

Inhalt

Vergessene Bilder aus dem Osten	Vorwort	7
Der unbekannte Krieg	Einleitung	8
Auf Fotobeute	Kriegsfotografen, illustrierte Presse und Fotoagenturen	18
Der Medienkrieg	Die Organisation der Bildpropaganda	32
Mit der Kamera bewaffnet	Der Alltag der Fotografen	46
Karl	Kaiser, Feldherr, Medienstar	62
Helden	Die Errichtung fotografischer Denkmäler	76
Zensur	Die Schattenbilder des Krieges	88
Die Magie der Waffen	Trophäen, Panzer, unsichtbare Waffen	100
Das Auge der Schlacht	Das Licht und die Fotografie	126
Menschen-Material und Maschinen	Der industrialisierte Krieg	138
Menschliche Beute	Das Bild der Kriegsgefangenen	166
Zwischen den Fronten	Die Zivilbevölkerung im Blick	190
Reiche Ernte	Fotografische Inbesitznahme	212
Das Drama der Vertreibung	Flucht und Deportation	228
Am Galgen	Krieg gegen die Zivilbevölkerung	248
Kirchen, Heilige und Ruinen	Symbole des Überlebens	262
Das letzte Bild	Die Toten und ihre Orte	272
Nach der Schlacht	Die Landschaft des Krieges	296
Nach dem Krieg	Die schwierige Erinnerung	308
Geschichte in Bildern	Schluss	322

Anhang

Anmerkungen 328

Literatur 348

Hinweise zur Schreibweise von Ortsnamen 357

Index 360

Bildnachweis 368

Dank 368

Vergessene Bilder aus dem Osten

Vorwort

Ein großer Teil der Fotografien, die in diesem Buch vorgestellt werden, sind am Beginn des 20. Jahrhunderts im Osten und Südosten Europas entstanden. Keiner der Soldaten, die auf den Fotos zu sehen sind, lebt mehr. Und auch die Aufnahmen sind in Vergessenheit geraten. Es scheint, als ob die Geschichte des abgeschlossenen 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts (der Kommunismus, der Nationalsozialismus, ein weiterer Weltkrieg, die Teilung Europas und die Umbrüche nach 1989, um nur einige Entwicklungen zu nennen) sich endgültig zwischen diese Bilder und die Gegenwart geschoben hat. Sollten wir uns daher damit begnügen, diese Fotografien in das Geschichtsalbum einer längst vergangenen Zeit einzufügen? Das wäre, denke ich, verfehlt.

Viele der Bilder aus dem Ersten Weltkrieg, die im Osten und Südosten Europas entstanden sind, lagen bis vor wenigen Jahren in den Archiven, ohne dass sie viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen hätten. Dieses Vergessen begann bereits nach dem Ersten Weltkrieg. Schon in der Zwischenkriegszeit machte sich eine seltsame Teilung Europas bemerkbar. Sie schlug sich auch in den Bildern nieder. Der Krieg im Westen (und gegen Italien) wurde überhöht und zum Zentrum der kollektiven Erinnerung ausgebaut, die Ereignisse im Osten und Südosten Europas wurden hingegen nach und nach in den Hintergrund gedrängt. Diese „Westverschiebung“ der visuellen Erinnerung lässt sich entlang zahlreicher Fotobildbände der 1920er und 1930er Jahre deutlich nachvollziehen.¹ Im Zweiten Weltkrieg legte sich über diese halb verschüttete Bildwelt des Krieges eine neue kriegerische Wahrnehmungsschicht: Nun wurde der Osten und Südosten Europas ein weiteres Mal von einem noch weit brutaleren Eroberungs- und

Vernichtungskrieg heimgesucht. So wie der Erste Weltkrieg hat auch dieser Krieg zu einer reichen fotografischen Beute geführt. Auch diesmal wanderten zahlreiche Fotografien in den Taschen der Soldaten und mit den Kurierdiensten der Propaganda Richtung Westen. Auch diesmal fanden diese Bilder – aus anderen Gründen zwar – nach Kriegsende *nicht* Eingang in die kollektive Erinnerung. Viele der kompromittierenden Fotodokumente aus dem Zweiten Weltkrieg wurden nach Kriegsende jahrelang verräumt oder verschämt im privaten Raum aufbewahrt.²

Zwei mit aller Brutalität geführte Kriege stehen also in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Zentrum der kollektiven fotografischen Erkundung des europäischen Ostens. Beide Fotofeldzüge haben eine ungeahnte Anzahl von Aufnahmen hinterlassen. Beide Male fand ein Teil der fotografischen Erinnerungen erst jahrzehntlang nach ihrer Entstehung den Weg in die Öffentlichkeit. Nach 1945 kam es zur Teilung Europas im Kalten Krieg. Diese politische Frontstellung überlagerte die Erinnerungen an die beiden Kriege, vor allem aber jene an den Ersten Weltkrieg. Erst nach 1989 setzte eine Neuerkundung ein. Die Archive im Osten öffneten sich und jene im Westen bemerkten, dass auch sie unaufgearbeitete Bestände zur osteuropäischen Geschichte hatten.³ Zugleich nahm das Interesse an einer neuen gesamt-europäischen Geschichte zu, die die Grenzen des Kalten Krieges überschreitet und in der auch Themen wie Krieg und Gewalt Platz finden. Zögernd wurden nun auch verschüttete und vergessen geglaubte Bilddokumente wieder ans Licht geholt. Darunter waren auch die Fotografien, denen dieses Buch sein Entstehen verdankt.

Der unbekannte Krieg Einleitung

ABB. 1 „Nikitas Todesritt“, Schneemann in Kolomea (Kolomija), Ostgalizien, Jahreswechsel 1915/1916, vermutlich erste Januarwoche 1916; Kriegsvermessung 7 [K 31777].

Es ist Winter und auf den Bäumen liegt Schnee. Im Hintergrund erkennen wir einen Mann vor einem Gebäude. Rechts im Bild ist das Heck eines Autos angeschnitten. Ins Auge sticht aber die aus Schnee geformte Figur, die auf einem Schwein sitzt (ABB. 1). Gesicht, Bart, Haare, Mund, Augen und Ohren sind geschwärzt. Der Mann trägt eine Kappe auf dem Kopf und Epauletten an den Schultern. Im Mund steckt eine Zigarette. Die Hand hält eine Peitsche, die Zügel laufen über den Kopf des Tieres bis zu seiner Schnauze. „Nikitas Todesritt“ – so lautet die Beschriftung dieses Fotos, das im Ersten Weltkrieg im östlichen Kriegsgebiet aufgenommen wurde. Es ist Teil jener Fotosammlung, die das österreichische k. u. k. Kriegspressequartier, die Propagandaabteilung des österreichischen Heeres, während des Krieges zusammengetragen hatte. Die Aufnahme entstand in der galizischen Stadt Kolomea (heute: Kolomija), vermutlich in den ersten Januartagen 1916 – mitten im Krieg. Kolomea liegt im Südosten Galiziens, etwas weiter östlich verläuft die Frontlinie. Der an der Bahnlinie Lemberg (L'viv)– Czernowitz (Černivici) gelegene Ort spielte im Krieg als Nachschubstation und Garnisonsstadt eine gewisse Rolle. Immer wieder geriet die Bevölkerung in der Stadt und in der Umgebung in die Kampfhandlungen, wenige Monate, nachdem das Foto aufgenommen wurde, eroberten russische Truppen die Stadt. Aber davon erzählt dieses Foto nichts.

Galizien lag weit im Osten der k. u. k. Monarchie. Ein entferntes Land, von dem die einfachen Menschen in den westlichen Gegenden des Landes nur vom Hörensagen erfuhren. Vielleicht vernahmen sie Geschichten vom Öl, das an Orten wie Drohobycz (Drogobič) oder Boryslav (Boryslav) gefördert wurde und einigen wenigen schnel-

len Reichtum versprach. Vielleicht war ihnen das Schicksal einer jüdischen Familie zu Ohren gekommen, die bereits vor dem Krieg in eine der großen westlichen Städte der Monarchie gezogen war. Galizien zu bereisen, das wäre kaum jemandem in den Sinn gekommen. Im Sommer 1914 aber, als der Krieg begann, lernten Zehntausende einfacher Männer Galizien kennen, als Soldaten der Monarchie.

Einer dieser Soldaten war mein Großvater. Johann Golser war Bauer auf einem Südtiroler Bergbauernhof und hatte, bevor er als k. u. k. Soldat in den Osten aufbrach, von Galizien wohl noch nicht viel gehört. Den Militärdienst hatte er Anfang der 1890er Jahre in Trient, im südwestlichen Zipfel der Monarchie, abgeleistet. Drei Jahre blieb er deswegen fern vom Hof – diese Zeit ist ihm in Erinnerung geblieben. Er erzählte öfters von seiner Dienstzeit in Trient. Etwa von einer „Kutsche“, die sich, das könne er bezeugen, tatsächlich ohne Pferde bewegt habe. Es war das erste Auto, das er sah.

Im Jahr 1914, als er eingezogen wurde, war er 41 Jahre alt. Was er im Krieg erlebte, davon wissen wir aus seinen Erzählungen nur wenig. Was genau er an der Front erlebte, wo er stationiert war, wann er wieder heimkam, darüber gibt es nur vage Angaben. Briefe hat er keine geschrieben, erzählt meine Mutter, und er besaß auch keinen Fotoapparat. Dass die Schützengräben viel zu flach gewesen seien, habe er berichtet, dass die eigenen Soldaten den getöteten Russen Ringe und Wertsachen abgenommen hätten. Eines Tages wurde er verletzt. Ein Streifschuss am rechten Ellbogen, eine Verletzung, an der er sein Leben lang zu leiden hatte, die ihm aber wohl auch das Leben rettete. Der zertrümmerte Ellbogen bedeutete für ihn, dass der Krieg vorbei





2

ABB. 2 „Schneefigur der k. k. Kraftf. Kol. 10 in Brzezany“, Ostgalizien, vermutlich Winter 1915/1916; Deutsche Südmarmee [K 5491].

war. Die Zeit bis Kriegsende verbrachte er als Erntearbeiter auf den ausgedehnten Gütern des Großgrundbesitzers und Industriellen Baron Drasche in der Nähe von Wien. Aus dieser Zeit sind ihm, dem Bergbauern, die riesigen Mähdrescher in Erinnerung geblieben, die im Flachland über die Äcker rollten.

Der Schneemann aus Kolomea

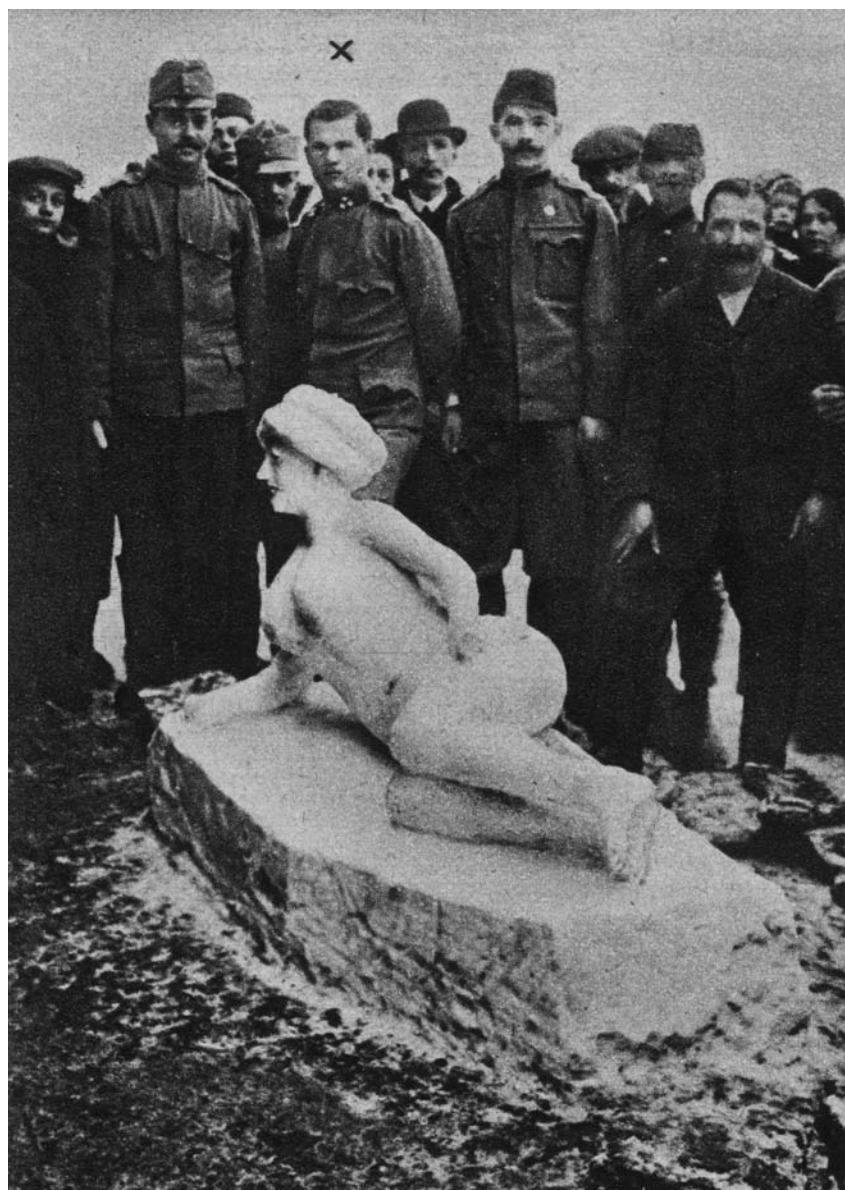
Ob mein Großvater in Kolomea war, weiß ich nicht. Aber an seine Geschichte habe ich denken müssen, als ich das Foto vor mir liegen hatte. Beide Geschichten, jene des Fotos aus Kolomea und jene meines Großvaters, liegen ein Stück weit im Dunkeln. Das vorliegende Foto bezeugt zunächst nur eines: Ein Fotograf hat damals im Winter 1915/1916 auf den Auslöser gedrückt, als er den Schneemann auf dem Rücken des Schweins im Visier hatte. Mehr erzählt es zunächst nicht. Die Fotografie macht etwas sichtbar, aber sie gibt dennoch kein umfassendes Bild.

Ohne historisches Wissen, ohne Kontext und ohne „Umfeld“ lässt sich das Bild nicht entschlüsseln. Die Geschichtsschreibung, die in erster Linie auf die Kraft des Textes, auf schriftliche Dokumente, vertraut, würde dieses Bild gar nicht erst beachten. Was kann ein Schneemann aus Kolomea schon zur Geschichte des Ersten Weltkrieges beitragen?

Schneefiguren begegnen uns während des Krieges immer wieder. Etliche Kilometer weiter nördlich, im kleinen ostgalizischen Ort Brzezany (Berezani), bauten die Soldaten im selben Winter 1915/1916 ebenfalls einen Schneemann (ABB. 2). Die breite, stämmige Schneefigur trägt eine Kappe auf dem Kopf. Und wenn nicht alles täuscht, gleicht sie ein wenig dem Kommandanten der k. u. k. Kraftfahrkolonne 10, der ebenfalls eine Kappe auf dem Kopf trägt und rechts neben dem Schneemann Aufstellung genommen hat. Daneben steht ein Schneeauto. Einer der Männer hat am Steuer Platz genommen. Die anderen Soldaten haben sich dahinter im Halbkreis aufge-

stellt. Die wirklichen Kraftfahrzeuge erkennen wir im Hintergrund. Gelegentlich fanden solche Aufnahmen von Schneefiguren sogar Eingang in die illustrierte Presse. Die Wochenzeitung *Das interessante Blatt* druckte im März 1915 ein Foto einer „Schneefrau“ (ABB. 3).¹ Die liegende nackte Frau mit Kappe wird von Soldaten umringt. Der Bildtext lautet: „Eine gelungene Schneefigur, die von dem verwundeten Soldaten Slunicko aus Wernersreuth, derzeit im Reservespital Arbeiterheim in Asch, geschaffen wurde und deren Besichtigung gegen Entree einen namhaften Betrag für das Rote Kreuz ergab.“ Der Schneemann aus Kolomea steht also nicht ganz isoliert da.

Schweinedarstellungen haben eine lange Tradition in der populären Vorstellungswelt. Es ist daher nicht verwunderlich, dass dieses Motiv auch Eingang in den soldatischen Alltag fand. Das Schwein begegnet uns in Gestalt des „Glücksschweins“, aber es bedeutet, ebenfalls belegt durch eine lange ikonografische Tradition, auch das Gegenteil: Es wurde als Bild der Verpottung und Verhöhnung – etwa der Juden – verwendet. Im Krieg wurde das Schwein zum Orakeltier des Unglücks und Verderbens. Die archaische Dimension des Brauchs hat in Kolomea freilich eine bemerkenswerte Aktualisierung erfahren. Unmittelbar neben dem Schneemann steht, ebenfalls aus Schnee geformt, eine Art „Stein“ mit einer Beschriftung, die nur mehr teilweise zu entziffern ist. „[...] er nach Albanien“, so lauten die beiden unteren Zeilen, die noch nicht abgebrochen sind. Um diesen Satzrest „nach Albanien“ einordnen zu können, müssen wir den Rand des kleinen Bildes überschreiten. Wir müssen Kolomea verlassen und die größeren Zusammenhänge des Krieges in Europa in den Blick nehmen. Anfang 1916 waren die Ereignisse am Balkan in den Schlagzeilen. Anders als zu Kriegsbeginn gelang es den österreichisch-deutschen Truppen zum Jahreswechsel 1915/1916, große Gebietsgewinne zu machen. Serbien wurde Ende November 1915 endgültig erobert, auch das Königreich Montenegro kapitulierte am 25. Januar,



3

nachdem österreichische und deutsche Truppen in einer dreiwöchigen Offensive weit ins Innere des Landes vorgedrungen waren. Ende Januar 1916 rückten weitere Truppen in Nordalbanien ein. Der Schneemann aus Kolomea spielt also auf die aktuellen Ereignisse am Balkan an. Der Sieg über Serbien und Montenegro sowie der Einzug in Albanien werden auch Hunderte Kilometer weiter östlich gefeiert.

In diesem breiteren historischen Kontext beginnt das Foto mit dem Schneemann allmählich Sinn zu ergeben. Die vorläufige Deutung lautete folgendermaßen: „Nikitas Todesritt“ – die Figur des Schneemanns – verkörpert eine triumphierende Prophezeiung. „Nikita“, das „russische Schwein“, werde ins Verderben stürzen. Es wird, so lautet der Neujahrswunsch, dasselbe Schick-

ABB. 3 „Schneefrau“
(aus: *Das interessante Blatt*, 18. März 1915,
S. 12).

sal erleiden wie die verbündeten Serben und Montenegriner am Balkan.

Verblasste Erinnerungen

Etliche Wochen, nachdem ich diese Interpretation zu Papier gebracht hatte, erhielt ich einen unerwarteten zusätzlichen Hinweis. In einem längeren Beitrag für die Wochenendausgabe einer österreichischen Tageszeitung beschäftigte ich mich mit den Möglichkeiten, aber auch den Schwierigkeiten der Lektüre historischer Fotografien aus dem Ersten Weltkrieg.² Als Beispiel erwähnte ich auch das Schwein von Kolomea. Das Foto wurde abgedruckt, meine Deutung stand daneben. Zahlreiche Leser meldeten sich daraufhin bei mir, erzählten, dass sie Fotos, aber auch Tagebücher aus dem Ersten Weltkrieg zu Hause hätten, die ich mir doch einmal ansehen solle. Eine der Zuschriften bezog sich auf das Foto aus Galizien.

Sehr geehrter Herr Holzer!

Mit großem Interesse habe ich Ihren Artikel in der Zeitung gelesen. Ich könnte mir auch folgende Bildinterpretation vorstellen: der Schneemann soll nicht „Nikita, das russische Schwein“ darstellen, sondern den damaligen König Nikolaus von Montenegro. Dafür sprechen sowohl die typische Kopfbedeckung als auch die Generalspauletten auf den Schultern des Schneemannes. Und damit wäre auch die von Ihnen angesprochene zeitliche Verbindung zum Zusammenbruch Montenegros und der Hinweis auf Albanien zu erklären. König Nikolaus galt als „Original“ unter den europäischen Herrschern, war aber recht populär und wurde allgemein nur „Niki“ genannt. Vielleicht könnte das der Boden sein, auf dem solche Schneemänner wachsen.

Mit besten Grüßen

W. K.³

Nikolaus I., der König von Montenegro, war zu der Zeit, als das Foto entstand, tatsächlich im Ge-

rede. Nachdem sich die Niederlage Montenegros abzuzeichnen begann, flüchtete er ins Ausland. Er ging nach Frankreich ins Exil. Die neue Interpretationsspur schien also durchaus vielversprechend. Wenig später stieß ich zufällig auf eine Sammlung von Kriegspostkarten aus dem Ersten Weltkrieg. Eine davon zeigte König Nikolaus von Montenegro während seiner Flucht im Winter 1915/1916. Die gezeichnete Karikatur spitzt den Hohn über den abgesetzten, flüchtenden König zu. Wir sehen ihn tief zusammengesunken auf einem alten klapprigen Gaul sitzen. Seine Krone hält er in der Hand. Mir leuchtete immer mehr ein, dass die Schneefigur den Triumph über den flüchtenden König von Montenegro zeigte.

Das Foto dokumentiert zunächst das flüchtige Werk populärer Kultur, einen Schneemann, errichtet im östlichen Galizien, im Hinterland der Ostfront. Der Schneemann erweist sich aber bei genauerem Hinsehen auch als politische Botschaft, die auf die jüngsten Kriegsereignisse reagiert. Mitten im Krieg kombiniert die Figur traditionelle Rituale und Bildmuster (Schneemann bauen, Ritt auf dem Schwein, Neujahrsritual usw.) mit aktuellen politischen Bezügen (die Eroberung Serbiens, Montenegros und Teilen von Albanien, die Flucht des Königs von Montenegro). Die Verhöhnung des Kriegsgegners in Gestalt des Schweins wurde während des Krieges allseits verstanden. Und auch die Verwünschung „Nach Albanien mit ihnen!“ gehörte, wie Karl Kraus zeigt, zu den stehenden Sätzen der zeitgenössischen propagandistischen Rhetorik. „Albanien“, lässt er den *Optimisten* in den *Letzten Tagen der Menschheit* sagen, „diente uns doch vorwiegend als – Der Nörgler: – Strafkolonie. ‚Nach Albanien mit ihnen!‘ war eine Verschärfung der Ehre, fürs Vaterland zu sterben. *Der Optimist*: Wenn wir nach Albanien gehen, so ist eines sicher – *Der Nörgler*: Der Tod.“⁴

Der eigensinnige Schneemann ist ein Beispiel dafür, dass die Lektüre von historischen Fotografien kein einfaches Unternehmen ist, es zeigt, dass die Anstrengungen von Beschreibung, Ein-

ordnung und vorsichtiger Kontextualisierung nicht immer auf Anhieb (und oft gar nicht) von Erfolg gekrönt sind. Nach Jahrzehnten sind manche Bilder des Krieges nur mehr schwer zu entschlüsseln. Was einmal offensichtlich war, erscheint heute unverständlich. Wenn früher manche Aufnahmen ohne Bildbeschriftung auskamen, weil alle wussten, was gemeint war, entziehen sich nun, Jahrzehnte danach, viele Fotografien dem einfachen Wiedererkennen. Orte und Ereignisse sind in Vergessenheit geraten, die Erinnerung an ehemals wichtige Personen ist verblasst. Auf diese Weise ist jedes fotografische Bild der Gefahr des Bedeutungsverlustes ausgesetzt. Wenig wissen wir etwa vom Fotografen des Schneeschweins aus Kolomea, wenig von seinem konkreten Auftrag, seiner Herkunft, seinen Kameraden, für die die Aufnahme vielleicht auch bestimmt war. War er vielleicht Bosnier, dem die Ereignisse in Montenegro nähergingen als anderen Soldaten? Hat er das Bild für sich selbst, für seinesgleichen, für die Oberen, für die Presse gemacht? Der Schneemann aus Kolomea zeigt die Grenzen der historischen Rekonstruktion anhand von Fotografien. Er zeigt, dass nicht nur die Oberfläche historischer Fotografien verblassen kann, sondern auch ihre Bedeutung.

Wer waren die Kriegsfotografen?

Wir sehen die Ecke eines Zimmers (ABB. 4). Im hintersten Winkel steht ein Ofen. Es ist Winter. Auf der linken Wand ist eine Tür zu erkennen, und auf diese ist eine Landkarte geheftet. Ein schmales Stück davon ist noch sichtbar. Und aus der Tür lugt ein Fotograf, er hält eine kleine tragbare Kamera in der Hand. Um den Arm hat er einen Spazierstock gehängt. Die schnell hingeworfene Zeichnung wurde von einem österreichischen Offizier an die Wand gekritzelt. „Karikaturen, gezeichnet von Fhr. [Freiherr] Biri [oder Biro], Brus, November 1915“ heißt es im Bildtext.⁵ Der Fotograf kommt durch die Tür und stößt auf eine Landkarte, die soeben neu ge-



4

schrieben wurde. Brus, der kleine serbische Ort, in dem die Wandzeichnung entstand, liegt südöstlich von Kraljevo. Er war vor kurzem erobert worden. Am 22. Oktober 1915 hatten österreichisch-ungarische und deutsche Verbände die Drina überschritten und waren schnell in das Landesinnere vorgedrungen. Wenige Wochen später schon, Ende November, war das ganz Land eingenommen.

Der Fotograf ist, so suggeriert die Karikatur, Zeuge eines historischen Augenblicks. Er tritt auf, um am Schauplatz des siegreichen Kampfes den entscheidenden Schnappschüssen nachzujagen. Die Zeichnung aus Serbien zeigt die Figur des Kriegsreporters mit der Kamera aus ironischer Distanz und als etwas lächerliche Projektion. Durch die Tür tritt ein besonders neugieriger

ABB. 4 „Aufgefundene Karikatur unserer Offiziere in Serbien“ [„Karikaturen, gezeichnet von Fhr. [Freiherr] Biri [oder Biro], Brus, November 1915“], südöstlich von Kraljevo; 90. I.D. Kmdo, Nr. 83 [K 19369].

ger, wendiger Reporter, der sich hastig auf die neuesten Nachrichten stürzt. Die Zeichnung spitzt sein Image in der Karikatur augenzwinkernd zu. Die tatsächliche Situation der Kriegsphotografen war freilich eine ganz andere. Sie waren eingezwängt in die Logistik des Militärs, hatten oft Mühe, bis an vorderste Frontabschnitte vorzurücken, und mussten öfter mit Bildern der Etappe vorliebnehmen. Die Kriegsphotografen waren keineswegs mit leichtem Gepäck unterwegs, sondern hatten in der Regel einen schweren Apparat für großformatige Aufnahmen, ein Stativ, Negativplatten aus Glas und gelegentlich sogar Entwicklermaterialien zu schleppen. Klagen der Fotografen über ihre schwierigen Arbeitsbedingungen waren daher nicht selten.

Während des Krieges hatten die offiziellen Pressefotografen u. a. wegen gewisser Privilegien ein anderes Image. Sie wurden nicht zum Heerdienst eingezogen, blieben also Zivilisten. Verglichen mit einem durchschnittlichen Soldaten war ihre Bewegungsfreiheit größer. Ihre Aufenthalte im Kriegsgebiet galten als „Exkursionen“, dazwischen erhielten sie immer wieder die Möglichkeit, Arbeiten in der Hauptstadt zu verrichten. Im Frontgebiet verkehrten sie eher mit den Kommandanten als mit den einfachen Soldaten. Sie waren ordentlich untergebracht und von den alltäglichen Pflichten der einfachen Soldaten befreit. Sie waren gut informiert und hielten ständigen Kontakt zu ihrer Redaktion.

Wer waren diese Kriegsphotografen? Wie arbeiteten sie? Auffallend ist: Die (österreichisch-ungarischen) Fotografen des Ersten Weltkrieges haben, im Unterschied etwa zu den Kriegsjournalisten, die nicht selten schriftliche Erinnerungen verfasst hatten, nur wenige Spuren und Selbstzeugnisse hinterlassen. Die schriftlichen Spuren beschränken sich zumeist auf die knappe Korrespondenz mit ihren Auftraggebern (etwa dem Kriegspressequartier oder der jeweiligen Zeitung). Und es gibt nur wenige Aufnahmen von den Fotografen selbst. Ihr Objektiv ist – mehr noch als jenes der Fotografen im Frieden – nach

vorne und nicht auf die eigene Person gerichtet. Wenn die Aufnahmen in der Presse veröffentlicht wurden, geschah dies meist anonym. Die Namen der Fotografen wurden, im Unterschied zu den Kriegsjournalisten, -zeichnern und -bildhauern, in der Regel nicht genannt. Im Vergleich mit diesen galten sie zunächst als Künstler zweiter Wahl. Die großen Aufträge wurden nach wie vor von etablierten Künstlern aus dem grafischen Gewerbe ausgeführt, die Fotografen hatten – zumindest in den ersten Kriegsmonaten – die eher gering geschätzte Arbeit der bildlichen Dokumentation zu erledigen.

Im Laufe des Krieges jedoch nahm die Bedeutung der Kriegsphotografie ständig zu. Gegen Kriegsende bestimmten die Fotografen, nicht die Zeichner und Grafiker, das Bild des Krieges. Wenn seither der Erste Weltkrieg in Bildern erinnert wird, steht die Fotografie im Vordergrund. Zwischen 1914 und 1918 ist sie zum beherrschenden Massenmedium des Krieges aufgestiegen.

Fotografische Zeugen

Der Erste Weltkrieg gehört zu jenen tief greifenden kollektiven Erfahrungen, die nicht nur die europäische Landkarte grundlegend verändert haben, sondern auch tiefe Spuren in den Lebensgeschichten und in der Vorstellungswelt von Hunderttausenden von Männern, Frauen und Kindern hinterlassen haben. Fotografien aus dem Krieg berichten von diesen Erfahrungen. Sie zeigen, oft wenig geordnet, Ausschnitte und Szenen, die es dem Fotografen wert waren, festgehalten zu werden. Sie berichten vom Alltag der Soldaten, von den Errungenschaften und Widrigkeiten der Fortbewegung, von den Wochen und Monaten des Wartens, vom Alltag im Unterstand, den kleinen Festen und Freuden, den Orten der Geselligkeit, aber auch von Langeweile, Dreck und Entbehrungen. Wir blicken in die Gesichter der „Anderen“, der toten gegnerischen Soldaten, der Kriegsgefangenen, der Flüchtlinge. Wir sehen Orte und Menschen, die vom Krieg gezeichnet

sind. Zerstörungen, Ruinen, Schlachtfelder. Die Bilder vom Krieg halten aber auch fest, was bisher kaum bildwürdig war – das Leben der Zivilbevölkerung im fernen Kriegsgebiet: Häuser abseits der großen Städte, Gesichter der Unterschichten, Kleidung und Bräuche von Menschen im Hinterland, denen sich bisher noch nie ein Fotograf genähert hat. Der fotografische Blick auf den Krieg hält nicht selten ganz andere Dinge und Ereignisse fest als die offiziellen Chroniken.

Das fotografische Erbe des Krieges besteht aus einer Vielzahl von Bilddokumenten. Manche von ihnen sind verloren gegangen, andere befinden sich in privaten Sammlungen, wieder andere wurden in öffentlichen Sammlungen zusammengetragen. Manche dieser Bilder fanden in der Historiografie des Krieges bereits Verwendung. In der Regel wurden sie als illustrative Zugaben der Schrift behandelt, als Bildmaterial, das sich in die v. a. aus Textquellen gewonnene Erzählung einzufügen hatte. Damit war der Fotografie ihre Rolle als eigenständiges Medium genommen, das mehr und anderes festhält als die herkömmlichen schriftfixierten Überlieferungen, die zur Geschichtsschreibung des Krieges herangezogen werden.

Die Welt der Fotografie ist auf den ersten Blick kleiner als die des Textes. Fotografien eröffnen einen bestimmten Blickwinkel, sie zeigen Ausschnitte, Facetten und Details. Fotografien bezeugen das, was in einem bestimmten Augenblick vor der Kamera passierte. Diese Eigenschaften scheinen der Fotografie auf den ersten Blick eine unmittelbare und starke Beweiskraft zuzugestehen. Die Fotografie rückt näher heran an die Welt, als es etwa ein schriftlicher Bericht, ein Tagebuch oder eine Zeitungsmeldung vermag. Ist deshalb die Fotografie schon authentischer als andere Formen der Zeugenschaft? Wohl kaum. Das Rechteck der Fotografie arbeitet keineswegs wie ein unschuldig, unbeteiligtes Auge. Der Fotograf wählt aus, inszeniert, arrangiert, er bestimmt Ort und Zeitpunkt der Aufnahme, er wählt den Blickwinkel, er arbeitet das Bild aus,

beschriftet es und reicht es weiter. Am Ende einer langen Kette von Handgriffen steht vielleicht ein Zeitungsbild, das in hoher Auflage erscheint und ein breites Publikum erreicht. Das Foto kann aber auch in den Fängen der Zensur hängen bleiben, es kann in privatem Besitz verbleiben, ins Album eingeklebt werden, es kann zerstört werden oder in Vergessenheit geraten. Es kann montiert, retuschiert und bearbeitet werden. Diese Handgriffe gehen ebenso in die Bedeutung der Aufnahme ein wie der offensichtlich scheinende Bildinhalt. Und schließlich gibt es den Blick des Publikums: die Soldaten, die den Fotografen am Ausgang der Dunkelkammer umringen und vielleicht einen privaten Abzug erbetteln, die Vorgesetzten, über deren Schreibtisch der Film wandert, schließlich die Zensurbehörde, die Propagandaabteilung. Und dann vielleicht: das große Publikum, das das Foto in einer Illustrierten sieht, weiterblättert oder auch genauer hinsieht.

Um ein Foto lesen und interpretieren zu können, ist es notwendig, diese Wege der Handhabung und der kollektiven Resonanz im Auge zu behalten. Es ist unumgänglich, den Blick über die Ränder der Fotoplatten hinauszuerwerfen. Die Bilder müssen in einen Kontext gestellt werden, Hintergrundrecherchen sind vonnöten, die Arbeit im Archiv ist unumgänglich. Ich habe in diesem Buch versucht, diesen Ansprüche so weit als möglich gerecht zu werden. Aber ich gebe auch zu: Nicht immer waren die Anstrengungen der Interpretation erfolgreich, oft waren die Spuren der Überlieferung derart verblasst, dass es unmöglich war, ein Bild oder eine Bildserie sinnvoll zu deuten.

Die Ordnung des Archivs

Mitte der 1920er Jahre begann die Erinnerung an den Krieg in eine neue Phase einzutreten. In der Öffentlichkeit war der Kampf um die Deutung der Vergangenheit nun endgültig zugunsten der nationalen und rechten Parteien und Grup-



5

ABB. 5 Welt-Presse-Photo (Wien): Zentral-Nachweiseamt für Kriegerverluste in Berlin-Spandau, 1930 [ÖNB 515, 28].

pierungen entschieden. Die offensichtlichsten Spuren des Krieges waren zugedeckt, Archive und Museen begannen sich mehr und mehr der Verwaltung der jüngsten Vergangenheit anzunehmen. Das Archiv mit seiner chronologischen oder alphabetischen Ordnung wurde zum Modell für die Aufbewahrung all jener Relikte, die der Krieg massenhaft hinterlassen hatte.

Ende der 1920er Jahre hatte die Wiener Fotoagentur „Welt-Presse-Photo“ ein bezeichnendes Foto im Angebot (ABB. 5).⁶ Der Bildtext führt aus: „Das Museum der Stammrollen! In Berlin-Spandau, in den früheren Kasernen-Anlagen der Heeres-Verwaltung befindet sich das Zentral-Nachweise-Amt für Kriegerverluste im Weltkriege. In meterhohen Regalen reihen sich die Kartothek-kästchen mit den Stammrollen der deutschen Soldaten, welche im Weltkriege gefallen oder vermisst worden sind. Genau registriert, kann bei fast jedem einzelnen festgestellt werden, wo er gefallen ist und begraben wurde.“⁷ Betreut wird die Sammlung – das fällt auf – von einer Frau. So wie die Pflege vieler Soldatenfriedhöfe in die Obhut von Frauenvereinen übergang, wird auch hier – zumindest im Bild – die Pflege und Verwaltung der anonymen Hinterlassenschaften der Kriegsoffer nicht zufällig einer Frau übertragen. Das moderne Heer hatte den einzelnen Soldaten in Reih und Glied gestellt. Er wurde der anonymen Logik der Militärverwaltung untergeordnet. Auf ähnliche Weise nimmt sich nun das

Archiv seiner Erinnerung an. Es überführt die Relikte des Krieges – oft sind es nur die Namen der Toten, die Verlustlisten, seltener haben sich auch persönliche Erinnerungen wie Brieftaschen, Briefe, Ausweispapiere erhalten – in die anonymisierende Ordnung des Alphabets und der Chronologie. Auch viele der – v. a. offiziellen – fotografischen Spuren des Krieges haben – nicht unähnlich den „Stammrollen der deutschen Soldaten“ – im Archiv jeden persönlichen Funken der Erinnerung abgestreift. Die Nachkriegsverwaltung hat die Bilddokumente des Krieges in Empfang genommen, die kriegerische Logik der Ordnung, in der die Bilder ursprünglich entstanden und aufbewahrt wurden, wurde in der Regel beibehalten.

Wer in Fotoarchiven arbeitet, ist der kühlen Ordnung dieser Karteikästen ausgeliefert. Leicht vergisst man, dass jedes einzelne Bild einer konkreten historischen Situation entspringt. Dass die Männer, Frauen und Kinder wohl kaum um ihr Einverständnis gefragt wurden, wenn der Fotograf sich vor ihnen aufbaute und ein Bild von ihnen mitnahm. Mit Statistik und allzu verallgemeinernden Schlussfolgerungen ist der gewaltigen Menge dieser fotografischen Relikte des Krieges nicht beizukommen. Immer wieder habe ich daher auf den folgenden Seiten versucht, einzelne Aufnahmen und Aufnahmeserien herauszugreifen und genauer zu betrachten. Es war mir wichtig – soweit das im zeitlichen Abstand überhaupt möglich ist –, die Bilder in ihrer mehrfachen historischen Verankerung zu lesen: als Dokumente einer konkreten historischen Situation und im Kontext der Sammlung, in die sie während und nach dem Krieg überführt wurden.

Die Bilder

Der Großteil der hier vorgestellten Bilder wird zum ersten Mal veröffentlicht. Die meisten Aufnahmen stammen aus der Fotosammlung des k. u. k. Kriegspressequartiers, der Propagandaabteilung des österreichisch-ungarischen Heeres.

Heute wird diese Sammlung im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien aufbewahrt.⁸ Bemerkenswert ist, dass hier – im Unterschied zu anderen Archiven, die oft lediglich über Abzüge verfügen – auch die Originalnegative in Form von Glasplatten erhalten sind.⁹ Diese weisen zum Teil zusätzliche Beschriftungen und Informationen auf und ermöglichen oft auch Rückschlüsse auf die Bildbearbeitung für die Presse, wie Beschneidungen und Retuschen.

Die rund 33.000 Originalglasplatten und die dazugehörigen Abzüge waren bisher wenig bekannt und nicht erforscht. Sie gehören aber zweifellos europaweit zu den wichtigsten erhaltenen Bildquellen zur Geschichte des Ersten Weltkrieges, vor allem zu den Kriegsschauplätzen in Ost- und Südosteuropa. Keine andere vergleichbare westeuropäische Sammlung verfügt über einen derart geschlossenen und gut erhaltenen Originalbildbestand an Kriegsphotos von der Ost- und Südostfront.¹⁰ Die Bilder stammen aus sämtlichen Kriegsgebieten der Monarchie ebenso wie vom russischen, serbischen, montenegrinischen, rumänischen, bulgarischen, italienischen und türkischen Kriegsschauplatz. Sie stellen zunächst einzigartige Quellen zur europäischen Kriegsgeschichte dar. Entlang der Bilder lassen sich wichtige, aber bisher noch zu wenig beleuchtete Aspekte des Ersten Weltkrieges im Osten und Südosten Europas rekonstruieren. Die Fotografen zeichneten nicht nur auf, was sie an der Front sahen, sondern auch, was im Hinterland passierte. Die Fotos zeigen Episoden von Flucht und Vertreibung, sie zeigen den Umgang mit den Kriegsgefangenen, die Lage der Zivilbevölkerung in den eroberten Gebieten, aber auch die gewaltige Logistik des modernen Krieges.

Zum propagandistischen Einsatz kamen die Fotografien nicht vor Ort, sondern in den Zentren der Krieg führenden Staaten im Westen. Am Beispiel dieser Bilder lässt sich das komplexe Räderwerk des ersten großen Medienkrieges veranschaulichen. In seinen Grundzügen wurde dieser Krieg in Wien ähnlich geführt wie in Berlin, Paris

und London. Daher lassen sich, bei allen nationalen Besonderheiten, viele der Schlussfolgerungen über den Fotokrieg der k. u. k. Monarchie auf die anderen Kriegsparteien übertragen.

Die Bedeutung dieses Fotomaterials reicht aber über die reine Kriegsgeschichte hinaus: Die Bilder halten auch – oft unbeabsichtigt und gewissermaßen nebenbei – Ereignisse, Menschen, Orte und Gegenden in einer politischen und gesellschaftlichen Umbruchsituation fest. Bis vor dem Ersten Weltkrieg stand der Osten und Südosten Europas unter dem unmittelbaren oder mittelbaren Einfluss der europäischen Großmächte (Deutsches Reich, Habsburger Monarchie, Osmanisches Reich und Russland). Nach dem Ende des Krieges traten eine ganze Reihe neuer Staaten an die Stelle der zerfallenen Monarchien. Innerhalb weniger Jahre hatte sich die politische und gesellschaftliche Situation im Osten und Südosten Europas grundlegend geändert. Die Fotografien aus der Kriegszeit halten also auch Szenen am Vorabend eines gewaltigen Zusammenbruchs fest. Sie sind Bilddokumente einer historischen Bruchstelle, aus der ein anderes als das alte Europa hervorgehen sollte.

Ich habe in diesem Buch versucht, die Bilder „sprechen“ zu lassen. Um die Fotografien im Kontext ihrer Zeit entziffern zu können, war es notwendig, sie so genau wie möglich zu betrachten. Aber es bedeutete auch, dem erobernden Blick der Fotografen ein Stück weit zu folgen: nicht, um den Augenzeugen im Nachhinein Recht oder Unrecht zu geben, sondern um mehr über ihre Erfahrungen, ihre Wahrnehmungen und ihre Aufträge herauszufinden. Auf diese Weise, so schien mir, war es möglich, das bildliche Erbe aus dieser Zeit des Umbruchs und der Gewalt aus heutiger Sicht neu und anders zu lesen.