für den Staat wäre ein derartiges Produkt ein guter, devisenbringender Exportartikel gewesen. Dies war aber nicht das Einzige was man sich von Farbfilmen erwartete. Der durch die Farbe „vermittelte Realismus“ wurde tendenziell wirksamer als schwarzweiße Aufnahmen angesehen.²⁴² Die Emotionen sollten angesprochen werden.

Wie bereits erwähnt, betrugen die Kosten für einen Agfa-Dreischichten-Farbfilm mit 36 Aufnahmen, bei dessen Einführung 3,80 Reichsmark. Dieser Betrag beinhaltete auch die Filmentwicklung. Bedenkt man, dass dem Unternehmen die Entwicklung etwa 2 Reichsmark und das Produkt des Branchenrivalen Kodak mit nur 18 Aufnahmen 6,50 Reichsmark kostete, ist der Preis nicht mehr alleine mit den Konkurrenzkampf zu erklären.

²³⁷ *Finger*, Agfa-Farbfilmgeschichte, 52.

²³⁸ *Sachsse*, Wegsehen, 147.

²³⁹ *Sachsse*, Wegsehen, 148.

²⁴⁰ *Sachsse*, Wegsehen, 149.

²⁴¹ *Sachsse*, Wegsehen, 148.

²⁴² *Sachsse*, Wegsehen, 149.

Unter diesen Umständen musste der Staat, beziehungsweise die Partei, besonderes Interesse an einer möglichst weiten Verbreitung gehabt haben. Einerseits sollten sich möglichst viele Amateurfotografen den Film leisten können und damit die bereits besprochenen Ziele des Staates bezüglich der Einflussnahme auf den Knipser und seine Bildmotive verwirklichen. Auf der anderen Seite waren die Filmverkäufe und die praktische Anwendung auch ein guter „Materialtest“.²⁴³

Trotz der Subventionierung konnten die geplanten Umsätze nicht erreicht werden. Die noch nicht ganz ausgereifte Technologie sorgte immer wieder für Probleme. So gab es bei der Fertigung aber auch bei der sogenannten Farbtreue der Bilder größere Qualitätsmängel. Dazu dauerte es noch bis in den Zweiten Weltkrieg hinein, bis farbige Papierabzüge für den Markt fertig waren.²⁴⁴

Der Krieg war es auch, welcher die Wirkung der ersten Bücher über Farbfotografie deutlich dämpfte. Auch die „Gemeinschaftswerbung“ von Agfa mit diversen Kameraherstellern führten nicht zum erhofften Ziel. Der Versuch Verleger und Autoren die ein Buch über das Fotografieren in Farbe oder einen Farbbildband planten, mit gratis Farbfilmmaterial zu versorgen und so den Absatz und die Popularität zu steigern, gelang nicht wirklich.²⁴⁵

Wie bei der herkömmlichen schwarzweißen Fotografie wurden auch diverse Wettbewerbe für Farbaufnahmen veranstaltet und mit Preisgeldern gekrönt.²⁴⁶

6.9. Farbfotografie im Krieg

Auch die von den Propagandakompanien aufgenommenen Farbfotos wurden zum Teil in Bildbänden verarbeitet. Werke wie „Zeitgeschehen in Farben – Das Farbfoto als Dokument vom Freiheitskampf unseres Volkes“ (1943) von Eduard Amphlett²⁴⁷, zeigten den Krieg in Farbe.²⁴⁸ Der ehemalige Berichterstatter und Leiter der Presseabteilung der Ostgebiete Amphlett wurde nach dem Krieg für den genannten Farbbildband von den Sowjets zum Tode verurteilt und am 17.12.1945 in Berlin erschossen. Vorgeworfen wurde ihm, durch diesen Bildband die „sowjetische Kollektivierung in der Sowjetunion zu kritisieren“.²⁴⁹

²⁴³ Sachsse, Wegsehen, 150.

²⁴⁴ Sachsse, Wegsehen, 150.

²⁴⁵ Sachsse, Wegsehen, 151.

²⁴⁶ Photoblätter, 18.Jg., Heft 3, März 1941, 52.

²⁴⁷ Amphlett Eduard wurde 1905 in Moskau geboren und ging mit seiner Familie 1918 nach Deutschland. Später arbeitete als Schriftsteller und Journalist. Aufgrund seiner familiär-geprägten Abneigung gegenüber den Bolschewiki, trat er 1932 der NSDAP bei. Während des Krieges war es als Berichterstatter und ab 1943 als Leiter der Presseabteilung der Ostgebiete tätig. Als solcher verfasste er auch den genannten Bildband.

²⁴⁸ Gert Koshof, Farbfotografie, Bd. 2: Moderne Verfahren (München 1981) 46.

²⁴⁹ Andreas Weigelt, Kurzbiographien, In: Andreas Weigelt, Klaus-Dieter Müller, Thomas Schaarschmidt, Mike Schmeitzner (Hg.), Todesurteile sowjetischer Militärtribunale gegen Deutsche (1944-1947). Eine historisch-biografische Studie (Göttingen 2015) 501.

Farbbilder vom Krieg wurden auch in der Illustrierten „Signal“ veröffentlicht. Wie bereits erwähnt, erschien sie alle zwei Wochen in über 20 verschiedenen Sprachen und diente als reines Propagandamittel. Gerade hier wurde auf die Emotionalisierung durch bunte Bilder gesetzt. Außerdem sollte mit der Verwendung von Farbfilmen eine Vertrautheit mit den neuen Techniken geschaffen und die Modernität der PK-Einheiten aufgezeigt werden.²⁵⁰

Durch die Tätigkeit der Propagandakompanien entstand auch ein umfangreiches Bildarchiv von Farbdias, dessen Auswertung für die Zeit nach dem Krieg geplant war.²⁵¹ Ebenso für die Nachkriegszeit waren die im „Führerauftrag“ angefertigten Farbdias von Bau- und Kunstdenkmäler. Diese wurden dann auch tatsächlich wie geplant für den Wiederaufbau des zerstörten Deutschlands herangezogen.²⁵²

Auf Seiten der Alliierten wurde ebenso in Farbe fotografiert und ausgewählte Aufnahmen in Farbbildbänden und Zeitschriften propagandistisch eingesetzt.²⁵³

Auch wenn gewisse Motive in den Bildbänden und Zeitschriften nicht vorkamen und generell in der Berichterstattung ausgeblendet wurden, so wurden sie doch fotografisch festgehalten, auch in Farbe. Aufnahmen von eigenen Gefallenen, verwundeten und schwerverletzten Soldaten gehörten genauso dazu wie Bilder von Exekutionen und Hinrichtungen. Aber nicht alle Fotos der PK-Fotografen wurden archiviert. Der Bildberichterstatte Johannes Hähle gab beispielsweise den von ihm Anfang Oktober 1941 in Babij Jar, einer Schlucht in der Nähe von Kiew, belichteten Farbfilm, welche die Spuren einer von Deutschen durchgeführten Massentötung zeigten, nie ab.²⁵⁴

Den Aufruf zum „bunten Fotografieren“ erreichte natürlich auch den fotografierenden deutschen Soldaten an der Front. Zeitschriften wie die „Photoblätter“ von Agfa richteten sich mit gezielten Aufrufen an sie. Neben dem bereits erwähnten Argument sich Erinnerungsstücke für die Zeit nach dem Krieg zu schaffen, wurden die zusätzlichen Vorteile der Farbfotografie hervorgehoben, sowie „die Erfüllung aller Wünsche“ die ein Soldat an ein Foto haben kann versprochen.

²⁵⁰ Gochmann, Frentz, 159.

²⁵¹ Koshofer, Farbfotografie, 46.

²⁵² Josef Haubrich Kunsthalle (Hg.), Gert Koshofer, Geschichte der Farbphotographie in der Popularisierungszeit, In: Farbe im Photo. Die Geschichte der Farbphotographie von 1861 bis 1981 (Köln 1981) 140.

²⁵³ Koshofer, Farbfotografie, 47.

²⁵⁴ Gochmann, Frentz, 159.

Als wesentlichen Unterschied zur schwarzweiß Aufnahmen sah man die „Stärke“, die es durch die „Wirklichkeitstreue“ und einer „unmittelbaren Wiedergabe“ erhält. Das Farbfoto wurde als ein Dokument von „unzweifelhafter Echtheit“ dargestellt.²⁵⁵ Mit anderen Worten die Erlebnisvermittlung stand im Mittelpunkt.

Farbe stand aber nicht nur für ein lebendigeres Bild, sondern sollte bestimmte Motive die bislang in Schwarzweiß schwer fotografierbar waren, möglich machen. Dazu zählten beispielsweise Aufnahmen mit Staubwolken, welche bislang wie grauer Dunst aussahen. In Farbe vermittelten sie aber einen Eindruck vom Krieg der ansonsten nur schwer bildlich darstellbar war.²⁵⁶

Für den Nutzer dieser neuen Technik, hatte sich vor allem der Weg zum Endprodukt wesentlich geändert. Die Agfa-Farbfilme wurden ausschließlich vom Hersteller selbst entwickelt. Zwar war dies so wie der Versand der Filmrollen im Kaufpreis bereits inkludiert, rief aber bei einigen Amateurfotografen Unmut hervor. Waren sie es doch gewohnt, sich frei entscheiden zu können ob sie die Bilder selbst entwickeln oder dies in einem Fachgeschäft ihrer Wahl erledigen lassen. Diese Unzufriedenheit ist auch in einigen Leserbriefen und Fachartikeln in einschlägigen Magazinen wiederzufinden. Vereinzelt lassen sich hier die Vorwürfe der „Freiheitsberaubung“ und „Bevormundung“ finden. Auch bei der Einsendung der Filme kam es immer wieder zu Schwierigkeiten. Fehlende oder unvollständige Absender, durch schlechte Verpackung entstandene Schäden beim Versand und aus den Kuverts gefallene Filmrollen waren immer Thema.²⁵⁷

Anders als bei schwarzweißen Fotos, konnten keine nachträglichen Ausschnittskorrekturen wie durch Vergrößerungen vorgenommen oder Belichtungsfehler mittels Papierwahl ausgeglichen werden. Die Ablichtung musste „sofort sitzen“.²⁵⁸ Somit unterschied sich die Farbfotografie doch in einigen wichtigen Details von der bisherigen Fotografie. Die Aufnahmebedingungen im Krieg waren für den PK-Berichter und noch mehr für den einfachen Soldaten an der Front schwierig. Temperaturschwankungen, Staub und Schmutz und nicht zuletzt die Sicherung der belichteten Filme forderten einen Idealismus der Fotografen.²⁵⁹

²⁵⁵ W. Kross, Erst recht den Soldaten – Farbphotographie, In: Photoblätter, 18.Jg, Heft 6, Juni 1941 (Berlin 1941) 112-113.

²⁵⁶ *Reuter*, Kriegseinsatz, 33-36.

²⁵⁷ Fritz *Lautenschläger*, Farbfilm-Schwierigkeiten, In: Photoblätter, 18.Jg., Heft 2, Februar 1941 (Berlin 1941) 32-35.

²⁵⁸ *Reuter*, Kriegseinsatz, 34.

²⁵⁹ *Reuter*, Kriegseinsatz, 34-36.

6.10. Der Priester als Fotograf - Alois Beck

Über seine Tätigkeit des Fotografierens gab Alois Beck nur indirekt Auskunft. So finden sich in seinem auf Band gesprochen Lebenslauf, sowie in der von ihm zusammengestellte Divisionschronik der 297.Infanterie-Division vereinzelt Hinweise über seine Beweggründe.

Das erste Mal über Fotografie sprach er im Zusammenhang mit seiner Vereidigung 1939. Dabei berichtete er, dass er bereits davor geplant hätte, sein „Dasein als Soldat in Farbbildern zu dokumentieren“. So nahm er an dieser Zeremonie nicht als Soldat, sondern als Beobachter teil. Vom ersten Stock der Schule in dessen Innenhof die Vereidigung stattfand, hielt er das Geschehen fotografisch fest.²⁶⁰ Ob er schon davor einen Fotoapparat besaß und fotografierte, ist nicht überliefert. Es ist aber davon auszugehen, dass ein fotografischer Neuling nicht gleich mit Farbaufnahmen begonnen hat und daher auch Alois Beck schon vor seiner Zeit bei der Wehrmacht eine Kamera besaß.

Nachdem er Standortpfarrer von Krakau wurde und seine Pläne zur Errichtung eines Soldatenfriedhofes verwirklichen konnte, begann er nach eigenen Aussagen mit dem Fotografieren der einzelnen Gräber. Da er die Anschriften der Hinterbliebenen hatte, sandte er ihnen ein Bild der letzten Ruhestätte ihres Angehörigen zu.²⁶¹

Bei einem Besuch des Oberbefehlshabers des Heeres Generalfeldmarschall Walther von Brauchitsch in Krakau, begrüßte Beck ihn am örtlichen Soldatenfriedhof. Bei diesem Zusammentreffen berichtete Beck von den vielen, oft in Straßennähe angelegten Soldatengräber, die er während seiner Fahrten durch Polen gesehen hatte. Er bat ihn einen Befehl heraus zu geben, in dem dafür gesorgt wird, dass in jeder Division des Heeres, aber auch in jeder größeren Stadt, die von deutschen Truppen besetzt war, ein Offizier ernannt wird, welcher sich um eine würdige Bestattung der gefallenen Soldaten zu kümmern hatte. Dieser sollte auch dafür sorgen, dass ein Foto des Grabes an die Hinterbliebenen gesandt wird. Brauchitsch entsprach der Bitte und erlies einige Zeit später einen derartigen Befehl.²⁶² Die von Alois Beck während seiner Dienstzeit angefertigten Gräberlisten und Fotos (Negative) halfen noch lange nach dem Krieg ungeklärte Schicksale aufzuklären.²⁶³ Generell stellten die Fotografien der Amateurfotografen an der Front ein wichtiges Mittel der Vermisstensuche dar.

²⁶⁰ Tonband 1.

²⁶¹ Tonband 1.

²⁶² Tonband 1.

²⁶³ Alois Beck (Hg.), bis Stalingrad ... (Ulm 1983) 121.

Dafür erhielt das Deutsche Rote Kreuz stellvertretend für den „unbekannten Photographen“ von der „Deutschen Gesellschaft für Photographie“ den Kulturpreis 1975 verliehen.²⁶⁴

Mit der zunehmenden Verschlechterung der Kriegslage für die deutsche Wehrmacht, wurde auch das Versenden der Grabbilder schwieriger. Im Vierteljahresbericht über den Zeitraum vom 1.Jänner bis 31.März 1945 die Alois Beck am 31. März 1945 verfasste, gibt er an 260 Gräber fotografiert und 88 Briefe mit einem Foto versendet zu haben.²⁶⁵ Im April 1945 wurde keines mehr der 130 angefertigten Grabaufnahmen versendet.²⁶⁶ Von 1939 bis 1945 verschickte Alois Beck laut eigenen Aufzeichnungen insgesamt 3479 Fotos von Gräber.²⁶⁷

Wie wichtig eine Aufnahme von der letzten Ruhestätte für die Hinterbliebenen war, lässt sich unter anderem auch in den von Beck angefertigten Tätigkeitsberichten nachlesen. Vereinzelt legte er diesen auch Dankschreiben der Verwandten bei, die er erhalten hatte.²⁶⁸ Wichtiger Bestandteil der Seelsorgeberichte von Alois Beck waren auch Fotografien. Selbst der am 31.März 1945 verfasste Bericht über seine Tätigkeit für den Jänner des selbigen Jahres, beinhaltete neun selbstgemachte Aufnahmen. Sie illustrierten nicht nur das Beschriebene, sie sagten auch viel über die nicht erwähnten schwierigen Bedingungen aus, unter den er seine Tätigkeit ausübte.²⁶⁹ Durch die eigenen Fotos war er auf keine PK-Aufnahmen angewiesen. Wobei eine Bebilderung der Berichte keinesfalls zwingend erforderlich war.

Wie eingangs erwähnt, wollte Beck seine Zeit in der Wehrmacht farblich dokumentieren. Er fotografierte allerdings auch in Schwarzweiß. Beispielsweise wurden die Gräber, bis auf ein paar seltene Ausnahmen, nie in Farbe aufgenommen. Auch zeugen hunderte Negative davon, dass er die Geschehnisse überwiegend schwarzweiß festgehalten hatte.

In Anbetracht der kontinuierlichen fotografischen Tätigkeit Alois Beck's während seiner gesamten Dienstzeit im Krieg, stellt sich die Frage nach der Beschaffung der Filme. Da aufgrund von Materialmangel der private Markt von der Industrie nicht mehr beliefert werden durfte und die Amateurfotografie gegen Ende 1943 fast zum Stillstand gekommen war,²⁷⁰ ist es von besonderem Interesse woher er seine Filme bezog. Fotografierte er doch bis zum Kriegsende im Mai 1945 in Farbe. Auch der Umstand, dass sich in den Berichten die er Ende März 1945 verfasste noch Abzüge seiner Aufnahmen befanden, ist bemerkenswert.

²⁶⁴ Mitteilungsblatt der Kameradschaft der Angehörigen der ehemaligen 2.Wiener Division sowie der späteren 44.Infanterie Division spätere Reichsgrenadierdivision „Hoch- und Deutschmeister“, Folge 62 März 1976, 13.

²⁶⁵ Alois Beck, Vierteljahresbericht 1/1945. Über die Zeit vom 1.1.-31.3.1945, 31.März 1945, Blatt 9.

²⁶⁶ Alois Beck, Monatsbericht April 1945, Blatt 3.

²⁶⁷ Alois Beck, Bericht über meine Seelsorgertätigkeit, 31.März 1945.

²⁶⁸ Alois Beck (Hg.), bis Stalingrad ... (Ulm 1983) 122-123.

²⁶⁹ Alois Beck, Seelsorgebericht 1/1945, 31.März 1945, Blatt 2-3.

²⁷⁰ Sachsse, Wegsehen, 224.

Setzt es doch die Möglichkeit der Filmentwicklung voraus. Im Anbetracht der militärischen Lage und der Regionen (Serbien, Kroatien, Slowenien) in der sich die Division in den letzten Kriegsmonaten bewegte, ist eine Entwicklung bei einem örtlichen Fotogeschäft weitgehend auszuschließen. Eine truppeninterne Verarbeitung der belichteten Filme bei der Propagandakompanie ist daher am wahrscheinlichsten.

Bezüglich der Herkunft der Filme äußert er sich in seinem auf Tonband gesprochenen Lebenslauf nur einmal und zwar im Zusammenhang mit seinen in Stalingrad aufgenommenen Farbdias. Die Filme dazu hatte er demnach aus Frankreich mitgenommen, als er zur 297.Infanterie-Division geschickt wurde, diese aber bereits auf den Transport nach Polen war.²⁷¹ Über die Entwicklung, Aufbewahrung und Transport seiner Aufnahmen ist dem vorliegenden Material nicht mehr zu entnehmen. Man kann aber davon ausgehen, dass er schon während des Krieges größere Mengen an Abzügen von all seiner Aufnahmen anfertigen ließ. Denn in den meisten Fotonachlässen ehemaliger Angehöriger der Division, lassen sich Fotos die Alois Beck aufgenommen hat, finden. Wobei die Bilder die nach Stalingrad beziehungsweise nach der Neuaufstellung der 297.Infanterie-Division entstanden sind deutlich seltener vorkommen. Auch noch nach dem Krieg konnten bei ihm Einzelbilder oder ganze Bildserien bestellt werden. Diese unterscheiden sich aber von den Abzügen vor 1945 durch das verwendete Papier und sind so deutlich voneinander zu trennen.

Ebenso ungeklärt ist mit welcher Kamera er seine Aufnahmen gemacht hat. Da er in Farbe und in Schwarzweiß fotografierte und noch im Herbst 1942 Farbfilme aus Frankreich besaß, ist es durchaus möglich, dass er wie viele PK-Bildberichterstatter mit zwei Apparaten gearbeitet hat. Bislang sind nur zwei Fotografien aus der Kriegszeit bekannt, die Alois Beck mit einem Fotoapparat zeigen. Beide befinden sich in seinen privaten Fotoalben und wurden handschriftlich auf den 15.August 1942 datiert. Als Bildunterschrift ist einmal „FM Paulus am Don“ und beim Zweiten „Dr. Beck, GFM. Paulus, GEN. Pfeffer“ zu lesen. Von wem die Aufnahmen gemacht wurden konnte bis jetzt noch nicht festgestellt werden. Auf beiden Bildern sieht man den Kriegspfarrrer Beck vor einer Gruppe von vier Personen stehen, die miteinander sprechen. Deutlich zu erkennen sind der damalige Oberbefehlshaber der 6. Armee General Friedrich Paulus und der Divisionskommandeure der 297. Infanteriedivision General Max Pfeffer. Den beiden anderen Personen kann zurzeit kein Name zugeordnet werden. Dass es sich bei der Person mit dem Fotoapparat um Alois Beck handelt, beruht ausschließlich auf der Bildunterschrift. Wobei die Bildtitel sicherlich nach dem Krieg angebracht wurden, da dafür ein Permanentmarker verwendet wurde.

²⁷¹ Tonband 2.

Auch die Bezeichnung Generalfeldmarschall (GFM.) Paulus ist Indiz für eine spätere Beschriftung. Da dieser erst kurz vor seiner Gefangennahme, am 31. Jänner 1942²⁷² zum Feldmarschall befördert wurde und die Aufnahme, der hinzugefügten Datierung zu folge, acht Tage vor dem Beginn der Offensive gegen Stalingrad entstanden ist.²⁷³ Auf beiden Bildern (Abb.: 3 und 4) ist zwar eine Kamera zu sehen, allerdings nur auf einem können Details erkannt werden (Abb.: 4). Aufgrund des Formates, der Größe, sowie der markanten Form könnte es sich dabei um eine KINE-EXAKTA handeln.²⁷⁴

Die EXAKTA war eine weit verbreitete Kamera jedoch bei offiziellen Berichterstatern eher unbeliebt. Diese bevorzugten in erster Linie Produkte der Firma Leitz aus Wetzlar. Allen voran die Leica, die bereits vor dem Krieg zum Inbegriff des Fotojournalismus wurde. Obwohl ab 1941 nur noch für das Militär produziert, reichten die Stückzahlen nicht um den großen Bedarf der Bildberichterstatter zu decken. Modelle wie die Contax²⁷⁵ oder die Robot²⁷⁶ wurden gerne als Ersatz- oder Zweitkamera verwendet. Wobei die Robot innerhalb der PK-Trupps der Contax vorgezogen wurde.²⁷⁷

Alois Beck fotografierte aber nicht nur für sich selbst. Wie bereits erwähnt, ließ er Abzüge für seine Kameraden anfertigen, welche bei ihm zum Selbstkostenpreis bei ihm bestellt werden konnten. Wie genau die „Bestellung“ ablief ist nicht bekannt. Zu finden sind seine Abzüge in den Nachlässen aller Abteilungen der Division. Eine Möglichkeit bei der die Soldaten Fotos bestellen hätten können, wären die Farbbildvorträge gewesen. Wie Alois Beck selbst mehrfach in der Divisionschronik der 297. Infanterie-Division niederschrieb und auch in seinem Lebenslauf betonte, hatte er bereits im Krieg Diavorträge an der Front gehalten. Mit einem eigens für ihn umgebauten Diaprojektor, welcher mit einer Autobatterie betrieben werden konnte, hielt er zahlreiche Vorträge „über den Weg der 297.ID.“.²⁷⁸

Den Tätigkeitsberichten von Beck zufolge, waren diese „Farbfilmvorträge“ stets ein Teil der sogenannten „Feierstunden“.²⁷⁹ Die letzte der insgesamt 482 Feierstunden fand im April 1944 statt. Laut Beck nahmen bei diesen Veranstaltungen im Laufe des Krieges insgesamt 43.786²⁸⁰ Personen teil.²⁸¹

²⁷² Manfred Kehrigh, Stalingrad. Analyse und Dokumentation einer Schlacht (Stuttgart 1974) 537.

²⁷³ Kehrigh, Stalingrad, 28.

²⁷⁴ Klaus Wichmann, EXAKTA. Von der KINE-EXAKTA bis zur ELBAFLEX (Stuttgart 1955) 15.

²⁷⁵ Modell II und III.

²⁷⁶ Modell I und II.

²⁷⁷ Sachsse, Wegsehen, 188-190.

²⁷⁸ Beck, Stalingrad, 11.

²⁷⁹ Alois Beck, Monatsbericht 11/1940, 1. Dezember 1940, Blatt 4.

²⁸⁰ Dies entspricht etwa 91 Teilnehmer pro Feierstunde.

²⁸¹ Alois Beck, Bericht über meine Seelsorgertätigkeit, 31. März 1945.

Titel der Vorträge waren beispielsweise „Unser Vormarschweg“ oder „Land und Leute der Sowjetunion“.²⁸² Bemerkenswert sind die von Alois Beck gehaltenen Farbbildvorträge im November und Dezember 1940. Im Rahmen der insgesamt 18 Feierstunden, zeigte er „Farbbildserien“ mit den Titeln „Land und Leute im Generalgouvernement“ und „Vormarsch unserer Division im Westen“.²⁸³ Für ersteres hätte er durchaus die Möglichkeit gehabt genügend Aufnahmen zu machen und diese auch zu präsentieren. Aber er hatte sicherlich keine selbstaufgenommenen Bildmaterialien vom Krieg in Frankreich. Es besteht daher die Möglichkeit, dass die Bilder von einem Kameraden der Division oder von einer Propagandakompanie erstellt wurden. Die Farbaufnahmen der PK-Truppen fanden nämlich nicht nur in der Presse ihre Verwendung, auch dienten sie für Vorträge über die Geschehnisse im Krieg. Diese fanden aber nicht nur in der Heimat statt, sondern wurden auch an der Front gehalten (Truppenbetreuung).²⁸⁴ Eine diesbezügliche Zusammenarbeit zwischen den Divisionspfarrer und der PK-Truppen ist daher möglich. Da sich die Tätigkeitsberichte von Beck nicht vollständig erhalten haben, sind genauere Aussagen zu den Diavorträgen nicht mehr möglich. Auch bleibt es vorerst unbekannt, ob er noch während der Kämpfe um Stalingrad solche Vorträge gehalten hat. Fest steht nur, dass die mit der 6.Armee im Kessel eingeschlossenen Angehörigen der Propagandakompanie 637 bis Anfang Jänner Vorführungen gehalten haben.^{285 286}

Nach einer Feierstunde beziehungsweise nach einem Farbbildvortrag kam es meistens zu „ernsten Gesprächen“. Dies sah Beck auch als eine wichtige Art von Seelsorge an, bei der über Erlebtes gesprochen und an Gefallene gedacht werden konnte.²⁸⁷

Die „Tradition“ der Diavorträge führte er auch noch nach dem Kriege weiter. Seine Leidenschaft zu fotografieren und seine Erlebnisse in Bildern festzuhalten um danach „berichten“ zu können, hielt er bis zu seinem Tod bei. Sein Repertoire umfasste an die 200 verschiedenen Vorträge, die er auf Wunsch abhielt. Neben der Urania in Wien²⁸⁸ und anderen Volksbildungseinrichtungen, waren in erster Linie Veranstaltungen von Veteranenverbänden oder Kameradschaftstreffen der 297.Infanterie-Division die Orte an denen er seine Dias zeigte. Bezüglich des Zweiten Weltkrieges standen zwei Farbbildvorträge zur Verfügung.

²⁸² Beck, Stalingrad, 92.

²⁸³ Alois Beck, Monatsbericht 11/1940, 1.Dezember 1940, Blatt 4.

²⁸⁴ Reuter, Kriegseinsatz, 34.

²⁸⁵ Wendel, Propagandatruppen, 56.

²⁸⁶ Boll, Propaganda-Kompanien, 40.56.

²⁸⁷ Vergleich dazu auch: Heinz Schröter, Stalingrad „... bis zur letzten Patrone“ (Lengerich 1966).

²⁸⁸ Beck, Stalingrad, 118-119.

²⁸⁹ Mitteilungsblatt der Kameradschaft der Angehörigen der ehemaligen 2.Wiener Division sowie der späteren 44.Infanterie Division spätere Reichsgrenadierdivision „Hoch- und Deutschmeister“, Folge 51 Jänner 1973, 17.

Einmal „Bis Stalingrad ...“ und „Albanien – Montenegro – Slawonien“.²⁸⁹ Wobei sich Hinweise über das Halten des Vortrags über die Zeit nach Stalingrad nur sehr selten finden lassen.

Die frühesten Belege über Farbdiauvorträge aus seiner Militärzeit finden sich in der Tageszeitung „Der Abend“ vom 20. Februar 1956. Diese berichtete auf ihrer Titelseite von dem am 26. Februar geplanten Treffen²⁹⁰ der ehemaligen Angehörigen der 297. Infanterie-Division und kritisierte den Programmpunkt des Farbdiauvortrages in der Urania durch Alois Beck. Diese Veranstaltung sei der Zeitung nach, einer „Volksbildungsstätte“ nicht würdig und diene nur der „Traditionspflege der Hitler-Wehrmacht“.²⁹¹ Die starke Ablehnung dieser Veranstaltung hat mit Sicherheit auch etwas mit der politischen Ausrichtung der Zeitung zu tun. Diese 1948 wiedergegründete Tageszeitung wurde von der Kommunistischen Partei Österreichs (KPÖ) finanziert und orientierte sich daher auch stark im linken politischen Spektrum. Ende September 1956 musste „Der Abend“ aus finanziellen Gründen eingestellt werden.²⁹²

Interessant sind die im Artikel genannten Details zu dem Vortrag. So werden von „460 Agfacoloraufnahmen“ und von „bunten Leicabildern“ gesprochen.²⁹³ Da es bislang die einzige konkrete Zahl der in einem Vortrag gezeigten Dias ist, lässt sich diese vorerst auch nicht bestätigen. Auch ob der Hinweis auf die Verwendung einer Leica bei der Aufnahme der Farbbilder der Realität entspricht oder eher auf den hohen Bekanntheitsgrad dieser Kamera zurückzuführen ist, bleibt eine Spekulation.

Neben den bereits genannten Motiven, nämlich seine Dienstzeit in der Wehrmacht zu dokumentieren, Grabbilder an die Hinterbliebenen zu senden und die Leidenschaft zu fotografieren, muss auch der Auftrag die Geschichte der Division bildlich zu dokumentieren berücksichtigt werden. Bereits im Vorwort der Divisionschronik der 297. Infanterie-Division wurde ein Schreiben des Divisionskommandeur General Max Pfeffer präsentiert, in welchen er am 17. September 1941 von der Absicht sprach über den sogenannten „Ostfeldzug“ nach dessen Beendigung ein Buch herauszugeben.

²⁸⁹ Beck, Stalingrad, 14.

²⁹⁰ War nach 1948 bereits das zweite Divisionstreffen.

²⁹¹ o.A., Die Urania und ein Soldatentreffen, In: Der Abend, Nr. 42, 20. Februar (Wien 1956) 1.

²⁹² o.A., Der Abend (1948-1956), online unter <http://kk-diskurse.univie.ac.at/institutionen-lexikon/detail/article/abend-der/?tx_ttnews%5BbackPid%5D=168298&cHash=90079eb0735e594161d41ec74dd12fa1> (18.12.2016).

²⁹³ o.A., Soldatentreffen, 1.

Dieses sollte den ehemaligen Angehörigen der Division als Erinnerungswerk dienen.²⁹⁴ Wie bereits ausgeführt, erfreuten sich solche „Erinnerungsstücke“ im militärischen Bereich großer Beliebtheit.

Ausdrücklich wird in diesem Schreiben die Mitarbeit von Angehörigen aller Divisionseinheiten gefordert. Zur Illustration sollten ausgewählte Fotografien und Zeichnungen dienen.²⁹⁵ Mit der Herausgabe der Chronik wurde somit genau diese Vorstellung von General Pfeffer umgesetzt. Da der Einsatz als Kriegspfarrer für Alois Beck mit dem Krieg gegen die Sowjetunion erst begann, könnte diese indirekte Aufforderung, Fotografien für ein Erinnerungswerk zu schaffen, ebenso ein Motiv für diese Tätigkeit gewesen sein.

Durch seine Stellung als Kriegspfarrer konnte er sich verhältnismäßig frei innerhalb der Division bewegen. Wie er immer wieder betonte, gab es fast keine Dienstanweisungen von seinem Militärbischof und niemals welche von Seiten der Wehrmacht.²⁹⁶

Da er als römisch-katholischer Geistlicher keine direkten Nachkommen hatte, regelte sein Großneffe Friedl Beck seinen Nachlass. Den Großteil der militärischen Erinnerungsgegenstände erhielt die Militärpfarre des Militärkommandos Wien. Berichte, Tagebücher, Landkarten, Briefe, Bücher, aber auch das Soldbuch, der Messkoffer und zahlreiche Fotografien, Farbdias und 16mm Filme wurden der Pfarre übergeben.²⁹⁷ Leider sind viele der damals übergebenen Objekte nicht mehr auffindbar und somit nicht mehr zugänglich. Auch Friedl Beck behielt sich einige Erinnerungsstücke an seinen Großonkel. Dazu gehörte unter anderem der vorliegende Farbdiabestand.

7. Der Farbdia-Bestand

Die Beschriftung der Aufbewahrungsboxen und der Trennkarten zwischen den Dias, sowie die überlieferte Geschichte über den Bestand weisen darauf hin, dass sie nicht nur aus dem Besitz von Alois Beck stammen, sondern auch von ihm aufgenommen wurden. Eine Überprüfung dieser Unterstellung soll darüber Klarheit verschaffen, ob diese Behauptungen stimmen können.

²⁹⁴ Beck, Stalingrad, 11.

²⁹⁵ Beck, Stalingrad, 11.

²⁹⁶ Tonband 1.

²⁹⁷ Handschriftliche Aufzeichnungen über die Übergabe. Detaillierte Auflistung der Objekte. Aus dem Besitz der Familie Beck.

7.1. Authentizität der Dias

Der vorliegende Farbdiasbestand befindet sich in vier Holzboxen, welche eine handelsübliche Aufbewahrungsform für Dias darstellen. Jede dieser Boxen ist für 250 Dias ausgelegt und weist Außenmaße von 80 x 135 x 350 Millimeter auf (Abb.: 9).

Die äußere Beschriftung der Holzboxen bildet sogleich das erste Ordnungssystem. Gegliedert ist der Bestand demnach in die Gruppen „Stalingrad“ und „Albanien“, welche wiederum in einen ersten und zweiten Teil getrennt wurden. Auffällig dabei ist die Gruppenbezeichnung. Einmal eine Stadt und dann wiederum ein Land. Beides umschreibt nicht den gesamten Zeitraum in denen die jeweils eingeordneten Aufnahmen entstanden sind. Bezeichnungen wie „Russland“ oder „Balkan“ wären allgemeiner gewesen. Trotzdem wurde mit „Stalingrad“ ein Zeitraum zum Namensgeber, welcher wohl am prägendsten war. Auch wurde damit der vorliegende Diasbestand ganz klar in eine Zeit vor und nach den Ereignissen in und um die Stadt an der Wolga geteilt. Ähnlich ist es mit der Bezeichnung „Albanien“, welche ebenso nur eine bestimmte Zeitspanne der vorhandenen Aufnahmen umfasst.

Alle Boxen weisen ähnliche Beschriftungen auf. So befindet sich auf den jeweiligen ersten Boxen ein Adresstempel von Alois Beck und auf den zweiten lediglich der handgeschriebene Name. Generell ist noch anzumerken, dass auf allen vier Aufbewahrungskästen Spuren von entfernten oder überschriebenen Beschriftungen zu finden sind. So lässt sich bei den beiden Boxen der Gruppe „Albanien“ einmal die überschriebenen Bezeichnungen „Balkan 43-45“ und beim zweiten Teil „Albanien Rückzug 1944/45“ lesen. Gerade der zweite Kasten der Albaniengruppe weist mehrere alternative Bezeichnungen wie beispielsweise „Jugoslawien Montenegro 2“, „Kruja-Apollonia“ oder „Skut.-Spilea“ auf. Also Länder, Regionen und Städte die in Bezug zu vorhandenen Aufnahmen stehen.

Bei der Beschriftung der Holzkästen wurden unterschiedliche Farben und Schreibmittel verwendet. Im Vergleich mit handschriftlichen Notizen²⁹⁸ von Alois Beck, können diese aber alle eindeutig seiner Person zugeordnet werden. Für die weitere Betrachtung der angewandten Ordnungssysteme werden die thematischen Gruppen getrennt voneinander betrachtet.

Gruppe „Stalingrad“

Die Diagruppe „Stalingrad“ umfasst insgesamt 483 Dias. Diese wurden mittels Trennkarten aus Karton ein weiteres Mal gegliedert (Abb.: 10). Ähnlich wie bei der Beschriftung der Holzkästen, wurden handschriftlich Schlagwörter auf die Kartons zur Gliederung der Dias

²⁹⁸ Gästebuch von Alois Beck, geführt von 1954 bis 1995.

angebracht. Diese „Beschlagwortung“ umfasst Begriffe wie Krakau, Karten, Verbandsplatz, Charkow, Feldgottesdienst, Paulus, Panzergräben, Stalingrad, Zariza Schlucht, Sowjetische Propaganda, aber auch Bezeichnungen wie Reserve, Ende und Beginn. Deutlich ist dabei eine Ordnung nach Motiven zu erkennen, die allerdings, so weit wie möglich, chronologisch gereiht sind. Beginnt es doch im ersten Kasten mit Krakau und endet im zweiten Teil mit Stalingrad. Die unter „Ende“ und „Beginn“ einsortierten Aufnahmen weisen deutlich auf den Verwendungszweck von Vorträgen hin. Befinden sich doch darin Titelbilder oder Motive die Thematisch zum Anfang²⁹⁹ oder Schluss³⁰⁰ des Vortrages passen (Abb. 11). Wie Beispielsweise von der Urania in Wien, in der er zahlreiche Vorträge gehalten oder eine Seite mit Feldpostnummern der Division, mit dessen Hilfe er Hinterbliebenen bei ihrer Suche nach ihren vermissten Angehörigen geholfen hatte.

Gruppe „Albanien“

Wie bei der vorhergegangenen Gruppe wurden diese ebenso mit Trennkarten aus Karton unterteilt und handschriftlich Beschlagwortet. Auch die Beschriftung der Karten ist wie jene der Kisten deutlich der Handschrift von Alois Beck zuzuordnen. Gereiht wurden die 490 Dias in erster Linie nach Regionen, markanten landschaftlichen Gegebenheiten und Städten (Banat, Lim-Tal, Sarajevo). Motive kommen hingegen nur selten vor (Offiziere, Tabakernte, Trachten). Unterteilungen die auf eine Nutzung als Vortrag schließen lassen gibt es zwar auch (Albanien Beginn, Rückzug), explizite Titelbilder wie bei der Gruppe „Stalingrad“ sind allerdings keine vorhanden.

Ein drittes Ordnungssystem befindet sich auf den Diarahmen. Allen gemein ist eine rot-blaue Markierung links auf der Oberseite. Vermutlich dienten diese Striche zur optischen Überprüfung ob alle Dias Seitenrichtig eingeordnet sind. Weitere Kennzeichnungen variieren sehr stark (Abb.: 33). Tragen einige eine Kombination aus Zahl und Großbuchstaben, besitzen Andere gleich mehrere unterschiedliche Nummerierungen oder Kreise mit einem Punkt in ihrem Zentrum. Selten kommen direkte Beschriftungen vor, die einen Bezug zum Motiv aufweisen. Da die Beschriftungen mit Permanentmarker ausgeführt wurden, ist davon auszugehen, dass es sich hierbei um eine Kennzeichnung nach 1945 handelt. Auch stehen die Zahlen und Zeichensysteme sicherlich mit diversen Vorträgen im Zusammenhang und wurden bei deren Zusammenstellung an die Diarahmen angebracht.

²⁹⁹ Bild der Urania in Wien, Aufruf zu einen seiner Vorträge.

³⁰⁰ Feldpostübersicht der Division, Gefallenendenkmal.

Ein weiteres Indiz für eine nach dem Krieg durchgeführte Zeichensetzung ist die Diarahmung an sich (Abb.: 33). Wurden doch damals noch nicht erhältliche Klebestreifen³⁰¹ für die Ränder verwendet. Nur einige wenige Ausnahmen weisen noch solche Streifen auf, welche vor 1945 üblich waren (Abb.: 33: zweite Reihe rechts). In der Rubrik „Duplikate“ oder „Reserve“ finden sich auch Diarahmen von Kodak, welche sich im Vergleich zu anderen Diabeständen³⁰² als Rahmen aus den 1970er bis 1980er Jahren identifizieren lassen. Die Sichtung weiterer Diabestände aus dem Besitz von Alois Beck lassen den Schluss zu, dass er seine Dias stets neu rahmte. So befinden sich bis auf einzelne Ausnahmen alle Dias in derselben Art der Rahmung, wie sie auch im vorliegenden Bestand zu finden sind.³⁰³

Einige der Rahmungen lassen stellenweise auch einen Blick auf den Rand des Dias zu und ermöglichen so, ohne die Diarahmung zu öffnen, den Film als einen von Agfacolor zu bestätigen. Dies spricht zusätzlich für eine Originalität der vorliegenden Dias.

7.2. Inhaltliche Überprüfung der Dias

Um festzustellen ob die abgebildeten Motive auch zu den Erlebnissen von Alois Beck als Standortpfarrer von Krakau und katholischer Divisionspfarrer der 297.Infanterie-Division passen, wurden die auf den Aufnahmen zu sehenden Personen, Orte und Handlungen, soweit es möglich war, mit historisch gesicherten Wissen verglichen. Konnte eine solche Überprüfung durchgeführt werden, war eine deutliche Übereinstimmung festzustellen. An dieser Stelle sollen nun exemplarisch unterschiedliche Beispiele angeführt werden.

Personen

Neben Alois Beck selbst, können gerade höhere Offiziere leichter identifiziert und einer Einheit zugeordnet werden. Zur Personenfeststellung standen im Fall von Pfarrer Beck gleich mehrere Referenzquellen zur Verfügung. Neben diversen Zeitungsartikeln welche auch ein Bild von ihm zeigen waren auch Lichtbilddokumente vorhanden. Alois Beck konnte dadurch auf mehreren Farbdias eindeutig identifiziert werden. Auch seine Tätigkeit als katholischer Divisionspfarrer war aufgrund seiner Adjustierung definitiv belegbar. Waffenfarbe, katholische Pektorele der Wehrmacht (Brustkreuz) und das Kreuz für Militärgeistliche auf der Schirmmütze sind unzweifelhafte Kennzeichen für seine Verwendung im Heer.

³⁰¹ Handelsbezeichnung: „Klebestreifen für Diapositive“

³⁰² Zum Vergleich wurde der Dianachlass von Horst Markl und der Diabestand von Margit Markl herangezogen, da bei beiden Beständen eine genaue Datierung möglich und nachträgliche Veränderungen vollständig auszuschließen waren.

³⁰³ Wie bereits erwähnt hielt Alois Beck zahlreiche Diavorträge über seine Reisen. Der überwiegende Teil dieser Aufnahmen befindet sich derzeit in der Sammlung von Matthias Markl.

Eine Person die ohne Zweifel auf die 297.Infanterie-Division hinweist ist der Divisionskommandeur General Max Pfeffer. Auch dieser konnte mehrfach eindeutig mit Hilfe der Divisionschronik identifiziert werden.

Der Besuch von divisionsfremden Offizieren wurde auf seine Möglichkeit hin überprüft. Dazu musste zuerst die Identität der abgebildeten Personen festgestellt werden. Neben Generalfeldmarschall Friedrich Paulus³⁰⁴, Oberbefehlshaber der 6.Armee, konnte unter anderem auch Generaloberst Lothar Rendulic³⁰⁵ identifiziert werden (Abb.: 13). Letzter besuchte die 297.Infanterie-Division als Oberbefehlshaber der 2.Panzerarmee, welche von Mitte 1943 bis Herbst 1944 am Balkan eingesetzt war.³⁰⁶

Orte

Sämtliche Ortsbezeichnungen auf den Trennkarten kommen auch in der Divisionschronik vor und spielen in der Geschichte der Einheit eine Rolle. Eine Bestätigung, dass die Aufnahmen auch den entsprechenden Ort zeigen, war dann leicht möglich, wenn ein markantes Gebäude (Kirche, Moschee, Brücke) zu sehen war. Probleme gab es vor allem bei Dörfern. Diese waren zwar geografische lokalisierbar, eine klare Übereinstimmung konnte aber nicht erbracht werden, da sie sich über die Jahrzehnte architektonisch deutlich verändert haben.

Beispiel Krakau: Barbakane

Während seiner Zeit als Standortpfarrer von Krakau fotografierte Beck in erster Linie die zahlreichen architektonischen Sehenswürdigkeiten der Stadt. Dazu zählten auch das unverwechselbare Barbakane (Abb.: 14), sowie das Florianstor.

Ein Barbakane ist einem Tor vorgelagertes Verteidigungsbauwerk. Der im 15.Jahrhundert errichtete Backsteinbau gilt heute als das besterhaltene und zugleich größte seiner Art.³⁰⁷

Beispiel Charkow: „Kathedrale“

Nach mehreren Bauphasen, wurde die bis heute erhaltene Form der „Kathedrale zur Maria Verkündigung" (Abb.: 15) in Charkow 1901 eröffnet.³⁰⁸ Nach kircheninternen Streitigkeiten

³⁰⁴ Franz Thomas, Die Eichenlaubträger 1940-1945, Bd. 2 L-Z (Osnabrück 1998) 143.

³⁰⁵ Franz Thomas, Die Eichenlaubträger 1940-1945, Bd. 2 L-Z (Osnabrück 1998) 196.

³⁰⁶ Lothar Rendulic, Soldat in stürzenden Reichen (München 1965) 243.

³⁰⁷ Joanna Walas-Klute, Thorsten Klute, Krakau entdecken. Unterwegs zwischen Weichsel und Hoher Tatra (Berlin 2004) 54.

³⁰⁸ o.A., Grosses Lexikon in Farbe (München 1985) 154.

wurde sie schlussendlich in der Sowjetunion als Lagerraum und zur Unterbringung von Tiere genutzt. Erst unter deutscher Besatzung fanden in ihr wieder Gottesdienste statt. Die Schäden durch diese Zweckentfremdung wurden von Alois Beck in einer Farbdiaserie festgehalten.

Beispiel „Svecan“

Das ehemalige Industriekombinat liegt im heutigen Kosovo. Der nordöstlich von Mitrovica liegende Talkessel umfasst neben den in der Nähe befindlichen Bergwerken auch diverse verarbeitende Betriebe. Blei- und Zinkvorkommen bilden die größten Lagerstätten in der Umgebung.³⁰⁹ Die vorhandenen Aufnahmen zeigen nicht nur die Anlage von außen (Abb.: 16) sondern auch Arbeiter und Hochöfen.

Handlungen

Alle auf den Ablichtungen erkennbaren Handlungen entsprechen dem Lebensalltag innerhalb einer Infanteriedivision. Auch die Uniformierung und Ausrüstung bestätigen diese Annahme. Da es aber in der Wehrmacht mehrere Infanterietruppen gab, musste auf einheitsspezifische Merkmale geachtet werden. Dabei ist in erster Linie das Divisionszeichen der 297. Infanterie-

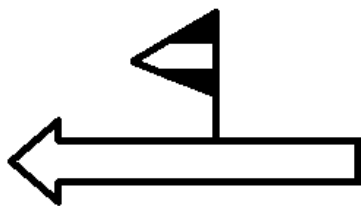


Abb.: 2: Divisionszeichen der 297.ID.

Division hervorzuheben. Dieses bestand aus einem breiten, horizontal liegenden und aus der Sicht des Betrachters nach Links weisenden Pfeil, an dessen Mitte stehend das taktische Symbol des Divisionskommandos angebracht wurde. Das Divisionszeichen zeigte somit einen liegenden Pfeil auf dessen Schaft eine Art dreieckige Fahne positioniert wurde. Im

gesamten Diabestand befinden sich regelmäßig Aufnahmen, die dieses Zeichen auf Fahrzeugen (Abb.: 17 und 18) und anderen Gerätschaften wie beispielsweise auf Geschützen zeigen. Eine eindeutige Zuordnung zu der 297. Infanteriedivision ist dadurch ebenfalls klar gegeben.

Auch lassen sich einige Einzelheiten der Erzählungen von Alois Beck durch Bilder belegen. So erwähnte er, dass er sich bereits in Krakau zur Errichtung des Soldatenfriedhofes ortsansässige Bevölkerung und Kriegsgefangene „zusammen holte“.

³⁰⁹ Stefan Brandhuber, Der Bergbau in Kosova im Visier ausländischer Investoren (2. August 2007). In: Kosova aktuell, online unter <http://kosova-aktuell.de/index.php?option=com_content&view=article&id=79:der-bergbau-in-kosova-im-visier-auslaendischer-investoren&catid=2:uncategorised&Itemid=102> (30.12.2016).

Auf einem der Farbdias die den Divisions-Friedhof in Tschugujew³¹⁰ zeigen, sieht man zwei Männer arbeiten, die in zivil gekleidet sind (Abb.: 19).

In einer weiteren Überprüfung sollte der Diabestand mit Aufnahmen aus anderer Provenienz und mit anderer Tradierung verglichen werden. Dafür wurde bereits im Vorfeld der vorliegenden Arbeit nach Nachlassen von ehemaligen Angehörigen der 297.Infanterie-Division gesucht, die ausreichendes Fotomaterial beinhalteten. Insgesamt konnten drei entsprechende Nachlässe gefunden werden. Zusätzlich standen die privaten Fotoalben von Alois Beck auch noch zur Verfügung.

Die Nachlässe N1 und N2 wurden auf Flohmärkten gekauft. Der Nachlass N3 hingegen konnte direkt aus der Wohnung, die gerade geräumt wurde, erworben werden. Dieser umfasst, im Gegensatz zu N1 und N2, auch persönliche Dokumente des ehemaligen Besitzers und ermöglicht so die Rekonstruktion der Herkunft der Bilder. Die Beiden anderen Nachlässe bestehen nur aus Fotografien, welche einmal in einem Fotoalbum (N1) und bei dem Anderen in einer Schuhschachtel aufbewahrt wurden. Beide stammen ebenso aus einer Wohnungsräumung, doch waren keine Dokumente mehr vorhanden.

Der Nachlass N1 besteht aus einem Album (200 x 320mm) mit dem eingepprägten Schriftzug „Kriegserinnerungen“ und einem Relief aus Kunststoff, welches zwei Kradfahrer darstellt. Solche für Soldaten vorgefertigten Alben mit militärischen oder nationalsozialistischen Symbolen waren weit verbreitet.³¹¹ Auch die zur Fixierung der insgesamt 133 Fotografien verwendeten Fotoecken entsprechen den vor Kriegsende erhältlichen Exemplaren. Die gesamte Gestaltung des Albums spricht für eine zeitgenössische Zusammenstellung. Inhaltlich beginnt es mit der Ausbildung zum Kradfahrer, zeigt den Einsatz in Frankreich, die Stationierung in Polen und den Beginn des Krieges mit der Sowjetunion. Die Aufnahmen enden noch im Herbst 1941. Der Bezug zur 297.Infanteriedivision ist einerseits durch das mehrfach erkennbare Divisionszeichen an den Fahrzeugen, den abgelichteten Offizieren wie den Divisionär General Max Pfeffer und den abgebildeten Orten gegeben. Letzteres entspricht den in der Chronik³¹² beschriebenen Weg der Division.

Bei der Sichtung der Aufnahmen ist festzustellen, dass ab dem Zeitpunkt der Stationierung in Polen fünf schwarzweiß Abzüge von den zu untersuchenden Farbdias vorhanden sind.

³¹⁰ Eine Stadt im Osten der heutigen Ukraine.

³¹¹ Bopp, Fremde, 37.

³¹² Alois Beck (Hg.), bis Stalingrad ... (Ulm 1983).

Die Bilder weisen unterschiedliche Formate und Papiersorten auf. Auch die Art der Beschriftung ist so verschieden, dass von unterschiedlichen Entwicklungsstellen ausgegangen werden kann. Die Fotos befinden sich oftmals in einer Gruppe von Aufnahmen, die dieselbe Örtlichkeit oder dasselbe Ereignis zum Thema haben.

Beispiel Nowa Deba³¹³

Bis Ende Mai 1941 befand sich die Division an der San bei Nowa Deba.³¹⁴ Die 6x9 Zentimeter großen Aufnahmen zeigt unter anderen auch das Stabsquartier. Der schwarzweiße Abzug vom vorliegenden Farbdia Abb.: 18 und 19) ist auf der Rückseite mit einer handgeschriebenen „25“ versehen. Ein weiteres Foto, welches dieses Gebäude zeigt wurde mit der Beschriftung „Deba 1940-1941“ versehen. Ort und Zeitraum entsprechen den Angaben aus der Divisionschronik.³¹⁵ Ebenso findet sich im ersten der insgesamt fünf privaten Fotoalben von Alois Beck derselbe schwarzweiße Papierabzug der Farbaufnahme. Unter dem Bild wurde „Deba“ vermerkt (Abb.: 21 und 22).

Beispiel Tomaszów Lubelski³¹⁶:

Die Aufnahme des Ortschildes von „Tomaszów Lubelski“ zeigt die Verlegung Richtung Grenze. Mit einer handgeschriebenen „1“ auf der Rückseite, ist das Bild aus dem Nachlass N1 gekennzeichnet. Auch dieses als Farbdia vorhandene Foto findet sich als schwarzweißer Abzug im ersten Album von Beck. Im Nachlass N2 ist es ebenso enthalten und weist rückwärts, wie bei dem Exemplar aus N1, eine handgeschriebene „1“ auf (Abb.: 23 und 24).

Der zweite Nachlass N2 besteht aus insgesamt 513 Aufnahmen und sieben Sterhebildern. Aufbewahrt wurden sie in einem Karton für Kinderschuhe. Ein Ordnungssystem ist nicht vorhanden. Unter den Fotos befinden sich insgesamt 93 schwarzweiße Abzüge von Farbdias aus den vorliegenden Bestand. Außergewöhnlich dabei ist das Vorhandensein von Bildern der Albanien-Gruppe. Abzüge dieser Dias kommen nur selten vor. Von den 93 Bildern sind 50 Motive aus der Zeit bis Stalingrad und 43 zeigen die Zeit bis Kriegsende.

Dass es sich bei N2 um einen Fotonachlass eines ehemaligen Angehörigen der 297. Infanterie-Division handelt, ist auch durch die anderen Bilder belegbar. Zeigen sie doch oftmals

³¹³ Liegt im heutigen Südosten Polens.

³¹⁴ Beck, Stalingrad, 20-21.

³¹⁵ Beck, Stalingrad, 20-21.

³¹⁶ Liegt im Südosten Polens, an der Grenze zur heutigen Ukraine.

dieselben Orte und Geschehnisse, welche Alois Beck aufgenommen hatte, nur aus einer anderen Perspektive (Abb.: 7 und 8).

Bestand N3 ist ein Teilnachlass von Kaplan Hans Emminger und umfasst neben Fotografien auch persönliche Dokumente, Feldpostkarten, 14 Negativrollen, und 41 Farbdias aus seiner Zeit in der Sowjetunion. Der überwiegende Teil des Nachlasses befindet sich noch im Besitz der Familie.

Er wurde zeitgleich wie Alois Beck (beide Jahrgang 1913) zur Wehrmacht eingezogen. Als Kaplan kam er zu einer Sanitätseinheit. Seine Zugehörigkeit zu der 297.Infanterie-Division ist eindeutig durch die Aufnahmen festzustellen. Die Farbdias zeigen nicht nur seine Tätigkeit als Sanitäter, sondern auch auf den Fahrzeugen das Divisionszeichen der 297.ID.. Unter den schwarzweißen Fotografien finden sich wieder vier Abzüge von Aufnahmen aus dem Diabestand Alois Beck's. Die Durchsicht der Negativrollen hat darüber hinaus ergeben, dass 113 Bilder aus Nachlas N2, von Hans Emminger aufgenommen wurden. Diese zeigen zu einem überwiegenden Teil den Krieg in Frankreich.

In den privaten Alben von Beck lassen sich derzeit keine Abzüge von Emminger finden. Eine persönliche Bekanntschaft bestand aber mit Sicherheit, da er nicht nur Beck bei Feldmessen fotografierte, sondern Beck auch ihn bei einem seiner Besuche bei der Sanitätskompanie aufnahm. Dieses Bild ist im dritten Fotoalbum mit dem Untertitel „Kaplan Emminger + Milothi“ vorhanden.

Da Hans Emminger bereits in Frankreich sehr viel fotografierte, könnte es sich bei dem bereits genannten Diavortrag „Vormarsch unserer Division im Westen“, den Alois Beck hielt, auch um seine Farbaufnahmen gehandelt haben.

Die weite Verbreitung von schwarzweißen Abzügen der Farbdias von Alois Beck in den diversen Fotonachlässen von ehemaligen Angehörigen der 297.Infanterie-Division, führt oftmals zu nicht ganz korrekten Quellenangaben. Ein Beispiel dafür ist die Autobiografie³¹⁷ von Franz Sapp, in der er über die erlebten Kämpfe um die Stadt Stalingrad, sowie über seine Zeit in sowjetischer Gefangenschaft berichtet. Im Bildteil zeigt er zahlreiche Fotografien, die den erlebten Alltag an der Front visualisieren sollen. Dazu zitiert er unterschiedliche Bildquellen. Unter anderem werden Fotos aus der von Beck herausgegebenen

³¹⁷ Franz Sapp, Gefangen in Stalingrad 1943 bis 1946 (Steyr 41998).

Divisionschronik verwendet. Die aus dem Album Mitterecker³¹⁸ stammenden Aufnahmen sind allerdings auch Fotografien von Beck.

7.3. Inszenierung und Glaubwürdigkeit der Dias

Wie bereits ausgeführt, hält der Fotograf nicht nur einen kurzen Augenblick einer Situation fest, er interpretiert durch die Wahl des Momentes in dem er das Negativ belichtet, auch das Geschehen. Er ist nicht nur ein Beobachter, sondern auch ein handelndes Subjekt.

Ein Subjekt, das genauso wie der spätere Rezipient der Aufnahme, Teil eines gesellschaftlichen Kontextes ist. Die Bedingungen unter denen die Aufnahmen entstanden sind, beeinflussen ebenso die entstandene Fotografie und sind beim „Lesen“ der Fotos zu berücksichtigen.

Die vorliegenden Dias weisen eine Vielzahl an dargestellten Motiven auf. Um eine bessere Übersicht zu erhalten, musste der Diabestand nach Themen und Motiven gegliedert werden. Für Ersteres konnte die Trennung „Stalingrad“ und „Albanien“ welche Alois Beck selbst festgelegt hat, übernommen werden. Die festgelegten Motive wurden zur besseren Auswertung zu Gruppen zusammengefasst. Es ergaben sich daher drei Motivgruppen.

1. Darstellung des Krieges
2. Darstellung des Fremden
3. Sonstiges

Mehrfach vorkommende Aufnahmen (Reproduktionen der originalen Dias) wurden genauso wie Aufnahmen die eindeutig nach dem Kriegsende entstanden sind separat erfasst.

Aufgegliedert in die einzelnen Motive ergeben sich somit folgende Unterscheidungen:

1. Darstellung des Krieges
 - a) Zerstörung
 - Eigene „Verluste“
 - Fremde „Verluste“

In dieser Kategorie sollen alle Darstellungen von Zerstörungen durch Kriegshandlungen erfasst werden. Dazu zählen neben beschädigte Gebäude und Straßen auch diverse Kriegsgeräte und Fahrzeuge. Die Unterscheidung zwischen

³¹⁸ Wer diese Person genau ist, geht aus dem Werk nicht hervor.

eigene und fremde „Verluste“ dient in erster Linie für die Datenerfassung der Motivgruppe „Darstellung des Fremden“.

b) „Kampfhandlungen“

Hier sollen Handlungen erfasst werden, die eine direkte Verbindung zum Kampfgeschehen aufweisen. Dazu wurden auch Aufnahmen von Stellungen oder zum Einsatz bereite Geräte und Soldaten gezählt.

c) Offiziere

Einzel- und Gruppenaufnahmen, unabhängig vom Hintergrund.

d) Mannschaften/Unteroffiziere

Einzel- und Gruppenaufnahmen, unabhängig vom Hintergrund.

e) Marschierende und fahrende Kolonnen

Kolonnen von Soldaten und militärischen Transportmitteln.

f) „Tod“

- Menschen/Tiere
- Gräber/Friedhöfe

Die Darstellung des Todes soll in seinen Unterschiedlichen Formen erfasst werden.

g) Technik/Verkehr

Kriegsgerät, Fahr- und Flugzeuge, diverse Transportmittel, sowie sämtliche technischen Aufnahmen werden unter dem Motiv „Technik/Verkehr“ zusammengefasst. Aber auch Brücken und Straßen zählen zu diesem Punkt.

h) Truppenbesichtigungen/-besuche

Im Laufe des Krieges kam es immer wieder zu Treffen zwischen führenden Offizieren unterschiedlicher Einheiten oder zu Truppenbesichtigungen durch Vertreter übergeordneter Stellen.

i) Alltagstätigkeiten von Soldaten

Essen, Hygiene, Schlafen, Briefe lesen und schreiben, Ruhepausen und ähnliches aus dem Lebensalltag sollen hier berücksichtigt werden.

j) Selbstdarstellung

Dazu zählen nicht nur Portraits von Alois Beck, sondern auch Fotos die ihm in seinem Tätigkeitsbereich als Divisionspfarrer zeigen.

2. Darstellung des Fremden

a) Kriegsgefangene

b) Ortsansässige Bevölkerung

Brauchtum, Trachten und Alltagshandlungen der ortsansässigen Bevölkerung.

c) Landschaften

Felder, Wiesen, Naturaufnahmen, geografische Gegebenheiten wie Täler oder Flüsse.

d) Gebäude/Dörfer/Städte

Aufnahmen dessen Hauptaugenmerk auf Bauwerke oder Ansichten von Dörfern und Städten liegt.

e) Fremde Verluste

Durch den Krieg zerstörte Gebäude, diverse Gerätschaften und tote Menschen und Tiere die der ortsansässigen Bevölkerung oder dem gegnerischen Gegenüber zuzurechnen sind.

3. Sonstiges

Hier sollen alle Motive zusammengefasst werden, welche in keine der anderen Kategorien passen. Beispielsweise Stimmungsbilder wie Sonnenauf- und -untergänge oder Landkarten.

Eine grafische Verarbeitung der Ergebnisse³¹⁹, sollte mögliche Veränderungen in der Motivwahl zeigen. Dazu wurden zwei unterschiedliche Diagrammart gewählt.

a) Motivschwerpunkte

Um eventuelle Schwerpunkte bei den Motiven festzustellen, wurden die Motivgruppen in einem Kreisdiagramm (Abb.: 3) dargestellt. Daraus lassen sich deutlich Differenzen zwischen den beiden Themenbereichen „Stalingrad“ und „Albanien“ herauslesen. So sind vom Bestand „Stalingrad“ nur 60 Prozent original Agfacolor Dias, von denen 40 Prozent den Krieg an sich und 17 Prozent das Fremde beziehungsweise das Gegenüber zeigen. Die zweitgrößte Gruppe mit 24 Prozent bilden die Aufnahmen welche nach dem Kriegsende entstanden sind.

³¹⁹ Tabelle siehe Anhang.

Diese, während den zahlreichen Reisen von Alois Beck aufgenommenen Bilder, zeigen zum überwiegenden Teil markante Punkte die er bereits im Krieg aufgenommen hatte, Jahrzehnte später.

Sie waren den sogenannten „Tonbildern“³²⁰ nach, ebenso Teil der Diavorträge nach 1945.

Vergleicht man diese Schwerpunkte mit jenen aus dem Themenbereich „Albanien“ fällt eine deutliche Veränderung auf. Original Aufnahmen aus dem Krieg und Ergänzungen aus der Zeit nach dem Weltkrieg, weisen beide 49 Prozent auf. Ein Umstand der mit einer hohen Wahrscheinlichkeit auf den Mangel an Farbfilmmaterial zurückzuführen ist. Auch innerhalb der zeitgenössischen Bilder kam es zu einer Verschiebung der Schwerpunkte. Die Darstellung des Fremden (24 Prozent) und die des Krieges (23 Prozent) liegen fast gleichauf. Prozentuell gesehen, ging die Gruppe der „Kriegsdarstellungen“ am stärksten zurück. Die Anzahl der Duplikate ist auf 2 Prozent gesunken.

Generell ist zu den Duplikaten anzumerken, dass es sich dabei um Anfertigungen deutlich nach 1945 handelt, welche erst durch das Ordnungssystem notwendig wurden. Wie bereits ausgeführt, sind die Dias nach Themen und Motiven geordnet und diese dann so gut wie möglich chronologisch gereiht. Dadurch ergaben sich aber Kategorien, in denen ein Dia überall zurechenbar wäre. Zum Beispiel der deutsche Soldatenfriedhof in Charkow. Diese Aufnahme ist unter „Friedhöfe“ genauso zu finden wie unter „Charkow“.

³²⁰ Bei Alois Beck käuflich zu erwerbender Satz aus Farbdias mit Erklärungen (Vortrag) auf Tonband.

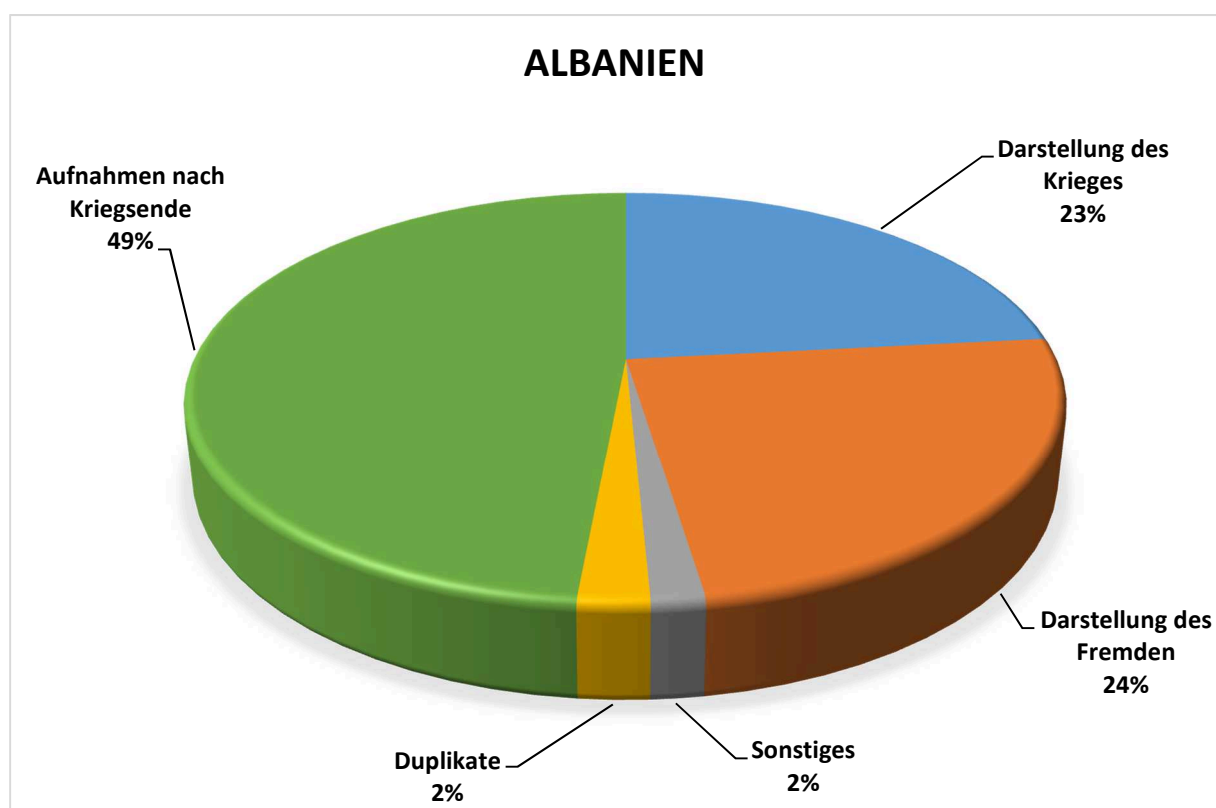
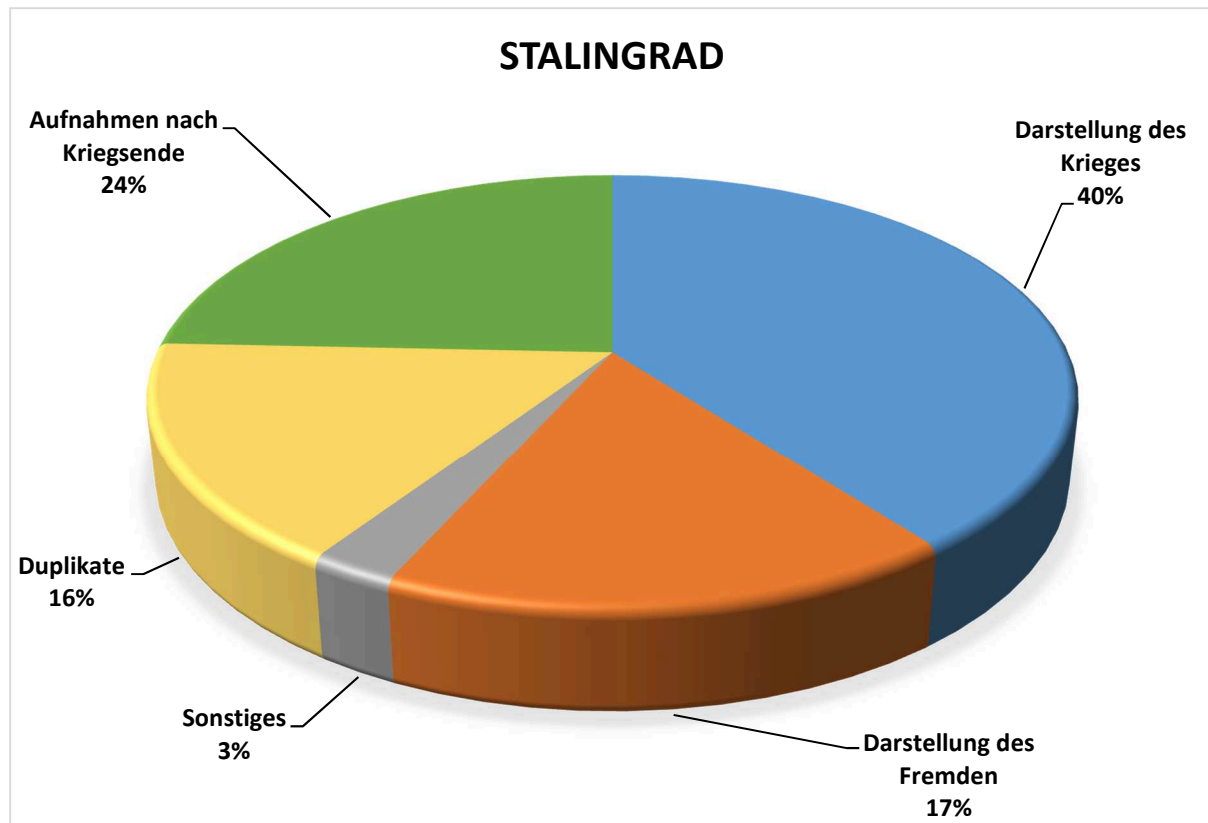


Abb.: 3: Kreisdiagramm - Motivschwerpunkte

b) Motivveränderungen

Auch innerhalb der Motivgruppen kam es zu Veränderungen. Betrachtet man die konkreten Zahlen der einzelnen Motivkategorien in einem Balkendiagramm (Abb.: 4), so ergeben sich klare Verschiebungen. Wie bereits festgestellt, nahm die Anzahl der Fotografien die unter „Darstellung des Krieges“ zusammengefasst wurden, in der Gruppe Albanien deutlich ab. Nur bei den Ablichtungen von Offizieren und Bilder zu Technik/Verkehr kam es zu einer Steigerung.

Die „Darstellung des Fremden“ gewann im Vergleich zu „Stalingrad“ an Bedeutung. Wobei jene Motive die sich konkret mit dem militärischen Gegner auseinandersetzen (Kriegsgefangene, Fremde Verluste) fast nicht existent sind. Land und Leute standen im Fokus. Dies geht auch aus dem von Beck verfassten Jahresbericht 1943 hervor, als er über die Diavorträge im Rahmen der Feierstunden schrieb.

„[...] gezeigt, die aus den von der Division seit ihrer Neuaufstellung durchwanderten Gebieten hauptsächlich religiöse und kulturelle Farbaufnahmen brachte, die überall gut aufgenommen wurden. Ich konnte dabei meine Bilder auch in „stromlosen“ Gegenden vorführen, da ich mir seinerzeit für meinen Projektor eine Speziallampe hatte bauen lassen, die aus einem Auto-Aku mit Strom versorgt werden kann.“³²¹

Zusammenfassend kann man die Gruppe „Stalingrad“ als mehr an den Kriegshandlungen orientiert sehen, wo hingegen die Aufnahmen vom Bestand „Albanien“ einen kulturellen und landeskundlichen Schwerpunkt erkennen lässt.

³²¹ Alois Beck, Jahresbericht 1/1944, 1.Jänner 1944, Blatt 3.

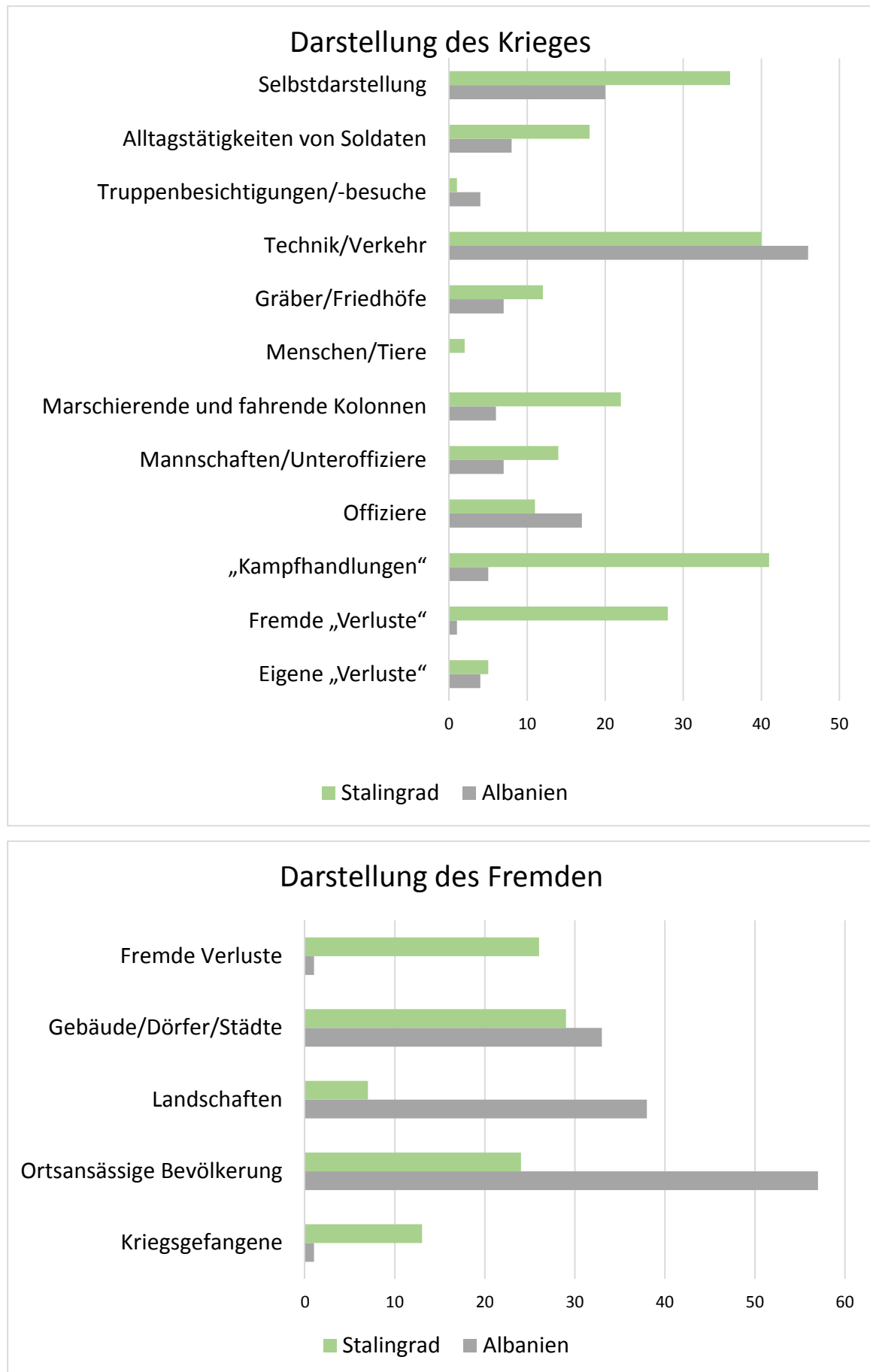


Abb.: 4: Balkendiagramm - Motivveränderungen

c) Thematisierung und Ausklammerung

Eine Fotografie kann den Schöpfer der Aufnahme an sich selbst, an etwas auf dem Bild Sichtbaren, aber auch an Dinge und Geschehen erinnern, welche nicht gezeigt werden.³²² In diesem Sinne bedeuten offensichtliche Auslassungen von Themen und Motiven nicht unweigerlich, dass diese „Bilder“ nicht wahrgenommen wurden. Im Fall Alois Beck kommen solche Nicht-Thematisierungen ebenso vor. Als Standortpfarrer von Krakau, eine Tätigkeit, die er von der Besetzung der Stadt durch deutsche Truppen 1939 bis in den April/Mai 1940 ausübte, spielt der Umgang mit dem jüdischen Teil der Bevölkerung kein Thema. Unter den Farbdias befindet sich lediglich eine Aufnahme des jüdischen Friedhofes. Auch in den privaten Fotoalben findet sich nur ein schwarzweißer Abzug dieses Dias wieder. Der Umgang mit Menschen die den Nürnberger Gesetzen nach, also im Sinne des Nationalsozialismus, als Juden bezeichnet wurden, konnte ihm mit Sicherheit nicht verborgen geblieben sein. So mussten sogenannte „Juden“ im Generalgouvernement weiße Armbinden mit einem „Judenstern“ als Kennzeichen tragen.³²³ Eine Maßnahme die im Alltag, einem Standortpfarrer, aufgefallen sein muss. Auch die diversen Maßnahmen gegen diesen Teil der Stadtbevölkerung, wie zum Beispiel die „Sonderaktion Krakau“³²⁴, bei der mehrere Angestellte der örtlichen Hochschule verhaftet und interniert wurden, waren einen Pfarrer mit guten Kontakten zur deutschen Stadtverwaltung sicherlich bekannt. Hinweise auf solche Übergriffe oder ähnliche „Maßnahmen“ der Besatzungstruppen in Polen, sind bislang unter den zahlreichen schriftlichen Unterlagen aus dem Nachlass Beck nicht aufzufinden gewesen. Auch eine bildliche Dokumentation konnte bis zur Fertigstellung der Arbeit nicht nachgewiesen werden.

Etwas anders sieht es beim Umgang mit Kriegsgefangenen aus. Bereits in der Krakauer Zeit kommen diese in seinen Tätigkeitsberichten vor. So „holte“ er sich, um es mit seinen Worten zu sagen, unter anderem Kriegsgefangene für die Errichtung eines deutschen Soldatenfriedhofes in Krakau „zusammen“.³²⁵ Der Einsatz von gegnerischen Soldaten für das Anlegen von Soldatenfriedhöfen scheint für Alois Beck, auch später als Divisionspfarrer, kein größeres Problem gewesen zu sein.

³²² Starl, Knipser, 149.

³²³ Detlef Wienecke-Janz (Hg.), Die große Chronik Weltgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd.16: Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg 1933-1945 (München 2008) 240.

³²⁴ Dieter Schenk, Krakauer Burg. Die Machtzentrale des Generalgouverneurs Hans Frank 1939-1945 (Berlin 2010) 52-54.

³²⁵ Tonband 1.

In seinen Aufnahmen finden sich immer wieder Motive mit sowjetischen Kriegsgefangenen. Die meisten davon zeigen sie bei Hilfsarbeiten für die deutsche Wehrmacht, wie zum Beispiel bei der Reparatur von Straßen (Abb.: 20) oder bei der Befreiung von, im Schlamm steckengebliebenen, Lastkraftwagen (Abb.: 25 und 26). Auf einem dieser Fotos ist eine uniformierte Person zu erkennen, welche die Arbeiten überwacht. Diese trägt auf der linken Seite eine gelbe Armbinde mit einer zweizeiligen Aufschrift. Dabei handelt es sich eindeutig um jene Art der Kennzeichnung, welche Personen trugen, die im Dienst der Wehrmacht standen, jedoch keine entsprechende Uniform trugen. Auf derartigen gelben Armbinden stand „Deutsche Wehrmacht“ geschrieben.³²⁶ Der Träger wurde so offiziell zu einem Wehrmachtsangehörigen und stand damit zugleich unter den Schutz der Genfer Konventionen, sowie der Haager Landkriegsordnung.³²⁷ Man kann also davon ausgehen, dass Alois Beck auch über die Behandlung und den Umgang mit sowjetischen Kriegsgefangenen Bescheid wusste. Im Zusammenhang mit der fotografischen Dokumentation von gefangenen Sowjetsoldaten, ist besonders ein Farbdia hervorzuheben (Abb.: 27). Dieses weist eine deutliche Ähnlichkeit zu einer Bildserie vom Bildberichterstatler Walter Frenz auf. Dieser hatte eine Portraitreihe von sowjetischen Kriegsgefangenen aufgenommen, welche die unterschiedlichen Volksgruppen innerhalb der Roten Armee dokumentieren sollte.³²⁸

Generell ist festzustellen, dass Bilder die den sogenannten „Vernichtungskrieg“ gegen die Sowjetunion zeigen im vorliegenden Diabestand nicht vorkommen. Die Gewalt des Krieges an sich wird ausschließlich durch Zerstörungen an Gebäuden und militärischen Gerätschaften bildlich festgehalten. Gefallene Soldaten beziehungsweise tote Menschen an sich sind bis auf eine Ausnahme überhaupt nicht existent. Gerade diese Fotografie von gefallenem Soldaten zeigt zugleich auch ein sehr untypisches Motiv, da es zwei tote deutsche Soldaten abbildet (Abb.: 31). Untypisch, da solche Fotos von der Wehrmachtsführung nicht gewünscht waren und sie daher nur sehr selten in privaten Fotobeständen vorkommen. Ebenso der „üblichen“ Motivwahl widersprechend, fällt eine Fotografie auf, welche Alois Beck mit einem sowjetischen Kriegsgefangenen zeigt. Beide sehen sich an und lachen (Abb.: 12).

³²⁶ Brian Davis, Ian Westwell, *Deutsche Uniformen und Abzeichen 1933-1945* (Stuttgart 2006) 21.

³²⁷ Brian Davis, *Uniformen und Abzeichen des deutschen Heeres 1933-1945* (Stuttgart 2003) 93.

³²⁸ Hans Georg Hiller von Gaertingen (Hg.), *Das Auge des Dritten Reiches. Walter Frenz – Hitlers Kameramann und Fotograf* (Augsburg 2007) 173.

Das Bild weicht dadurch sehr stark von den anderen Aufnahmen von Sowjetsoldaten ab, da es den „Feind als Menschen“ darstellt. Das Dia zeigt keine zur Schaustellung des besiegten Gegenübers, sondern hält den Augenblick einer menschlichen Begegnung fest.

Eine der zentralsten Fragen, wenn man sich die Thematisierung und Ausklammerung von Motiven ansieht, ist jene, ob die ausgelassenen Themen fotografiert hätten werden können und andererseits ob diese „fehlenden Bilder“ im Nachhinein bewusst aussortiert wurden.

Da Alois Beck als Divisionspfarrer sich frei und ohne Einschränkung zwischen den einzelnen Teilen der Division bewegen konnte war es ihm möglich den Krieg in seiner gesamten Bandbreite fotografisch festzuhalten. Also auch den sogenannten „Vernichtungskrieg“ gegen die Sowjetunion. Durch seine engen Kontakte zu der Führungsebene der 297.Infanterie-Division ist es anzunehmen, dass er auch über Geschehnisse wie beispielsweise „Kriegsverbrechen“ Bescheid wusste.

Dass es sich bei dem vorliegenden Bestand um eine „Zusammenstellung“ für Diavorträge handelt ist durch die Rahmung, Beschriftung und Kennzeichnung der Dias, sowie durch ihre Aufbewahrungsform eindeutig feststellbar. Ersteres lässt auch eine zeitliche Festlegung in den 1980er Jahren zu. Um mögliche „Fehlstellen“ zu ermitteln wurden die nummerierten Dias auf ihre Durchgängigkeit hin überprüft. Dabei konnten zahlreiche „Lücken“ in den Zahlenreihen festgestellt werden. Ebenso gab es Nummern die bis zu vier Mal an unterschiedliche Motive vergeben wurden und auch nicht durch die Handschrift oder dem verwendeten Schreibmittel einer früheren oder späteren Nummerierung zugeordnet werden konnte. Durch den Vergleich mit den in der Divisionschronik der 297.Infanterie-Division veröffentlichten und den farbigen Reproduktionen der Dias aus den privaten Fotoalben von Alois Beck, konnte das Fehlen von insgesamt 21 Farbdias festgestellt werden. Wobei nur eine Aufnahme die Zeit bis Stalingrad betraf. Der Rest zeigte Motive vom Balkan. Es ist sehr wahrscheinlich, dass insgesamt noch mehr Farbdias „aussortiert“ und nicht in die Zusammenstellung aufgenommen wurden. Wie es zu dieser „Entfernung“ kam und was diese „Fehlstellen“ zeigen, konnte bislang noch nicht geklärt werden. Eine Separierung bestimmter Motive, beispielsweise vom „Vernichtungskrieg“, oder eine aus unbekannten Gründen nicht durchgeführte Rückordnung von Dias nach einem Vortrag, kann ebenso nicht ausgeschlossen werden.

Wie glaubwürdig sind aber nun die vorliegenden Aufnahmen und wie weit sind sie inszeniert? Grundsätzlich ist neben der deutlichen „schlechteren“ Qualität gegenüber Fotografien von Propagandakompanien, auch das Fehlen der entsprechenden Ideologie anzumerken. Genauso spricht der verhältnismäßig überdurchschnittlich hohe Anteil der Feldmessen und Bestattungen als Motiv der Farbaufnahmen für eine Person mit religiösen Hintergrund.³²⁹ Bildberichterstatter der PK-Einheiten können aus den genannten Gründen als Fotografen der vorliegenden Dias ausgeschlossen werden.

Im vorliegenden Bestand befindet sich lediglich eine Aufnahme eines sowjetischen Kriegsgefangenen, die stark an die Fotografien des Bildberichterstatters Walter Frenz erinnern (Abb.: 27). Dieser hatte im Juli 1941 eine Portraitsreihe von sowjetischen Kriegsgefangenen angefertigt. Deutlicher als bei anderen Bildern führt die Farbe hier zu einer Reduzierung der Distanz zu der abgelichteten Person.³³⁰ Bei allen Nahaufnahmen von sowjetischen Soldaten ist auffällig, dass nur asiatisch Aussehende ausgewählt wurden. Das Exotische und Fremde stand im Mittelpunkt und war das Ziel der bildlichen „Dokumentation“.

Das Gefühl der „Inszenierung“ finden sich nur in einem Foto wieder. Darauf ist die Gefangennahme eines sowjetischen Soldaten durch zwei deutsche Soldaten zu sehen (Abb.: 28). Auffällig dabei ist nicht nur, dass einer der beiden Heeresangehörigen mit freiem Oberkörper abgelichtet wurde und beide lachen, sondern auch die Positionierung des Gegners in einem Türrahmen der als letzter Rest eines Gebäudes noch stehen geblieben ist.

Das Vorhaben der Division nach dem Krieg mit der Sowjetunion ein „Erinnerungswerk über den Ostfeldzug“³³¹ zu schaffen, wofür auch Amateurfotografien von Angehörigen der Einheit verwendet werden sollten, könnte durchaus auch einen Einfluss auf die Wahl des Bildausschnittes gehabt haben. Durch den engen Kontakt von Alois Beck mit dem Divisionsstab, war diese Bekanntmachung von General Pfeffer ihm sicherlich bekannt und beeinflusste auch seine Wahl des „Festhaltenswerten“.

Ausklammerungen und Nichtthematisierungen können in fast jeden Fotonachlass gefunden werden, so auch hier. Wobei nicht jedes „nicht zeigen“ gleich ein ignorieren ist. So wird der Tod im gesamten Diabestand nur zwei Mal konkret festgehalten. Einmal durch zwei gefallene

³²⁹ Der verhältnismäßig überdurchschnittlich hohe Anteil der Feldmessen und Bestattungen als Motiv der Farbaufnahmen sprechen dafür.

³³⁰ *Gaertingen*, Das Auge, 172.

³³¹ *Beck*, Stalingrad, 11.

deutsche Soldaten (Abb.: 31) und ein weiteres Mal durch zwei tote Pferde (Abb.: 32). Aufnahmen von Gräbern, Friedhöfen und Bestattungen sind hingegen ein wichtiges Thema. Nicht jeder Mensch fotografiert tote Menschen oder Tiere. Bei Alois Beck kommt noch seine berufliche Tätigkeit als Pfarrer hinzu. Der Vorwurf einer Nichtthematisierung und die damit verbundene Verringerung der Glaubwürdigkeit der Aufnahmen sind daher nicht zulässig. Zwar wurden solche konkreten Darstellungen ausgeklammert, der Tod an sich aber sehr wohl thematisiert.

Bei der Frage nach der Inszenierung und Glaubwürdigkeit der Dias sind natürlich die subjektive Sicht der Dias und die eingangs erwähnte selektive Wahrnehmung zu berücksichtigen. Bewusste und unbewusste Auslassungen sind daher immer gegeben.

7.4. Der Fotograf der Dias

Dass Alois Beck während seiner Zeit als Standortpfarrer von Krakau und später als katholischer Divisionspfarrer fotografierte ist durch seine Tätigkeitsberichte, seinen auf Tonband gesprochenen Lebenslauf und der Divisionschronik mehrfach bestätigt worden. Auch sein Vorhaben, die Militärzeit in Farbe zu dokumentieren ist durch Eigenaussagen belegt. Dass Alois Beck schon davor fotografierte, legt ein Dia, welches ebenfalls im Bestand vorhanden ist, nahe. Dieses zeigt, die mit der Parole „Kaplan Alois Beck, aus Laa weg“ beschmierte Wand des Pfarrhofes in Laa an der Thaya. Da es eher unwahrscheinlich ist, dass damals jemand ohne Erfahrung mit fotografieren gleich mit der Farbfotografie begonnen hätte, ist dies ein wichtiger Hinweis für die Richtigkeit seiner Aussagen. Auch die finanziellen Möglichkeiten diesem Hobby nachzugehen, waren als Pfarrer und Lehrer gegeben.

Die Adressaten der Aufnahmen sind vielfältig. Stand zu Beginn noch das Eigeninteresse an der Dokumentation eines Lebensabschnittes im Vordergrund, kam es durch seine Tätigkeit als Standortpfarrer rasch zu einer Erweiterung. Ein Bild der letzten Ruhestätte für die Hinterbliebenen wurde zu einem wichtigen Motiv seiner fotografischen Arbeit. Er sandte aber nicht nur ein Bild des Grabes an die Verwandten. Wie der Nachlass von Josef Schönbauer³³² zeigt, wurden der Familie mehrere Fotos der Grabanlage und des Friedhofes gesendet. Unter anderem auch schwarzweiße Abzüge von Farbdias (Abb.: 29 und 30).

Eine weitere Gruppe an Adressaten bildeten die an den Feierstunden teilnehmenden Soldaten. Da in diesen Rahmen auch Farbdiaavorträge von Beck gehalten wurden.

³³² Josef Schönbauer geboren am 23.12.1919 fiel als Gefreiter der 5.Kompanie des Infanterieregiments 522 (Teil der 297.Infanterie-Division) am 12.7.1941. Er wurde am Friedhof in Starokonstantinow (Reihe A, Grab 16) beigesetzt.

Die Weiterführung dieser Vorträge über „den Weg der Division“ nach dem Krieg, richtete sich anfänglich noch an die ehemalige Angehörige der Division.³³³ Schon bald erweiterte sich der Kreis der Zuhörer um Kameradschaften und schlussendlich um alle an der Geschichte der Division interessierten Personen. Auf die letzteren Rezipienten ist auch die Gliederung und Beschriftung des vorliegenden Diabestandes zurückzuführen. Zu diesem Schluss gelangt man durch den Vergleich der in der Militärpfarre des Militärkommandos Wien aufbewahrten Dias aus dem Nachlass von Beck. Diese sind fast ausschließlich in zeitgenössischen Rahmungen ohne Nummerierungen und diversen Zeichen erhalten geblieben.

Für Teilnehmer diverser Farbbildvorträge die Alois Beck seit den 1950er Jahren hielt oder für Interessierte, die nicht an diesen Veranstaltungen teilnehmen konnten, stellte er seit spätestens der frühen 1980er Jahre Diaserien zum Kauf zur Verfügung. Später wurden diese durch Erklärungen auf Tonband ergänzt und als sogenannte „Tonbilder“ von ihm angeboten.

Ebenso wie die Diavorträge, setzte er auch die Möglichkeit schwarzweiß Abzüge seiner im Krieg gemachten Aufnahmen zu erwerben, nach dem Krieg fort. Wie bei den Dias, bot er bei den Papierabzügen auch die Möglichkeit an, gleich eine ganze Serie zu bestellen.

Beigelegt wurde dazu eine Bildbeschreibung. Nummeriert wurden die Bilder per Hand auf der Rückseite. Eine Methode, welche er bereits im Krieg praktizierte. Daher weisen viele der Abzüge dieselben handschriftlichen Nummern auf, welche zugleich eine chronologische Reihung der abgebildeten Ereignisse darstellt.

Die Tradierung der von Alois Beck gemachten Aufnahmen ist weitestgehend lückenlos. Die Dias für die Frontvorträge und die neu belichteten Filme brachte er aus Stalingrad aufgrund seiner Erkrankung (Hepatitis) sicher aus dem Kessel. Nach dem Kriegsende und einer kurzen Gefangenschaft bei den Briten, konnte er die Aufnahmen sicher bei Bekannten in Tamsweg (Salzburg) verwahren. Bis zu seinem Lebensende blieben die Dias in seinem Besitz und wurden zu Vorträgen genutzt. Nach seinem Tod kam es zu einer Teilung des Nachlasses. Der vorliegende Bestand an Dias verblieb jedoch bei seinem Neffen und Erben Friedl Beck. Seit Ende 2012 befinden sich die Dias nun in meinem Besitz.

7.5. „Online-Recherche“

Viele Recherchen beginnen heute mit der Eingabe von Schlagwörtern in einer Suchmaschine im Internet. Die Online-Suche ist in den meisten Fällen zu einem fixen Bestandteil geworden.

³³³ Diese Art der Vorträge ist seit 1956 nachweisbar.

Auch für die vorliegende Arbeit wurde das Internet zur Suche nach Informationen genutzt. Wenngleich die zahlreichen Seiten nur selten den wissenschaftlichen Kriterien entsprechen, kann eine „Online-Überprüfung“ in den meisten Fällen neue Perspektiven eröffnen und damit nicht zuletzt auch neue Fragen an den Bestand aufwerfen.

Die Möglichkeiten für geschichtlich interessierte Personen sich über Foren und soziale Netzwerke auszutauschen, hat sich in den letzten Jahren zunehmend vergrößert. Privatpersonen veröffentlichen schriftliche und bildliche Dokumente aus Familienbesitz oder aus ihren Sammlungen. Ebenso sind mittlerweile große Mengen an Dokumenten und Bildmaterialien der unterschiedlichen Archive online zugänglich gemacht worden. Zusammen bilden sie eine ständig wachsende Datenmenge, die trotz aller Vorbehalte bezüglich der Quellenkritik, im 21. Jahrhundert nicht unberücksichtigt bleiben darf.

In der vorliegenden Arbeit sollen zentrale Ergebnisse dieser „Online-Recherche“ in einem eigenen Punkt dargestellt werden um der heutigen Bedeutung dieser Art der Suche gerecht zu werden.

Gibt man den Namen „Alois Beck“ und den Begriff „Stalingrad“ in eine Suchmaschine ein und sucht nach Bildern, werden zahlreiche Farbaufnahmen aus dem vorliegenden Diabestand angezeigt. Die meisten davon, befinden sich ohne Quellenhinweis auf privaten Internetseiten. Ist eine Quelle der Aufnahmen angegeben, wie beispielsweise bei Onlineartikeln, die solche Bilder zur Illustration verwendet haben, wird stets „akg-images“ angegeben. Das Archiv für Kunst und Geschichte (AKG) zählt zu den größten europäischen Bildarchiven und besitzt nach eigenen Aussagen die Rechte an über 10 Millionen Motiven. Je nach Verwendung wird lizenziert und eine Honorarnote eingehoben.³³⁴ Auf ihrer Homepage wird die Zuverlässigkeit der Bildtexte ausdrücklich erwähnt, welche von Historikern wissenschaftlich erstellt wurden. Weiters wird betont, dass sich Kunden auf korrekte Basisdaten zu den Bildern verlassen können.³³⁵

In ihrer Online-Datenbank finden sich insgesamt 82 Farbaufnahmen, die den Basisdaten von akg-images nach, Alois Beck zugeschrieben werden. Auf Anfrage bestätigten sie insgesamt 82 Farbaufnahmen von ihm zu besitzen, welche sie in den 1980er Jahren mit den Nutzungsrechten erworben haben.³³⁶ Den angegebenen biografischen Daten nach war Beck ein Divisionspfarrer und Amateurfotograf welcher während des Zweiten Weltkrieges an der Ostfront und in Stalingrad fotografiert hatte.

³³⁴ o.A., akg-images. Unser Service, online unter <https://www.akg-images.de/C.aspx?VP3=CMS3&VF=AKGAK1_4_VForm&FRM=Frame:AKGAK1_5> (12.1.2017).

³³⁵ o.A., Service, online unter <https://www.akg-images.de/C.aspx?VP3=CMS3&VF=AKGAK1_4_VForm&FRM=Frame:AKGAK1_6> (12.1.2017).

³³⁶ Laut Schreiben des Archiv- und Personalleiters von akg-images Jürgen Raible am 29.11.2016.

Weiters werden seine Vorträge nach dem Krieg und seine Bemühungen für die Aufklärung von Vermisstenschicksalen erwähnt. Diese Angaben sind zwar korrekt, weisen aber massive Lücken auf. Völlig falsch sind hingegen die Geburts- und Sterbedaten 1883 und 1966.³³⁷ Alois Beck wurde nämlich 1913 geboren und verstarb 1996. Dies ist aber nicht der einzige Fehler, auch die Bildtexte sind nicht immer richtig.

So findet sich die bereits besprochene Aufnahme der „Kathedrale zur Maria Verkündigung“ in Charkow ebenso im Bestand von akg-images. Diese wird dort als die „Uspenskij-Kathedrale in Rostow“ bezeichnet.³³⁸ Eine Aussage die nachgewiesener Weise nicht richtig ist.

Ähnlich verhält es sich bei einem Foto, welches Oberst von Drebber³³⁹ und Hauptmann Kattner am Feldtelefon zeigt. Dieses ist als „Oberst von Drebber (rechts) und Hauptmann Bender am Feldtelefon“ bezeichnet.³⁴⁰ Der falsche Name des Hauptmannes findet sich aber auch bis zur dritten Auflage in der Divisionschronik von Alois Beck wieder.

Unter den insgesamt 82 Farbaufnahmen, befinden sich 12 Fotos die nicht im vorliegenden Diabestand oder als Papierabzug in den privaten Fotoalben von Beck vorhanden sind. Einerseits könnten sich diese in den Beständen der Militärpfarre des Militärkommandos Wien befinden oder andererseits gar nicht von Alois Beck aufgenommen worden sein.

Sucht man bei akg-images nach weiteren Farbaufnahmen aus Stalingrad, findet man Fotos aus dem Besitz von Ernst Franck und Hans Eckle. Wenn man den Kurzbiografien Glauben schenkt, war Franck³⁴¹ ein PK-Bildberichterstatter und Eckle³⁴² ein Pfarrer und Amateurfotograf. Bei den Hans Eckle zugeschriebenen Aufnahmen befinden sich wiederum fünf Bilder die als Originale im Diabestand von Beck vorliegen. Generell ist anzumerken, dass unter den Bildern von Eckle sich Fotos befinden, dessen Herkunft nur schwer nachvollziehbar sind. Eine schwarzweiße Aufnahme zeigt mit Maschinenpistolen ausgestattete sowjetische Soldaten, die durch eine zerstörte Stadt marschieren.³⁴³ Ein Motiv, das in dieser Qualität und Nähe kein deutscher Soldat aufnehmen konnte.

³³⁷ o.A., Alois Beck, online unter < https://www.akeg-images.de/Browse/DE_Ph photographers/DE_RM_Alois-Beck > (12.1.2017).

³³⁸ online unter <<https://www.akeg-images.de/archive/-2UMDHUW7KDRB.html>> (12.1.2017).

³³⁹ Kommandeur des Infanterieregiments 523 (teil der 297. Infanteriedivision).

³⁴⁰ online unter < <http://www.akeg-images.de/archive/-2UMDHUSBDVJ.html> > (12.1.2017).

³⁴¹ o.A., Ernst Franck, online unter <https://www.akeg-images.de/Browse/DE_Ph photographers/RM_DE-Ernst-Franck> (12.1.2017).

³⁴² o.A., Hans Eckle, online unter <http://www.akeg-images.de/Package/2UMEBMK21HSI> > (12.1.2017).

³⁴³ online unter <<http://www.akeg-images.de/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2UMESQZSJSSJ&SMLS=1&RW=1422&RH=948#/SearchResult&VBID=2UMESQZSJSSJ&SMLS=1&RW=1422&RH=948&POPUPPN=30&POPUPIID=2UMDHUWKHL8U>> (12.1.2017).

Auch in der Bilddatenbank des deutschen Bundesarchivs lassen sich unter dem Schlagwort „Stalingrad“ einige definitiv Alois Beck zuordenbare Fotos auffinden. Der Fotograf der Bilder wurde als unbekannt angegeben. Interessanter Weise sind die Bildbeschreibungen bei einigen Farbdias völlig ident mit jenen von akg-images. Ein Beispiel dafür ist ein Foto der neben den Bahngleisen stehenden sowjetischen Panzern T34, die bei den Kämpfen um den Bahnhof Tinguta zerstört wurden.³⁴⁴ Diese werden bei akg-images³⁴⁵ und im Bundesarchiv³⁴⁶ mit „Sowjetische Panzer wurden beim Ausladen überrascht - Strecke Woroschilowka-Stalingrad“ betitelt, wobei der Fotograf einmal mit Beck (akg) und einmal mit unbekannt (Bundesarchiv) angegeben wird. Auch Bilder die laut dem Archiv für Kunst und Geschichte Ernst Franck zuzuschreiben sind, gibt das Bundesarchiv als unbekannt an.³⁴⁷

Beide Institutionen behaupten im Besitz der Bildrechte zu sein. Damit sind sie aber nicht alleine, denn auch die deutsche Militärzeitschrift (DMZ) verwendete, beispielsweise in ihrer Ausgabe November-Dezember 2013, zur Illustration einer ihrer Artikel eine Aufnahme aus dem Diabestand von Alois Beck.³⁴⁸ Das Bild zeigt zwei reich mit Blumen geschmückte Gräber. Grund für die farbige Aufnahme war, dass im linken Grab der Sanitätsunteroffizier Alois Vogt aus Bockfliess (Niederösterreich. Bezirk Mistelbach) bestattet wurde. Dieser war den Aufzeichnungen Becks nach im Zivilberuf Kaplan. Der Bildlegende der DMZ nach, stammt die Aufnahme aus dem Verlageigenen Archiv. Eine Anfrage bezüglich der Herkunft des Fotos blieb bis zur Fertigstellung der vorliegenden Arbeit unbeantwortet.

Wie es zu dieser Verbreitung der Farbdias kam ist derzeit noch nicht eindeutig zu klären. Auffällig ist nur, dass es sich meist um dieselben Motive handelt und diese ausschließlich aus der Gruppe „Stalingrad“ stammen. Es wäre daher möglich, dass es sich bei den Dias um Teile der bei Beck erwerbbaaren Serien handelt.

³⁴⁴ Beck, Stalingrad, 215.

³⁴⁵ online unter <<http://www.akg-images.de/archive/-2UMDHUW631PC.html>> (12.1.2017).

³⁴⁶ online unter <[http://www.bild.bundesarchiv.de/cross-search/search/_1484589269/?search\[view\]=detail&search\[focus\]=42](http://www.bild.bundesarchiv.de/cross-search/search/_1484589269/?search[view]=detail&search[focus]=42)> (12.1.2017).

³⁴⁷ online unter <[http://www.bild.bundesarchiv.de/cross-search/search/_1484589269/?search\[view\]=detail&search\[focus\]=40](http://www.bild.bundesarchiv.de/cross-search/search/_1484589269/?search[view]=detail&search[focus]=40)> (12.1.2017).

³⁴⁸ Heinz Magenheimer, Kampf um die „Pantherstellung“, In: Deutsche Militärzeitschrift, Nr.96, November-Dezember 2013, Selent, 22.

8. Resümee

Das Ziel der Arbeit, nämlich den Aussagewert von Dias als historische Quelle am Beispiel des Farbdianachlasses von Alois Beck festzulegen, wurde so gut wie möglich versucht zu erreichen. Die Dias stellen den Weg der 297.Infanterie-Division aus der Sicht von Alois Beck dar. Die Ausklammerungen und „Nicht-Thematisierung“ von bestimmten Ereignissen beziehungsweise Motiven, geben einerseits Einblick in die subjektive Sicht des Divisionspfarrers und sind andererseits bei der Verwendung als historische Quelle besonders zu berücksichtigen. Da jedoch jedes Fotografieren zugleich auch ein Interpretieren von Geschichte ist und durch den gesellschaftlichen Kontext die Wahl des festgehaltenen Momentes beeinflusst wird, müssen die Entstehungsbedingungen, wie bei allen Fotografien, berücksichtigt werden. Die Bilder zeigen somit nur einen ganz bestimmten Ausschnitt der Realität. Der vorliegende Diabestand klammert die Brutalität des Krieges völlig aus und konzentriert sich in erster Linie auf die Dokumentation des „Weges der Division“. Im Verlaufe des Krieges ist allerdings eine klare Motivveränderung festzustellen. Waren bis Stalingrad noch die Kriegstechnik und der Soldatenalltag im Mittelpunkt, kam es mit der Neuaufstellung der Division und dem beginnenden Rückzug zu einer Verschiebung hin zu einer Dokumentation von „Land und Leute“. Ähnlich einer Urlaubsreise wurden regionale Sehenswürdigkeiten, kulturelle Bräuche und Landschaften immer mehr den militärischen Motiven vorgezogen.

Von den insgesamt 1116 Farbdias³⁴⁹ konnten 608 als eindeutig echt verifiziert werden. Diese Dias wurden mit Sicherheit vor dem Kriegsende aufgenommen. Auch wenn eine exakte Datierung in den meisten Fällen nicht möglich war, stimmen die Motive mit der Geschichte der 297.Infanterie-Division überein. Ebenso konnte Alois Beck als Fotograf der Bilder bestätigt werden. Nicht zuletzt gelang dies durch die Heranziehung seiner Tätigkeitsberichte, der privaten Fotoalben und durch den Vergleich mit Fotos aus anderer Provinz. Ebenso spricht die lückenlose Tradierung des Diabestandes für ihre Authentizität und für Beck als deren Fotograf. Auch war die Möglichkeit als Divisionspfarrer in allen Bereichen der Division zu fotografieren definitiv gegeben.

Im Zuge der Arbeit konnte festgestellt werden, dass der Austausch von Fotos innerhalb der Division vermutlich größer als bisher angenommen war. Dies lässt sich auch in Beständen anderer Einheiten, beispielsweise in jenen der 44.Infanterie-Division, nachweisen.³⁵⁰

³⁴⁹ 107 Duplikate und 401 nach dem Kriegsende aufgenommene Dias.

³⁵⁰ Spätere Reichsgrenadierdivision „Hoch- und Deutschmeister“.

Kurz vor Fertigstellung der Arbeit konnten weitere Farbdias aus dem Nachlass Beck, welche sich im Archiv der Militärseelsorge in Wien befindet, gesichtet werden. Dabei wurde ein Teil der im untersuchten Bestand fehlenden Motive gefunden. Die etwa 1000 Dias zeigen zum überwiegenden Teil die Zeit von der Vereidigung bis zur Versetzung als Divisionspfarrer. Bilder aus der Sowjetunion und vom Balkan sind verhältnismäßig wenig vorhanden. Auch weisen die Rahmungen, welche Großteiles noch zeitgenössisch sind, kaum Hinweise auf eine Nachkriegsnutzung auf. Eine ergänzende Untersuchung dieses Bestandes wäre wünschenswert. Dieser Fund bestätigt die Annahme, dass die in dieser Arbeit behandelten Farbdias zusammengestellt und somit auch einer Selektion unterzogen wurden. Ob es sich bei den „Auslassungen“ nun um eine vor dem Fotografieren angewandte Handlung handelt oder die „unerwünschten“ Motive nach dem Krieg „entfernt“ wurden, ist somit noch nicht zur Gänze geklärt. Die Entscheidung einen Moment in Farbe oder doch in Schwarzweiß festzuhalten ist bei der Betrachtung des zu untersuchenden Bestandes ein wichtiger Faktor. Stellt es doch ein Selektionsverfahren in der Motivwahl dar und kann auch eine Ursache für das Fehlen von bestimmten Themen sein.

Auch zeigten sich im Zuge der Recherchen immer deutlichere Widersprüche bei den Aussagen von Alois Beck. So erwähnt er in der Divisionschronik sowie in seinen Erzählungen auf Tonband, dass er um der Vereidigung auf Adolf Hitler zu entgehen, die Zeremonie fotografiert hatte. Doch war dies wirklich ein Akt von „Widerstand“? Berücksichtigt man seine Leidenschaft zu fotografieren und den Wunsch, seine Zeit bei der Wehrmacht in Farbe zu dokumentieren ist diese Handlung wohl nicht als ein solcher zu deuten. Auch die Aussage nach dem Krieg, dass es in der 297. Infanterie-Division während seiner Zugehörigkeit nie zu einer „Justifizierung“³⁵¹ kam, stimmt nicht mit seinen eigenen Tätigkeitsberichten überein.³⁵² In diesen ist sogar noch am 17. April 1945 von der „seelsorglichen Betreuung“ zweier Soldaten vor ihrer „Justifizierung“ die Rede.³⁵³

Der Dienst als Pfarrer kam vor allen anderen Dingen. So war das Fotografieren der Vereidigung kein Akt des Widerstandes, sondern hat sich eher zufällig ergeben. Auch der Arbeitseinsatz von sowjetischen Kriegsgefangenen stellte kein Problem für ihn dar. Sieht man sich seine Anmerkungen zum Nationalsozialismus und dem Bolschewismus nach dem Krieg an, erkennt man als zentralen Kritikpunkt die mangelnde Religionsfreiheit, welche, seiner Meinung nach, in der Sowjetunion noch schlimmer war als im Deutschen Reich zur Zeit des Nationalsozialismus.

³⁵¹ Hinrichtung von Wehrmachtsangehörigen.

³⁵² Beck, Stalingrad, 119.

³⁵³ Alois Beck, Monatsbericht April 1945, Blatt 2.

Trotz Kapitulation seiner Division beendete Alois Beck seine Tätigkeit als Militärseelsorger nicht. Er betreute diverse Kriegsgefangenenlager und richtete dort Seelsorgerstellen ein. Er verfasste bis in den Juni 1945 weiterhin seine Tätigkeitsberichte. Pflichtbewusstsein, Selbstdarstellung oder Gewohnheit? Den Grund oder die Gründe für dieses Fortführen seiner Tätigkeit liegen derzeit noch im Dunklen und werden sich nur schwer feststellen lassen. Potenzial für neue Erkenntnisse haben sicherlich die zum Großteil noch nicht erfassten Unterlagen aus dem Nachlass Beck. Dabei handelt es sich einerseits um Briefbestände und autobiografische Tonbandaufzeichnungen sowie um umfangreiche Fotobestände in Schwarzweiß und von Alois Beck im Krieg angefertigte Filmaufnahmen.

Die Zusammenstellung und Selektion des vorliegenden Diabestandes ist allerdings auch unter der Perspektive des „gemeinsamen Erinnerns“ zu sehen. Mit den bereits im Krieg stattgefundenen Diavorträgen wurde die ursprünglich persönliche „Erinnerung“ zunehmend zu einer gemeinschaftlichen. Diese Veranstaltungen prägten das Bild des Geschehenen und formten aus dem „ich“ ein „wir“. Bevor solche Vorträge für Außenstehende³⁵⁴ zugänglich waren, blieben ehemalige Divisionsangehörige lange Zeit unter sich. Erst langsam wurde der Kreis um Mitglieder anderer Wehrmachtsteile erweitert. Der untersuchte Farbdiabestand ist somit das kollektive Erinnerungsbild an die Geschichte der 297.Infanterie-Division, welche in den zahlreichen Vorführungen gemeinschaftlich geformt wurde.

³⁵⁴ Beispielsweise durch die Vorträge in den 1980er Jahren in der Wiener Urania.

9. Literatur- und Quellenverzeichnis

9.1. Literatur

o.A., Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem Internationalen Militärgerichtshof. Nürnberg 14.November 1945 – 1.Oktober 1946, Bd.22 (Frechen 2000).

o.A., Die Entwicklung der Verbraucherpreise von 1900 bis 1996, Beiträge zur Österreichischen Statistik, Heft 1.240 (Wien 1997).

o.A., Grosses Lexikon in Farbe (München 1985).

Omar *Bartov*, Cornelis *Brink*, Gerhard *Hirschfeld* u.a., Bericht der Kommission zur Überprüfung der Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“ (o.O. 2000).

Alois *Beck* (Hg.), bis Stalingrad ... (Ulm 1983).

Petra *Bopp*, Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg (Bielefeld ²2012).

Christine *Brocks*, Bildquellen der Neuzeit (Paderborn 2012).

Bernd *Boll*, Die Propaganda-Kompanien der Wehrmacht 1938-1945, In: Christian *Stadelmann*, Regina *Wonisch*, Brutale Neugier. Walter Heinisch Kriegsphotograf und Bildreporter (Wien 2003).

Ortwin *Buchbender*, Das trönende Erz. Deutsche Propaganda gegen die Rote Armee im Zweiten Weltkrieg (Stuttgart 1978).

Elizabeth *Cronin*, Heimatfotografie in Österreich. Eine politische Sicht von Bauern und Skifahrern, Bd.10: Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich (Wien 2015).

Brian *Coe*, Farbphotographie und ihre Verfahren. Die ersten hundert Jahre in natürlichen Farben 1840-1940 (Bindlach 1986).

Brian *Davis*, Ian *Westwell*, Deutsche Uniformen und Abzeichen 1933-1945 (Stuttgart 2006).

Brain *Davis*, Uniformen und Abzeichen des deutschen Heeres 1933-1945 (Stuttgart 2003).

Thomas *Etzemüller*, Biographien. Lesen – Erforschen – Erzählen, Bd.12: Historische Einführungen (Frankfurt/New York 2012).

Erik Eybl, Von der Eule zum Euro. Nicht nur eine österreichische Geldgeschichte (Wien 2005).

Ehrhard *Finger*, Die Agfa-Farbfilmgeschichte bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges und der „Führerauftrag“ – wissenschaftlich-technische Aspekte, In: Christian *Fuhrmeister*, Stephan *Klingen*, Iris *Lauterbach*, Ralf *Peters* (Hg.), „Führerauftrag Monumentalmalerei“. Eine Fotokampagne 1943-1945 (Köln 2006) 41-61.

Florian *Freund* / Bertrand *Perz* / Karl *Stuhlpfarrer*, Das Getto in Litzmannstadt (Lodz), In: Hanno *Loewy* / Gerhard *Schoenbrenner*, Unser einziger Weg ist Arbeit. Das Getto in Lodz 1940-1944 (Wien 1990)

Burkhard *Fuhs*, Narratives Bildverstehen. Plädoyer für die erzählende Dimension der Fotografie, In: Winfried *Marotki*, Horst *Niesyto* (Hg.), Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive, Bd. 2: Medienbildung und Gesellschaft (Wiesbaden 2006) 207-225.

Hans Georg Hiller von *Gaertingen* (Hg.), Das Auge des Dritten Reiches. Walter Frenz – Hitlers Kameramann und Fotograf (Augsburg 2007).

Johanna *Gehmacher*, Leben schreiben. Stichworte zur biografischen Thematisierung als historiografisches Format, In: Lucile *Dreidemy*, Richard *Hufschmied*, Katharina *Prager* (Hg.), Bananen, Cola, Zeitgeschichte: Oliver Rathkolb und das lange 20.Jahrhundert, Bd.2 (Wien/Köln/Weimar 2015).

Arno *Gisinger* / Martin *Sexl*, *Imagined Wars. Mediale Rekonstruktionen des Krieges* (Innsbruck 2010).

Claudia *Gochmann*, „Künftig knipst du bunt“. Walter Frentz und die Farbfotografie in Deutschland vor 1945, In: Hans Georg Hiller von *Gaertingen* (Hg.), *Das Auge des Dritten Reiches. Walter Frentz – Hitlers Kameramann und Fotograf* (Augsburg 2007) 155-163.

Roman Hans *Gröger*, Claudia *Ham*, Alfred *Sammer*, *Zwischen Himmel und Erde. Militärseelsorge in Österreich* (Graz/Wien/Köln 2001).

Franz *Gruber*, *40 Jahre Militärseelsorge* (Wien 1996).

Hamburger Institut für Sozialforschung (Hg.), *Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941-1944* (Hamburg 2002).

Hannes *Heer*, Einleitung, In: Hannes *Heer* (Hg.), *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944* (Hamburg 1996).

Anton *Holzer*, *Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg* (Darmstadt 2007).

Jens *Jäger*, *Gesellschaft und Photographie. Formen und Funktion von Photographie in England und Deutschland 1839-1860* (Wiesbaden 1995).

Manfred *Kehrig*, *Stalingrad. Analyse und Dokumentation einer Schlacht* (Stuttgart 1974).

Gert *Koshofer*, *Farbfotografie, Bd. 2: Moderne Verfahren* (München 1981).

Gert *Koshofer*, *Geschichte der Farbphotographie in der Popularisierungszeit*, In: Josef *Haubrich Kunsthalle* (Hg.), *Farbe im Photo. Die Geschichte der Farbphotographie von 1861 bis 1981* (Köln 1981) 133-156.

Ellen *Maas*, Wolfgang *Brückner* (Hg.), *Das Photoalbum 1858-1918. Eine Dokumentation zur Kultur- und Sozialgeschichte* (München 1975).

Gerhard *Paul*, Bilder des Krieges - Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges (Paderborn 2004).

Georg *Peer*, Fotoanalyse nach Verfahrensprinzipien der Objektiven Hermeneutik, In: Winfried *Marotki*, Horst *Niesyto* (Hg.), Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive, Bd. 2: Medienbildung und Gesellschaft (Wiesbaden 2006) 121-141.

Karl *Prümm*, Modellierung des Unmodellierbaren. NS-Kriegspropaganda im Film und ihre Grenzen, In: Peter *Zimmermann*, Kay *Hoffmann* (Hg.), Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich (Konstanz 2003) 319-332.

Lothar *Rendulic*, Soldat in stürzenden Reichen (München 1965).

Rolf *Sachsse*, Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat (Hamburg 2003).

Dieter *Schenk*, Krakauer Burg. Die Machtzentrale des Generalgouverneurs Hans Frank 1939-1945 (Berlin 2010).

Ulrike *Schmiegelt*, „Macht euch um mich keine Sorgen ...“, In: Peter *Jahn*, Ulrike *Schmiegelt* (Hg.), Foto-Feldpost. Geknipste Kriegserlebnisse 1939-1945 (Berlin 2000) 23-31.

Heinz *Schröter*, Stalingrad „... bis zur letzten Patrone“ (Lengerich ⁹1966).

Timm *Starl*, Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980 (München 1995).

Timm *Starl*, Bildbestimmung. Identifizierung und Datierung von Fotografien 1839 bis 1945 (Marburg 2009).

Hartmund *Stöckl*, Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text (Berlin 2004).

Hans Ulrich *Thamer*, Eine Ausstellung und ihre Folgen. Impulse der „Wehrmachtsausstellung“ für die historische Forschung, In: Ulrich *Bielefeld*, Heinz *Bude*, Bernd *Greiner* (Hg.), Gesellschaft – Gewalt – Vertrauen. Jan Philipp Reemtsma zum 60.Geburtstag (Hamburg 2012) 489-503.

Franz *Thomas*, Die Eichenlaubträger 1940-1945, Bd. 2 L-Z (Osnabrück 1998).

Joanna *Walas-Klute*, Thorsten *Klute*, Krakau entdecken. Unterwegs zwischen Weichsel und Hoher Tatra (Berlin 2004).

Andreas *Weigelt*, Kurzbiographien, In: Andreas *Weigelt*, Klaus-Dieter *Müller*, Thomas *Schaarschmidt*, Mike *Schmeitzner* (Hg.), Todesurteile sowjetischer Militärtribunale gegen Deutsche (1944-1947). Eine historisch-biografische Studie (Göttingen 2015) 489-784.

Hasso von Wendel, Die Propagandatruppen der Deutschen Wehrmacht (Neckargemünd 1962).

Klaus *Wichmann*, EXAKTA. Von der KINE-EXAKTA bis zur ELBAFLEX (Stuttgart ³1955).

Detlef *Wienecke-Janz* (Hg.), Die große Chronik Weltgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd.16: Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg 1933-1945 (München 2008).

9.2. Zeitschriften

Miriam Y. *Arani*, „Und an den Fotos entzündete sich die Kritik“. Die „Wehrmachtsausstellung“, deren Kritiker und die Neukonzeption. Ein Beitrag aus fotohistorisch-Quellenkritischer Sicht, In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 85/86, 22.Jg. (Wien 2002) 97-124.

Bernd *Boll*, Das Adlerauge des Soldaten. Zur Fotopraxis deutscher Amateure im Zweiten Weltkrieg, In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 85/86, 22.Jg. (Wien 2002) 75-88.

Florian *Freund* / Bertrand *Perz* / Karl *Stuhlpfarrer*, Farbdias aus dem Ghetto Lodz, In: Zeitgeschichte, Heft 9/10, 18.Jg. (Wien 1990/91) 271-303.

Detlef *Hoffmann*, Private Fotos als Geschichtsquelle, In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 6, 2.Jg. (Wien 1982) 49-58.

Detlef *Hoffmann*, Fotografie als historisches Dokument, In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 15, 5.Jg. (Wien 1985) 3-14.

Konrad *Köstlin*, Erzählen vom Krieg – Krieg als Reise II, In: BIOS. Zeitschrift für Biographieforschung und oral history, Heft 2 (1989) 173-182.

Helmut *Lethen*, Der Text der Historiografie und der Wunsch nach einer physikalischen Spur. Das Problem der Fotografie in den beiden Wehrmachtsausstellungen, In: Zeitgeschichte, Heft 2, 29.Jg. (Wien 2002) 76-86.

Dieter *Reifarth*, Viktoria *Schmidt-Linsenhoff*, Die Kamera der Henker. Fotografische Selbstzeugnisse des Naziterrors in Osteuropa, In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 7, 3.Jg. (Wien 1983) 57-71.

Timm *Starl*, Die Welt der Knipser. Eine empirische Untersuchung zur privaten Fotografie, In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 52, 14.Jg. (Wien 1994) 59-68.

9.3. Internet

o.A., Der Abend (1948-1956), online unter <http://kk-diskurse.univie.ac.at/institutionenlexikon/detail/article/abend-der/?tx_ttnews%5BbackPid%5D=168298&cHash=90079eb0735e594161d41ec74dd12fa1> (18.12.2016).

o.A., akg-images. Unser Service, online unter <https://www.akg-images.de/C.aspx?VP3=CMS3&VF=AKGAK1_4_VForm&FRM=Frame:AKGAK1_5> (12.1.2017).

o.A., Service, online unter <https://www.akg-images.de/C.aspx?VP3=CMS3&VF=AKGAK1_4_VForm&FRM=Frame:AKGAK1_6> (12.1.2017).

o.A., Alois Beck, online unter <https://www.akg-images.de/Browse/DE_Photographers/DE_RM_Alois-Beck> (12.1.2017).

o.A., Ernst Franck, online unter <https://www.akg-images.de/Browse/DE_Phographers/RM_DE-Ernst-Franck> (12.1.2017).

o.A., Hans Eckle, online unter <http://www.akg-images.de/Package/2UMEBMK21HSI>> (12.1.2017).

Stefan *Brandhuber*, Der Bergbau in Kosova im Visier ausländischer Investoren (2.August 2007). In: Kosova aktuell, online unter <http://kosova-aktuell.de/index.php?option=com_content&view=article&id=79:der-bergbau-in-kosova-im-visier-auslndischer-investoren&catid=2:uncategorised&Itemid=102> (30.12.2016).

Markus *Kirscher*, Robert *Vernier*, Es geht nicht um die Wahrheit, online unter <http://www.focus.de/politik/deutschland/deutschland-es-geht-nicht-um-die-wahrheit_aid_179244.html> (12.12.2016).

Vergleichsbilder

online unter < <http://www.akg-images.de/archive/-2UMDHUSBDVJ.html>> (12.1.2017).

online unter <<https://www.akg-images.de/archive/-2UMDHUW7KDRB.html>> (12.1.2017).

online unter <<http://www.akg-images.de/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2UMESQZSJSSJ&SMLS=1&RW=1422&RH=948#/SearchResult&VBID=2UMESQZSJSSJ&SMLS=1&RW=1422&RH=948&POPUPPN=30&POPUPIID=2UMDHUWKHL8U>> (12.1.2017).

online unter <[http://www.bild.bundesarchiv.de/cross-search/search/_1484589269/?search\[view\]=detail&search\[focus\]=40](http://www.bild.bundesarchiv.de/cross-search/search/_1484589269/?search[view]=detail&search[focus]=40)> (12.1.2017).

online unter <[http://www.bild.bundesarchiv.de/cross-search/search/_1484589269/?search\[view\]=detail&search\[focus\]=42](http://www.bild.bundesarchiv.de/cross-search/search/_1484589269/?search[view]=detail&search[focus]=42)> (12.1.2017).

online unter <<http://www.akg-images.de/archive/-2UMDHUW631PC.html>> (12.1.2017).

9.3. Sonstige Quellen

a) Audiodokumente

Tonband 1, autobiografische Erzählung von Alois Beck, Dauer 1:09:37, digitalisierte Version im Besitz von Matthias Markl.

Tonband 2, autobiografische Erzählung von Alois Beck, Dauer 1:24:18, digitalisierte Version im Besitz von Matthias Markl.

b) Berichte

Alois Beck, Monatsbericht 11/1940, 1.Dezember 1940.

Alois Beck, Jahresbericht 1/1944, 1.Jänner 1944.

Alois Beck, Seelsorgebericht 1/1945, 31.März 1945.

Alois Beck, Vierteljahresbericht 1/1945. Über die Zeit vom 1.1.-31.3.1945, 31.März 1945.

Alois Beck, Monatsbericht April 1945.

Alois Beck, Bericht über meine Seelsorgertätigkeit, 31.März 1945.

c) Nachlässe

Dianachlass von Horst Markl, Hirschenwies, im Besitz von Margit Markl.

Diabestand von Margit Markl, Hirschenwies, im Besitz von Margit Markl.

Nachlass Josef Schönbauer, Wien, im Besitz von Matthias Markl.

Nachlass 1, Wien, im Besitz von Matthias Markl.

Nachlass 2, Wien, im Besitz von Matthias Markl.

Nachlass 3 „Hans Emminger“, Wien, im Besitz von Matthias Markl.

Sammlung Matthias Markl, Hirschenwies, im Besitz von Matthias Markl.

Personalakt „Alois Beck“ der Erzdiözese Wien, Kopie im Besitz der Familie Beck.

d) Merkblätter

Für den Kompanie-Führer, Merkblatt zum Unterricht Nr.8 / Juli 1940: Der deutsche Soldat im besetzten Gebiet, Herausgegeben vom Oberkommando des Heeres.

e) Zeitschriften

o.A., Deutschmeister im Kampf gegen die Sowjets (1941).

o.A., Österreichs Bundesländer im Lichtbilde (Wien/Leipzig 1933).

o.A., Die Urania und ein Soldatentreffen, In: Der Abend, Nr. 42, 20.Februar (Wien 1956) 1.
Heinz *Magenheimer*, Kampf um die „Pantherstellung“, In: Deutsche Militärzeitschrift, Nr.96, November-Dezember 2013, Selent, 20-23.

Der Deutschmeister, Folge 26, 1.Januar 1945, 3.

Mitteilungsblatt der Kameradschaft der Angehörigen der ehemaligen 2.Wiener Division sowie der späteren 44.Infanterie Division spätere Reichsgrenadierdivision „Hoch- und Deutschmeister“, Folge 51 Jänner1973.

Mitteilungsblatt der Kameradschaft der Angehörigen der ehemaligen 2.Wiener Division sowie der späteren 44.Infanterie Division spätere Reichsgrenadierdivision „Hoch- und Deutschmeister“, Folge 73 Dezember1973.

Mitteilungsblatt der Kameradschaft der Angehörigen der ehemaligen 2.Wiener Division sowie der späteren 44.Infanterie Division spätere Reichsgrenadierdivision „Hoch- und Deutschmeister“, Folge 62 März 1976.

Otto *Budde*, Stelle Deine Kamera in den Dienst des Volkes, In: Photo-Illustrierte (Berlin 1939) 270-281.

Fritz *Lautenschläger*, Farbfilm-Schwierigkeiten, In: Photoblätter, 18.Jg., Heft 2, Februar 1941 (Berlin 1941) 32-35.

Gertrud *Haupt*, Soldaten photographieren Soldaten, In: Photoblätter, 18.Jg., Heft 2, Februar 1942, 29.

Peter *Kemmerich*, Bildmäßige Photos auch in Kriegszeiten, In: Photoblätter, 17.Jg., Heft 5, Mai 1940, 81-85.

B. *Kretzschmar*, Die Kamera ging mit in den Krieg. Betrachtungen über Erinnerungsaufnahmen aus dem Krieg, In: Photoblätter, 18.Jg., Heft 5, Mai 1941, 96-97.

W. *Kross*, Erst recht den Soldaten – Farbphotographie, In: Photoblätter, 18.Jg, Heft 6 (Berlin 1941) 112-113.

Heiner *Kurzbein*, Unsere Kamera ist einzuspannen in das politische Leben und Treiben unserer Zeit, In: Photofreund (Berlin 1933) 396-398.

Edgar *Neumann*, Der Amateurphotograph als Soldat, In: Deutscher Kamera Almanach, 31.Jg (Berlin 1941) 52-61.

Photoblätter, 17.Jg., Heft 1, Januar 1940, 13.

Photoblätter, 17.Jg., Heft 5, Mai 1940.

Photoblätter, 18.Jg., Heft 3, März 1941.

Rudolf *Reinmann*, Festzüge, In: Photo-Illustrierte (Berlin 1938) 313-315.

Hans *Reuter*, Kriegseinsatz der Farbphotographie, In: Photoblätter, 19.Jg., Heft 5/6, Mai/Juni 1942 (Berlin 1942) 33-36.

Krisztian Ungvary, Echte Bilder - problematische Aussagen. Eine quantitative und qualitative Analyse des Bildmaterials der Ausstellung "Vernichtungskrieg - Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944", In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 10/99 (Stuttgart 1999) 584-595.

f) Literatur

OKW (Hg.), Die Wehrmacht. Der Freiheitskampf des großdeutschen Volkes (Berlin 1940).

Franz *Sapp*, Gefangen in Stalingrad 1943 bis 1946 (Steyr ⁴1998).

Walther, Photographien leicht gemacht (Wien 1938).

Ernst *Wisshaupt*, Der große deutsche Feldzug gegen Polen (Wien 1940).

10. Abbildungsverzeichnis

Abb.: 1: Alois Beck in Uniform eines Militärgeistlichen der deutschen Wehrmacht.....	II
Abb.: 2: Divisionszeichen der 297.ID.	58
Abb.: 3: Kreisdiagramm - Motivschwerpunkte.....	66
Abb.: 4: Balkendiagramm - Motivveränderungen	68
Abb.: 5: Detailansicht 1	93
Abb.: 6: Detailansicht 2.....	93
Abb.: 7: Farbdia von Alois Beck.....	93
Abb.: 8: Fotografie aus dem Nachlass N2 „Lagebesprechung“	93
Abb.: 9: Aufbewahrungsboxen aus Holz	93
Abb.: 10: Trennkarten aus Karton.....	93
Abb.: 11: eines der Titelbilder.....	94
Abb.: 12: Alois Beck im Gespräch mit einem sowjetischen Kriegsgefangenen.....	94
Abb.: 13: in der Mitte Lothar Rendulic.....	94
Abb.: 14: Blick durch das Florianstor auf die Barbakane in Krakau	94
Abb.: 15: Kathedrale zur Maria Verkündung in Charkow	94
Abb.: 16: Blei Fabrik „Sevecan“	94
Abb.: 17: Divisionszeichen auf LKW	95
Abb.: 18: Detailansicht der LKW-Tür	95
Abb.: 19: Divisionsfriedhof in Tschugujew	95
Abb.: 20: sowjetische Kriegsgefangene bei Straßenarbeiten	95
Abb.: 21: Nowa Deba, Polen.....	95
Abb.: 22: Fotografie aus Nachlass N1 „Nowa Deba“	95
Abb.: 23: Tomaszow Lubelski, Polen	96
Abb.: 24: Fotografie aus Nachlass N1 „Tomaszow Lubelski“	96
Abb.: 25: sowjetische Kriegsgefangene im Arbeitseinsatz.....	96
Abb.: 26: Detailansicht - Wachpersonal	96
Abb.: 27: Einzelaufnahme eines sowjetischen Kriegsgefangenen.....	96
Abb.: 28: Gefangennahme eines Sowjetsoldaten.....	96
Abb.: 29: Friedhof in Starokonstantinow	97
Abb.: 30: Fotografie aus Nachlass Schönbauer	97
Abb.: 31: Gefallene deutsche Soldaten	97
Abb.: 32: Tote Pferde	97
Abb.: 33: Diverse Rahmungen und Beschriftungen.....	97

11. Anhang

11.1. Abbildungen



Abb.: 5: Detailansicht 1³⁵⁵



Abb.: 6: Detailansicht 2³⁵⁶



Abb.: 7: Farbdia von Alois Beck³⁵⁷



Abb.: 8: Fotografie aus dem Nachlass N2
„Lagebesprechung“³⁵⁸



Abb.: 9: Aufbewahrungsboxen aus Holz



Abb.: 10: Trennkarten aus Karton

³⁵⁵ Album 1, Blatt 23, Seite 1.

³⁵⁶ Album 2, Blatt 9, Seite 1.

³⁵⁷ Albanien/Box_2/Ordner_13/ Kommand_General vom Korps/Bild_2.

³⁵⁸ 9,4cm x 6,6cm Agfa Lupex-Papierabzug in Schwarzweiß.



Abb.: 11: eines der Titelbilder³⁵⁹



Abb.: 12: Alois Beck im Gespräch mit einem sowjetischen Kriegsgefangenen³⁶⁰



Abb.: 13: in der Mitte Lothar Rendulic³⁶¹

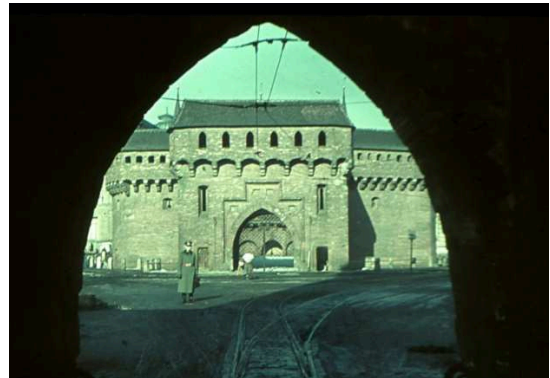


Abb.: 14: Blick durch das Florianstor auf die Barbakane in Krakau³⁶²



Abb.: 15: Kathedrale zur Maria Verkündung in Charkow³⁶³



Abb.: 16: Blei Fabrik „Sevecan“³⁶⁴

³⁵⁹ Stalingrad/Box_1/Ordner_1/Stalingrad Beginn/Bild_6.

³⁶⁰ Salingrad/Box_1/Ordner_21/Tscherkassi Kremenschlug/Bild_10.

³⁶¹ Albanien/Box_2/Ordner_22/Offiziere/Bild_6.

³⁶² Stalingrad/Box_1/Ordner_2/Krakau/Bild_1.

³⁶³ Stalingrad/Box_1/Ordner_14/Charkow/Bild_3.

³⁶⁴ Albanien/Box_1/Ordner_29/ Svecan Blei Fabrik/Bild_2.



Abb.: 17: Divisionszeichen auf LKW³⁶⁵



Abb.: 18: Detailansicht der LKW-Tür



Abb.: 19: Divisionsfriedhof in Tschugujew³⁶⁶



Abb.: 20: sowjetische Kriegsgefangene bei Straßenarbeiten³⁶⁷



Abb.: 21: Nowa Deba, Polen³⁶⁸



Abb.: 22: Fotografie aus Nachlass N1 „Nowa Deba“³⁶⁹

³⁶⁵ Stalingrad/Box_2/Ordner_14/Paulus/Bild_11.

³⁶⁶ Stalingrad/Box_1/Ordner_17/ Tschugujew Friedhof/Bild_1.

³⁶⁷ Stalingrad/Box_1/Ordner_9/Vormarschstrasse/Bild_7.

³⁶⁸ Stalingrad/Box_1/Ordner_2/Krakau/Bild_19.

³⁶⁹ 6,1cm x 9,7cm Papierabzug in Schwarzweiß, Blatt 9, Seite 2.



Abb.: 23: Tomaszow Lubelski, Polen³⁷⁰



Abb.: 24: Fotografie aus Nachlass N1
„Tomaszow Lubelski“³⁷¹



Abb.: 25: sowjetische Kriegsgefangene im
Arbeitseinsatz³⁷²



Abb.: 26: Detailansicht - Wachpersonal



Abb.: 27: Einzelaufnahme eines
sowjetischen Kriegsgefangenen³⁷³



Abb.: 28: Gefangennahme eines
Sowjetsoldaten³⁷⁴

³⁷⁰ Stalingrad/Box_2/Ordner_4/Reserve/Bild_21.

³⁷¹ 5,9cm x 8,4cm Papierabzug in Schwarzweiß, Blatt 13, Seite 1.

³⁷² Stalingrad/Box_2/Ordner_9/Schlammstraße/Bild_9.

³⁷³ Stalingrad/Box_1/Ordner_18/Sowjetische Gefangene/Bild_4.

³⁷⁴ Stalingrad/Box_1/Ordner_18/Sowjetische Gefangene/Bild_2.



Abb.: 29: Friedhof in Starokonstantinow³⁷⁵



Abb.: 30: Fotografie aus Nachlass
Schönbauer³⁷⁶



Abb.: 31: Gefallene deutsche Soldaten³⁷⁷



Abb.: 32: Tote Pferde³⁷⁸



Abb.: 33: Diverse Rahmungen und Beschriftungen

³⁷⁵ Stalingrad/Box_2/Ordner_23/Friedhöfe/Bild_4.

³⁷⁶ 5,9cm x 8,6cm Papierabzug in Schwarzweiß, Blatt 14, Seite 2.

³⁷⁷ Stalingrad/Box_1/Ordner_8/1.Schuß 22.7.41/Bild_9.

³⁷⁸ Stalingrad/Box_1/Ordner_8/1.Schuß 22.7.41/Bild_25.

11.2. Motivauswertung im Detail

	Stalingrad	Albanien
Eigene „Verluste“	5	4
Fremde „Verluste“	28	1
„Kampfhandlungen“	41	5
Offiziere	11	17
Mannschaften/Unteroffiziere	14	7
Marschierende und fahrende Kolonnen	22	6
Menschen/Tiere	2	0
Gräber/Friedhöfe	12	7
Technik/Verkehr	40	46
Truppenbesichtigungen/-besuche	1	4
Alltagstätigkeiten von Soldaten	18	8
Selbstdarstellung	36	20
Kriegsgefangene	13	1
Ortsansässige Bevölkerung	24	57
Landschaften	7	38
Gebäude/Dörfer/Städte	29	33
Fremde Verluste	26	1

12. Zusammenfassung / Abstract

Die Arbeit widmet sich der Frage nach dem Aussagewert von Farbdias als historische Quelle am Beispiel des 1116 Dia umfassenden Bestands von Alois Beck. Ausgehend von der neuen Umgangsweise mit Fotografien seit den Debatten um die sogenannten „Wehrmachtsausstellungen“, nähert sich die Arbeit den zu untersuchenden Objekten langsam an. So steht am Anfang wie am Ende, dieser schrittweisen Annäherung, Alois Beck im Mittelpunkt. Zu Beginn als Mensch und später als Fotograf im Krieg. Dazwischen werden die Handlungsspielräume und der historische Kontext der fotografierenden deutschen Soldaten im Zweiten Weltkrieg genauer beleuchtet. Aufbauend auf den daraus gewonnenen Erkenntnissen werden die Farbdias nach ihrer Authentizität, ihrem Inhalt, ihrer Glaubwürdigkeit und Inszenierung sowie nach ihrem Fotografen hin befragt.

Durch dieses Vorgehen konnten 608 Aufnahmen als zeitgenössische Originale bestimmt und eine eindeutige Zuordnung zur 297.Infanterie-Division und deren katholischen Militärseelsorger Alois Beck erbracht werden. Auch ergaben sich aufgrund der Berücksichtigung des Entstehungszusammenhangs und der Biografie des Fotografens neue Betrachtungsweisen der Dias. Standen sie nun nicht mehr als eine „private Dokumentation“ des ehemaligen katholischen Pfarrers der 297.Infanterie-Divison dar, sondern symbolisierten sie die Visualisierung der „gemeinsamen Erinnerungen“ einer Division. Für die Zusammenstellung des Bestandes und die damit verbundene Selektion der Bilder war im weitesten Sinne nicht nur der Fotograf verantwortlich. Die bereits an der Front stattgefundenen Farbdiaavorträge innerhalb der Division prägten das kollektive Erinnerungsbild, welches besonders nach dem Krieg ein wichtiger Bestandteil bei Treffen ehemaliger Kameraden der 297.ID. war. Die Gründe von Auslassungen beziehungsweise Nicht-Thematisierungen sind dadurch auch auf verschiedenen Ebenen zu verorten.

Die Auseinandersetzung mit dem Fotografieren im Nationalsozialismus zeigte die klaren Ziele des Staates auf, das Medium Bild, auch im privaten Bereich zu beeinflussen. Wenn dies auch nicht in dem Ausmaß gelang, wie angestrebt, sind trotzdem in den Aufnahmen der Knipser an der Front einige staatlich „gewünschte“ Motivschwerpunkte zu erkennen.