

Kriegsfotografie als Ort der Erinnerung

Photografie zwischen privat und öffentlich am Beispiel eines Kriegserinnerungsalbums und des Diskurses um die Photographien der Wanderausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“¹

von Gerald Lamprecht

Prolog

Anfang Juni 1940 wurde der vierzigjährige G. H.² als Teil eines Artillerieregiments nach Norwegen in Marsch gesetzt. Sein Aufgabengebiet ist im Wehrpaß mit „4. 6. - 2. 11. 1940 Sicherung Norwegens“³ beschrieben. Mit seiner Familie war er während dieser Zeit mittels Feldpost in Kontakt und schilderte ihr, sofern es überhaupt möglich war, seine Erlebnisse. Die Feldpost war für den Zeitraum von fünf Monaten sein einziger Kommunikationsfaden, der es ihm ermöglichte, sich mitzuteilen und auch den Eltern Lebenszeichen zu geben. Mit dabei hatte er auch eine Kamera, mit der er diesen Abschnitt seines Lebens auch bildlich dokumentierte. Wieder zu Hause, gestaltete er aus den Photographien und der Beschriftung sein ganz persönliches Kriegsnarrativ und hielt dieses in seinem „Kriegserinnerungsalbum“ fest.

H. war in Norwegen Teil der Besatzungstruppe und mit dementsprechenden Aufgaben betraut. So verbrachte er einen Großteil seiner Zeit mit Besorgungsfahrten durch Norwegen und hatte dabei mit den unterschiedlichsten organisatorischen und planerischen Tätigkeiten zu tun. Auf einer dieser Fahrten sank am 23. Oktober 1940 das Schiff, auf dem er sich befand, nachdem es auf eine Treibmine aufgelaufen war. Er erlitt dabei schwere Verletzungen des Rückgrats,⁴ verbrachte daraufhin einige Wochen im Lazarett von Bodö, ehe er Ende November 1940 nach Villach verlegt und von dort in eine Unabkömmlichkeitsstellung entlassen wurde.⁵

Seinen Eltern schrieb er Mitte Oktober 1940 einen Brief, in dem er seine grundsätzlichen Impressionen und seine „geplanten“ Kriegserinnerungen, die sich auch in seinem Erinnerungsalbum manifestieren sollten, folgendermaßen beschrieb:

„Wenn einer eine Reise tut, dann kann er was erzählen“, ich tu eine Reise u. will Euch was erzählen.“⁶

¹Eine Ausstellung des Hamburger Instituts für Sozialforschung. Die Ausstellung wurde im März 1995 in Hamburg eröffnet. Bis zu ihrem „Moratorium“ im November 1999 wurde sie in einer Vielzahl von deutschen und österreichischen Städten gezeigt. In Österreich wurde sie in Wien, Innsbruck, Klagenfurt, Graz und Salzburg der Öffentlichkeit präsentiert. Im November 2002 wurde die überarbeitete und zum Teil neukonzipierte Ausstellung mit dem Titel „Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941-1944“ in Berlin erneut eröffnet. Seitdem machte die zweite „Wehrmachtsausstellung“ in Berlin, Bielefeld, Wien, Leipzig und München Station.

²H. wird 1899 als Sohn eines evangelischen Pfarrers in Caputh bei Potsdam geboren, besucht ab 1911 das Gymnasium in Potsdam, ehe er 1917 als Kriegsfreiwilliger in den Ersten Weltkrieg zieht. Nach Kriegsende beginnt er zunächst eine Maschinenbaulehre, studiert ein Jahr an der Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg und schlägt ab 1921 eine landwirtschaftliche Laufbahn ein. Unmittelbar nach Kriegsende kommt er mit Freikorps in Kontakt und wird Mitglied einer Einwohnerwehr. Im März 1920 beteiligt er sich im Rahmen der technischen Nothilfe als Heizer im Elektrowerk Potsdam am Kapp-Putsch. 1926 heiratet H. und wird in den Jahren 1927, 1930 und 1934 dreifacher Vater. 1930 entschließt er sich dazu, sich in der Weststeiermark, im unmittelbaren Grenzgebiet zu Jugoslawien, als „Reichsdeutscher Siedler“ niederzulassen und erwirbt dazu in St. Oswald ob Eibiswald einen kleinen Bergbauernhof. Nachdem seine Frau 1936 stirbt, verheiratet er sich 1938 nochmals und wird in den Jahren 1939 und 1942 erneut Vater. Im Juni 1939 meldet er sich, beinahe vierzigjährig – mittlerweile vierfacher Familienvater – freiwillig zur Wehrmacht. Vgl. Gerald Lamprecht, Feldpost und Kriegserlebnis. Briefe als historisch-biographische Quelle (Grazer zeitgeschichtliche Studien Bd. 1), Innsbruck, 89-109.

³ÖSTA, Archiv der Republik, Deutsche Wehrmacht, Wehrstammbuch, G. H., 27. 11. 1899.

⁴Vgl. ÖSTA, Archiv der Republik, Deutsche Wehrmacht, Wehrstammbuch, G. H., 27. 11. 1899.

⁵Vgl. ÖSTA, Archiv der Republik, Deutsche Wehrmacht, Wehrstammbuch, G. H., 27. 11. 1899.

⁶Brief von G. H. an die Eltern, 11. 10. 1940; handschriftlich; auf dem Dampfer „Kong Harald“ von Tromsø nach Trondheim.



Gute Kameraden, Mai 1940

H. erzählt in den Briefen und Karten von seiner Reise und hält sie auch in einer Vielzahl von Photographien fest. Diese werden im Erinnerungsalbum zur Bildgeschichte, die einen völlig „unkriegerischen“ Krieg nachzeichnet. Die „Weserübung“ mit all ihren Zerstörungen und Entbehrungen wird zur KdF-Reise und der Krieg zum Urlaub. Die Photogeschichte vermittelt dem Betrachter des Albums ein Bild einer Reise mit dem „Reisebüro Wehrmacht“.

Die Bildgeschichte vom Unternehmen in Norwegen beginnt mit dem „Sammeln‘ vor d. Norw. Unternehmen im Nord-Osten v. Berlin“⁷ und zeigt zwei „gute Kameraden“, die beabsichtigen, das kommende Abenteuer, dem sie voller Erwartungen entgegengehen, gemeinsam zu erleben. Weiter geht es mit dem „Hafen u. Verladen in Aalborg“, ehe er „auf der Überfahrt“ und später bei der „Waffenstillstandsfeier: 25. 6. 1940“ „in Jörstad b. Snasa“ mit dabei ist, wo er rund einen Monat bleiben sollte. Das „Quartier [befindet sich] in der landw. Schule“, wo es den „Pferdeappell jeden Mittwoch!“ gibt und auch das „Kaffee zum ‚Ge-läufigen Engländer‘ Mitte Juli 1940“, das wohl als Zeichen des Triumphs zu verstehen ist. In Jörstad macht er Photos von „unserem Küchenbulen“, dem „Batterieabend“, den Kameraden und den Pferden; „meine gute ‚Thyra““. Nach einem Heimaturlaub bezieht er für längere Zeit „Quartier in Hylla – Nordberg, 10. 8.-6. 9. 40“, das ihn besonders auf Grund der ungewöhnlichen Landschaft beeindruckt („Blick nach der Landseite“, „Blick von Nordberg auf d. Drontheimfjord [sic!]“). Doch neben den Landschaftsphotographien erinnert er auch daran, daß man sich im Krieg befindet und für einen etwaigen Einsatz vorbereitet sein muß: „Scharfschießen, Stiklestad, 15. 8. 40“. In Nordberg ist sein Norwegenabenteuer allerdings noch nicht beendet: „Am 7. 9. 40 als Führer des Vorkommandos von Drontheim mit D. [Dampfer] Rüdesheimer über Harstadt – Tromsø nach Alta, mit Krad (130 Kilom.) weiter noch!“; bis nach „Badderer“. Von dieser Reise schreibt er an seine Eltern:

*[Aus dem höchsten Norden herzliche Grüße. Die Schiffsreise war herrlich, schade daß sie nur kurz war. Jetzt warten neue Aufgaben unser, doch außer jeder Gefahr.]*⁸

*[Ich lebe z. Zt. in Badderer (richtiger Name), et. 130 Kilom. südwestlich von Alta, großer Fjord, Riesenberge d. h. nackter Fels, imposante Eindrücke der ja ganz gewaltigen Natur, man kann sich als Mitteleuropäer einfach keinen Begriff machen.]*⁹

In Badderer besteht nun seine Tätigkeit im Aufbau einer Barackensiedlung für die nachfolgende Einheit. Auch diese Tätigkeiten, die ihm Freude bereiten, hat er dokumentiert, um sich auch

⁷Die folgenden Zitate stammen aus dem Kriegserinnerungsalbum und sind die zu den Bildern gehörenden Legenden. Die Legenden wurden alle handschriftlich von H. angebracht.

⁸Feldpostkarte von G. H. an die Eltern, 12. 9. 1940; handschriftlich; Badderer.

⁹Feldpostkarte von G. H. an die Eltern, 12. 9. 1940; handschriftlich; Badderer.



Tischler und Zimmerleute bauen Baracken aus!

noch später daran erinnern zu können: „Fundamentbau für Einheitsbaracken“; „Tischler u. Zimmerleute bauen Baracken aus!“, „Entlademannschaft Kai Badderen (Im Hintergrund unser schöner ‚Spieß‘!)“. Neben der Arbeit gibt es auch noch Freizeitaktivitäten wie das „Entenschießen auf dem Kvaenangenfjord, je Ente 17 Schuß mit Karabiner!“. Doch den touristischen Höhepunkt seines Einsatzes in Norwegen stellt für ihn seine „Dienstreise von Badderen – Drontheim“ mit verschiedenen Küstendampfern dar. Diese Schiffsfahrt dokumentierte er im Erinnerungsalbum mit dreizehn Landschaftsphotographien auf das ausführlichste.



Blick von Nordberg auf den Drontheimfjord, Aug. 1940

Neben den vielen Photographien (86) sowie Reise- und Landschaftsbeschreibungen sprechen auch die drei Landkartenausschnitte Norwegens, die er in das Album eingeklebt hat, für das Bild einer touristischen Reise. In diesen Ausschnitten hat er händisch die einzelnen Reisesstationen markiert und zum besseren Ablesen der Entfernungen auch die Maßstäbe der Karten vermerkt.

Mit wenigen Ausnahmen zeichnet H. für seine Eltern wie auch für seine eigene Erinnerung das Bild eines friedlichen Aufenthalts in einem fremden Land und nicht jenes, das man sich von einem Soldaten, der Teil einer feindlichen Besatzungsarmee ist, erwarten würde. Begründet dürfte dieser Blick darin sein, daß H. beinahe die ganze Zeit über in keine Kampfhandlungen verstrickt war und somit kaum Tod und Zerstörung unmittelbar miterlebte und zudem in dieser Gesprächssituation¹⁰ – er befindet sich im Krieg und damit in Gefahr, seine Familie ist schlecht informiert und macht sich Sorgen – seine Familie nicht durch ein destruktiver gezeichnetes Kriegsbild verunsichern wollte. Durchbrochen wird dieses einheitliche Bild lediglich durch einzelne Momentaufnahmen von aus der Alltagsroutine hervorstechenden Erlebnissen, die im Erinnerungsalbum jedoch wieder in die Erzählung der Norwegenreise eingebaut werden. So findet sich im gesamten Album nur ein einziges Photo, das Zerstörungen zeigt. Am 6. November 1940 schreibt er aus dem Lazarett, in dem er sich seit seiner Verletzung am 23. Oktober befindet, an seine Eltern eine kurze Bemerkung über Bodö:

[Bodö ist bedeutende Hafenstadt, hat im Frieden so an die 5000 Einwohner, im April 40 sind hier 2 deutsche notgelandete Flieger ermordet worden, daraufhin haben Stukas in 1 Std. 4/5 der Stadt in einen Trümmerhaufen verwandelt! Das ist der Krieg – auch in Norwegen! B. [Bodö] hats noch mehr erwischt als Narvik.]¹¹

In den meisten Briefen an die Eltern und auch in der Bildgeschichte zeigt H., daß er seinen Aufenthalt in Norwegen als einen grundsätzlich unkriegerischen erfährt, denn er sieht die Stätten der Zerstörung auch immer erst nach den Kämpfen. Es steht für ihn aber doch außer Frage, daß er sich im Krieg befindet und dieser auch in Norwegen, wie an all den anderen Kriegsschauplätzen, dementsprechende Methoden erfordert und Auswirkungen hat. Eine davon besteht darin, daß die deutsche Wehrmacht im Falle von Widerstand in einer „entsprechenden“ Form – aus der Formulierung H.s ist zu entnehmen, daß es sich für ihn um eine der Tat entsprechende, gerechtfertigte Gegenmaßnahme handelte – reagiert und damit ihren Siegeswillen außer Zweifel stellt. Dabei setzt er die Zerstörungen von Bodö durch die deutsche Luftwaffe mit den Zerstörungen von Narvik, das Schauplatz von besonders heftigen Kampfhandlungen zwischen Alliierten und deutschen Truppen war, gleich, wobei er weiters betont, daß die Zerstörung von Bodö, das in keine aktiven Kampfhandlungen verstrickt war, größer sei.

Diese Zerstörungen Bodös kommentiert er auf der Rückseite einer Photographie mit: „Bodö. Wirkungen deutscher Stukas. Anfang Oktober 1940“. Sieht er die Zerstörung Bodös zuerst noch unter dem Aspekt der gewaltigen „Wirkung“, der Schlagkraft der deutschen Luftwaffe, die dazu nur eine Stunde braucht, so stellt er diese Photographie des zerstörten Bodö in seinem Erinnerungsalbum wieder in den Kontext der Reise durch Norwegen. Er klebt das Photo später in seinem Erinnerungsalbum auf eine Seite mit einer Landschaftsphotographie mit dem Titel „Bei Drontheim“, und kommentiert es nur kurz mit „Bodö“. Dadurch entspricht das Bild von Bodö zumindest in der photographischen Erinnerung wieder dem Gesamtbild des Reiseabenteuers und die Ursache wie auch die Zerstörer selbst verschwinden auf der angeklebten Rückseite und somit im Akt des Einklebens aus der konstruierten Erinnerung.

Ähnlich wie die Zerstörung Bodös durch die deutsche Luftwaffe in die Reiseerzählung eingebaut wird, findet auch seine schwere Verletzung durch das Schiffsunglück, das er nur durch Glück überlebte, ihren Platz in dieser Geschichte. H. klebt eine Postkarte des gesunkenen Dampfers in sein Album und kommentiert das Bild mit distanzierter Sachlichkeit, die beinahe vermuten läßt, er selbst wäre davon nicht betroffen.

[Am 23. 10. 1940 lief dieser Küstenschneiddampfer 125 km. vor Bodö auf eine Treibmine. Ich war seit Drontheim (21. 10.) an Bord u. wollte zurück zur Truppe, die bei

¹⁰Die schriftliche Kommunikation mittels Feldpostbriefen und -karten kann als eine Fortführung des wirklichkeits- und identitätssichernden Gesprächs in der vertrauten Umgebung der Heimat verstanden werden.

¹¹Brief von G. H. an die Eltern, 6. 11. 1940; handschriftlich; Ortslazarett Bodö. H. hat sich in der Datierung der Bombardierung von Bodö durch die Deutsche Luftwaffe geirrt. Diese erfolgte am 27. Mai 1940, wobei rund zwei Drittel der Stadt zerstört wurden. Vgl. Ewald Gläßer, *Norwegen. Natur- und Kulturlandschaften vom Skagerrak bis nach Finnmark*, Köln 1991, 250.



Bodö, Anfang Oktober 1940

Badderer (Alta) in Stellung lag. Bei der Explosion wurde 1/5 d. Passagiere lebend gerettet, 51 dtsh. Soldaten ertranken. Ich lag von 23. 10.-29. 11. 40 in Bodö (Norw.) im Lazarett.¹²

Schmerz und Leid, die im ersten Feldpostbrief an die Eltern aus dem Lazarett noch vorhanden waren,

*[Unser Wiedersehen wird sich etwas hinauszögern, am 23. lief unser Dampfer auf d. Höhe v. Bodö auf eine Treibmine u. ich liege, wie durch ein Wunder gerettet, jetzt ziemlich angekratzt im Ortslazarett Bodö. D. Arzt sagt, daß ich ganz gesund werde, falls keine Komplikationen kommen. Nur Zeit, viel Zeit braucht die Heilung, ich hoffe aber ins Reich zu kommen. Grund zur Sorge ist **nicht**. Furchtbares liegt hinter mir, Gottes Hand hat mich gehalten. 430 Menschen nur etwas über 80 gerettet!]¹³*

verschwinden hinter einer sachlich-neutralen Kommentierung im Erinnerungsalbum. Die fundamentale Lebensbedrohung wird in der Erinnerung zur Episode eines Abenteuers.

Entspricht dieses Bild den tatsächlichen Erlebnissen des G. H. im Norwegen-Feldzug? Wo bleiben der Tod und die Zerstörung und wo die ungeheure Destruktion, die in der schriftlichen Kommunikation noch an einigen wenigen Stellen angedeutet wurde. Im großen und ganzen aber zeichnet H. sowohl in der schriftlichen Kommunikation wie auch in der bildlichen Darstellung im Erinnerungsalbum das Bild eines „unkriegerischen“ Krieges, eines Reiseabenteuers und der guten Kameradschaft. Der Blickwinkel der Gewalt, die über weite Teile des Krieges zum Alltag gehörte, ist in diesem Bild, wie auch in den meisten Erzählungen über den Krieg, nur am Rande zu finden.

Anhand dieses Beispiels eines Kriegserinnerungsalbums und der Diskussionen rund um die Photographien der Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“ versucht sich dieser Beitrag, Photographien als Ort des Gedächtnisses anzunähern.

Einerseits soll anhand des Kriegserinnerungsalbums des Wehrmachtssoldaten G. H. und der darin erzählten Bild-Geschichte über den Feldzug der deutschen Wehrmacht in Norwegen die Produktion von Erinnerung im Akt des Erlebens (vom Ereignis zur Erfahrung und Erinnerung) und deren Auskristallisation und Materialisierung im Photoalbum gezeigt werden. Andererseits wird der Diskurs rund um die erste Wanderausstellung des Hamburger Instituts für Sozialforschung

¹²Erinnerungsalbum, G. H..

¹³Feldpostbrief G. H. an die Eltern, 27. 10. 1940; handschriftlich; Ortslazarett Bodö.

„Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“ in Hinsicht auf die besondere Bedeutung, die die gezeigten Photographien darin einnahmen, thematisiert werden. Woher stammt die gesteigerte Emotionalität, die in der Auseinandersetzung rund um die Kriegserinnerung und die Rolle der Wehrmacht im Vernichtungskrieg im Osten zu verzeichnen war und sich vor allem an den gezeigten Photographien festmachte?

Bevor diesen Fragen anhand der genannten Beispiele nachgegangen werden kann, ist es allerdings notwendig, sich eingehender mit Fragen zur Quellenproblematik der Photographien und hier im besonderen der Kriegsphotographien aus dem Zweiten Weltkrieg zu befassen. Eine Auseinandersetzung, deren Notwendigkeit sich besonders an der Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“ gezeigt hat.¹⁴

Photographie als historische Quelle

„Fotografien sind tatsächlich eingefangene Erfahrung, und die Kamera ist das ideale Hilfsmittel, wenn unser Bewußtsein sich etwas aneignen will.“¹⁵

Dieses Kapitel befaßt sich mit der Frage des historischen und biographischen Quellenwerts der (Kriegs-)Photographie¹⁶ sowie mit Methoden ihrer Interpretation und Analyse.¹⁷ Dabei erfolgt eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen der offiziellen Kriegsphotographie, die zum Zwecke der bürokratischen Dokumentation, aber auch zur Darstellung des Krieges in den öffentlichen und propagandistischen Medien von den Propagandakompanien (PK) angefertigt wurde,¹⁸ und der privaten, „subjektiven“ des einfachen Soldaten. Darunter sind besonders jene Photographien aus dem Ersten und Zweiten Weltkrieg zu verstehen, die aus rein persönlichen Gründen entstanden und nicht für eine breitere Öffentlichkeit bestimmt waren und die mitunter in sehr großer Anzahl nach wie vor in vielen Haushalten erhalten geblieben sind, wie es sich im Verlauf der Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“ eindrucksvoll bestätigt hat.¹⁹

Ähnlich wie Feldpostbriefe und -karten wurden und werden sie zum Teil von der historischen Forschung häufig kaum wahrgenommen oder finden in Arbeiten nur illustratorische Verwendung. „In vielen Darstellungen dient die Fotografie als erweiterte Illustration oder Beweis/Bestätigung

¹⁴Vgl. exemplarisch Bogdan Musial, Bilder einer Ausstellung. Kritische Anmerkungen zur Wanderausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“, in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 47 (1999) H. 4, 563-591, hier 589 ff; Bericht der Kommission zur Überprüfung der Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“ November 1999. <http://www.his-online.de/presse/Bericht_der_Kommission.pdf [17. 11. 2000]>; Das Magazin Focus über Fälschungsvorwürfe gegen die Ausstellungsmacher, in: Wehrmachtverbrechen. Eine deutsche Kontroverse, hg. v. Heribert Prantl, Hamburg 1997, 202-205.

¹⁵Susan Sontag, In Platons Höhle, in: Susan Sontag, Über Fotografie, Frankfurt/Main 1996, 10.

¹⁶Bezüglich allgemeiner Überlegungen zu den Ursprüngen, der Geschichte der Photographie, ihrer spezifischen Materialität und ihrer Beziehung zur Kunst vergleiche: Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie, in: Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt/Main 1977, 45-65.; Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt/Main 1985; Siegfried Kracauer, Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt/Main 21993, 25-50; Siegfried Kracauer, Die Photographie, in: Siegfried Kracauer, Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt/Main 1963, 21-39; Susan Sontag, Über Fotografie, Frankfurt/Main 1996.

¹⁷Zum Quellenwert der Photographie vergleiche u. a.: Miriam Y. Arami, „Und an den Fotos entzündete sich die Kritik“. Die „Wehrmachtsausstellung“, deren Kritiker und die Neukonzeption. Ein Beitrag aus fotohistorisch-quellenkritischer Sicht, in: Fotogeschichte 22 (2002) H. 85/86, 97-125; Pierre Bourdieu u. a., Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Frankfurt/Main 1983; Ronald Berg, Die Photographie als alltags-historische Quelle, in: Alltagskultur, Subjektivität und Geschichte. Zur Theorie und Praxis von Alltagsgeschichte, hg. v. Berliner Geschichtswerkstatt, Münster 1994, 187-198; Helmut Lethen, Der Text der Historiographie und der Wunsch nach einer physikalischen Spur. Das Problem der Fotografie in den beiden Wehrmachtsausstellungen, in: zeitgeschichte 29 (2002) H. 2, 76-86; Wolfgang Zierhofer, Photographie und empirische Sozialforschung: Realismus als Illusion und Utopie, in: Schweizer Zeitschrift für Soziologie 19 (1993), 171-186.

¹⁸Vgl. Das deutsche Auge. 33 Photographien und ihre Reportagen: 33 Blicke auf unser Jahrhundert, eine Ausstellung des Arbeitskreises Photographie Hamburg in Zusammenarbeit mit DEICHTORHALLEN, Hamburg 31. Mai-1. September 1996, hg. v. Arbeitskreis Photographie Hamburg, München 1996, 30-39.

¹⁹Vgl. Petra Bopp, „Wo sind die Augenzeugen, wo ihre Fotos?“, in: Eine Ausstellung und ihre Folgen. Zur Rezeption der Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“, hg. v. Hamburger Institut für Sozialforschung, Hamburg 1999, 198.

eines bereits schriftlich gegebenen Tatbestandes.“²⁰ Ausschlaggebend dafür dürfte besonders die geringe methodische und prinzipielle Auseinandersetzung mit der Amateurphotographie von Seiten der Historiker/Historikerinnen sein. Doch ohne eine solche wird diese ihre immense Bedeutung als historische Quelle nicht erlangen können.

Wird von einer doppelten Konstitution der sozialen Wirklichkeit ausgegangen, in der die Handlungen und Praktiken der Akteure Ergebnisse und Bedingungen von Strukturen sind, so ergibt sich für den Historiker/die Historikerin eine doppelte Distanz zu den in ihren Studien anvisierten Subjekten.²¹ Diese besteht einerseits darin, daß sie auf Grund ihrer zeitlichen und räumlichen Distanz auf *Texte*, die die Aussagen der Akteure festhalten, angewiesen sind, und andererseits, daß sie durch ihre kulturelle Distanz zu den Lebenswelten der Akteure diesen Texten nur durch systematische Rekonstruktion und nicht durch „einführendes Nachvollziehen“²² der „fremden“ Bedeutungen Sinn abgewinnen können. Texte werden in diesem Sinne als „Ausdrucksgestalten der sozialen Wirklichkeit“²³, die unter spezifischen Konstruktionsvorschriften entstanden sind, aufgefaßt. Im weitesten Sinne versteht man unter Texten autobiographische Aufzeichnungen, Briefe, lebensgeschichtliche Interviews wie auch Privatphotographien. Sie unterscheiden sich zwar in Hinblick auf ihre Entstehungsbedingungen, Eigenlogik und Materialität voneinander, doch das gemeinsame Merkmal all dieser Texte besteht darin, daß sie ganz spezifische Bedeutungs- und Sinnobjektivationen sind.²⁴ Für den Historiker/die Historikerin besteht nun die Schwierigkeit, sich den objektiven Sinnstrukturen, die sich hinter den subjektiven Bedeutungen der Texte verbergen, anzunähern.

Diesen Überlegungen folgend, die Amateurphotographien als Ausdruck des konstruierten Lebens des einzelnen verstehen, sind diese sowohl als biographische als auch als alltagsgeschichtliche Quellen einer „Geschichte von unten“, deren Möglichkeiten weit über die Illustration hinausreichen, zu sehen.

Doch trotz der angesprochenen Gemeinsamkeit von Privatphotographien, Briefen, autobiographischen Texten und lebensgeschichtlichen Erzählungen ist es notwendig, sich nach den Spezifika der Kriegsphotographie des „kleinen Mannes“ zu erkundigen. Diese sind im Entstehungskontext, der Materialität, aber auch der Eigenlogik der Kriegsphotographie zu suchen.²⁵

Kriegsphotographien entstanden und entstehen auf Grund ganz spezifischer Überlegungen und Motivationen der Photographen. Eine entsprechende Interpretation und quellenkritische Betrachtung der Kriegsphotographie benötigt daher eine umfassende Rekonstruktion des Entstehungskontextes sowie der jeweiligen Motivation des Photographen. Weiters benötigen Photographien einen sprachlichen Kontext, der häufig durch die Kommentierung in den Photoalben, die umseitige Beschriftung, aber auch durch lebensgeschichtliche Interviews²⁶ mit den Photographen gegeben ist, um die Einstellung des Photographen gegenüber dem Abgebildeten sichtbar werden zu lassen.²⁷ Neben diesen Überlegungen ist bei der Analyse auch die Überlieferung der Photographien zu berücksichtigen, da es unterschiedlich zu bewerten ist, ob sie in einem Photoalbum nach gewissen Ideen und Vorstellungen archiviert oder unkommentiert und ungeordnet in einem Karton aufbewahrt wurden. Denn durch diese äußere Form der Aufbewahrung dieser individuellen und biographischen Zeugnisse des Krieges können Rückschlüsse gezogen werden, wie der Krieg erlebt und vor allem erinnert und bewältigt wurde und wird.²⁸ Wie Cornelia Brink in ihrer Studie zeigt,

²⁰ Gunther Waibl, Fotografie und Geschichte (I), in: Fotogeschichte 6 (1986), 8.

²¹ Vgl. Ernst Langthaler, Heinrich, die Kamera und die Militärzeit. Ein Versuch, die Kriegs-Bilder eines jugendlichen Dorfbewohners zu verstehen, in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 5 (1994) H. 4, 517 - 546, hier 519 f.

²² Vgl. E. Langthaler, Heinrich, 520.

²³ Vgl. E. Langthaler, Heinrich, 521.

²⁴ Vgl. E. Langthaler, Heinrich, 521.

²⁵ Vgl. allgemein dazu: Bernd Boll, Das Adlerauge des Soldaten. Zur Fotopraxis deutscher Amateure im Zweiten Weltkrieg, in: Fotogeschichte 22 (2002) H. 85/86, 75-88.

²⁶ E. Langthaler stützt sich bei seiner Arbeit besonders auf ein Interview mit dem Photographen. Vgl. E. Langthaler, Heinrich, 517-546.

²⁷ Vgl. Bernd Hüppauf, Der entleerte Blick hinter der Kamera, in: Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944, hg. v. Hannes Heer und Klaus Naumann, Frankfurt/Main 1997, 504-527, hier 511 f.

²⁸ Vgl. Bernd Boll, Kriegssouvenirs. Rekonstruktion von Geschichtserfahrung als intergenerationelles Projekt, in: Eine Ausstellung und ihre Folgen. Zur Rezeption der Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht

ist zu bedenken, daß auch die Geschichte der Verwendung von Photographien und damit die an ihnen haftenden Erinnerungen den Blick des Betrachters strukturieren. Der Kontext, aus dem heraus ein Bild entstanden ist, sowie der Kontext, aus dem heraus es betrachtet wird, verändern sich.²⁹

Ein besonderes Problem beim Rekonstruieren des Entstehungskontextes stellen dabei Photographien, die in Archiven aufbewahrt werden, dar. Denn häufig ist die Geschichte der Bilder und sind die dazugehörigen Legenden nicht nachvollziehbar oder nur schwer überprüfbar.³⁰ Weiters muß natürlich auch der Kontext, in dem Bilder gezeigt werden, betrachtet werden. So wird zum Beispiel eine Photographie, die in ein Photoalbum eingeklebt ist, anders gesehen und interpretiert als eine, die in einer Zeitung veröffentlicht wird. Zusätzlich zur Frage des Ortes, an dem die Photographien gezeigt werden, ist es auch von Relevanz, welche gesellschaftliche Bedeutung den gezeigten Geschehnissen beigemessen wird. Denn auch diese Bedeutungszuweisungen unterliegen einem Wandel.³¹

Allgemein kann festgestellt werden, daß es für den/die Forscher/Forscherin im Umgang mit Photographien, ebenso wie bei anderen subjektiv geprägten Quellen, notwendig ist, den individuellen Schlüssel für eine effektive und aussagekräftige Interpretation zu finden. Es können keine allgemeingültigen Richtlinien zur sozialwissenschaftlichen Interpretation von Photographien festgestellt werden. Vielmehr bedarf es einer vielschichtigen Annäherung an den Akteur – den Photographen –, um dessen Blick durch das Objektiv und dessen Sinn verstehen zu können, wie auch die Geschichte und den Kontext, in den das Bild gestellt wurde und wird. Das bedeutet, daß der Erkenntniswert einer Photographie steigt, je besser es gelingt, bildexterne Informationen mit dem Bildgeschehen in Einklang zu bringen.³²

In Bezug auf die Kriegsphotographie des „kleinen Mannes“ betreffen diese bildexternen Informationen die Biographie des Soldaten, die jeweilige politische und militärische Situation, in der die Photographie entstand, den Aufnahmeort, Angaben zu den dargestellten Personen und Geschehnissen sowie zur prinzipiellen Möglichkeit des Photographierens wie auch etwaige Überlegungen zur Motivation des Photographen oder Besitzers des Bildes. Weiters auch eine Analyse der Verwendung der Photographie und der Bedeutung, die dem Dargestellten von seiten der Gesellschaft beigemessen wird.

Rein technisch und ökonomisch wurde die private Photographie, das „Knipsen“ im Gegensatz zur bis dahin üblichen Photographie³³, in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts mit der Erfindung der sogenannten „Box“ von Kodak durch den Amerikaner George Eastman ermöglicht. Das Prinzip dieser Kamera, das sich auch im Werbeslogan „You press the button – we do the rest“ widerspiegelt, bestand darin, daß die Kamera mit dem belichteten Film an die Firma Eastman Kodak geschickt wurde, diese den Film entwickelte, einen unbelichteten Film neu einlegte und danach Photos und Kamera an den Kunden zurückschickte.³⁴ Durch dieses System wurde die Photographie vom technischen Vorwissen, das bis dahin nur professionelle Photographen hatten, und den großen ökonomischen Voraussetzungen entkoppelt und hatte die Möglichkeit, Teil einer breiten öffentlichen Kultur zu werden. Doch neben der technischen wie auch ökonomischen Vereinfachung gab es in Deutschland bereits seit 1933 starke staatliche Bestrebungen, die private Photographie als Propagandamittel einzusetzen und sich ihre Wirkung zunutze zu machen. Zuständig dafür war

1941 bis 1944“, hg. v. Hamburger Institut für Sozialforschung, Hamburg 1999, 163-183, hier 166.

²⁹Vgl. Cornelia Brink, *Ikone der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945* (Schriftenreihe des Fritz-Bauer-Institutes, Bd. 14), Berlin 1998, 11.

³⁰Vgl. Volker Ullrich, *Von Bildern und Legenden. Der neue Streit um die Ausstellung zeigt, wie sorgfältig mit Fotodokumenten gearbeitet werden muss*, in: *Die Zeit* 44/1999 <http://www.zeit.de/1999/44/199944_wehrmachtsausste.html>.

³¹Vgl. C. Brink, *Ikone der Vernichtung*, 16.

³²Vgl. R. Berg, *Die Photographie*, 194.

³³1839 erfanden unabhängig voneinander der Franzose Louis Jacques Mande Daguerre (Daguerreotypie) und der Engländer Henry Fox Talbot (Kalotypie) die Photographie. Während beim Verfahren Daguerres nur ein Bild auf einer Silberplatte entstand, gelang es Talbot, ein Negativ auf ein Papier zu belichten und damit die vielfache Reproduzierbarkeit zu gewährleisten. Beide Verfahren verlangten jedoch von den Photographen ein umfassendes Vorwissen und entsprechende finanzielle Mittel. Vgl. R. Berg, *Die Photographie*, 190.

³⁴Vgl. R. Berg, *Die Photographie*, 192.

die Abteilung „Lichtbild“ im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda. Nachdem die ersten Versuche, die „Knipser“ für sich zu gewinnen, fehlschlagen, wurden ab 1936 Photokurse der „NS-Gemeinschaft ‚Kraft durch Freude‘“ angeboten.³⁵ Sie veranstaltete unter anderem „Fotokurse für jedermann“³⁶, in denen die richtige Technik und Motivauswahl vermittelt werden sollten, um die Photographie als „Bildschrift des Volkes“³⁷ zu installieren. Neben der versuchten Einflußnahme auf die Motive der Knipser kam es zu Kriegsbeginn 1939 noch zu zusätzlichen Aufrufen, „gerade jetzt die Kamera nicht ruhen zu lassen“³⁸. Dieser Aufruf traf 1939, bei seit Jahren ständig ansteigender Tendenz von „Knipsern“, an die 10 % der deutschen Bevölkerung, die im Besitz einer eigenen Kamera waren.³⁹ Allerdings war es nicht unbedingt notwendig, selbst im Besitz einer Kamera zu sein, um sich ein eigenes Kriegserinnerungsalbum anzulegen, da unter den Wehrmachtssoldaten ein reger Handel und Tausch mit Photographien bestand.⁴⁰

Auf Grund der einfachen Technik, der geringen Größe der Apparate und der kleinen Kosten war es für die Soldaten des Zweiten Weltkrieges relativ leicht möglich, ihre Kamera mitzuführen und zu photographieren. Einschränkungen ergaben sich daher nur durch Photographierverbote und Schwierigkeiten bei der Beschaffung und der Entwicklung der Filme.

„Fotografische Aufnahmen militärisch wichtiger Gegenstände und insbesondere das Fotografieren der Vollstreckung von Urteilen durch standrechtliche Erschießung – auch Exekutionen – sowie feindl. Greuelthaten sind grundsätzlich verboten. Filme dürfen im Ausland und in den besetzten Gebieten nicht zur Entwicklung gegeben werden. Die Fotohändler der Heimat haben Anweisung, verdächtig erscheinende Aufnahmen zurückzubehalten und zu melden.“⁴¹

Dieser Ausschnitt aus dem Schreiben des Ic (Abwehroffizier) des Panzerarmee-Oberkommandos 1 vom März 1943, das den Feldpostverkehr betrifft, zeigt, daß die private Kriegsphotographie in Bezug auf militärische Zensur und Wichtigkeit für die öffentliche Meinung von ähnlich großer Bedeutung für die Machthaber war wie die Kontrolle und Überwachung des Feldpostverkehrs. Die große Menge an Greuelphotos, vor allem vom Krieg im Osten und auf dem Balkan, belegt jedoch eindeutig, daß diese Photographierverbote häufig keine Beachtung fanden. Walter Manoschek gibt an, daß das Photographieren von Hinrichtungen im April 1941 noch nicht verboten gewesen sei, wie es auch die Praxis der öffentlichen Exekutionen durch die Wehrmacht als Bestandteil des Kriegsalltages erst mit dem Überfall auf die Sowjetunion gegeben habe.⁴² Doch dem steht ein in Krakau herausgegebener Erlaß des SS-Obergruppenführers Krüger vom 14. August 1940 gegenüber, der die Durchführung von Exekutionen betrifft, in dem es unter der Ziffer 9 lautet: „Jede Teilnahme von Zuschauern und das Fotografieren sind verboten.“⁴³ Neben diesem Erlaß gibt es noch eine große Zahl von anderen Weisungen und Erlässen von Himmler, Heydrich und untergeordneten Dienststellen wie auch Teilen der Wehrmacht, die die Photographierverbote eindeutig belegen.⁴⁴

Doch abgesehen von den Zensurbestimmungen spielten noch weitere äußere Faktoren eine gewichtige Rolle. So war es nicht immer möglich, die Filme entwickeln zu lassen oder die notwendigen Materialien zu beschaffen.⁴⁵

³⁵ Vgl. Timm Starl, Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980, München 1995, 100 ff.

³⁶ P. Bopp, „Wo sind die Augenzeugen, wo ihre Fotos?“, 218.

³⁷ P. Bopp, „Wo sind die Augenzeugen, wo ihre Fotos?“, 218.

³⁸ T. Starl, Knipser, 111.

³⁹ Vgl. P. Bopp, „Wo sind die Augenzeugen, wo ihre Fotos?“, 218.

⁴⁰ Vgl. Walter Manoschek, Beweisaufnahmen. Pancevo, 22. April 1941, in: Eine Ausstellung und ihre Folgen. Zur Rezeption der Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“, hg. v. Hamburger Institut für Sozialforschung, Hamburg 1999, 184 - 197, hier 191.

⁴¹ Gerhard Oberleitner, Geschichte der Deutschen Feldpost 1937-1945, Innsbruck 1993, 12.

⁴² Vgl. W. Manoschek, Beweisaufnahme, 42. Sehr eingehend mit der Frage der Photographierverbote beschäftigt sich auch der Beitrag von Bernd Boll. Vgl. B. Boll, Das Adlerauge des Soldaten, in: Fotogeschichte 22 (2002) 85/86, 75-80.

⁴³ Dieter Reinfarth/Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Die Kamera der Täter, in: Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944, hg. v. Hannes Heer und Klaus Naumann, Frankfurt/Main ¹⁰1997, 475-503, hier 485.

⁴⁴ Vgl. D. Reinfarth/V. Schmidt-Linsenhoff, Die Kamera der Täter, 485 f.

⁴⁵ Vgl. Feldpostbrief von G. H. an die Eltern, 7. 7. 1940, handschriftlich, in der Nähe von Trontheim; Feldpostkarte

Neben den Überlegungen zu den Entstehungsbedingungen und Verwendungsarten der privaten Kriegsphotographien ist es weiters notwendig, sich einige Gedanken zur Eigenlogik der Photographie als Medium der Kommunikation und des Gedächtnisspeichers zu machen. Wolfgang Zierhofers Ausführungen zufolge sind Photographien durch zwei Eigenschaften, eine doppelte Konstitution, gekennzeichnet. „Photographien sind (...) zugleich Spuren und Handlungsergebnisse.“⁴⁶ Betrachtet man auf der einen Seite den technischen Entstehungsprozeß einer Photographie, so ist sie nichts anderes als eine Ansammlung von unterschiedlich hellen und farbigen Punkten. Diese entstehen, indem Licht von Objekten innerhalb eines bestimmten Blickfeldes unterschiedlich reflektiert, vom Objektiv eingefangen wird und auf einem lichtempfindlichen Film Spuren hinterläßt, die durch einen chemischen Prozeß für einige Zeit haltbar, reproduzierbar und vervielfältigbar gemacht werden. Auf der anderen Seite unterliegt die Komposition der Objekte nicht der Zufälligkeit, sondern sie werden vom Photographen ausgewählt, in eine bestimmte Positur gebracht und auch in Beziehung zueinander gesetzt, weshalb eine Photographie auch Resultat einer Handlung ist. Für Bourdieu besteht diese Handlung in einer Wahl, die sowohl bewußt wie auch unbewußt erfolgt und der Photographie Sinn (manifest/latent) verleiht. Diese Wahl der abgebildeten Objekte wird nicht der Zufälligkeit des Akteurs überlassen, sondern Bourdieu geht davon aus, daß einzelne Gruppen aus den unendlichen Gegenständen bestimmte Genres und Kompositionen auswählen. Somit wird die Photographie auch zu einem Ausdruck für das System des Denkens, der Wahrnehmung und der Vorlieben einer bestimmten Gruppe.⁴⁷

In der doppelten Konstitution der Photographie und den latenten und manifesten Sinngehalten, die sich auf Grund der bewußten wie auch unbewußten Wahl des Photographen ergeben, verbergen sich die interpretativen Schwierigkeiten für den Historiker/die Historikerin. Denn erst wenn es gelingt, zwischen den Handlungsergebnissen (bewußt abgebildeten Objekten) und den Spuren (unbewußt abgebildeten Objekten) innerhalb einer Photographie zu unterscheiden, und die einzelnen Objekte eindeutig zugeordnet werden können, wird es möglich, Aussagen zu treffen. Erst wenn die hinter der Photographie stehende Idee oder Absicht des Photographen geklärt werden kann, ist es möglich, diese als Resultat eines kommunikativen Aktes zu interpretieren.⁴⁸ Denn in dem Moment, in dem ein Objekt fotografiert wird, erfährt es eine Aufwertung. Es wird als würdig empfunden, festgehalten, konserviert, bewundert und kommuniziert zu werden.⁴⁹ Es wird gleichsam ins Bewußtsein des Photographen gehoben.

Wird Photographie als Ergebnis einer Auswahl und als kommunikativer Akt verstanden, so ist es möglich, zwischen verschiedenen Kommunikationsabsichten zu unterscheiden. Diese verschiedenen Einsatzgebiete der Photographie im Prozeß der Kommunikation ergeben sich durch die Eigenheit der Photographie als visuelles, bildliches Medium.

Sie ermöglicht es, sieht man von den technischen Möglichkeiten der Verfälschung ab,⁵⁰ die Realität in der Art und Weise abzubilden, zu befestigen und zu konservieren, wie sie vom menschlichen Gehirn mit Hilfe der Augen gesehen wird. Dadurch wird es machbar, Bereiche unserer Lebenswelt zu transzendieren, und weiters ist es auch möglich, daß uns Dinge, die außerhalb unserer eigenen Wahrnehmungsreichweite und Lebenswelt liegen, mit Hilfe der Photographie zugänglich gemacht werden.⁵¹

Weiters können Photographien nicht nur Teil eines Kommunikationsprozesses sein, sondern auch Gespräche oder erinnernde Erzählungen auslösen. Indem Bilder im Kreis der Verwandten oder Kameraden herumgereicht werden, sind sie Ausgangspunkt eines Gesprächs über das Abgebildete.⁵² Häufig werden es die Bilder der Freundin, Ehefrau oder auch der Kinder sein, die ein

von G. H. an die Eltern, Februar/März 1943, Schreibmaschine, Tunis; Feldpostbrief von G. H. an die Eltern, 1. 4. 1943, Schreibmaschine, In der Nähe von Tunis.

⁴⁶W. Zierhofer, Photographie, 174.

⁴⁷Vgl. P. Bourdieu, Eine illegitime Kunst, 17.

⁴⁸W. Zierhofer, Photographie, 174.

⁴⁹Vgl. P. Bourdieu, Eine illegitime Kunst, 18.

⁵⁰Darunter wäre zum Beispiel die künstliche Beleuchtung eines dunklen Raums mittels eines Photoblitzes, die die abgebildete Szene für einen beliebigen Betrachter in den Tag hinein verschiebt, zu verstehen.

⁵¹W. Zierhofer, Photographie, 176.

⁵²Vgl. R. Berg, Die Photographie, 193.

Gespräch über die Familie und das zivile Leben unter den Soldaten auslösen; oder zu Hause die Photographien von den verschiedensten Kriegsschauplätzen und die vielen Gruppenphotos mit den Kameraden, die eine Unterhaltung über das Erlebte anregen. Die Photographien werden zum Speicher des Gedächtnisses.

Ein Unterschied zwischen der privaten Kriegsphotographie und der privaten Photographie im zivilen Leben besteht darin, daß der normale Bürger üblicherweise vor allem die besonderen Anlässe seines Lebens, wie Hochzeiten, Urlaub, Taufen etc., bildlich festzuhalten sucht.⁵³ Bei den Kriegsphotographien finden allerdings auch die alltäglichen Motive, die vor allem einen zivilen Alltag vortäuschen, wie das Haus, in dem sich das Quartier befindet, der Gruppenabend oder der Appell Beachtung.

Eine der wichtigsten Aufgaben und Qualitäten der Photographie – damit auch Motivation für die Photographen – besteht allerdings in ihrer Eigenschaft als Medium der Erinnerung.⁵⁴ Sie ermöglicht es, einzelne Augenblicke für eine große Zeitdauer festzuhalten. Mit Hilfe dieses „konservierten Erlebten“ wird es möglich, die Lücken und die Fehlbarkeit der Erinnerung zu umgehen. Beim Akt des Photographierens verändert sich die gesehene Wirklichkeit in der Wahrnehmung durch das Auge des Photographen und wird von einem Objekt zum Teil des Selbst.⁵⁵ Als Teil des Selbst wird sie zum Bestandteil der subjektiven Wirklichkeit und ermöglicht es, diese Wirklichkeit in Erinnerung zu behalten. Die Photographien werden unter anderem angefertigt, um für die Zukunft zu dokumentieren, „wie es wirklich gewesen ist“.⁵⁶ Die Photographie ist somit nicht nur Stütze der Erinnerung, sondern auch eine unverrückbare subjektive Beglaubigung des Geschehenen oder zumindest eines bestimmten Ausschnitts davon.⁵⁷ Das Erinnerungsalbum wird zum Ausgangspunkt und zum Beleg einer Lebenserzählung, einer Lebenserzählung, die allerdings nicht erst nachträglich konstruiert, sondern bereits im Akt des Photographierens und in weiterer Folge im Arrangement des Kriegserinnerungsalbums festgeschrieben und für spätere Interpretationen aufbereitet wird. Im Akt des Photographierens wird ein Moment, ein Erlebnis gleichsam plausibel und erhält eine Aufwertung, er wird ins Bewußtsein gehoben. In der Erzählung werden die abgebildeten Momente und Objekte zum Teil einer Biographie.

Das Kriegserinnerungsalbum als Gedächtnisort

Ausgangspunkt bildet die Überlegung, wonach Kriegserinnerungen einerseits von den vorgegebenen Plausibilitätsstrukturen, dem „sozialen Wissen“, das es den Soldaten erst ermöglicht, Kriegserlebnisse mit Sinn zu versehen und somit erfahrbar und erinnerbar zu machen, und andererseits von einem gesellschaftlichen Erinnerungsdiskurs, der die jeweilige Erzählung vom Krieg mitbestimmt, geprägt sind.

Im Sinne eines poststrukturalistischen Ansatzes ist zu bedenken, daß die jeweiligen Geschichtsinterpretationen und Erzählungen über den Krieg selbst wiederum von den Erzählern geprägt sind und umgekehrt.⁵⁸ Weiters ist die Gegenwart von der Vergangenheit konstituiert und die Vergangenheit ist wiederum nicht zugleich die kollektive Vergangenheit eines Milieus, einer Klasse. Es sind vielmehr die uns jeweils eigenen, wenn auch zum Teil kollektiv geteilten Erfahrungen, „die unsere Gegenwart und unsere Erinnerung konstituieren“.⁵⁹ Der Erinnerungsprozeß wird nicht nur

⁵³Vgl. R. Berg, Die Photographie, 193.

⁵⁴Bourdieu bezeichnet das Erfassen und Sammeln von Erinnerungen als die eigentliche gesellschaftliche Funktion der Photographie. Vgl. P. Bourdieu, Eine illegitime Kunst, 19.

⁵⁵Vgl. B. Hüppauf, Der entleerte Blick, 515.

⁵⁶Vgl. B. Hüppauf, Der entleerte Blick, 514.

⁵⁷Vgl. R. Barthes, Die helle Kammer, 92.

⁵⁸Im Sinne von Reinhard Sieder werden die Menschen nicht als „Marionetten äußerer Bedingungen“ aber auch nicht als „freie Individuen“ betrachtet, sondern als *Akteure*. Entsprechend einer Doppelkonstitution von sozialer Wirklichkeit sind es die Akteure, die durch die Aneignung der sozialstrukturellen Gegebenheiten diese schaffen, die wiederum permanent durch die Deutungen und Handlungen der Akteure hergestellt werden. Vgl. Reinhard Sieder, Sozialgeschichte auf dem Weg zu einer historischen Kulturwissenschaft?, in: Geschichte und Gesellschaft 20 (1994), 445-468, hier 448.

⁵⁹Gabriele Rosenthal, Erlebte und erzählte Lebensgeschichte. Gestalt und Struktur biographischer Selbstbeschreibungen, Frankfurt/Main 1995, 81.

von der Gegenwart in Bewegung gesetzt, sondern es tauchen beim Erinnerungsvorgang auch Eindrücke, Gefühle, Bilder, sinnliche Empfindungen und Komponenten der erinnerten Situation auf, die nicht in unsere Gegenwartsinterpretation passen.⁶⁰

Diese Tatsache, wonach die Erinnerung an ein Erlebnis der Vergangenheit und die Erzählung darüber immer auch geprägt sind von all den Ablagerungen darauf folgender Diskurse und Interpretationen, spiegelt sich besonders bei Photographien und ihrem sozialen Gebrauch wider. Mit der Erweiterung, daß Photographien oft als das Gedächtnis des Betrachters dienen und sich die Frage stellt, ob dieser sich beim Betrachten der Photographien nun an die entsprechenden Ereignisse erinnert oder an die Erzählungen darüber. Dieses photographierte Gedächtnis, das häufig mit Authentizität und Beweiskraft sowie gesteigerter Emotionalität verbunden wird, kann auf Grund dieser Eigenschaften, dieser „Mächtigkeit“, wie es Konrad Köstlin bezeichnet, allerdings auch ein Hilfsmittel des Vergessens/Verdrängens sein.⁶¹ Die im Kriegserinnerungsalbum, das häufig der Ausgangspunkt zur ritualisierten Erzählung über den Krieg ist, konstruierte (Bild-)Geschichte ist bereits unter der Prämisse entstanden, dieser späteren Erzählung als Basis und Ausgangspunkt zu dienen. „Im Photo ist der spätere, erinnerte Gebrauch, der in Richtung Geschichte weist, schon enthalten und vorgegeben.“⁶² Denn die Bilder dienen nicht nur der Reproduktion, sondern häufig auch der Neu- oder Umdeutung. Köstlin geht noch weiter und ist der Meinung, daß eine Reise ohne Bilder gar nicht stattfinden hätte müssen, da sie ohne Beleg bleibt und damit schwer mitteilbar sei. Erst die Bilder dokumentieren die Reise. Sie haben sogar die Möglichkeit, eine mißratene Reise im Erzählen und dem Vorführen der Photographien im nachhinein in eine Erfolgsgeschichte zu verwandeln.⁶³

Auf die Kriegsphotographie bezogen kann man diesen Befund derart auslegen, daß die Greuel des Krieges, das erlittene und zugefügte Leid, die Traumata der Destruktion wie auch die Qualen und Schwierigkeiten des Alltags in den Alben der Soldaten in den Hintergrund treten oder in der Form angeordnet werden, daß sie erzählbar und in die eigene Lebensgeschichte einordenbar werden. Vielmehr sind Greuelphotos in Erinnerungsalben nur selten zu finden, da die Ereignisse nicht ablichtbar und erzählbar waren und zum Teil sind. Finden sich doch derartige Photographien, so werden sie meist in den Kontext der erzählbaren Lebensgeschichte gestellt.

Dieser Konstruktion der Erzählung dürfte ein Bestreben des Menschen zugrunde liegen, das Pierre Bourdieu als „die biographische Illusion“⁶⁴ bezeichnet. Ihm folgend besteht die biographische Illusion darin, daß beim Subjekt wie beim Objekt der Biographie das gleiche Interesse besteht, das Postulat des Sinns der Existenz zu akzeptieren.⁶⁵ Unter dem Postulat des Sinns versteht er das Interesse des Menschen, seine Lebensgeschichte mit Sinn zu versehen, sie als „kohärente Erzählung einer signifikanten und auf etwas zulaufenden Folge von Ereignissen“⁶⁶ darzustellen. Der Mensch hat die Neigung, sich zum „Ideologen des eigenen Lebens“ zu machen, indem er in Abhängigkeit einer übergeordneten gesellschaftlichen Intention bestimmte für ihn signifikante Ereignisse auswählt und sie miteinander in der Art und Weise verknüpft, sodaß sich ihr Eintreten in wechselseitiger Abhängigkeit begründen läßt. Er strebt nach einer linearen Lebenserzählung, die von Kausalitäten und einander bedingenden Ereignissen geprägt ist und in der die Brüche und Widersprüche des Lebens in den Hintergrund treten. Dementsprechend sind vor allem die Krisen des Lebens und die Zeiten der Brüche, wie zum Beispiel der Übertritt von der zivilen in die militärische, zerstörerische Welt des Krieges, in besonderem Maße von diesen Bestrebungen betroffen. Einzelne Erlebnisse werden dabei ausgeblendet oder in einen anderen Kontext gestellt. Allerdings muß erwähnt werden, daß zwischen dem Erzählprozeß und dem Erinnerungsprozeß ein

⁶⁰Vgl. G. Rosenthal, *Lebensgeschichte*, 81.

⁶¹Vgl. Konrad Köstlin, *Photographierte Erinnerung? Bemerkungen zur Erinnerung im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, in: Hören, Sagen, Lesen, Lernen. Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur, hg. v. Ursula Brunold-Bigler, Hermann Bausinger, Bern 1995, 395-411, hier 400.

⁶²K. Köstlin, *Photographie*, 402.

⁶³K. Köstlin, *Photographie*, 403.

⁶⁴Pierre Bourdieu, *Die biographische Illusion*, in: Pierre Bourdieu, *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*, Frankfurt/Main 1998, 75-82.

⁶⁵Vgl. P. Bourdieu, *Illusion*, 76.

⁶⁶Vgl. P. Bourdieu, *Illusion*, 77.

grundsätzlicher Unterschied besteht. Denn auf Grund des Strebens nach einer in sich abgeschlossenen Lebenserzählung enthält die Erzählung weniger, als im Erinnerungsprozeß vorhanden ist. Die Erzählung, das kommunikative Mitteilen von Erinnerungen, legt jene Zwänge an, die zu den genannten Auslassungen und Uminterpretationen führen.⁶⁷ So ist für den Wehrmachtssoldaten der Kriegseinsatz in Norwegen in der Materialisierung des Kriegserinnerungsalbums, aber auch in den Feldpostbriefen an die Verwandten nicht mehr ein Erlebnis der Destruktion, sondern wird zum Reiseabenteuer. Die Fahrt nach Norwegen wurde im „Reisebüro Wehrmacht“ gebucht und alle zuvor von KdF und der Propaganda versprochenen Erlebnisse und Impressionen wurden, wie die Bild-Geschichte des Erinnerungsalbums festhält, erfüllt.

Zu beachten ist allerdings, daß diese Sinnzuschreibung und „Glättung“ der Erzählung nicht nur in der resümierenden Lebenserzählung des Interviews oder der Autobiographie zum Tragen kommt, sondern bereits im Moment des Erlebens und Verarbeitens eines Ereignisses aktiv wird, was sich anhand von Photographien, Tagebüchern und Briefen zeigen läßt. Denn diese im weitesten Sinne als „Texte“, die allerdings ihre jeweilige Eigenlogik haben, verstandenen Zeugnisse der Akteure, können als spezifische Bedeutungs- und Sinnobjektivationen betrachtet werden.⁶⁸ Demnach sind sie die Ausdrucksgestalten der sozialen Wirklichkeit der Akteure und werden unter entsprechenden Konstruktionsregeln produziert und reproduziert. Die Aufgabe des/der Forschers/Forscherin besteht nun darin, diese Konstruktionsregeln zu rekonstruieren und den jeweiligen Sinnzuschreibungen nachzugehen, um unmittelbar an den Ort der Produktion von Erinnerung, die sich in den Photographien und Briefen und der biographischen Erzählung wiederfindet, zu gelangen.

Nach Bourdieu besteht allerdings gerade darin die große Gefahr für den Forscher, sich der Komplizenschaft an der biographischen Illusion schuldig zu machen.⁶⁹ Langthaler, der in seiner Untersuchung nicht sosehr der Frage der Erinnerung an das Kriegserlebnis nachgeht als vielmehr der Kriegserfahrung eines Soldaten im Zweiten Weltkrieg, widmet sich in einem ausführlichen Teil gerade dieser Problematik. Er sucht nach den Möglichkeiten und Methoden, die die Wissenschaft hat, um diese Erfahrungen zu erarbeiten und sie in Form eines konstruierten Textes, der ja selbst auf konstruierten Texten beruht, darzustellen. Dabei lenkt er sein Augenmerk besonders auf die Methode der Rekonstruktion der (latenten und manifesten) Sinnzuschreibungen und stellt die von Ulrich Oevermanns entwickelte Methode der „objektiven Hermeneutik“ vor.⁷⁰

Vom Kriegserlebnis zur Kriegserfahrung

Die biographische Lebenserzählung strebt nach Linearität und Plausibilität und ist in ihrer Darstellung von Diskursen, die zwischen Erlebnis und Erzählung liegen, mitbestimmt.

In diesem Abschnitt soll das Augenmerk nun allerdings verstärkt auf den Ort der Erfahrungs- und Erinnerungsproduktion gerichtet werden. Denn Erinnerung entsteht bereits im Moment des Erlebens. Wenn das Ereignis im Kommunikationsprozeß zur Erfahrung wird.

Ausgangspunkt dieser Überlegungen bildet eine Quellengattung, die es, ähnlich wie die Photographie, erlaubt unmittelbar an das Erlebnis und dessen Verarbeitung zu gelangen. Es ist dies der Feldpostbrief⁷¹, der auf Grund seiner kommunikativen Qualitäten über weite Strecken den Entstehungskontext der Photographien erhellen kann. Weiters macht es der Feldpostbrief möglich - darin liegt auch seine spezielle Faszination -, sich in die unmittelbare Nähe des Geschehens

⁶⁷ Vgl. G. Rosenthal, *Lebensgeschichte*, 88.

⁶⁸ Vgl. E. Langthaler, *Heinrich*, 521.

⁶⁹ Vgl. P. Bourdieu, *Illusion*, 76.

⁷⁰ Die „objektive Hermeneutik“ orientiert sich an vier theoretisch postulierten – praktisch kaum einlösbaren – Deutungsprinzipien. 1.) Das Prinzip der extensiven Sinnauslegung 2.) Das Prinzip der sequenziellen Analyse 3.) Das Prinzip der systematischen Falsifizierung 4.) Das Prinzip des abduktiven Schlusses (Vgl. E. Langthaler, *Heinrich*, 522 f.)

⁷¹ Unter Feldpost wird der private Briefverkehr von Wehrmichtsangehörigen mit der Heimat und umgekehrt verstanden. Ausgeklammert wird hierbei der gesamte Bereich des gleichnamigen Propagandamaterials wie auch der gesamte dienstliche Postverkehr innerhalb der Wehrmacht. Vgl. Martin Humburg, *Deutsche Feldpost im Zweiten Weltkrieg. Eine Bestandsaufnahme*, in: *Andere Helme – andere Menschen? Heimerfahrung und Frontalltag im Zweiten Weltkrieg. Ein internationaler Vergleich*, hg. v. Detlef Vogel und Wolfram Wette (Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte – Neue Folge, Bd. 2), Essen 1995, 13-35, hier 15 f.

zu begeben.⁷² Er hält die momentane Verarbeitung und Deutung eines Ereignisses durch denjenigen, der es erlebt oder daran beteiligt ist, fest. Er befindet sich zeitlich und in den meisten Fällen auch räumlich unmittelbar am Geschehen. Das Lesen von Feldpostbriefen gestattet es, an der Sinnzuschreibung durch den Akteur teilzunehmen. Ähnlich wie die Photographie ist auch der Feldpostbrief, die schriftliche Kommunikation zwischen Wehrmichtsangehörigen und ihren Verwandten, unmittelbar geprägt von der Kommunikationssituation, die sich in der inneren Zensur, der „Schere im Kopf“, widerspiegelt, und auch von den äußeren Rahmenbedingungen, die von der äußeren Zensur vorgegeben sind. Neben dem äußeren Zwang sei an dieser Stelle verstärkt auf den Einfluß der vorgefertigten Bilder, die mit dem „sozialen Wissen“ vergleichbar sind und den Blick durch das Objektiv erheblich mitbestimmen, hingewiesen.

Um nun Fragen der Bedeutung von Feldpostbrief und Photographie genauer nachzugehen und in weiterer Folge mit diesen Quellen arbeiten zu können, ist es notwendig, grundlegende methodisch-theoretische Überlegungen zum Quellenwert beider anzustellen. Es ist dabei zu klären, welche Fragen man an diese Quellen stellen kann und welche Antworten zu geben sie in der Lage sind.⁷³

Ausgangspunkt der Überlegungen über den spezifischen Quellenwert des Feldpostbriefes und seiner Bedeutung für Schreiber und Empfänger stellt die kommunikative Funktion und Qualität des Briefes dar.⁷⁴ Dabei wird Kommunikation nicht nur als ein gerichteter Prozeß der Informationsübertragung, sondern als „Interaktion zwischen gleichermaßen aktiven Kommunikanten“, „die in der Lage sind, gegenseitig koordinierte Verhaltensweisen auszulösen“, betrachtet.⁷⁵

Folgt man weiter den Überlegungen von Peter L. Berger und Thomas Luckmann⁷⁶, so löst Kommunikation unter den Kommunikationspartnern nicht nur bestimmte Verhaltensweisen aus, sondern trägt auch entscheidend dazu bei, daß sich der einzelne seiner subjektiven Wirklichkeit versichern kann und seine Alltagswelt begreift.

Ihren Überlegungen zufolge wird der Prozeß der Sozialisation niemals abgeschlossen, weshalb die internalisierten Inhalte der subjektiven Wirklichkeit immer gefährdet sind. Die internalisierten Inhalte stellen ein soziales Wissen dar, das es dem einzelnen ermöglicht, seine Alltagswelt zu verstehen. Das bedeutet, daß er in der Lage ist, täglich auf ihn einströmende Erlebnisse mit Sinn zu versehen. Das soziale Wissen reguliert das Verhalten in der Alltagswelt, es beinhaltet Handlungs- wie auch Deutungsmuster.⁷⁷ Bei der Erzeugung des sozialen Wissens unterscheiden Berger/Luckmann zwischen den internalisierten Inhalten der primären und der sekundären Sozialisation. Jene der primären Sozialisation sind sehr fest im Unterbewußtsein der Menschen verankert und werden nur durch Grenz- und Krisensituationen der menschlichen Erfahrung, wie sie zum Beispiel der Tod darstellt, bedroht. Demgegenüber sind jene der sekundären Sozialisation nicht fest im Bewußtsein verankert, weshalb schon eine kleine Verschiebung der subjektiven Wirklichkeitsbestimmungen, wie zum Beispiel ein Umzug vom Land in die Stadt, diese verändern kann. Beide zusammen ergeben jedoch die Inhalte der subjektiven Wirklichkeit, das heißt der Wirklichkeit, wie

⁷²Vgl. Bernd Ulrich, *Die Augenzeugen. Deutsche Feldpost in Kriegs- und Nachkriegszeit 1914-1933* (Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte – Neue Folge, Bd. 8), Essen 1997, 13.

⁷³Zur Frage des Quellenwerts von Feldpostbriefen vergleiche: Bernd Ulrich, „Militärgeschichte von unten“. Anmerkungen zu ihren Ursprüngen, Quellen und Perspektiven im 20. Jahrhundert, in: *Geschichte und Gesellschaft* 22 (1996), 473-503.; Isa Schikorsky, *Kommunikation über das Unbeschreibbare. Beobachtungen zum Sprachgebrauch von Kriegsbriefen*, in: *Wirkendes Wissen* 42 (1992) 2, 295-315; Klaus Latzel, *Deutsche Soldaten – nationalsozialistischer Krieg? Kriegserlebnis und Kriegserfahrung 1939-1945* (Krieg in der Geschichte, hg. v. Stig Förster, Bernhard R. Kroener und Bernd Wegner Bd. 1), Paderborn 1998; G. Lamprecht, *Feldpost und Kriegserlebnis*.

⁷⁴Vgl. Klara Löffler, *Aufgehoben: Soldatenbriefe aus dem Zweiten Weltkrieg. Eine Studie zur subjektiven Wirklichkeit des Krieges* (Regensburger Schriften zur Volkskunde, hg. v. Konrad Köstlin und Klara Löffler), Bamberg 1992, 48 f. Im vorliegenden Aufsatz wird besonders die wirklichkeitssichernde Funktion des Feldpostbriefes hervorgehoben und nicht genauer auf die grundlegenden Kommunikationsfunktionen, wie jene als Mittler von „Lebenszeichen“ zwischen Heimat und Front und jene des Austauschs von Nachrichten, eingegangen.

⁷⁵Siegfried J. Schmid, *Kommunikation – Kognition. Wirklichkeit*, in: *Theorien öffentlicher Kommunikation. Problemfelder, Positionen, Perspektiven*, hg. v. Günther Bentele und Manfred Rühl (Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 19), München 1993, 105-117, hier 108.

⁷⁶Peter L. Berger/Thomas Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, Frankfurt/Main 1998.

⁷⁷Vgl. Berger/Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion*, 21.

sie das individuelle Bewußtsein begreift. Um nun diese subjektive Wirklichkeit aufrechtzuerhalten, müssen beide Formen der internalisierten Inhalte Bestätigung und Absicherung erfahren. Dies funktioniert durch Routine und die Bewältigung von Krisen. Die Routine sichert die Alltagswelt, die selbst aus viel Routine besteht, und die Bewältigung von Krisen versucht die Grenzsituationen zu entschärfen. Beide Arten der Absicherung beruhen auf denselben gesellschaftlichen Prozessen: der gesellschaftlichen Interaktion des einzelnen mit „den anderen“.⁷⁸ Unter „den anderen“ sind Mitmenschen aus der näheren und weiteren Umgebung wie auch Gegenstände der Alltagswelt – wie zum Beispiel die vertraute Straßenbahn, die vor der Wohnung hält – zu verstehen.

Für den Prozeß der sozialen Wirklichkeitsabsicherung kann zwischen den „signifikanten“ und den „sonstigen“ anderen unterschieden werden.

Besonders die sonstigen anderen ermöglichen es dem Menschen, seine Grundstruktur der Alltagswelt abzusichern, indem sie ihm im Alltag gegenwärtig sind. Unter sonstigen anderen kann man all das und all jene, das heißt Mitmenschen wie auch Gegenstände, verstehen, die den Menschen tagtäglich umgeben und ihm versichern, ohne daß er in eine aktive Kommunikation/Interaktion eintreten muß, da sie einfach vorhanden sind, daß er sich in seiner gewohnten Umwelt bewegt. Das sind zum Beispiel einerseits die Mitmenschen in der Straßenbahn, auf der Straße und andererseits auch Dinge wie das Radio und die Tageszeitung. Für den Soldaten können dies der morgendliche Appell, die graue Uniform oder auch nur die Masse der namenlosen Soldaten, der er begegnet, sein, die ihm tagtäglich seine Wirklichkeit als Soldat versichern.

Von größerer und zentraler Bedeutung sind jedoch die „signifikanten“ anderen. Sie sind es, die es dem einzelnen ermöglichen, sich seiner Identität auf intensivere Art und Weise, als dies die Begegnungen der Alltagswelt zulassen, zu versichern. Sie verschaffen eine „ausdrückliche und gefühlsgetragene Gewißheit“⁷⁹ der eigenen Identität, die selbst wieder als eine Sache des Bewußtseins, d. h. des Reflexivwerdens eines bewußten Selbstbildes zu verstehen ist,⁸⁰ wobei ein Teil des Reflexivwerdens sich auch auf die Zuwendung zur eigenen Vergangenheit bezieht. Signifikante andere sind meist Menschen der näheren Umgebung, wie Familienmitglieder, gute Freunde oder ein guter Kamerad. Die Anzahl dieser signifikanten anderen ist veränderbar; vor allem, wenn diese untereinander nicht übereinstimmen, können sie ausgewechselt werden. Signifikante und sonstige andere stehen zueinander in einem dialektischen Verhältnis. So kann es sein, daß jemand von seinen signifikanten anderen keine Bestätigung seiner subjektiven Wirklichkeit mehr erhält, weil diese, die signifikanten anderen, von den sonstigen anderen negativ beeinflusst wurden. Dies wäre zum Beispiel der Fall, wenn jemand als Gegner des Nationalsozialismus bei seinen Verwandten keine Bestätigung seiner Haltung mehr bekäme, da diese von den Nachbarn und den öffentlichen Medien dahingehend beeinflusst wurden, den Nationalsozialismus als das einzig Richtige anzusehen. Für das Verhältnis des einzelnen zu den sonstigen und signifikanten anderen ist zu bemerken, daß die signifikanten eine viel stärkere Position einnehmen, als die sonstigen. Es ist wichtiger, daß jemand innerhalb seines Freundeskreises Bestätigung findet, als wenn dies durch Unbekannte auf der Straße geschieht.

Wie schon erwähnt, funktioniert diese Absicherung durch Interaktion. Dabei übernimmt die Kommunikation, das Gespräch, die wichtigste Rolle. „Das Alltagsleben des Menschen ist wie das Rattern einer Konversationsmaschine, die ihm unentwegt seine subjektive Wirklichkeit garantiert, modifiziert und rekonstruiert.“⁸¹

Beim Rattern dieser Konversationsmaschine ist es wichtig, daß ein Großteil der wirklichkeitsichernden Kommunikation nicht explizit abläuft, sondern in den alltäglichen Gesprächen implizit enthalten ist. Das alltägliche Gespräch, die phatische Kommunikation, ist einerseits notwendig, um das Funktionieren des Zusammenlebens einer Gruppe zu gewährleisten, und kann andererseits die subjektive Wirklichkeit eines Individuums verändern, indem über manche Dinge gesprochen wird und über andere nicht. Es ist das Gespräch, das die Erfahrungen und Erlebnisse bearbeitet und

⁷⁸ Vgl. Berger/Luckmann, Die gesellschaftliche Konstruktion, 159.

⁷⁹ Vgl. Berger/Luckmann, Die gesellschaftliche Konstruktion, 161.

⁸⁰ Vgl. Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1999, 130-160.

⁸¹ Vgl. Berger/Luckmann, Die gesellschaftliche Konstruktion, 163.

es ermöglicht, diese in das Bewußtsein zu heben und sie mit Sinn zu versehen. Es ist die Sprache, die die Welt erzeugt und sie auch begreift. Die Sprache speichert den sozialen Wissensvorrat.

Kommt es nun zu einer Unterbrechung der Kommunikation, zu einem Ende dieser alltäglichen und signifikanten Gespräche, welche die Plausibilitätsstrukturen vermitteln, so befindet sich die subjektive Wirklichkeit und die Identität des einzelnen in Gefahr. Der Mensch kann sich seiner selbst in der ihn umgebenden Welt mit all den neuen, zum Teil bedrohlichen Erlebnissen nicht mehr sicher sein. Ein Ausweg besteht in der Verwendung von technischen Hilfsmitteln, die es ermöglichen, die signifikanten Gespräche auch über räumliche Trennung hinweg fortzuführen, wobei gilt, daß Intensität Seltenheit kompensieren kann.⁸² Eine Möglichkeit dazu stellen Briefe dar. Eine weitere Photographien.

Feldpostbrief – Kriegserinnerungsalbum – Erinnerungsproduktion

Von einer Krisensituation kann gesprochen werden, wenn die subjektive Wirklichkeit durch eine andere Wirklichkeit bedroht wird. So kommt es zum Beispiel zu einer Krisensituation, wenn die Wirklichkeit des zivilen Lebens mit der des Krieges kollidiert.⁸³ Der Krieg stellt allerdings nicht nur eine einfache Krisensituation dar, sondern konfrontiert den Menschen häufig mit Grenzsituationen des Lebens. Die Konfrontation mit dem Tod, teils große körperliche Strapazen und die ständige Ungewißheit der eigenen Zukunft bringen den Soldaten in einen Zustand der persönlichen wie auch psychischen Krise, die er bewältigen muß. In diesem Fall ist eine intensive Kommunikation mit signifikanten anderen – z. B. den Angehörigen – gefordert. Doch durch die räumliche Trennung von diesen kann diese Kommunikation nur über das Medium Feldpost und während der spärlichen Heimaturlaube erfolgen. Die Feldpost wird somit zum Medium des signifikanten Gesprächs und trägt dadurch zur Bewältigung der Krisen bei.

Natürlich helfen die Kameraden einer Einheit sich gegenseitig, die Wirklichkeit des Krieges zu ihrer gemeinsamen subjektiven Wirklichkeit zu machen. Unter diesem Gesichtspunkt können auch die Bemühungen der Wehrmachtsführung, die Bildung von Primärgruppen zu fördern, gesehen werden. Es wurde versucht, die Männer einer Einheit – auf Kompanie- und Zugesebene – aus denselben Wehrkreisen zu rekrutieren, sie gemeinsam auszubilden und Verwundete nach ihrer Genesung wieder zu ihren Einheiten zurückzuschicken. Es sollten freundschaftliche Beziehungen entstehen, die den Zusammenhalt der Truppe und damit auch die Kampfkraft und Moral stärken. Die Soldaten sollten zu ihrer Einheit ein Gefühl der Heimat aufbauen. Sie sollten sich als Teil einer Familie fühlen, in der der Vorgesetzte, in der Regel Offiziere der mittleren und unteren Ränge, die Rolle des Vaters übernimmt. Doch folgt man der Argumentation von Omer Bartov,⁸⁴ so trifft diese Primärgruppenbildung höchstens für die Zeit des Überfalls auf Polen und den Westfeldzug zu. Denn an den östlichen Kriegsschauplätzen konnte es auf Grund der hohen Verluste und der häufigen Umgruppierungen zu keiner Bildung von Primärgruppen in dem Maße wie bisher kommen. An ihre Stelle trat die ideologische Indoktrination und Motivierung. Inwieweit nun einzelne Kameraden signifikante Gesprächspartner sein konnten, muß sicherlich im einzelnen genau geprüft werden, doch kann davon ausgegangen werden, daß die Kommunikation innerhalb der Einheit nicht ausreichend war, um die Erlebnisse des Krieges in die Vorkriegswirklichkeit zu integrieren.⁸⁵ Welche Bedeutung die intensive Propagandatätigkeit und die ideologische Indoktrination für den einzelnen bei der Erzeugung der nötigen Plausibilitätsstrukturen erlangte und damit dazu beitrug, die subjektive Kriegswirklichkeit zu verstehen, erfordert sicherlich noch eingehendere und am jeweiligen Objekt des Interesses ausgerichtete Untersuchungen, wobei allgemein festgestellt werden kann, daß die Propaganda besonders in Zeiten der grundsätzlichen lebensweltlichen Krise für den

⁸² Vgl. Berger/Luckmann, Die gesellschaftliche Konstruktion, 165.

⁸³ Vgl. Peter Knoch, Kriegserlebnis als biographische Krise, in: Biographie – sozialgeschichtlich, hg. v. Andreas Gestrich, Peter Knoch und Helga Merkel, Göttingen 1988, 86-108. Knoch untersucht anhand von zwei Feldpostbriefserien des Ersten und Zweiten Weltkrieges die tiefgreifenden Wandlungen und Persönlichkeitsentwicklungen, die Menschen in einem Krieg erfahren.

⁸⁴ Vgl. Omer Bartov, Hitlers Wehrmacht. Soldaten, Fanatismus und die Brutalisierung des Krieges, Hamburg 1995, 52 ff.

⁸⁵ Vgl. K. Latzel, Deutsche Soldaten, 33.

einzelnen von Bedeutung ist. In Situationen, in denen das soziale Wissen der zivilen Welt nicht mehr ausreicht, um das Erlebte mit Sinn zu versehen und in eine Lebenserzählung einzubinden, wird verstärkt auf die Plausibilitätsstrukturen, die die Propaganda stiftet und bereitwillig zur Verfügung stellt, zurückgegriffen.⁸⁶

Auf jeden Fall erlangt das schriftliche Gespräch große Bedeutung für den einzelnen. Es hilft dem Soldaten, sich seiner Vorkriegswirklichkeit und seiner eigenen Identität zu versichern, was sich in den Briefen in häufig vorkommenden Reflexionen über gemeinsam Erlebtes wie auch über Zukünftiges niederschlägt. Die Briefe und Karten sind der Ort, an dem die gemeinsame Vergangenheit besprochen und die Zukunft entworfen wird. Die schriftliche Kommunikation hilft im Bemühen, die neue Kriegswirklichkeit zu verstehen und mit der Vorkriegswirklichkeit in Einklang zu bringen. Einzelne Erlebnisse und Handlungen können mit Sinn, der aus dem sozialen Wissen gespeist wird, versehen werden.

Der Prozeß der Sinnstiftung kann als Abgleich zwischen dem Erlebnis und dem Wissensvorrat verstanden werden. Gelingt es, die Erlebnisse mit Sinn zu versehen, so werden sie zu Erfahrungen und als solche im Gedächtnis gespeichert. Erlebnisse und Sinnstiftungen lagern sich im Bewußten und Unbewußten in Schichten unterschiedlicher Tiefe und Zugänglichkeit, die ihrerseits die aktuelle Wahrnehmung prägen, ab.⁸⁷ Die Briefe werden zum Ort, an dem die Kriegserlebnisse sich zu Kriegserfahrungen wandeln, indem sie ins Bewußtsein gehoben und Teil einer subjektiven Realität und später, nach dem Krieg, auch Teil eines sozialen Bewußtseins werden.

Dieser Konzeption folgend sind Erfahrungen gelungene Auslegungen oder Interpretationen von aktiven oder passiven Erlebnissen. Sie schichten sich im Laufe des Lebens auf und gruppieren sich zu größeren Erfahrungszusammenhängen, die in ihrer Gesamtheit Gedächtnis und persönliche, aber auch gesellschaftlich vermittelte Identität bilden. Denn nach Reinhard Koselleck ist Erfahrung „gegenwärtige Vergangenheit, deren Ereignisse einverleibt worden sind und erinnert werden können. Sowohl rationale Verarbeitung wie unbewußte Verhaltensweisen, die nicht oder nicht mehr im Wissen präsent sein müssen, schließen sich in der Erfahrung zusammen.“⁸⁸ Doch die eigene Erfahrung ist selbst wiederum durch Generationen und Institutionen vermittelt, wonach in der eigenen Erfahrung immer auch fremde Erfahrung enthalten ist.

„Kriegserfahrungen konnten nur gemacht und ins Bewußtsein gehoben werden, weil sie in historisch vorgegebene Erfahrungsmöglichkeiten einrasteten.“⁸⁹ Allerdings bedeutet Sinnstiftung nicht immer die völlige Übereinstimmung mit dem sozialen Wissen oder das fixe Einrasten in die historischen Erfahrungsmöglichkeiten. Vielmehr sorgt sie dafür, daß Ereignisse zumindest nicht sinnlos bleiben, da sie ansonsten dazu führen können, daß die Identität bedroht wird. Kommt es nicht sogleich zu einer Sinnstiftung, was vor allem in Krisensituationen der Fall sein kann, wenn die Erlebnisse alle vorgegebenen Sinnmuster sprengen, dann können die Sinnstiftungsmuster modifiziert und gedehnt werden, was während des Krieges besonders mittels Propaganda geschah. Sollte es aber trotzdem nicht gelingen, „dann geistern die Erlebnisse gleichsam als unbearbeiteter Rohstoff durch das Gedächtnis“,⁹⁰ wobei sie dadurch allerdings nicht weniger virulent sind. Ein Beispiel für die Bedeutung der „nichterfahrenen“ Kriegsereignisse bildeten die zum Teil heftigen und emotionalen Reaktionen von ehemaligen Wehrmachtangehörigen und ihren Kindern auf die Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“.

In den Feldpostbriefen, aber auch in lebensgeschichtlichen Interviews treten jene Kriegserlebnisse, die nicht mit Sinn ausgestattet werden konnten, oft in der Form des Ungesagten und Ungeschriebenen auf, weshalb gerade diese häufig von besonderem Interesse sind.⁹¹

⁸⁶Vgl. G. Lamprecht, Feldpost und Kriegserlebnis, 172-190.

⁸⁷Vgl. Klaus Latzel, Vom Kriegserlebnis zur Kriegserfahrung. Theoretische und methodische Überlegungen zur erfahrungsgeschichtlichen Untersuchung von Feldpostbriefen, in: Militärgeschichtliche Mitteilungen 56 (1997), 1-30, hier 14.

⁸⁸Reinhard Koselleck, zit. nach K. Latzel, Kriegserlebnis, 14.

⁸⁹Reinhard Koselleck, Der Einfluß der beiden Weltkriege auf das soziale Bewußtsein, in: Der Krieg des kleinen Mannes. Eine Militärgeschichte von unten, hg. v. Wolfram Wette, München 1992, 324-343, hier 330.

⁹⁰K. Latzel, Kriegserlebnis, 14f.

⁹¹Vgl. K. Latzel, Kriegserlebnis, 13 ff; vgl. dazu I. Schikorsky, Kommunikation, 300 f. Für Schikorsky ist das in den Briefen nicht Geschriebene ein Zeichen der „Unfähigkeit zu einer differenzierten schriftsprachlichen Artikulation“,

Demnach erlaubt das Studium der feldpostbrieflichen Kommunikation dem/der Forscher/Forscherin, sich dem sinnbehafteten Kriegserlebnis, das einerseits in den Briefen und Karten kommuniziert und andererseits in den Kriegsphotographien festgehalten wurde, anzunähern. Ist der Feldpostbrief das Medium der Kommunikation während des Krieges, so ist das Kriegserinnerungsalbum, in dem beim Einkleben und Arrangieren der Bilder und Versehen dieser mit der entsprechenden Legende nachträglich noch eine zusätzliche „Glättung“ durchgeführt wurde, häufig der Ausgangspunkt für das identitätssichernde Gespräch über die Kriegserfahrungen. Im Album sind mittels der Photographien die zu Erfahrung gewordenen Ereignisse archiviert. Wie die Erfahrungen im Gedächtnis bewußt und unbewußt sind, so kann auch in den Photographien ein manifester und ein latenter Sinngehalt festgemacht werden. Der die jeweilige Erzählung stützende Sinngehalt wird im Erinnerungsalbum durch das Arrangement der Bilder und die Legenden hervorgehoben. Es sind vor allem diese beiden Merkmale und die Aufbewahrung im Album, die den Kontext herstellen und den Diskurs, in dem die Bild-Geschichte erzählt wird. Es ist dies vor allem die Erzählung im Rahmen der Familie und Freunde und der „Kameraden“, mit denen man die Erfahrungen teilt und mittels derer man sich im Gespräch seiner selbst versichert. Das Kriegserinnerungsalbum ist demnach auch ein Ausgangspunkt für die rituelle Wiederholung, die als Praktik der Erinnerung und zugleich als Vergewisserung der Identität eine zentrale Rolle einnimmt.⁹² Zu Schwierigkeiten bei der Identitätssicherung kommt es, wenn diese Photographien und Alben einer anderen Lesart unterzogen werden, was sich sehr deutlich rund um die Diskussionen zur Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“ zeigte. Denn Photos werden von unterschiedlichen Menschen, Organisationen unterschiedlich verwendet und auf unterschiedliche Sachverhalte hin befragt. Und die jeweiligen Lesarten stellen die Photographien in unterschiedliche Kontexte. Diese unterschiedliche Lesart von Photographien gibt dann auch Auskunft über die Formen der Erinnerung. „Das Gegenwärtige des Blicks schiebt sich vor das Vergangene, das Objekt des Erinnerens ist.“⁹³

Photographie zwischen privat und öffentlich

Den vorhergegangenen Überlegungen folgend beinhaltet das Kriegserinnerungsalbum mit seinen Photographien und den dazugehörigen Legenden eine durch manifesten Sinn behaftete Kriegserzählung, die es dem Angehörigen der Wehrmacht auch für die Nachkriegszeit möglich machen sollte, seine Kriegserlebnisse in seine Lebensgeschichte einzubauen. Im Album wird im Akt des Einklebens und Kommentierens eine Kriegsgeschichte konstruiert, in der Brüche und Widersprüche verlorengehen oder in den Hintergrund treten. Der Akteur konstruiert sich seine eigene Kriegsgeschichte, die wiederum eingebettet ist in die kollektive Erzählung über den Krieg.

Ausgehend von der Gedächtniskonzeption Jan Assmanns befindet sich die (Kriegs-)Photographie an der Schnittstelle zwischen dem kommunikativen und dem kulturellen Gedächtnis, wie sich besonders an den hitzigen Auseinandersetzungen rund um die Photographien der ersten Wehrmachtsausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“ gezeigt hat. Die Kriegsphotographie und seine Einbettung in die Kriegserzählung im Erinnerungsalbum ist als eine Form der objektivierten Kultur zu verstehen. In der Photographie, die im weitesten Sinne als Text zu verstehen ist, hat sich das kommunikative Gedächtnis auskristallisiert.⁹⁴ Doch so wie die alltägliche Kommunikation ist auch das kulturelle Gedächtnis identitätskonkret für das Individuum und die Gruppe. Das kulturelle Gedächtnis ist Speicher eines Wissensvorrats, der sowohl in Erwerb als auch Überlieferung zum „need for identity“ wird.⁹⁵ Demnach manifestiert sich im kulturellen Gedächtnis diese Version der Lebenserzählung, die es dem einzelnen, aber auch der Gruppe ermöglicht, sich selbst zu bestätigen und seine/ihre Identität aufrechtzuerhalten. Doch diese Er-

wobei diese Unfähigkeit im Widerspruch zur existentiellen Notwendigkeit der Kommunikation steht.

⁹²K. Köstlin, *Photographie*, 400.

⁹³Cornelia Brink, *Ikonen der Vernichtung*, 10.

⁹⁴Vgl. Jan Assmann, *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, in: *Kultur und Gedächtnis*, hg. v. Jan Assmann und Tonio Hölscher, Frankfurt/Main 1988, 9-19, hier 11.

⁹⁵Vgl. J. Assmann, *Gedächtnis*, 13.

zählung der Vergangenheit ist nicht unveränderlich, sondern wird immer von der Gegenwart aus betrachtet und erzählt. Das kulturelle Gedächtnis verfährt rekonstruktiv. „Es ist zwar fixiert auf unverrückbare Erinnerungsfiguren und Wissensbestände, aber jede Gegenwart setzt sich dazu in aneignende, auseinandersetzen, bewahrende und verändernde Beziehung.“⁹⁶

In Bezugnahme auf die Geschichte des Zweiten Weltkrieges und die Frage der Involvierung der Wehrmacht und damit des einzelnen Soldaten in die Verbrechen des Vernichtungskrieges und des Holocausts ist vor allem anhand der Konflikte rund um die Ausstellung des Hamburger Instituts für Sozialforschung feststellbar, daß einzelne Gruppen der Gegenwart ihre gemeinsame Vergangenheit unterschiedlich rekonstruieren. Unterschiedliche Gruppen in der Gesellschaft haben sich nach dem Zweiten Weltkrieg der „Pfleger“ des kulturellen Gedächtnisses angenommen – sei es in Form von öffentlichen Denkmälern, der rituellen Kundgebungen des Kameradschaftsbundes zu Allerheiligen, aber auch der Erzählung auf der Basis der Kriegsphotographien im Kreis der Familie, Freunde und ehemaliger „Kameraden“. In der Regel stießen diese Erzählungen, die Walter Manoschek für Österreich als jene von den „Helden der Heimat“ bezeichnet und die seit den späten vierziger Jahren im öffentlichen Raum in Form von Denkmälern ihre Kristallisation fanden, auf keinen Widerstand.⁹⁷ Vielmehr wurde diese mythische Umdeutung der Kriegsvorgänge übernommen und in ein öffentliches Geschichtsbild eingebaut. So war und ist in Österreich die (deutsche) Wehrmacht bis heute das Zentrum der persönlichen und allgemeinen, der privaten Vereins- wie öffentlichen Gedächtniskultur.⁹⁸

Gerade dieses „halboffizielle“ Gedächtnis, das im Widerspruch zur offiziellen Konstruktion der Opferthese steht, der zufolge die „nationalsozialistische Reichsregierung Adolf Hitler“ „das macht- und willenlos gemachte Volk Österreichs in einen sinn- und aussichtslosen Eroberungskrieg geführt hat, den kein Österreicher jemals gewollt hat, jemals vorauszu sehen oder gutzuheißen instandgesetzt war, zur Bekriegung von Völkern, gegen die kein wahrer Österreicher jemals Gefühle der Feindschaft oder des Hasses gehegt hat“,⁹⁹ geriet nun angesichts der ersten Wehrmachtsausstellung rund zehn Jahre nach Waldheim erneut ins Wanken. Die Ausstellung erzählt eine andere Geschichte, als sie in den Kameradschaftsbünden, aber auch den meisten Familien erzählt wurde. In der Ausstellung prallen demnach unterschiedliche Erinnerungen aufeinander.

Das Besondere dieser Auseinandersetzung ist allerdings die Tatsache, daß ein Schwerpunkt der Debatte rund um die Ausstellung nicht die Grundaussagen, wonach die Wehrmacht an Verbrechen als integraler Bestandteil der nationalsozialistischen Vernichtungsmaschinerie beteiligt war, betrifft, sondern sich an den Photographien und dem wissenschaftlichen Umgang mit ihnen festmachte. So war es dann auch die massive Kritik an ausgestellten Photographien, die laut Bogdan Musial¹⁰⁰ keine Opfer der Wehrmacht, sondern Opfer des NKWD zeigten, die im November 1999 zum vorübergehenden „Moratorium“ der Ausstellung und zum Einsetzen einer Historikerkommission zur Überprüfung durch Jan Philipp Reemtsma führte.¹⁰¹

Neben diesen Kritikpunkten, die den wissenschaftlichen Umgang mit Photographien betreffen, ist besonders das Phänomen der gesteigerten Emotionalität, die die Ausstellung und vor allem der Einsatz der Bilder hervorgerufen haben, ein zentrales Merkmal.

⁹⁶ Vgl. J. Assmann, Gedächtnis, 13. Laut Assmann existiert das kulturelle Gedächtnis in zwei Modi: in der Potentialität des Archivs und dem Modus der Aktualität.

⁹⁷ Vgl. Walter Manoschek, „Ich habe es immer geahnt ...“. Erinnerungspolitische Reflexionen über das Bild der Wehrmacht und die Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944“ in Österreich, in: Irritationen. Die Wehrmachtsausstellung in Linz, hg. v. Brigitte Kepplinger/Reinhard Kannonier, Grünbach 1997, 70-88, hier 75.

⁹⁸ Vgl. Reinhard Kannonier, Geschichte, Politik und Öffentlichkeit. Die Vorbereitungsphase: ein kurzes Lehrstück über lange Irrwege, in: Irritationen. Die Wehrmachtsausstellung in Linz, hg. v. Reinhard Kannonier und Brigitte Kepplinger, Grünbach 1997, 9-20, hier 12.

⁹⁹ Aus der Unabhängigkeitserklärung der Republik Österreich, Staatsgesetzblatt für die Republik Österreich, Jg. 1945, 1. Stück, ausgegeben am 1. Mai 1945.

¹⁰⁰ Vgl. Bogdan Musial, Bilder einer Ausstellung, 563-591.

¹⁰¹ Vgl. Volker Ullrich, Von Bildern und Legenden. Der neue Streit um die Ausstellung zeigt, wie sorgfältig mit Fotodokumenten gearbeitet werden muss, in: Die Zeit 44/1999 <http://www.zeit.de/1999/44/199944_wehrmachtsausste.html>; Jan Bürger, Pause als Chance. Ein Besuch im Hamburger Institut für Sozialforschung, in: Die Zeit 46/1999 <http://www.zeit.de/1999/46/199946_reemtsma.html>.

Woher kommt die gesteigerte Emotionalität? Reinhard Kannonier sieht sie im Thema selbst und hier vor allem in der „subjektiven Nähe“ der Besucher zum Gezeigten.¹⁰² Denn durch die Eltern und Großeltern oder andere Verwandte sind große Teile der Bevölkerung direkt oder indirekt mit dem Thema der Ausstellung, dem Vernichtungskrieg im Osten, verbunden. Was hochkommt, ist für die Kriegsgeneration ein lange verdrängter Teil der eigenen Geschichte und für die Nachgeborenen, die Angst, der eigene Vater, Großvater etc. könnte auch an Verbrechen beteiligt gewesen sein.

Ein anderer Erklärungsansatz sieht die hohe Emotionalität vor allem in der emotionalen Wirkung der Photographien. „Ein Weiteres haben die Ausstellungsmacher unterschätzt: Sie setzten ursprünglich auf die schriftlichen Quellen und Dokumente; doch ihre Wirkung erzielte die Ausstellung vor allem durch die Wucht der Bilder. Erst sie sorgten für die visuellen Schockeffekte, die bei vielen Besuchern Entsetzen auslösten. Damit wurde aber auch den Fotos eine Beweisspflicht aufgebürdet, die sie schon aufgrund der Unsicherheiten der Überlieferung nicht in jedem Einzelfall erfüllen konnten.“¹⁰³ So attestiert Volker Ullrich in seinem Kommentar den Bildern einen visuellen Schockeffekt und führt diesen auf die „Beweispflicht“ der Photographien zurück. Doch die Ursachen der gesteigerten Emotionalität sind damit noch immer nicht ergründet.

Cornelia Brink, ein Mitglied der Historikerkommission zur Überprüfung der Ausstellung, sieht in ihrer Untersuchung der KZ-Photographien, der „Ikonen der Vernichtung“, die enorme Wirkung von Greuelbildern im Widerspruch zwischen der scheinbaren Objektivität, der Beweiskraft und dem Dargestellten, das in seiner verbrecherischen Dimension als unfaßbar und unwirklich empfunden wird.

„Das Inkommensurable der Bilder verweist auf die Tat selbst: In der je besonderen Form der fotografischen Bearbeitung der Vergangenheit, dem Bildermachen wie dem Anschauen der Bilder, verbirgt sich eine Spur der Vergangenheit. Nach der Tat versuchten die Nazis, die Spuren ihrer Verbrechen gründlich zu verwischen, sie zerstörten handgreifliche Beweise für die Massenvernichtung und ermordeten die Zeugen. Zugleich sprengt das, was geschah und von dem wir wissen, gerade wegen der Ungeheuerlichkeit der Organisationsform, des Ausmaßes und der Grausamkeit unsere Vorstellungskraft. Vielleicht besitzt die Rede von ‚Fotografien als Spur von etwas, das tatsächlich war‘, gerade deshalb eine besondere Überzeugungskraft, wurden – und werden noch immer – die Fotografien der Konzentrationslager und überhaupt Aufnahmen, die mit den Verbrechen in Verbindung stehen oder gebracht werden können, mit besonders hoher Beweiskraft ausgestattet (oder diese umgekehrt von Revisionisten besonders heftig angegriffen). Die ‚Objektivität‘ des Mediums gerät immer wieder in Konflikt mit der ‚Unwirklichkeit‘ und ‚Unfaßbarkeit‘ der Ereignisse, für die sie stehen. Auch für diese Diskrepanz stehen die Fotos.“¹⁰⁴

Ein weiterer zentraler Erklärungsansatz der emotionalen Wirkung der Photographien ist sicherlich auch in ihrer Funktion als Gedächtnisort der Kriegsgeneration zu suchen. Photographien dienen und dienten der Kriegsgeneration zur „Beweisführung“ ihrer Lebenserzählung. Sie waren mit ihrer scheinbaren „Objektivität“ die Grundlage und der „unumstößliche“ Beweis für eine identitätsstiftende Lebenserzählung. Sie entstanden durch Sinnbehaftung und zeigten den Soldaten Plausibles, obwohl natürlich nicht vergessen werden darf, daß Greuelphotos zum Teil sicherlich auch zu Dokumentationszwecken gemacht wurden, um nach dem Krieg das Unbeschreibliche und Unglaubliche beweisen zu können.

Herausgerissen aus ihrem Erzählkontext findet nun ein Teil der ehemaligen Wehrmachtsangehörigen die Photographien ihrer Lebenserzählung in der Ausstellung im Kontext des Verbrechens wieder, und das Fundament ihres Erinnerungsgebäudes, ihr kulturelles Gedächtnis, beginnt rissig zu werden und läuft Gefahr völlig einzustürzen. Gleichzeitig werden durch die andere Lesart der Photographien auch die latenten Sinngehalte wieder hervorgeholt, die nicht mit Sinn behafteten Ereignisse und Erlebnisse drohen ins Bewußtsein zu kommen.

¹⁰² Vgl. R. Kannonier, *Geschichte*, 11.

¹⁰³ V. Ullrich, *Von Bildern und Legenden*.

¹⁰⁴ Cornelia Brink, *Ikonen der Vernichtung*, 240.

Entsprechend dieser Gefahr wurde von den Ausstellungsgegnern der zentrale Angriffspunkt auch im wissenschaftlichen Umgang mit den Photographien gesucht. Denn wenn es möglich wäre, die Beweiskraft der Photographien zu widerlegen und den Gestaltern unwissenschaftliches Arbeiten nachzuweisen, so wäre in weiterer Folge auch die Grundthese der Ausstellung in Frage zu stellen. Ein Unterfangen, das allerdings spätestens mit dem Bericht der Historikerkommission sowie durch die neue Ausstellung, welche die Grundthesen der ersten Ausstellung bestätigt, als gescheitert betrachtet werden kann.