

Unklare Grenzziehungen

Zur Konstruktion von „Eigenem“ und „Fremdem“ in Aufnahmen deutscher Fotoamateure während des Zweiten Weltkriegs*

Das nationalsozialistische Regime bemühte sich bereits frühzeitig darum, Amateurfotografinnen und -fotografen Gelegenheit zu bieten, ihre Werke in eine breitere Öffentlichkeit einzubringen, etwa im Rahmen von Publikationen und Ausstellungen, die in ihrer Reichweite über die der traditionellen Amateurfotografenvereinigungen¹ hinausgingen. So wurden im Rahmen der Vorarbeiten zu der großen 1937 in Berlin gezeigten Propagandaausstellung „Gebt mir vier Jahre Zeit“ angeblich 60 000 Amateurfotos (von insgesamt 100 000 eingereichten Aufnahmen) gesichtet, die „eine wochenlange Arbeit in der Geschäftsstelle des Reichsbundes

* Für wertvolle Hinweise, Anregungen und Kritik zum Text bedanke ich mich herzlich bei Levke Harders, Veronika Springmann, Marcus Funck, Wayne Yung (allesamt Berlin) und Ralf Göllner (Hungaricum – Ungarisches Institut, Universität Regensburg).

1 Bereits 1908 war – in Abgrenzung sowohl zu den Berufsfotografen als auch zu den sogenannten Knipsern (also den fotografisch-ästhetisch unambitionierten Produzenten reiner „Erinnerungsfotos“) – der Verband Deutscher Amateurfotografen-Vereine gegründet worden. Die Fotoamateure, die sich explizit als politisch fortschrittliche Gegenbewegung zur bürgerlichen Amateurfotografie verstanden, organisierten sich in Arbeiterfotografenvereinen. Diese linke Gegenöffentlichkeit fand 1926 ihren organisatorischen Ausdruck im Verband der Arbeiterfotografen Deutschlands, der durch direkte Verbindungen zum Neuen Deutschen Verlag Willi Münzenbergs über zwei Publikationsorgane, die *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* sowie die Zeitschrift *Der Arbeiterfotograf*, verfügte. Neben diese KPD-nahen Gründungen trat 1928 als SPD-nahe Organisation der Arbeiter-Lichtbild-Bund auf den Plan. Nach der NS-Machtübernahme erfolgte auf Initiative des Referats Lichtbild im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda die Gründung des NSDAP-gebundenen Reichsbundes Deutscher Amateur-Fotografen. Vgl. Rolf Sachsse, *Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat*, Dresden 2003, S. 117–122.

der deutschen Amateurphotographen [sic]² erfordert habe. Unter den insgesamt 3000 Fotografien, die auf der umlaufenden Galerie in einer der Ausstellungshallen zu sehen waren, befanden sich immerhin 800 Amateuraufnahmen, also mehr als 25 Prozent.³ 1939 rief der Vorsitzende des Reichsbundes Deutscher Amateur-Fotografen, Paul Lüking, die Amateure dazu auf, als „Mitarbeiter im Wirken für die deutsche Kultur“ tätig zu sein und damit der „Vervollkommnung des Gesamtbildes unseres nationalsozialistischen Schaffens, unseres kulturellen Lebens, der deutschen Landschaft und des deutschen Menschen“ zu dienen.⁴ Es überrascht also nicht, dass – dem Fotohistoriker Timm Starl zufolge – 1939 rund zehn Prozent der deutschen Bevölkerung eine Kamera besaßen. Der Anteil der aktiven „Knipser“ dürfte sogar noch etwas höher zu veranschlagen sein, weil die Kameras damals häufiger von mehr als einer Person benutzt wurden.⁵

An die Gruppe der Amateurfotografinnen und -fotografen wandte sich in einem kurz nach dem deutschen Überfall auf Polen veröffentlichten Artikel der seit 1934 in Berlin als Bildjournalist und Fachpublizist sowie seit 1937 als Lehrer für Farbfotografie an der Reimann-Schule tätige Herbert Starke. In dem Artikel griff Starke, der während des Zweiten Weltkriegs Fotografen für die Propagandakompanien der Wehrmacht ausbildete,⁶ zu pathetischen Formulierungen über die Rolle, die deutsche Fotoamateure an der „Heimatfront“ spielen sollten: „Während die Soldaten draußen an der Front kämpfen, kann auch der Amateur daheim zu seinem kleinen Teil dazu beitragen, sich in das große Buch der deutschen Geschichte mit einzutragen.“⁷

- 2 Siehe Herbert Starke, Fortschritte der Amateur- und Berufsphotographie auf der Ausstellung „Gebt mir vier Jahre Zeit“, in: Photographie für Alle. Zeitschrift für alle Zweige der Photographie 33 (1937) 12, v. 15. Juni 1937, S. 187–190, hier S. 187.
- 3 Ebenda, S. 188. Zu der Ausstellung vgl. Michael Wildt, „Gebt mir vier Jahre Zeit!“ – Bilder einer Propagandaexposition, in: Berlin 1937. Im Schatten von morgen, hrsg. von der Stiftung Stadtmuseum Berlin (Paul Spies und Gernot Schaulinski), in Kooperation mit der Stiftung Neue Synagoge Berlin – Centrum Judaicum, Berlin 2017, S. 29–37.
- 4 Siehe Paul Lüking, Die Aufgabe der deutschen Amateurphotographie, in: Deutscher Kamera-Almanach. Ein Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit 29 (1939), S. 19–25, hier S. 25.
- 5 Vgl. Timm Starl, Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich, München/Berlin 1995, S. 98.
- 6 Vgl. Sachsse, Erziehung zum Wegsehen, S. 429.
- 7 Siehe Herbert Starke, Und trotzdem: Amateurfotografie!, in: Photofreund – Halbmonatsschrift für Freunde der Photographie 19 (1939) 20, v. 20. Oktober 1939, S. 349 f., hier S. 349.

Deutsche Wehrmachtsoldaten griffen im Laufe ihres Einsatzes ebenfalls vielfach zur Kamera; während des Zweiten Weltkriegs schufen sie fotografische Repräsentationen sowohl ihrer Freizeit als auch ihres Dienstalltags. Sie fertigten Aufnahmen von der ihnen fremden Umgebung an ihren Einsatzorten an, um sie Briefen an ihre Familien in der Heimat beizulegen oder in Fotoalben zu montieren. Diese Fotos zeigen Landschaften und Sehenswürdigkeiten und vermittelten häufig ein Bild der einheimischen Zivilbevölkerung oder der Kriegsgegner der deutschen Soldaten.⁸ Und auch deutsche Zivilisten hielten ihre Eindrücke von „Land und Leuten“ fest, wenn sie Gelegenheit hatten, ins Ausland zu reisen. In diesem Zusammenhang spielten Fotoalben für die Amateurfotografinnen und -fotografen im Hinblick auf die Erinnerungsproduktion eine besondere Rolle. Die spätere Auswahl und das Arrangement in Alben bestimmten, was für erinnerungswürdig gehalten wurde (und was nicht) und welches Bild späteren Rezipientinnen und Rezipienten – vornehmlich Familienangehörigen und Freunden – vermittelt werden sollte.⁹

Gegenstand der folgenden Analyse sind zunächst Fotografien, die deutsche Wehrmachtangehörige während des Zweiten Weltkriegs im besetzten Frankreich von Kriegsgefangenen machten. Sie werden kontrastiert mit Aufnahmen, die im Fotoalbum eines Angehörigen der Hitlerjugend überliefert sind, der 1943 nach Ungarn reiste. Alle diese Foto-Überlieferungen enthalten Konstruktionen des „Eigenen“ und des „Fremden“, manchmal in Gegenüberstellungen visueller Entwürfe einer „Wir-Gruppe“ und des(/der) „Anderen“. Häufig jedoch verschwimmen die Grenzen zwischen den beiden Gruppen in den fotografischen Repräsentationen.

- 8 Vgl. Petra Bopp, „Die Kamera stets schussbereit“. Zur Fotopraxis deutscher Soldaten im Ersten und Zweiten Weltkrieg, in: Gerhard Paul (Hrsg.), *Das Jahrhundert der Bilder*, Bd. I: 1900 bis 1949, Bonn 2009, S. 164–171; dies., *Fremde im Visier. Private Fotografien von Wehrmachtssoldaten*, in: Anton Holzer (Hrsg.), *Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie*, Marburg 2003, S. 97–117; sowie Peter Jahn/Ulrike Schmiegelt (Hrsg.), *Foto-Feldpost. Geknipste Kriegserlebnisse 1939–1945* [Ausstellungskatalog des Deutsch-Russischen Museums Berlin-Karlshorst], Berlin 2000.
- 9 Vgl. Sandra Starke, *Privates Fotografieren 1933–1939 am Beispiel von Familienalben*, unveröffentlichte Magisterarbeit (Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Geschichtswissenschaften), Berlin 2004; sowie Christin Pinzer, *Konstruktionen von Wirklichkeiten. Variierende Erzähl-Strukturen in einem privaten Fotoalbum des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2019; zu den vielfältigen Formen und Funktionen von Fotoalben vgl. außerdem Nora Mathys, *Fotofreundschaften. Visualisierung von Nähe und Gemeinschaft in privaten Fotoalben aus der Schweiz 1900–1950*, Baden 2013.

Die Materialgrundlage des vorliegenden Aufsatzes stellen zwei Fotoalben und ausgewählte einzelne Fotografien privater Provenienz dar. Anhand dieser Bestände werden Wahrnehmungsmuster und (fotografische) Inszenierungsweisen analysiert sowie – im Albumkontext – Narrationsmuster von „Begegnungen“ deutscher Zivilisten bzw. von Wehrmachtssoldaten mit (für sie) „fremden“ Kulturen und „Völkern“.

Im Hinblick auf das erste Album ist zu betonen, dass jene „Begegnungen“¹⁰ im militärischen Kontext, also vor dem Hintergrund deutscher Besatzungspolitik in den eroberten Gebieten, keineswegs „auf Augenhöhe“ stattfanden. Dieser Befund gilt insbesondere für Fotos, die in Kriegsgefangenenlagern bzw. in ihrer Umgebung gemacht wurden. Im ersten hier zu diskutierenden Album stellen zwei solche Lager in Frankreich und deren jeweilige Umgebung die maßgeblichen Aufnahmeorte der Fotos dar; diese Motive dominieren die Albumverzählung deutlich.

Obwohl die Machtverhältnisse zwischen deutschen „Besatzern“, etwa den Angehörigen der Wachmannschaften in den Kriegsgefangenenlagern, einerseits und „Besetzten“, „Unterworfenen“ und Zwangsverschleppten andererseits auf den ersten Blick eindeutig erscheinen mögen, sollen in diesem Beitrag auch Ambivalenzen herausgearbeitet werden, was die fotografischen Repräsentationen von „Begegnungen“ zwischen Angehörigen verschiedener Nationen bzw. Menschen und Menschengruppen verschiedener Hautfarbe während des Zweiten Weltkriegs angeht. Gleichzeitig werden zwei Ebenen in den Blick genommen, die über die unmittelbare fotografische Repräsentationsebene hinausgehen: 1. die Erweiterung von Bedeutung durch Schrift und Text und 2. – sofern die Aufnahmen im Kontext

10 Der vergleichsweise neutral klingende Begriff „Begegnung“ mag im Kontext der beiden hier analysierten Fotoalben, vor allem im Hinblick auf die im ersten Album enthaltenen Motive, auf den ersten Blick als problematisch erscheinen. Er ist jedoch bewusst gewählt, um das – bei der Bildinterpretation selbstverständlich zu berücksichtigende – Machtgefälle zwischen Fotografen und Fotografierten, aber auch unter den Abgebildeten, nicht in einem Maße überzubetonen, das von vornherein Lesarten ausschliesse, die in den Fotos auch Spuren von Neugier und Anzeichen für Gruppendynamiken entdecken lassen, die jenseits von Machtgesten und entsprechenden Herrschaftspraktiken liegen bzw. als Parallelphänomene zu begreifen sind. Ich recurriere – obwohl die Hintergründe und Konstellationen der jeweiligen Begegnungen nicht vollends vergleichbar sind – auf die Begrifflichkeit, die Regina Mühlhäuser für ihre Untersuchung gewählt hat („Begegnung“ bzw. „Zusammentreffen“, hier im Sinne des englischen *sexual encounter*); vgl. dies., *Eroberungen. Sexuelle Gewalttaten und intime Beziehungen deutscher Soldaten in der Sowjetunion, 1941–1945*, Hamburg 2010, S. 7 f.

eines Fotoalbums überliefert sind – der Stellenwert bzw. die Bedeutung einzelner Aufnahmen für *Binnennarrationen*¹¹ in den jeweiligen Alben.

Fotoalbum von Valentin Placzeck über seinen Kriegseinsatz in Frankreich, 1940/41

In diesem Fotoalbum stehen die „Begegnungen“ zwischen weißen deutschen Wehrmachtssoldaten und schwarzen französischen Kriegsgefangenen im Mittelpunkt. Nicht zu unterschätzen ist im Fall dieser speziellen Form von – fotografisch in Szene gesetzter – „Begegnung“ die Bedeutung, die NS-Propagandafotos als „Vor-Bilder“ (oder, neutraler ausgedrückt, als visuelle Hintergrundfolien) für die Praxis deutscher Fotoamateure während des Zweiten Weltkriegs hatten. Namentlich was die politisch-weltanschaulich extrem negativ aufgeladenen visuellen Repräsentationen afrikanischer Soldaten angeht, die in der französischen Armee gegen deutsche Soldaten kämpften, ist davon auszugehen, dass „knipsende“ Wehrmachtssoldaten im deutsch besetzten Frankreich sich an jenen in den NS-Printmedien anlässlich des deutschen „Frankreichfeldzugs“ breit veröffentlichten herabwürdigenden Fotografien und zerrbildhaften, entsprechend betexteten Collagen – bewusst oder unbewusst – orientierten. Reichspropagandaminister Joseph Goebbels hatte bereits am 30. Mai 1940 auf die „schwarze Schmach am Rhein“, den Einsatz französischer Kolonialtruppen während der alliierten Rheinlandbesetzung nach dem Ersten Weltkrieg (de facto ab Januar 1919), angespielt und die Presse zur „Berichterstattung“ in diesem Sinne angewiesen:

„Durch Erinnerungen an die Rhein- und Ruhr-Besetzung soll der Haß gegen Frankreich neu entflammt werden; es soll gezeigt werden, wie sich die entvölkernde Nation [gemeint ist Frankreich] Deutschland durch überseeische, gelbe, schwarze und braune Völker niederzuwerfen sucht, und eine wie große Kultur- und Rassenschande es war, daß man sich nicht gescheut hat, Neger an den Rhein zu holen. Als ‚verniggerte Sadisten‘ sollen die Franzosen

11 D. h. vor allem für sequenzielle Narrationen auf den einzelnen Seiten, aber auch im Hinblick auf themenbezogene Erzählungen (im vorliegenden Fall eher: *Versatzstücke* von Erzählungen), die sich über verschiedene Seiten durch das Album ziehen.

angepörrngert werden, und in unermüdlicher Arbeit muß erreicht werden, daß in spätestens 14 Tagen das ganze deutsche Volk gegen das korrupte, freimaurerisch verseuchte Frankreich mit Wut und Haß geladen ist.“¹²

Als Beispiel für die entsprechend rassistisch aufgeladene antifranzösische Propaganda soll eine Doppelseite aus der August-Ausgabe des Jahres 1940 der Zeitschrift des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP fungieren. (→ Abb. 1)

Gängige Propagandafiguren zur Charakterisierung der Angehörigen der Kolonialstreitkräfte, die für Frankreich gegen die deutsche Wehrmacht kämpften, war, wie im obigen Beispiel, die fotografische „Versinnbildlichung“ eines „Rassenbabylon“, eines „Völkergemischs“ oder „Schmelztiegels“, eines „Degenerationsphänomens“ der angeblichen (und deshalb in entsprechenden Bildunterschriften zu deutschen Propagandafotos prinzipiell zum Zwecke der Ironisierung in Anführungszeichen gesetzten) französischen Kulturnation sowie der (angeblichen) Folgen von „Rassenmischung“.¹³

- 12 Siehe Willy A. Boelcke (Hrsg.), „Wollt Ihr den totalen Krieg?“ – Die geheimen Goebbels-Konferenzen 1939–1943, Stuttgart 1967, S. 59. Eine gute Analyse der Darstellungen von Schwarzen und Indigenen in deutschen Wochenillustrierten der Zwischenkriegszeit bietet die Dissertation von Henrick Stahr, Fotojournalismus zwischen Exotismus und Rassismus. Darstellungen von Schwarzen und Indianern in Foto-Text-Artikeln deutscher Wochenillustrierter 1919–1939, Hamburg 2004.
- 13 In meiner Fotosammlung liegen für die genannten sprachlich-visuellen Propagandafiguren bzw. für durch die „offizielle“ NS-Bildsprache propagandistisch inspirierte oder „aufgeladene“ fotografische Repräsentationen, die einfache Wehrmachtsoldaten anfertigten, viele Beispiele vor, z. B. eine als Papierdruck verbreitete Agentur-Aufnahme (Pressebildzentrale, Fotograf: PK Scheunemann, 10. Juni 1940, als Reproduktion verbreitet von: Aktueller Bilderdienst, Herausgeber J. J. Weber, Leipzig) einer Gruppe, die im Bildtext als „Gefangene farbige französische ‚Soldaten‘“ bezeichnet wurde, es diente als Aushang-Foto. Der Rest der Bildunterschrift lautet: „Die auf diesem Bild vereinigten französischen ‚Kulturträger‘, aus dem Abschaum der Menschheit hervorgegangen, sollten nach dem Willen der plutokratischen Machthaber Frankreichs und Englands das deutsche Land und vor allem das deutsche Volk heimsuchen.“ Sammlung Ulrich Prehn, Fotoserien und Einzelbilder, 1822. Eine in der Stadt Toul (Département Meurthe-et-Moselle) im Juli 1940 gemachte, in einem kleinformatigen Abzug vorliegende Schwarzweiß-Aufnahme, die einen Wehrmachtangehörigen auf einem Fahrrad vor einer vermutlich mehrheitlich aus Kriegsgefangenen bestehenden Gruppe zeigt, ist auf der Rückseite, neben der Orts- und Datumsangabe, handschriftlich so beschriftet: „Hier die Rassenmischung, Neger, Algerier, Franzosen und Juden[,] dabei ein Deutscher per Rad.“ Ebenda, 1824. In der Stadt war das Frontstalag 162 (Dommartin-lès-Toul) angesiedelt.

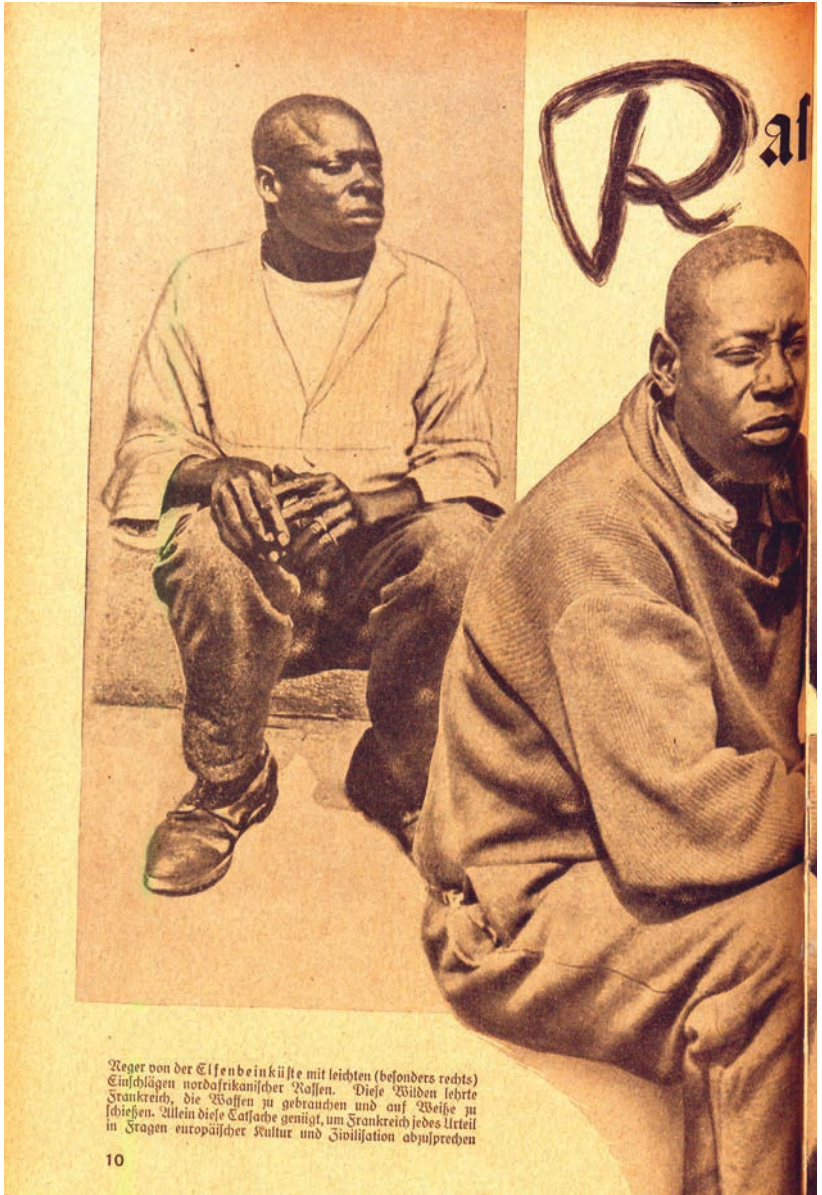


Abb. 1: Doppelseite aus: Neues Volk 8 (1940), H. 8, S. 10–11

enbabylon im Gefangenenlager

Wo immer außerhalb Europas der Franzose seine Soldaten ausgehoben hat, im Sudan, in Marokko, im Kongo, auf Dominique, in Indochina, in Tunis oder an der Eisenbeintüste, überall geht von Hütte zu Hütte das Gerücht, daß keiner, der jemals europäischen Boden betreten hat, in seine Heimat zurückkehrt. In dieser Flüsterpropaganda hat der Eingeborene die einzige Abwehrstellung bezogen, die ihm als Angehörigem eines Kolonialvolkes, das einer sich in der letzten Entwicklungsstufe befindlichen hochkapitalistischen Demokratie ausgeliefert ist, übrig bleibt. Die innere Bereitschaft zum Einsatz für eine dem Eingeborenen gleichgültige staatliche Existenz fern überhaupt nicht zu übersehen, viel weniger Sarbigen vermögen die Zusammenhänge in Europa geistig überhaupt nicht zu übersehen, viel weniger erst zu fassen, sie sind primitiv, und ihre geistig-seelischen Bedürfnisse sind mit einem funkelnden Taler oder einem glühenden Löffel bereits befriedigt. Wie Frankreich diese Söhne der Steppen, der Wüsten, des Busches und der anderen Landschaften für den Kriegsdienst in Europa, wenn nicht mit Gewalt, gewonnen hat, wird eine nicht unbeachtliche Leistung bleiben; denn man sucht unwillkürlich nach einer Antwort auf die Frage, was wohl diese Menschen von der Ableistung des Kriegsdienstes in Europa erwartet haben.

Erst wenige Wochen trennen uns von den großen Entscheidungen im Westen, und schon hat der Deutsche halb verziehen. Dies entspricht deutscher Geisteshaltung und der dem Deutschen angeborenen ritterlichen Gesinnung.

Was jedoch als untilgbare Schuld Frankreichs für alle Zeiten in der Geschichte fortleben wird, ist die Schändung der Rassenehre Deutschlands und der sich mit ihm solidarisch verbunden fühlenden Völker der Welt. England und Frankreich sind es gewesen, die die Sarbigen gelehrt haben, wie sie das Gewehr und die modernen Waffen zu gebrauchen haben, wie sie auf Weiße schießen müssen, um so die angeblich gefährdete Zivilisation zu verteidigen.

Neger aus dem Sudan als Posten am Küchentor eines Gefangenenlagers. Zur Herstellung dieser Salamisform haben alle Ausriistungskammern Europas beigeleuert. Das Holzgewehr kennzeichnet ihn als Polizeigewaltigen, der das unbesugte Betreten des Küchenreviers zu verhindern hat



Das erste Wort in der Überschrift des Artikels lautet korrekt „Rassenbabylon“; in der vorliegenden Abbildung ist das zweite „s“ im Falz verschwunden.

Das Fotoalbum von Valentin Placzeck – ein kordelgebundenes Klebealbum im Format 18 x 25,5 cm, dessen Pappeinband mit einem blau-violetten Blumenmuster verziert und mit Kunstleder-Ecken sowie einer seitlichen Bindungsverstärkung versehen ist – konnte ich 2016 in einer Internetauktion von einem Händler ersteigern. Es stammt also nicht aus privatem Besitz „erster Hand“, und es konnten keine Informationen vom letzten Vorbesitzer eingeholt werden. Eingelegt in das Album, aus dem hier nur einige Seiten abgebildet werden können, sind auf den 32 Seiten sowie auf der vorderen Innenseite des Einbandes insgesamt 109 Fotos. Der Autor führt sich selbst, in Unteroffiziers-Uniform abgebildet, gleich auf der ersten Seite (→ Abb. 2) ein, und zwar unter Angabe seiner militärischen Einheit (Fahrschwadron 189). Viele Albumseiten zeigen den Einsatzort von Placzecks Einheit im Sommer/Herbst 1941: zwei Kriegsgefangenenlager im von deutschen Truppen besetzten Frankreich, im Departement Maine-et-Loire, eines in Saumur, bekannt als Frontstalag 181,¹⁴ und eines im nur wenige Kilometer entfernt liegenden Ort Distré. Weiterhin enthält es, neben Aufnahmen von Placzecks Familie, einige Seiten, die seine Einheit beim Wachdienst inner- und außerhalb der Lager sowie bei Freizeitaktivitäten zeigen. Auch eine Seite, auf die fünf weitere Aufnahmen vom Protagonisten selbst aufgeklebt sind (→ Abb. 3), spiegelt diese Mischung aus militärischer Funktion – besonders in der Aufnahme oben rechts als siegreicher „Besitzer“ – und zivil anmutender Freizeitbeschäftigung wider.

Zwei weitere Seiten verdeutlichen, dass ein zentrales Moment der Erzählung des Albums die Selbstrepräsentation des Protagonisten bzw. die Repräsentation

14 In den 1940 eingerichteten „Front-Stammlagern“, die über die vom Deutschen Reich okkupierten französischen Gebiete verteilt waren, wurden zu einem erheblichen Anteil jene französischen „Kolonialsoldaten“ als Kriegsgefangene interniert, die in den Augen der nationalsozialistischen deutschen Besatzer als „Farbige“ galten (aus Nordafrika Algerier, Marokkaner und Tunesier, daneben Westafrikaner – vor allem Senegalesen – sowie Einwohner Madagaskars, Französisch-Indochinas, der Antillen sowie von La Réunion), und zwar unabhängig davon, ob sie die französische Staatsbürgerschaft besaßen oder nicht. Vgl. Raffael Scheck, *French Colonial Soldiers in German Prisoner-of-War Camps (1940–1945)*, in: *French History* 24 (2010) 3, S. 420–446, hier S. 420, 426 und 438. Im November 1940, als der Transfer französischer Kriegsgefangener in Lager im Deutschen Reich bereits in vollem Gange war, waren noch rund 150 000 Gefangene in den Frontstalags verblieben; rund zwei Drittel von ihnen französische „Kolonialsoldaten“. Vgl. ebenda, S. 424. Zur weiteren zahlenmäßigen Entwicklung und Gefangenenstruktur in den Frontstalags vgl. Armelle Mabon, *Prisonniers der guerre „indigènes“: Visages oubliés de la France occupée*, Paris 2010, S. 37 f.



Abb. 2: Fotoalbum von Valentin Placzeck, Seite 1 | Sammlung Ulrich Prehn, Fotoalben, 083

von Placzecks Einheit als Besatzungsmacht und Wachpersonal im okkupierten Frankreich ist. Zur Einordnung der Funktion dieser Selbstrepräsentationen lässt sich mit der kanadischen Historikerin Julia Torrie feststellen: Das Medium Fotografie und die Praxis des Fotografierens stellten für die deutschen Soldaten wichtige Instrumente dar, um sich ein Bild von sich selbst in ihrer Rolle als Besatzer zu machen und sich dieser Rolle zu vergewissern.¹⁵ Gleichzeitig wurde dieses (Selbst-)Bild durch Zirkulation der Fotos unter den Angehörigen der jeweiligen Einheit bestärkt. Visualisierte Formen eines *male bonding* verschränkten sich, wie → Abb. 4 verdeutlicht, mit fotografischen Repräsentationen dienstlicher Routinen der Herrschaftsausübung – hier im Motiv des „Aufziehens der Wachen“.

15 Vgl. Julia Torrie, *Visible Trophies of War: German Occupiers' Photographic Perceptions of France, 1940–44*, in: Jennifer Evans/Paul Betts/Stefan-Ludwig Hoffmann (Hrsg.), *The Ethics of Seeing: Photography and Twentieth-Century German History*, New York/Oxford 2018, S. 108–137, hier S. 109.

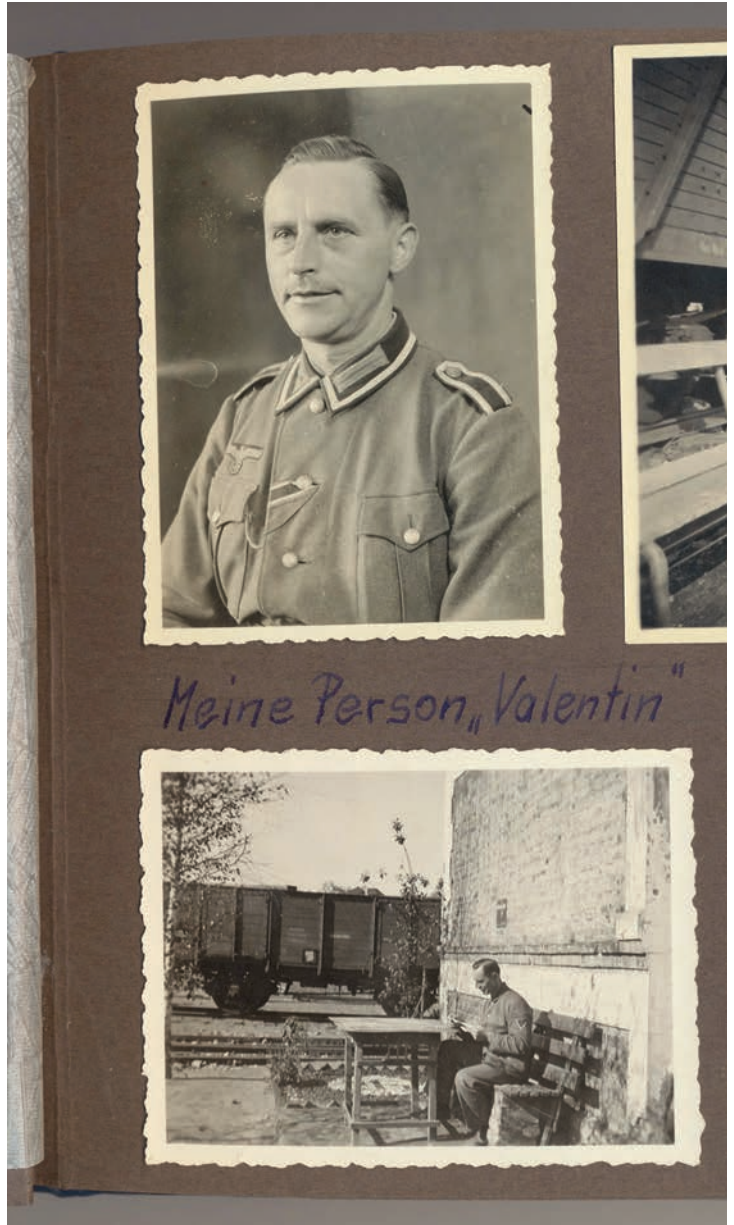


Abb. 3: Fotoalbum von Valentin Placzeck, Seite 5





Abb. 4: Fotoalbum von Valentin Placzeck, Seite 9



Aufziehen der Wachen

Die folgende Albumseite zeugt ebenfalls davon, dass es für die Wehrmachtssoldaten, im Rückblick auf ihre Rolle im okkupierten Territorium, wichtig war, ein stabiles Selbstbild zu zeichnen. Dabei ist zu bedenken, dass sie nicht nur als militärische Sieger in Frankreich agierten; vielmehr drückten sich die ungleichen Machtverhältnisse zwischen den deutschen Besatzern und der französischen Bevölkerung – neben anderen Privilegien bzw. Einschränkungen und Verboten – auch im Hinblick auf die Möglichkeit zu fotografieren aus. Denn mit Ausnahme von Berufsfotografen war es der französischen Bevölkerung infolge einer Verordnung vom 16. September 1940 verboten, unter freiem Himmel zu fotografieren, während es Angehörigen der deutschen Besatzungstruppen bzw. der deutschen Zivilverwaltung selbstverständlich gestattet war, Außenaufnahmen zu machen.¹⁶

Die auf Albumseite 10 aufgeklebten Fotos zeigen erneut den Bereich der Freizeit, als Ausgleich zum oder Ablenkung vom Dienstalltag. Die Seite, beschriftet mit „Rückkehr vom Fußball[,] Sept[ember] 1941 ,Saumur“ (→ Abb. 5), zeigt auf allen vier Abzügen schwarze Kriegsgefangene, und zwar auf zweien davon – den unteren beiden – in einer gemischten Gruppe mit ihren weißen deutschen Bewachern. Insbesondere auf dem Foto unten links überrascht die Abbildung des auf den ersten Blick zwanglos, ja beinahe fröhlich-harmonisch wirkenden Zusammenseins der Angehörigen beider Gruppen. Bei näherer Betrachtung jedoch fällt auf, dass keiner der Gefangenen lacht oder lächelt, hingegen haben die beiden Deutschen

16 Vgl. ebenda, S. 110 und S. 131, Anm. 5. Der Historiker Bernd Boll, der 2002 eine Übersicht über Fotografierverbote für Angehörige der Wehrmacht und der Waffen-SS vorgelegt hat, nennt, Bezug nehmend auf einen entsprechenden Eintrag im Kriegstagebuch der Propagandakompanie 612 vom 4. 7. 1940, als Beispiel für räumlich und zeitlich begrenzte Fotografierverbote die Phase des deutschen Vormarsches in Frankreich im Frühjahr 1940. Vgl. Bernd Boll, *Das Adlerauge des Soldaten. Zur Fotopraxis deutscher Amateure im Zweiten Weltkrieg*, in: *Fotogeschichte* 22 (2002) 85/86, S. 75–87, hier S. 76. Dass eine kausale Verbindung zwischen dem Fotografierverbot und der Tatsache bestand, dass deutsche Besatzungstruppen im Mai/Juni 1940 mehrere Tausend schwarze Kriegsgefangene in Frankreich überwiegend in grausamen Massakern töteten und auch noch in den Wochen danach viele Gefangene auf dem Weg in die Frontstalags bzw. in den Lagern selbst misshandelten, liegt auf der Hand. Vgl. Raffael Scheck, „They Are Just Savages“: German Massacres of Black Soldiers from the French Army in 1940, in: *Journal of Modern History* 77 (2005), S. 325–344.

offenbar Spaß in bzw. an dieser Situation. Der Rechte der beiden berührt den im Vordergrund liegenden Gefangenen am Rücken (er scheint ihn am Mantelrücken zu zupfen). Ungewöhnlich erscheinen auch die körperliche Nähe der Deutschen zu den Gefangenen sowie ihr wenig formelles Äußeres; beide hocken mit freiem Oberkörper, also keineswegs korrekt in Uniform gekleidet, inmitten der Gruppe. Betrachtet man die Albumseite als Gesamtkomposition, springt vor allem der Kontrast zwischen der oberen und der unteren Bildreihe ins Auge: Während die beiden oben aufgeklebten Abzüge eine Appell-Situation (vielleicht einen Zählappell nach der sportlichen Aktivität) zeigen, also fotografische Repräsentation einer hierarchisch stark gegliederten, auf einer militärischen Alltagspraxis basierenden Situation darstellen, stehen mit Freizeitszenen rund um das Fußballspiel (das selbst nicht gezeigt wird) weitaus lockerere Personen-Formationen im Zentrum der beiden unten aufgeklebten Fotos.

Doch auch über die Motivebene hinaus sind diese fotografischen Zeugnisse einer räumlichen Annäherung von Kriegsgefangenen und ihren deutschen Bewachern erstaunlich, vor allem, wenn man die offiziellen Rahmenbedingungen jener Aufnahmen bedenkt. Denn der Chef der deutschen Militärverwaltung in Frankreich hatte mit seinem Erlass vom 13. August 1940 alle Wehrmachtsoldaten, die zur Bewachung von Kriegsgefangenen in Frankreich eingesetzt waren, ausdrücklich angewiesen, von privater Unterhaltung, Kameradschaftlichkeit und „Verbrüderungsgesten“ jeglicher Art mit den Kriegsgefangenen Abstand zu nehmen und vielmehr eine strikte Trennung zwischen Wachmannschaften und Gefangenen aufrechtzuerhalten: „[...] it was, for example, an ‚undignified act‘ and ‚strictly forbidden‘ for German guards to have their picture taken with prisoners“.¹⁷ Eine Vielzahl von Fotos in Placzecks Album belegt, dass sowohl das Separationsgebot als auch das Fotografierverbot von deutschen Soldaten häufig missachtet wurden.

17 Zit. nach Scheck, *French Colonial Soldiers*, S. 429. Den o. g., im Bundesarchiv-Militärarchiv (Freiburg i. Br.) überlieferten deutschsprachigen Erlass „Betreffend: Behandlung der Kriegsgefangenen“ konnte ich nicht einsehen, weswegen hier auf die englische Übersetzung der von Scheck zitierten Passage zurückgegriffen werden muss.



Abb. 5: Fotoalbum von Valentin Placzeck, Seite 10



ball Sept. 1941 „Saumur“





Abb. 6: Fotoalbum von Valentin Placzeck, Seite 13 | Sammlung Ulrich Prehn, Fotoalben, 083

Im Sinne des zitierten Erlasses ist das abgebildete Personen-Ensemble auf dem ersten Foto (links oben) der Seite 13 des Albums (→ Abb. 7) noch weitaus skandalöser – ganz gleich, wie verständlich bzw. unverständlich und befremdlich heutigen Betrachterinnen und Betrachtern die Beschriftung der Seite erscheinen mag.

War in Bezug auf die Albumseite (→ Abb. 6) von Grenzen der Verständlichkeit die Rede, ist damit nicht die rassistische zweite Bildunterschrift über die „2 Witzige[n] Madagaskas“ gemeint,¹⁸ sondern die Schwierigkeit, den zur

18 Auf die herabwürdigenden, rassistischen Beschriftungen im Album, insbesondere auf S. 15 („Nigger-Gefangenen-Lager in Distre“) und S. 17 („Die Kapelle der ‚Nigger‘“ / „Madagaskars 9. Okt. 41“ / „sehen sehr lustig aus!!!“), die hier nicht als Abbildungen reproduziert werden sollen, kann nicht näher eingegangen werden. Ich beabsichtige jedoch, die Text(/Wort)-Bild-Beziehungen in diesem Album in meiner Studie über Fotografien der Arbeitswelt im Nationalsozialismus in einem Kapitel über Zwangsarbeit zu analysieren. Hilfreich dürfte dabei der Bezug auf Sprechakt- und Bildakt-Theorien sein; vgl. Carl-Friedrich Graumann/

Hauptperson Erklärten zu identifizieren: Wer ist denn nun eigentlich „[d]er Michael“? Vermutlich eine der auf dem oben links aufgeklebten Foto abgebildeten Personen; infrage käme theoretisch der Wehrmachtssoldat, der links oben die beiden aus schwarzen Kriegsgefangenen und weißen Kindern bestehenden Reihen überragt. Allerdings wäre dann der Zusatz „mit seinen Kameraden“ nur so zu deuten, dass es sich in dem zwischen „Zwangsgemeinschaft“ und Kameraderie changierenden Verhältnis zwischen weißen und schwarzen Soldaten um eine Kriegsbesonderheit handelt, die sich auf der bildlichen Repräsentationsebene als Ausdruck einer „verkehrten Welt“ äußert – eine Welt, auf die zeitgenössische weiße deutsche Betrachterinnen und Betrachter wohl überwiegend mit Unverständnis, Spott oder Häme reagiert hätten. Dass es sich bei dem Jungen, der auf dem linken Oberschenkel des Gefangenen in der ersten Reihe sitzt, um einen deutschen Jungen gehandelt haben könnte, ist schwer denkbar. Bildlogisch liegt es eher nahe zu vermuten, dass es sich bei „Michael“ (vielleicht haben die deutschen Soldaten ihn so „getauft“) um den Gefangenen handelt, auf dessen Schoß die beiden Kinder sitzen.

Aber letztlich ist nicht entscheidend, die als „Michael“ bezeichnete Person sicher identifizieren zu können. Erstaunlich an jenem Foto ist vielmehr erneut die körperliche Nähe – diesmal der abgebildeten weißen Kinder zu den schwarzen Gefangenen in jener hochgradig inszeniert wirkenden Aufnahme. Machen hier die Kriegsgefangenen lediglich gute Miene zum bösen Spiel? Handelt es sich bei dem Bild vielleicht gar um ein Beispiel für „Fotografien wider Willen“?¹⁹ Zumindest die Körperhaltung des Wehrmachtssoldaten im linken oberen Bildbereich, der, das Gewehr geschultert, die Gruppe der Gefangenen überragt und sich leicht dem Bildzentrum zuneigt und den Blick zum Fotografen sucht, kann man als ausgestellte Kameraderie in Richtung des Fotografen (vermutlich ein anderer deutscher

Margret Wintermantel, Diskriminierende Sprechakte. Ein funktionaler Ansatz, in: Steffen K. Herrmann/Sybille Krämer/Hannes Kuch (Hrsg.), *Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung*, Bielefeld 2007, S. 147–177; sowie Horst Bredekamp, *Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin 2015.

- 19 Fotografien, die diesen Charakter haben bzw. unter entsprechenden Bedingungen von Machtungleichheit und Zwang aufgenommen wurden, hat die Historikerin Cornelia Brink untersucht; vgl. dies., *Vor aller Augen: Fotografien-wider-Willen in der Geschichtsschreibung*, in: *WerkstattGeschichte* 16 (2007) 47, S. 61–74.



Abb. 7:
Fotoalbum von Valentin Placzeck,
Seite 13 (Ausschnitt)
Sammlung Ulrich Prehn,
Fotoalben, 083

Soldat) deuten. Aus der Gruppe der Gefangenen hingegen sticht der Mann mit den beiden Kindern auf dem Schoß deutlich hervor – nicht nur durch seine (beinahe) zentrale Position, sondern allein durch seine Kleidung: Als Einziger trägt er Lederstiefel, und auch seine Kopfbedeckung unterscheidet sich von der der anderen Gefangenen. Ob er möglicherweise eine besondere, privilegierte Position in der Gruppe der Gefangenen einnahm (etwa in der Funktion eines „Kapo“), ist ungewiss.

Eine weitere, aus dem hinteren Teil des Albums stammende Seite (→ Abb. 8) versammelt einige für Aufnahmen, die deutsche Wehrmachtsoldaten im besetzten Frankreich machten, typische Aspekte: das besetzte Gebiet als touristische „Sehenswürdigkeit“ (Aufnahme oben links), als in Besitz genommene und von den deutschen Truppen genutzte Infrastruktur (Aufnahme unten rechts), als für heutige Betrachterinnen und Betrachter kaum zu entschlüsselnder Versuch einer vermutlich (aus der Perspektive des Fotografen) mit symbolischer Bedeutung aufgeladenen „experimentellen“, in formaler und technischer Hinsicht eher

misslungenen „Knipser“-Aufnahme (das Bild mit dem Krug oben rechts). Eine weitere Abbildung, die erneut ein zwangloses Zusammensein von fünf weißen Männern – einer von ihnen durch seine Uniform eindeutig als deutscher Wehrmachtsoldat ausgewiesen – mit einem der schwarzen Gefangenen gemeinsam an einem Tisch sitzend zeigt (unten links),²⁰ unterstreicht noch einmal das vielfache Unterlaufen expliziter militärischer Verhaltensregeln im Besatzungsalltag (Fraternisierungsverbot und Einschränkungen, was fotografische Abbildungen des Verhältnisses von Kriegsgefangenen und Wachmannschaften anbelangt).

Abschließend sollen anhand einer aus einer anderen Überlieferung stammenden fotografischen Vergleichsfolie die Aufnahmen aus dem Fotoalbum noch etwas besser eingeordnet werden (→ Abb. 9 und 10). Sie stammt – ebenso wie ein Großteil der Aufnahmen aus Saumur und Distré – aus dem Jahr 1941.

Das Kreuz über dem ganz rechts abgebildeten, die Uniform eines Gefreiten der Wehrmacht tragenden deutschen Soldaten bezeichnet – das legt die Beschriftung auf der Bildrückseite nahe – den unbekanntem ursprünglichen Besitzer des Fotoabzugs.

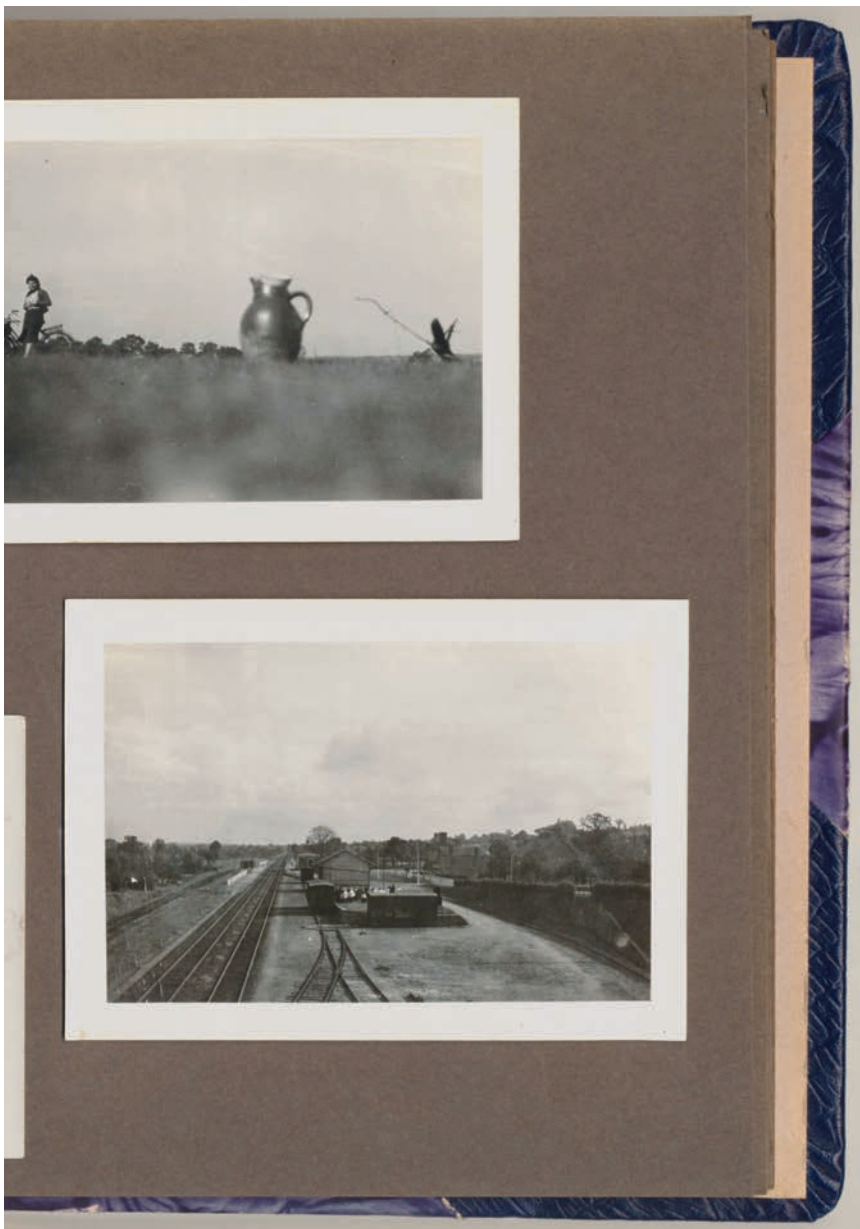
Dieses Foto kann sehr wahrscheinlich als ein Beispiel (im vorliegenden Fall ein ziemlich scheußliches) für eine wichtige Funktion der Fotopraxis deutscher Soldaten im Zweiten Weltkrieg betrachtet werden: Die in die Heimat verschickten Abzüge dienten überwiegend als Botschaften an die Familie oder an Freunde. Nicht selten, auch hierfür steht dieser Abzug beispielhaft, transportierten sie emotionale Haltungen deutscher Akteure im Besatzungsalltag.²¹ Doch die Bildbotschaft ist auch ohne Kenntnis der Rückseitenbeschriftung eindeutig: Der gequälte Gesichtsausdruck der drei schwarzen, ihren Bewachern zu Füßen sitzenden Gefangenen

20 Nicht nur die zwischen Bewachern und Gefangenen gebotene räumliche wie soziale Distanz lassen die Fotos vermissen, auch fehlt der gesamten Albumzählung sowie den Binnenerzählungen ein Ordnungsprinzip – vor allem was die Örtlichkeiten (also etwa die beiden Lager) angeht, von denen die Betrachterinnen und Betrachter keine auch nur halbwegs präzise Vorstellung erhalten. Die Montage auf den Einzelseiten sowie die Seitenabfolge scheinen auf die Chronologie des Erlebten keinerlei Rücksicht zu nehmen, darüber hinaus erscheint es so, als ob beim Anlegen des gesamten Albums sowie bei der Montage der Einzelseiten zwischen verschiedenen Orten (und Zeiten) hin- und hergesprungen wird.

21 Vgl. zum Problemkomplex „Foto und Emotion“ den Aufsatz von Cornelia Brink, *Bildeffekte. Überlegungen zum Zusammenhang von Fotografie und Emotionen*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 37 (2011), S. 104–129.



Abb. 8: Fotoalbum von Valentin Placzeck, Seite 21



Sammlung Ulrich Prehn, Fotoalben, 083



Abb. 9: Als Einzelbild vorliegender Schwarzweiß-Abzug, 7 x 10 cm
Sammlung Ulrich Prehn, 1823

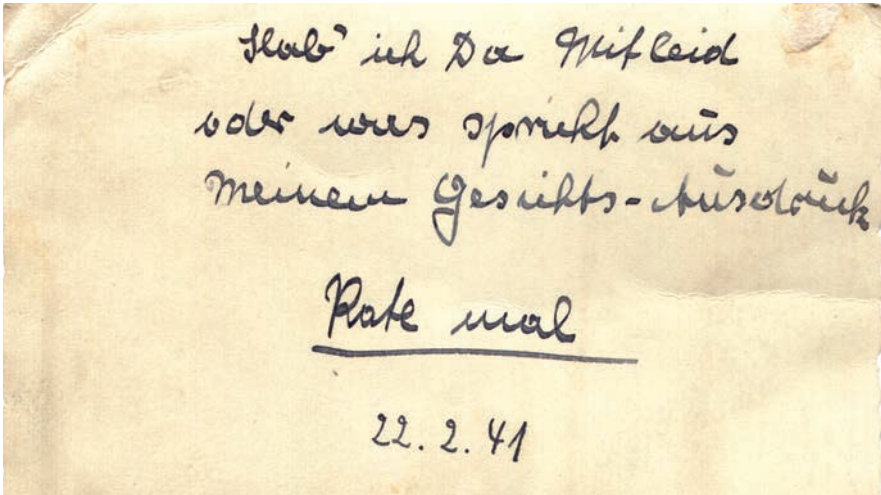


Abb. 10: Rückseite des Schwarzweiß-Abzugs | Sammlung Ulrich Prehn, 1823

spricht für sich, das Zahlenverhältnis der abgebildeten Personen (18:3) ebenso, vor allem aber deren Anordnung, die Blickrichtung des mit dem Kreuz gekennzeichneten Soldaten ganz rechts (nach unten, auf die Gefangenen gerichtet), die zu der durchgängigen Blickrichtung seiner Kameraden (dem Fotografen zugewandt) in Kontrast steht und die ohnehin schon beträchtliche Spannung des hochgradig inszenierten Motivs noch steigert.

In Kontrast zu diesem Foto erscheinen die in Valentin Placzecks Album enthaltenen Aufnahmen – obwohl diese die Machtbeziehungen zwischen den Angehörigen der Wachmannschaft und den schwarzen Gefangenen und das hierarchische Gefälle keineswegs ausblenden – als weniger stark (oder zumindest weniger offensichtlich und eindeutig) von Machtfantasien oder gar Machtrausch durchdrungen und wirken nicht durchgängig so, als wären sie vornehmlich in der Absicht angefertigt worden, die Gefangenen herabzuwürdigen und zu demütigen.

Fotoalbum über eine Ungarnreise des Jugendlichen Geert Oelrich, 1943

Die in das zweite zu analysierende Fotoalbum eingeklebten Aufnahmen stammen nicht aus einem militärischen Kontext, gleichwohl spielt die „Handlung“ der Albumverzählung – obwohl von einem vermutlich aus Hamburg stammenden Jungen höchstwahrscheinlich noch während des Zweiten Weltkriegs angelegt – nicht in einer Region, die zum Deutschen Reich gehörte. Auch dieses Album, ein kordegebundenes, beige-braun gemustertes, stoffbezogenes Klebealbum im Format 20 x 30 cm, konnte ich 2012 im Rahmen einer Internetauktion von einem Händler ersteigern. In das Reisealbum sind insgesamt 62 Schwarzweiß-Abzüge, vornehmlich mit Motiven aus Siebenbürgen, eingeklebt – einem Landstrich also, der seit dem Zweiten Wiener Schiedsspruch 1940 teils zu Ungarn und teils zu Rumänien gehörte.²² Der Autor des Albums hat auf der letzten Seite einen Vermerk zu

22 Jener „Schiedsspruch“ vom 30. August 1940 war eine Vereinbarung zwischen dem deutschen und dem italienischen Außenminister, die auf ein Ansuchen der rumänischen und der ungarischen Regierung zurückging und eine Teilung Siebenbürgens zur Folge hatte: Der nördliche Teil mit dem Szeklerland und einigen weiteren Gebieten wurde Ungarn zugeschlagen, während Mittel- und Südsiebenbürgen Teil des rumänischen Staates blieben. Die deutsche Reichsregierung schloss mit beiden Staaten Abkommen zum Schutz der jeweils

seiner Fotoausrüstung ergänzt, die ihn und seine fotografische Praxis im Feld der „Knipser“ verortet, die mit unaufwendiger, wenig kostspieliger und – zumal auf Reisen – leicht transportabler Technik ihrem Hobby nachgingen: „Und all diese zum Teil recht guten Aufnahmen wurden mit einer ganz simplen 4 R[eichs]M[ark] Box gemacht.“²³

Seine Reise führte den Protagonisten des Albums 1943 unter anderem in den Heimatort seiner Großeltern, in das Dorf Lechnitz; die Reise des Angehörigen der Hitlerjugend²⁴ dauerte vom „8. April 1943 bis 9. 12. 1943“, wie auf der ersten Albumseite angegeben. Seite 9 des Albums (→ Abb. 11), auf der das Dorf (mit ungarischem und deutschem Namen bezeichnet) eingeführt wird, verdeutlicht die sprachlich-kulturelle wie ethnische Mischsituation jenes Landstriches im nordöstlichen Siebenbürgen: Ein Foto vom Haus der Großeltern, ihres Zeichens Siebenbürger Sachsen, wird hier gerahmt von Aufnahmen der „Deutschen Schule“ und der rumänischen Kirche. Der schriftliche Zusatz „unser Dorf“ verdeutlicht, dass der Urheber des Albums sich der „Volksgruppe“²⁵ der Siebenbürger Sachsen als Wir-Gruppe in einem ihm fremden Land zugehörig fühlte und dies auch explizit bezeugen wollte.

dort ansässigen deutschen Minderheit. Vgl. Ernst Wagner, Geschichte der Siebenbürger Sachsen. Ein Überblick, 6. Aufl., Thaur bei Innsbruck 1990, S. 78. Nach der Umsetzung des Zweiten Wiener Schiedsspruchs kam es in beiden Teilen Siebenbürgens zu ethnisch kodierten Konflikten.

- 23 Sammlung Ulrich Prehn, Fotoalben, 025, Fotoalbum von Geert Oelrich, S. 47.
- 24 Über den Anlass der Reise kann hier nur spekuliert werden. Fest steht, dass Geert Oelrich zusammen mit anderen Jungen, die auf mehreren Fotos ebenso wie er in HJ-Uniformen abgebildet sind, und einem in der Bildunterschrift zu einem auf Seite 19 des Albums eingeklebten Foto als „Lagerleiter“ bezeichneten älteren Mann im nordöstlichen Siebenbürgen unterwegs war. Denkbar ist, dass es sich um ein Lager der Kinderlandverschickung gehandelt haben mag, was auch Geerts neunmonatige Abwesenheit von der Schule im Deutschen Reichsgebiet erklären würde.
- 25 Der (zeitgenössische) völkisch-nationalistische Begriff „Volksgruppe“ ist selbstverständlich höchst problematisch; zur Genese des „Volksgruppen“-Paradigmas vgl. Ulrich Prehn, „*Volksgruppen Rights*“ versus „*Minorities Protections*“: The evolution of German and Austrian political order paradigms from the 1920s to 1945, in: Johannes Dafinger/Dieter Pohl (Hrsg.), *A New Nationalist Europe Under Hitler. Concepts of Europe and Transnational Networks in the National Socialist Sphere of Influence, 1939–1945*, London/New York 2018, S. 27–42.

Der Urheber des Albums, der 1943 zwischen 13 und 15 Jahre alt gewesen sein mag, war offenbar recht gebildet – es finden sich unter anderem Beschriftungen in englischer und französischer Sprache –, und seine häufig ironischen Bemerkungen zeugen von einem Sinn für Humor und drücken nicht selten eine gewisse (retrospektive) Distanzierung zu den Bildinhalten aus. Ein anschauliches Beispiel hierfür findet sich auf Seite 15 des Albums (→ Abb. 12).

Die lapidare Bemerkung „irgendein Hügel“ (oben links) will nicht recht zur zeitgenössisch dominanten völkischen „Blut und Boden“-Ideologie passen, und auch das Foto selbst zeigt das fragliche Stück Landschaft ebenso wenig überhöht wie die Trägerinnen der „weiße[n] Schürzen“ (unten links). Und den Aufmarsch unter der hakenkreuzähnlichen Sensenkreuzfahne (rechts)²⁶ kommentierte der Autor mit dem Ausruf „aber, aber ...!“ – so, als sähen wir hier eine Verletzung von Anstandsregeln, ein irgendwie „unbotmäßiges“ Verhalten in der dörflichen Öffentlichkeit. Doch ist auch eine völlig andere Lesart jenes „aber, aber ...!“ denkbar, die die Verwendung des Ausrufezeichens nahelegt: Möglicherweise soll der kommentierende „Ausruf“ auch Zustimmung zum Aufmarsch (und einen gewissen Gegensatz zur harmlos-friedlich wirkenden Landschaft samt traditionellen Trachten) signalisieren im Sinne von: „Oho, seht mal an ...!“

Die ironischen Bemerkungen wechselten sich ab mit nüchtern-sachlichen Beschreibungen. Der jugendliche Fotograf porträtierte an verschiedenen Stellen im Album exemplarisch vorgestellte Angehörige der ethnischen Gruppe, der er

26 Bei der Gruppe handelte es sich um jugendliche Angehörige des nach dem „Führerprinzip“ organisierten „Volksbunds der Deutschen in Ungarn“, also des nationalsozialistisch „gleichgeschalteten“, unter Führung von Dr. Franz Basch stehenden „Volksgruppenverbandes“. Zum „Volksbund“ vgl. Ekkehard Völkl, *Das Deutschtum in Südosteuropa vor und nach 1945*, in: Oskar Anweiler/Eberhard Reißner/Karl-Heinz Ruffmann (Hrsg.), *Osteuropa und die Deutschen. Vorträge zum 75. Jubiläum der Deutschen Gesellschaft für Osteuropakunde*, Berlin 1990, S. 288–303, hier S. 296–298; sowie Norbert Spannenberger, *Zwischen Hakenkreuz und Stephanskronen: Der Volksbund der Deutschen in Ungarn 1938–1944*, in: Jerzy Kochanowski/Maike Sach (Hrsg.), *Die „Volksdeutschen“ in Polen, Frankreich, Ungarn und der Tschechoslowakei. Mythos und Realität*, Osnabrück 2006, S. 235–255. Mit den Gebietsveränderungen nach dem „Schiedsspruch“ wuchs der deutschstämmige Bevölkerungsanteil in Ungarn (nach eigenen Angaben) auf rund 800 000 Personen an und stellte somit die größte deutsche „Volksgruppe“ in Südosteuropa dar – eine Gruppe, die der NS-Staat für seine Kriegsführung, nicht zuletzt zur Umsetzung seiner kriegswirtschaftlichen Interessen, zu nutzen beabsichtigte. Vgl. ebenda, S. 251.



Abb. 11: Fotoalbum von Geert Oelrich, Seite 9

sisch Lechnitz, unser Dorf



Deutsche Schule



Südteil des Dorfes



Abb. 12: Fotoalbum von Geert Oelrich, Seite 15



aber, aber....!



Abb. 13: Fotoalbum von Geert Oelrich, Seite 17 Sammlung Ulrich Pohn, Fotoalben, 025

sich zugehörig fühlte (→ Abb. 13), und präsentierte sie künftigen Betrachterinnen und Betrachtern als „typisch“ (→ Abb. 14). Die traditionellen Trachten der Siebenbürger Sachsen, die häufig Gegenstand der zeitgenössischen deutschen Bildberichterstattung waren,²⁷ setzte er ebenso fotografisch in Szene wie den „Prototyp“ eines „stolzen ‚Sachsen‘“.

27 Vgl. etwa die entsprechende Fotostrecke zum Artikel: Bockelung und Borten, in: Der Volksdeutsche 11 (1935) 4, 2. Februar-Ausgabe, S. 15 ff. Als Beispiel für den Abdruck eines entsprechenden Amateurfotos in einer zeitgenössischen Fotozeitschrift siehe die Aufnahme von O. Steigerwald (Pasing) mit der Bildunterschrift „Siebenbürger Trachtenpaar“, in: Die Neue Fotowelt. Illustrierte Monatsschrift für Bildnisfotografie, Unterhaltung und Humor, Juli 1941, S. 503. Als Beispiel für Personenporträts, die „deutsche Menschen“ auf „deutscher Scholle“ fotografisch in Szene setzten, siehe eine Aufnahme (Titel: „Siebenbürgener Bäuerin mit ihren Kindern“) des bekannten Amateurfotografen Hans Retzlaff, der einem Artikel des Vorsitzenden des Verbands Deutscher Amateurfotografen-Vereine (auf S. 362) vorangestellt war: Prof. Dr. O. Kröhnke, Zur Tagung des VDAV in Erfurt, in: Fotografische Rundschau und Mitteilungen 71 (1934) 19, 1. Oktoberheft, S. 363.



Abb. 14: Fotoalbum von Geert Oelrich, Seite 17 (Ausschnitt)



Abb. 15: Fotoalbum von Geert Oelrich, Seite 27 | Sammlung Ulrich Prehn, Fotoalben, 025

Der Autor des Albums zeigt sich äußerst interessiert an der Physiognomie der fotografisch Abgebildeten²⁸ – und widmet sich dabei Angehörigen vieler in der Region lebender Bevölkerungsgruppen. Das gilt für den im Bildvordergrund des folgenden Fotos (→ Abb. 15) liegenden schnauzbärtigen Mann, der den rumänischen Namen Alexandru (kurz: Xandru) trägt. Hier verweist die Bildunterschrift („Gesicht wie ein Römer“) auf die Zugehörigkeit der Rumänen zum romanischen Sprach- und Kulturkreis.

28 Zahlreiche Artikel in Fotozeitschriften und eine Reihe von Titeln aus der Foto-Ratgeber-Literatur instruierten den interessierten deutschen Foto-Amateur in den 1930er- und 1940er-Jahren entsprechend. Eindrückliche Beispiele finden sich in: Franz Fiedler, *Porträt-Photographie*, Berlin 1934, passim, z. B. S. 192–195; sowie in: Otto Croy, *Das Porträt. Eine neue Kamera-Schule*. Mit 259 Aufnahmen und Zeichnungen des Verfassers, Harzburg 1940, passim, z. B. S. 15 und S. 19.



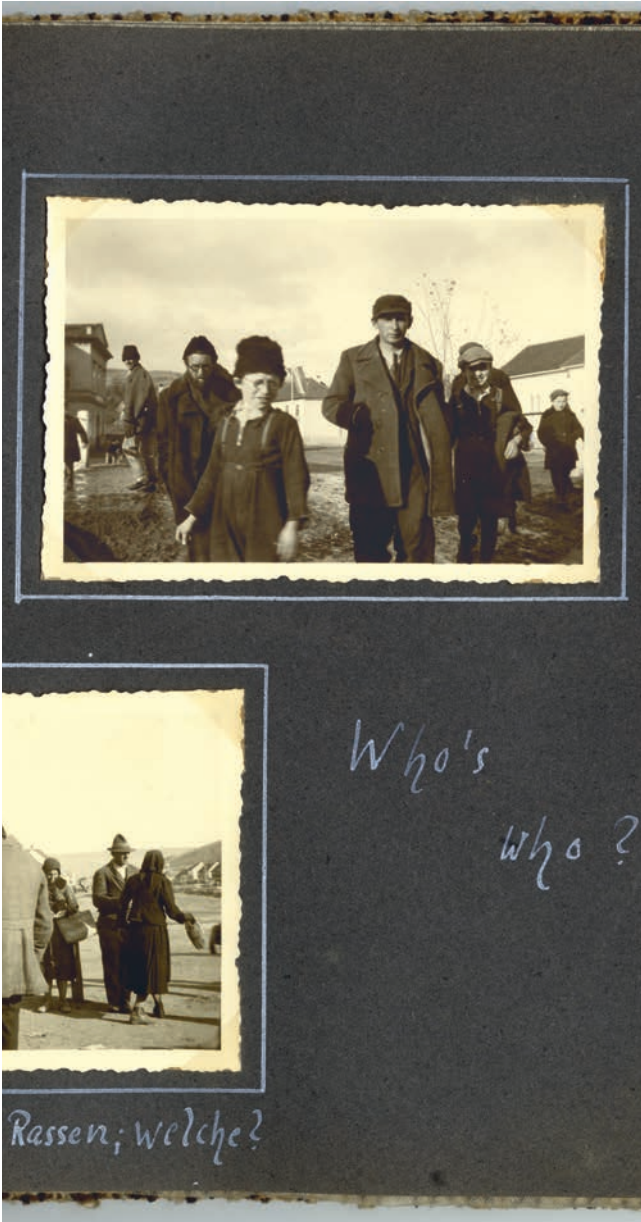
Abb. 16: Fotoalbum von Geert Oelrich, Seite 31 (Ausschnitt)
Sammlung Ulrich Prehn, Fotoalben, 025

Doch auch sich selbst scheint der Urheber des Albums, auf einem weiteren Foto links, im Halbprofil, zu sehen (→ Abb. 16), in den Gesichtszügen seiner Tante wiederzuerkennen – oder handelt es sich auch im Fall dieser Bildunterschrift vielleicht eher um ein ironisches Infragestellen der Ähnlichkeit? Auch dazu, ein solches Motiv (bzw. vergleichbare Motive) fotografisch in Szene zu setzen, wurden deutsche Amateurfotografinnen und -fotografen durch Artikel in den entsprechenden Fachzeitschriften immer wieder ermuntert – häufig im Rahmen von Abhandlungen über den Wert von Familien- oder Sippenforschung und -fotografie sowie zur „Rassenfotografie“.²⁹

29 Vgl. etwa Herbert Starke, Rassenkundliche Aufnahmen mit der Kamera, in: Fotografische Rundschau und Mitteilungen 71 (1934) 19, S. 364 f.; Gustav Els, Rassenaufnahmen – aber richtig!, in: Foto-Beobachter 5 (1935) 3, S. 91–94; Alexander de la Croix (Hrsg.), Photographierte



Abb. 17: Fotoalbum von Geert Oelrich, Seite 25



Seite 25 des Albums (→ Abb. 17) schließlich scheint einigen Aufschluss darüber zu geben, wie sich der Autor zu den Fotos positionierte, die vermutlich überwiegend er selbst in der Heimat seiner Großeltern machte. Insbesondere die beiden knappen Beschriftungen scheinen dabei von Bedeutung zu sein.

Auffällig ist, dass beide Beschriftungen in Frageform formuliert sind. Wollte der Junge ein fotografisches „Who’s Who“³⁰ der Dorfgesellschaft liefern – und zwar unter der Leitfrage einer rassifizierenden Zuordnung, einer Art „Rassen“-Systematik im ländlichen Mikrokosmos? Wollte er die Schwierigkeit andeuten, mit dem Medium der Fotografie eine solche „volkstumssoziologische“ Zuordnung³¹ durch bloße Inaugenscheinnahme leisten zu können? Und steht hierbei der *kommunikative* Aspekt – nämlich des Autors mit künftigen Betrachterinnen und Betrachtern des Albums – im Vordergrund, indem er sie zu Komplizinnen und Komplizen eines schwer (bis unmöglich) lösbaren visuellen Ratespiels macht?

Familiengeschichte. Bearb. von Studienrat a. D. Richard Lange und Max Schiel. Mit 56 Abbildungen, Berlin 1937; [o. Verf.], Beginnen wir mit dem Familienarchiv, in: Photoblätter 15 (1938) 2, S. 46–50; H[ans] Bettin, Die Kamera hilft bei der Familiengeschichte, in: Foto-Beobachter 10 (1940) 3, S. 42–46; sowie Erhard Mörbt, Unsere Bilder-Sippentafel, in: Neues Volk – Blätter des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP 10 (1942) 8, S. 5–7. Weitere Beispiele zitiert Sandra Starke, Fenster und Spiegel. Private Fotografie zwischen Norm und Individualität, in: Historische Anthropologie 19 (2011), S. 447–474, hier S. 466. Es wurden sogar entsprechende Preisausschreiben annonciert; vgl. Preisausschreiben für Rasstypen, in: Fotografie für alle. Zeitschrift für alle Zweige der Fotografie 30 (1934) 5, S. 74.

30 Auch dieser Bezug des jungen Geert Oelrich auf das berühmte britische Nachschlagewerk gesellschaftlich wichtiger Persönlichkeiten verweist auf seinen (vermutlich) bildungsbürgerlichen Familienhintergrund.

31 Wie der weiter oben problematisierte Begriff „Volksgruppe“ sind „volkstumssoziologische“ (bzw. „Volkstumsforschungs“-)Konzepte, die in Deutschland seit den 1920er-Jahren von Wissenschaftlern, die der politischen Rechten zuzurechnen sind, entwickelt wurden, selbstverständlich auch in wissenschafts- wie ideologiegeschichtlicher Perspektive kritisch zu betrachten. Vgl. Ulrich Prehn, Max Hildebert Boehm. Radikales Ordnungsdenken vom Ersten Weltkrieg bis in die Bundesrepublik, Hamburg 2013, S. 236–247, S. 325–333; sowie Carsten Klingemann, Symbiotische Verschmelzung: Volksgeschichte – Soziologie – Sozialgeschichte und ihre empirische Wende zum Sozialen unter nationalsozialistischen Vorzeichen, in: COMPARATIV 12 (2001) 1, S. 34–62, hier v. a. den Abschnitt „Empirische Volksforschung“ (S. 46–52).

Im Hinblick auf die zweifache Verwendung des Fragezeichens auf Seite 25 des Albums soll noch einmal auf Abb. 9 und 10 – das Einzelbild, das nicht aus einem der beiden Alben stammt – zurückgekommen werden. Der Wehrmachtssoldat, der im Februar 1941 jenes überaus herabwürdigende Foto der drei schwarzen Kriegsgefangenen vermutlich in die Heimat schickte, formulierte ebenfalls eine Frage (auch wenn das Fragezeichen am Ende des ersten Satzes der rückseitigen Beschriftung fehlt). Auch er machte die Adressatin (oder den Adressaten) der Suggestivfrage zur Komplizin bzw. zum Komplizen eines „Ratespiels“, das weitaus perfider war als das des jungen Geert Oelrich im Album von seiner Ungarnreise.

Oelrich selbst wiederum legte durch seine Beschriftung des „Ratespiel“-Fotos ja bereits nahe, dass jenes Rätsel nur schwer zu lösen sei. Doch auf welche reale Bevölkerungsstruktur bezog er sich damit? Die wichtigsten Gruppen in der Region waren zum Zeitpunkt der Aufnahme Rumänen, Ungarn und Deutsche und (eventuell) zu einem ganz geringen Prozentsatz (unter einem Prozent) Minderheiten wie Roma, Ukrainer, Serben, Kroaten, Slowaken, Armenier und Juden. Aber der Urheber des Albums spricht nicht von Ethnien oder „Volksgruppen“, sondern von „Rassen“. Entsprechend ist die Abbildung von Juden auf dem Foto oben links als „Rasse“ aus der Sicht des Autors folgerichtig und motivisch leicht zu entschlüsseln. Die Mütze des Jungen und des Mannes auf dem Foto oben rechts sowie die der dritten Person von links auf dem unteren Foto sieht aus wie die traditionelle kaukasische Kopfbedeckung, die „Papacha“ (auch Kosakenmütze oder Kaukasische Mütze genannt), die von Ukrainern sowie von Angehörigen verschiedener kaukasischer Völker getragen wurde. Aber repräsentierten diese Personen in den Augen des Hitlerjungen eine „Rasse“? Oder die Frauen ganz links im unteren Bild – sind es vielleicht türkisch-muslimische Tatarinnen (die es in Siebenbürgen auch gab)? Oder im selben Bild der Mann und die Frau rechts: vielleicht Roma? Die Antwort lautet schlicht: Wir wissen es nicht – und können es nicht wissen, die Fotos geben darüber keine Auskunft. Festhalten lässt sich jedoch Folgendes: Privat überlieferte Alben wie das von Geert Oelrich, die Aufnahmen von Fotoamateuren enthalten, zeigen, dass die Bildsprache der Fotos einerseits häufig von nationalsozialistischer Ideologie (und entsprechenden propagandistischen visuellen Repräsentationen) beeinflusst war, diese propagandistischen Stereotype aber andererseits zugleich hinterfragt werden konnten.

Schluss

Man mag fragen: Kann ein Vergleich (nur) zweier Fotoalben, die so viele Unterschiede aufweisen, überhaupt ertragreich sein, wenn es gilt, fotografische Repräsentationen von „Eigenem“ und „Fremden“ aus der Sicht deutscher Wehrmachtssoldaten und Zivilisten während des Zweiten Weltkriegs zu charakterisieren? In Bezug auf zeitgenössische Wahrnehmungen von Differenz und (situativer) Gemeinschaftserfahrung lassen sich gerade anhand eines solchen Vergleichs Erkenntnisse gewinnen. Denn das Einbeziehen des jeweiligen situativen Moments in die Analyse lässt im Hinblick auf die Art und Weise sowohl des fotografischen In-Szene-Setzens als auch der Einbettung der einzelnen Motive in eine Album-erzählung durchaus das (jeweils) Besondere zutage treten. Obwohl die beiden Alben, was ihre Kontexte und Handlungsräume angeht, verschieden situiert sind (militärische Besatzung versus zivile Reise) und sowohl Placzek als auch Oelrich gegenüber ihrer jeweiligen Umwelt verschieden positionierte Standpunkte einnehmen, entwickeln beide im Laufe der Erzählung Strategien der „Selbstbestätigung“ sowie – als Gegenfolie – der fotografischen Markierung des „Fremden“.

Beide Alben unterlaufen die von Timm Starl sowie – in modifizierter Form – auch von Rolf Sachsse formulierte These vom Misserfolg des NS-Staats bei dem Versuch, Amateurfotografinnen und -fotografen für die eigene Propaganda zu instrumentalisieren.³² Zwar zeigt zumindest einer der beiden Albumurheber (nämlich Geert Oelrich) in diesem Medium einen gewissen „Eigen-Sinn“,³³ doch spiegeln sich in der Motivwelt, in den fotografischen Inszenierungsweisen sowie in der Betextung beider Alben zeitgenössische Diskurse, etwa über „Rasse“ und „fremde Völker“, „Landschaft und Heimat“. Placzeks Album mag zwar auf den ersten Blick nicht sonderlich „eigen-sinnig“ wirken, doch unterliefen er und seine fotografierenden Kameraden in vielen Fällen das Verbot, Aufnahmen zu machen, die Angehörige der weißen Wachmannschaften zusammen mit schwarzen Gefangenen – noch dazu in Pausensituationen oder Freizeitaktivitäten – zeigen. Auch wenn Placzeks „humoristische“ Seitenbeschriftungen Rassismus gegenüber den

32 Vgl. Starl, Knipser, S. 103 f.; sowie Sachsse, *Erziehung zum Wegsehen*, S. 138.

33 Vgl. Alf Lüdtkke, *Eigen-Sinn. Fabrikalltag, Arbeitererfahrungen und Politik vom Kaiserreich bis in den Faschismus*, Hamburg 1993.

schwarzen Gefangenen ausdrücken, weicht dieser Rassismus im Tonfall von dem der NS-Propaganda ab. Zudem steht die in den Fotos festgehaltene fehlende Distanz zwischen Wachpersonal und Gefangenen ganz offensichtlich im Widerspruch zu dem von der NS-Heeresleitung propagierten Ideal eines ausnahmslos zu praktizierenden Fraternisierungsverbots.

In einer Zusammenschau der beiden Alben soll abschließend kurz skizziert werden, worin die maßgeblichen Unterschiede, aber auch gemeinsame Ausgangspunkte und Merkmale der beiden Erinnerungs- und Erzählformate – oder, neutraler formuliert, der fotografischen Repräsentationen persönlich erlebter Geschichte bestehen. Dabei spielten die spezifischen „Anordnungen“ auf den jeweiligen Albumseiten und das Zusammenspiel von Fotos und Beschriftung eine Rolle, ebenso wie die Kombination von Themen und „Binnenerzählungen“. Dagegen ist fraglich, ob im Hinblick auf beide Alben jeweils von einer *übergeordneten Erzählung* im Verlauf des gesamten Albums gesprochen werden kann (auch wenn eine solche übergeordnete narrative Struktur womöglich nur unterschwellig wahrnehmbar ist).

Weniger durch die Fotografien selbst als vielmehr durch deren Anordnung und schriftliche Kommentierung im Album von der Ungarnreise des Hitlerjungen Geert wird zumindest rückblickend durch den Autor häufig Distanz zum Bildgeschehen geschaffen. Im Fall des Albums von Valentin Placzeck könnte man die Funktion der retrospektiven Distanzierung in der Verwendung von Anführungszeichen³⁴ ausmachen, andererseits sind er und seine Kameraden in den Motiven der einzelnen Aufnahmen „mittendrin“: Gezeigt werden Akte der Selbstversicherung der Besatzer, der Inbesitznahme des fremden Landes und des *male bonding* der Angehörigen der Wir-Gruppe, aber – und das ist überraschend – ebenso die tendenzielle Auflösung der räumlichen und teils auch der sozialen Trennung zwischen den Wehrmachtsoldaten und den Gefangenen auf der bzw. durch die fotografische Repräsentationsebene, also das überwiegende Fehlen von

34 Z. B. in der seltsam wirkenden Beschriftung der in Abb. 3 gezeigten Albumseite 5 („Meine Person ‚Valentin‘“), aber auch wenn Placzeck auf den (weiter oben, in Anmerkung 18 zitierten) Beschriftungen zu den im vorliegenden Aufsatz nicht abgebildeten Albumseiten 15 und 17 die rassistische Bezeichnung „Nigger“ jeweils in Anführungszeichen setzt. Andererseits ist zu bedenken, dass die Verwendung von Anführungszeichen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von heutigen Verwendungskontexten und -konventionen abweicht.

Distanz. Auf einigen Albumseiten sind die Betrachterinnen und Betrachter mit deutlich abwertendem „Humor“, einem rassistischen Spott über die schwarzen Kriegsgefangenen konfrontiert. Im Fall des Albums mit Fotografien aus Siebenbürgen hingegen vermittelt sich der distanziert wirkende Rückblick auf die Reise, auf „Land und Leute“, durch feinsinnigen Humor und mit Bedacht eingesetzte Ironie. Trotz aller Unterschiedlichkeit zeugen beide Alben von dem Versuch des Autors und Protagonisten, ein Selbstbild zu konstruieren, auszuformulieren und (Selbst-)Bestätigung in einer als fremd markierten Umwelt zu suchen. Beide, sowohl Placzeck als auch Oelrich, versuchten dabei, mit ihren Fotografien von konkreten, bisweilen als „typenhaft“ inszenierten „Fremden“ eine Art Gegenfolie herzustellen.

Zu fragen ist schließlich, *wessen Blicke* die in beiden Alben enthaltenen Fotografien festhalten, also die Blicke der jeweiligen Fotografen, aber auch die Blicke der Fotografierten untereinander sowie deren Blick in die Kamera. Zweifellos sagen diese Blickbeziehungen etwas aus über reale Machtverhältnisse nicht nur in der Fotografiersituation, sondern womöglich auch in einem weiteren sozialen Zusammenhang, den das vor allem in zeitlicher und räumlicher Hinsicht lediglich zu fragmentarischer Repräsentation fähige Medium Fotografie nur ausschnitthaft abbilden kann. Zwar spricht einiges dafür, dass hinsichtlich bestimmter in Valentin Placzecks Fotoalbum enthaltener Aufnahmen von „Fotografien wider Willen“ gesprochen werden kann, doch direkte Gewaltausübung oder extreme Formen von Zwang (wie etwa in Abb. 9 und 10, dem nicht aus einem der beiden Alben stammenden Einzelfoto)³⁵ zeigen bzw. bezeugen diese Fotos nicht.

Placzecks Fotoalbum ist der Versuch, ein stabiles Erinnerungsbild der eigenen Rolle als Besatzer im eroberten Frankreich zu entwerfen. Doch selbst auf den bei-

35 Auf dieses Foto trifft in einem viel stärkeren Maße als für alle Motive der beiden hier diskutierten Alben folgender Befund zu, den Cornelia Brink und Jonas Wegerer – hier Bezug nehmend auf den Philosophen Bernhard Waldenfels – hinsichtlich der *Komplizenschaft* formulieren, die die Hersteller von „Gewaltbildern“ mit Blick auf künftige Betrachterinnen und Betrachter durch die zur Anschauung gebrachte Gewalt gleichsam mit produzieren: „Die Grenzen des Gewaltbildes [sind] nach außen verschwommen, Bildmotiv und das Anschauen eng miteinander verwoben.“ Siehe Cornelia Brink/Jonas Wegerer, *Wie kommt die Gewalt ins Bild? Über den Zusammenhang von Gewaltakt, fotografischer Aufnahme und Bildwirkungen*, in: *Fotogeschichte* 32 (2012) 125, S. 5–14, Zitat S. 7.

den Fotos, die die Gefangenen in Reih und Glied angetreten zeigen, weichen einige der näher zum Fotografen stehenden Männer von der dominanten (möglicherweise befohlenen) Blickrichtung „Augen geradeaus!“ ab und schauen direkt in die Kamera. Einige Motive im Album wirken „inszeniert“ im Sinne eines Arrangements von Personengruppen im Raum, bisweilen in Interaktion, manchmal aber auch Bühnenhaft „ausgestellt“. Macht wird nicht zuletzt durch das einseitige Privileg, fotografieren zu dürfen (und damit, in Placzecks Fall, ein zwischen Schaulust und Neugier gegenüber dem „Fremden“ schwankendes Interesse ausdrücken zu können), ausgeübt. Explizite Strategien visueller „Unterwerfung“ des „Anderen“ lässt sich in Placzecks Album jedoch kaum ausmachen. Herablassend, überspitzend und Vorurteile bestätigend sind eher die Beschriftungen (siehe Abb. 6, mit Fußnote 18) als die fotografischen Inszenierungen selbst; der Erzählmodus des Albums ist – auf das „Eigene“ bezogen – durchweg affirmativ, die Erzählung ist stark episodenhaft, fragmentarisch und bisweilen anekdotisch.

Das Album von der Ungarnreise des Hamburger HJ-Angehörigen hingegen stellt eine retrospektive Bestandsaufnahme und Verarbeitung der „Begegnungen“ dar, die er in der Heimat seiner Großeltern machte. Das Arrangement der Fotos und die Kommentierung sind Elemente dessen, was als der *reflexive Modus* innerhalb vieler unterschiedlicher Varianten von Fotoalben-Erzählung bezeichnet werden kann. Das reflexive Moment in der Oelrich'schen Album-Erzählung basiert zu einem erheblichen Teil auf dem häufig ironischen Duktus, der den scheinbar offensichtlichen Bildaussagen, die zeitgenössisch nicht unabhängig von der NS-Bildpropaganda (etwa dem abwertenden wie dem aufwertenden „Rassenfoto“) „gelesen“ werden konnten, die Eindeutigkeit nimmt und gleichzeitig die Betrachterin bzw. den Betrachter herausfordert, zu einer eigenen Deutung zu gelangen.

Beide Fotoalben sind also durchaus unterschiedliche retrospektive „Aneignungen“ und narrative „Veräußerungen“ der historisch-biografischen Erfahrungen von Individuen und Handlungskollektiven in zwei ebenfalls sehr verschiedenen sozialen und Herrschaftskontexten in Europa während des Zweiten Weltkriegs.