

Sein letztes Bild

Von der Unsichtbarkeit des Sterbens im NS-Heldenkult um Soldaten¹

Cornelia Brink

Heldenkult und Heldentod im Nationalsozialismus

Erzählungen von Helden und ihrem heroischen Einsatz für Partei und Vaterland waren in den Jahren des NS-Regimes allgegenwärtig – und auch nach dessen Ende steckte das Heldische weiter in den Köpfen. Der Philologe Victor Klemperer berichtete 1946 von einer Beobachtung, die er nach Kriegsende wiederholt in Diskussionen mit jungen Leuten gemacht hatte:

Wir redeten über den Sinn der Kultur, der Humanität, der Demokratie, und ich hatte den Eindruck, es werde schon Licht, es kläre sich schon manches in den gutwilligen Köpfen – und dann, das lag ja so unvermeidlich nah, sprach irgend jemand [sic] von irgendeinem heldischen Verhalten oder einem heroischen Widerstand oder von Heroismus überhaupt. Im selben Augenblick, wo dieser Begriff im geringsten ins Spiel kam, war alle Klarheit verschwunden, und wir staken wieder tief im Gewölk des Nazismus.²

Weil das Heldentum im NS-Regime dessen „spezifische Verlogenheit und Rohheit“ charakterisierte, so Klemperer, hätten die „Heldentumsworte“³ eigentlich in sein Notizbuch über die „Lingua tertii imperii“ gehört. Weil sich aber alle „Verzerrungen und Veräußerlichungen [...] dieser törichten Wortsippe“⁴ schon vor dem Dritten Reich angebahnt hatten und daher nicht spezifisch nazistisch seien, widmet der Autor ihnen kein eigenes Kapitel. Stattdessen beginnt er sein Buch mit einem Vorwort zum „Heroismus“, platziert diesen also an prominenter Stelle und gleichzeitig im „Randgebiet“⁵ seines Buches.

Nicht allein Worte, denen Klemperer seine besondere Aufmerksamkeit schenkte, auch Versuche, durch die Gestaltung von Gedenktagen das historische Bewusstsein der Bevölkerung zu beeinflussen, dokumentieren die besondere Relevanz des Deutungsmusters ‚Heldentum‘ während der zwölf Jahre des NS-Regimes. An allererster Stelle, schreibt der Historiker René Schilling, habe der vom Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge schon während der Weimarer Re-

¹ Für Lektüre und wertvolle Hinweise danke ich Vera Marsteller und Benjamin Glöckler.

² Victor Klemperer: LTI. Notizbuch eines Philologen, Köln 1987 [Berlin 1947], S. 8.

³ Ebd., S. 13.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

publik initiierte Volkstrauertag gestanden.⁶ Das Gedenken an die Toten des Ersten Weltkriegs war vor 1933 nicht offiziell institutionalisiert; im nationalsozialistischen Deutschland wurde es in ‚Heldengedenktag‘ umbenannt und als offizieller Feiertag begangen. In jährlich neu herausgegebenen Broschüren wurde festgelegt, wie die Heldengedenkfeiern auszusehen hatten, wer welche Kleidung tragen musste, wann welche Reden von wem gehalten werden sollten.

Ob für Feiern und Denkmale, Romane und Gedichte, für das Radio, Filme oder für Fotografien, die in der Massenpresse, in Bildbänden und Ausstellungen zu sehen waren: Die Verantwortlichen der NS-Heldenpropaganda bedienten sich aus einem großen Arsenal von Heldenfiguren: Man „begnügte [...] sich nicht nur mit den Kriegshelden des Ersten Weltkriegs, sondern griff auch auf den Kanon der älteren ‚Helden‘ zurück“, darunter jene der Freiheitskriege im 19. Jahrhundert.⁷ Man fand visuelle Vorbilder in der Französischen Revolution,⁸ übernahm Helden aus der Nibelungensage, auch Sparta wurde aufgerufen,⁹ omnipräsent waren die toten Helden der sogenannten Kampfzeit vor 1933.¹⁰ Ein homogenes Leitbild des Helden – das zeigt schon die Aufzählung, und die ständig neuen Regieanweisungen für Heldenfeiern bestätigen den Eindruck – hat es auch im Nationalsozialismus nicht gegeben. Eins scheint sich jedoch durch die Verwendung von ‚Held‘ zu ziehen: Das Wort „heroisch mit seinem ganzen Sippenzubehör“, so Klemperer, habe in der „Sprache des Dritten Reiches“ immer in Uniform gesteckt. Nicht selten wurden Heldentum und Soldatentum als Synonyme verwendet.¹¹ Alles sei zum Kriegsschauplatz geworden, „in jeder Fabrik, in jedem Keller bewahrt man militärisches Heldentum, sterben Kinder und Frauen und Greise genau den gleichen heroischen Schlachtentod, oft sogar in genau der gleichen Uniform, wie sich das sonst nur für junge Soldaten des Feldheeres schickte.“¹² Heldentum war, so lässt sich Klemperer ergänzen, immer mit Tod und Todesbereitschaft verbunden.

Der NS-Heldenkult ist recht gut erforscht. Sabine Behrenbeck – ihre frühe Studie über den *Kult um die toten Helden* hat der Forschung wichtige Impulse gegeben

⁶ René Schilling: „Kriegshelden“. Deutungsmuster heroischer Männlichkeit in Deutschland 1813–1945, Paderborn u. a. 2002, S. 318.

⁷ Ebd., S. 319.

⁸ Elke Frietsch: Helden und Engel. Unsterblichkeitsphantasmen in der Kunst des NS-Regimes während der Kriegsjahre, in: Paula Diehl (Hg.): Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen, Paderborn 2006, S. 129–148.

⁹ Sabine Behrenbeck: Der Kult um die toten Helden. Nationalsozialistische Mythen, Rituale und Symbole, Vierow 1996, S. 554.

¹⁰ Dazu etwa Kurt Schilde: Hitlerjunge Herbert Norkus und ‚Hitlerjunge Quex‘. Der Tod eines Jugendlichen 1932 in Berlin – Vorlage für einen Roman und Film, in: Katharina Grebe / Johannes Schädler (Hg.): „Sorge und Gerechtigkeit – Werkleute im sozialen Feld ...“. Festchrift zum 60. Geburtstag von Prof. Dr. Norbert Schwarte, Frankfurt am Main 2004, S. 307–327.

¹¹ Klemperer: LTI (Anm. 2), S. 8. Darauf verweisen auch erste Befunde des Promotionsprojekts von Vera Marsteller: Visuelle Heldendiskurse. Kriegsfotografie im Nationalsozialismus, in: Fotogeschichte 38, 2018, S. 59–61.

¹² Klemperer: LTI (Anm. 2), S. 10.

– untersucht überwiegend programmatische Quellen der NS-Institutionen und ihrer Akteure.¹³ Doch wie die Heldeninszenierungen in Wort und Ton, Bild und Aufführung, geben programmatische Schriften vor allem Auskunft über normative Vorstellungen und Erwartungen der Machthaber. Jüngere Studien zum NS-Heldenkult, die eine Vielfalt von Quellentypen analysieren (darunter neben der Überlieferung von Partei und staatlichen Behörden auch Autobiografien, Zeitungen, Bestände kommunaler und kirchlicher Archive), zeigen, dass die Vorgaben des Regimes eine zu monolithische Vorstellung der Realität nahelegen.¹⁴

Der Blick auf die soziale Praxis sowohl der Konzeption als auch der Rezeption von Heldenbildern ergibt ein deutlich differenzierteres Bild. Helden und Helden-tum waren in den Jahren des NS-Regimes nicht einfach gegeben, sie mussten geschaffen, modifiziert und jeweils durch ein Publikum bestätigt werden.¹⁵ Das adressierte Kollektiv der ‚Volksgenossen‘ hatte Heldentum wie Heldentod als sinnhaft zu erkennen und zu akzeptieren, auch wenn der Tod den eigenen Mann, Bruder, Sohn, Freund oder Kameraden traf und die verstärkten Bombardements der Alliierten in der zweiten Kriegshälfte die Grenzen des Konzepts auch den Zivilisten im Reichsgebiet offenbarten. Fragen zur Rezeption der offiziellen Heldenbilder sind indes schwieriger zu beantworten als die zur Arbeit am Konzept: Wie erreichte der NS-Heldenkult seine Empfänger – im Krieg die kämpfenden Soldaten, aber auch die Bevölkerung an der sogenannten Heimatfront? (Wie) brachten die Soldaten ihre Erfahrungen der Kriegsrealität, d. h. Angst und persönliche Hilflosigkeit, Schmerz und Tod, aber auch Langeweile und Tatenlosigkeit mit den offiziellen Heldenerzählungen in Übereinstimmung? Traten an der Front militärische Tugenden wie Kameradschaft, Gehorsam und Treue an die Stelle von Heldentum¹⁶ oder wurden sie im Gegenteil zu Teilen des NS-Heldenkonzepts? Unter welchen Bedingungen büßte der Heldenkult an Überzeugungskraft ein? Vermutlich ist für die Soldaten von einer heterogenen Aneignung auszugehen: Während die einen das Deutungsmuster Held nicht erst seit Stalingrad 1943 nicht mehr mit ihrem Erleben in Einklang bringen konnten, radikalisierten sich die Heldenidentifikationen der anderen gerade durch die Niederlagen.¹⁷ Für die

¹³ Behrenbeck: Kult (Anm. 9). Dieser Perspektive folgt auch Jay W. Baird: *To Die for Germany. Heroes in the Nazi Pantheon*, Bloomington/Indianapolis 1990.

¹⁴ Vgl. etwa Nicole Kramer: *Volksgenossinnen an der Heimatfront. Mobilisierung, Verhalten, Erinnerung*, Göttingen 2011, S. 184.

¹⁵ Die Analogie zur ‚Volksgemeinschaft‘, die ebenfalls (u. a. durch Fotos, die sie bezeugen sollten) erst geschaffen werden musste, ist evident. Dazu Michael Wildt: „Volksgemeinschaft“, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 3. Juni 2014, [www.http://docupedia.de/zg/Volksgemeinschaft](http://docupedia.de/zg/Volksgemeinschaft), 20. Juli 2018.

¹⁶ Schilling: „Kriegshelden“ (Anm. 6), S. 211 geht davon aus. Folgt man Berichten in illustrierten Zeitschriften der NS-Zeit, so machten umgekehrt die militärischen Tugenden das Wesen des deutschen Helden und das Heldentum der Verbündeten Italien und Japan aus.

¹⁷ Vgl. dazu Nicholas Stargardt: *Der deutsche Krieg. 1939–1945*, Frankfurt am Main 2015. Die verbreitete Rede vom General „Heldenklau“ für Walter von Unruh, der seit Ende 1942 versuchte, Soldaten für den Fronteinsatz zu rekrutieren, deutet auf Distanz in der zweiten

„Heimatfront“ gibt Nicole Kramers Studie über die ‚Volksgenossinnen‘, die als Hinterbliebene mit dem ‚Heldentod‘ der Männer konfrontiert waren, zahlreiche Hinweise darauf, dass sowohl die Praxis der Propagandisten als auch die Rezeption der NS-Heldenpropaganda keineswegs eindeutig waren. Das Beispiel der örtlichen Gauleiter, die Angehörigen die Todesnachricht ihrer gefallenen Männer, Väter, Söhne, Brüder zu überbringen hatten, illustriert die Widersprüchlichkeit: Einerseits wollte die Partei die Kontrolle über die Art und Weise der Benachrichtigung behalten und sie nicht an Vertreter der Kirchen abgeben; andererseits drohte die Überbringung der Nachrichten, als diese sich seit 1941/42 häuften, dem eigenen Ansehen zu schaden: Die Gauleiter wurden in der Bevölkerung bald als ‚Todesengel‘ wahrgenommen.¹⁸

Die NS-Heldenpropaganda war also nicht nur dynamischer als bis heute in der interessierten Öffentlichkeit und teils auch in der Geschichtsschreibung angenommen, sie erreichte außerdem ihre Adressaten nicht immer in der beabsichtigten Weise.¹⁹ Mit dieser Verschiebung der Aufmerksamkeit von den programmatischen Texten, den Propagandaschriften und -bildern und den inszenierten Feiern hin zur Praxis der Produktion und Rezeption von Propaganda folge ich einem neueren Verständnis von Propaganda als einem Kommunikationszusammenhang, an dem neben den Akteuren der Propagandainstitutionen die Adressaten mit beteiligt sind.²⁰ Diese nahmen auch unter dem NS-Regime eine Haltung zu dem ein, was sie sehen, lesen oder hören konnten, woran sie – wie bei den Feiern zum Heldengedenktag – teilnahmen. Dass die Machthaber die Rezeption ihrer Propaganda explizit ins Kalkül einbezogen, zeigt die Tatsache, dass Heldenbilder zwischen 1933 und 1945 immer wieder an die sich verändernde politische Situation bzw. die Kriegslage angepasst wurden.²¹ Wenn sich viele Deutsche

Kriegsphase hin. Vgl. Bernhard R. Kroener: „General Heldenklau“. Die „Unruh-Kommision“ im Strudel polykratischer Desorganisation (1942–1944), in: Ernst Willi Hansen u. a. (Hg.): Politischer Wandel, organisierte Gewalt und nationale Sicherheit. Beiträge zur neuen Geschichte Deutschlands und Frankreichs, München 1995, S. 269–285.

¹⁸ Kramer: Volksgenossinnen (Anm. 14), S. 188. Kramer berichtet auch davon, dass die Angehörigen häufig schon vor der offiziellen Benachrichtigung durch Schreiben über Verwaltungsangelegenheiten, die mit dem Tod des Gefallenen zusammenhingen, oder über Berichte von dessen Kameraden vom Tod erfahren hatten (S. 185–187). „Heldenkult klingt wie Nachruf“, hatte Klemperer 1941 einen Bekannten sagen hören und allein diese Wendung des Begriffs als spezifisch nazistische erkannt (Klemperer, LTI [Anm. 2], S. 14–15).

¹⁹ Ein eher skuriles Beispiel für nicht intendierte Wirkungen von Heldenpropaganda beschreibt Colin Gilmour: „Autogramm bitte!“ Heldenverehrung unter deutschen Jugendlichen während des Zweiten Weltkrieges, in: Alexander Denzler u. a. (Hg.): Kinder und Krieg. Von der Antike bis in die Gegenwart. Berlin/Boston 2016, 131–149.

²⁰ Vgl. Cornelia Brink u. a.: Propaganda, in: Ronald G. Asch u. a.: Compendium heroicum, publiziert vom Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ der Universität Freiburg, Freiburg 6. Februar 2018, DOI: 10.6094/heroicum/propaganda.

²¹ Zur Veränderung des Propagandakonzepts nach Stalingrad vgl. Wolfram Wette: Das Massensterben als Heldenepos. Stalingrad in der NS-Propaganda, in: ders. / Gerd R. Ueberschär (Hg.): Stalingrad. Mythos und Wirklichkeit einer Schlacht, Frankfurt am Main 1992,

nach 1945 als Opfer eines überwältigenden Propagandaapparats sahen und damit eine andere Vorstellung generierten, die sich bis heute zäh hält, handelt es sich eher um eine Entschuldungsstrategie, die Historiker nicht mit einem empirischen Befund verwechseln sollten.

Heldentod und Heldensterben in Fotografien

Wenn es auch nicht für alle ‚Volksgenossen und -genossinnen‘ galt: Spätestens seit der zweiten Kriegshälfte muss zwischen dem Erleben der Kriegsgewalt und der Sinngebung des Krieges über heroisierende Propaganda eine Distanz geherrscht, muss für Soldaten und auch an der ‚Heimatfront‘ eine Erklärungslücke bestanden haben, die „klafft und sich nicht [ohne weiteres] schließt“.²² Lässt sich mit der Frage nach dem Heldentod etwas über eine solche Erklärungslücke in Erfahrung bringen? Inspiriert von einer Bemerkung Alexander Kluges soll im Folgenden eine methodische Erweiterung der Perspektive vorgenommen werden. Mit Bezug auf Aby Warburgs Mnemosyne-Projekt hatte Kluge von der Idee gesprochen, „dass zusammenhanglose Information das Interesse tötet. [...] Also müssen Sie irgendwo eine Stelle finden, an der Sie wieder mit Ihrer Fantasie neuen Raum für Mut gewinnen. Das können wir nur, wenn wir die Fläche der Erzählung verbreitern.“²³ „Die Fläche der Erzählung verbreitern“, um auf diese Weise die Widersprüchlichkeiten von Heldenarräten im NS-Regime erkennen zu können – was kann das für eine historische Analyse über Heldentod und Heldensterben heißen?

Einen Zugang können Fotografien bieten. Neben dem Radio und dem Film gehörten Fotos in Illustrierten, in Bildbänden und Ausstellungen, auf Postkarten und in privaten Alben in den dreißiger und vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts zu den wichtigsten Massenmedien. Professionelle Pressefotos und private Aufnahmen bezogen sich vielfach aufeinander.

But this relationship was not a straightforward story of ‚influence‘; [...] mass photography has to be considered an enabling factor for the Nazi regime’s reach into the constitution of individual subjectivities. The arrival of the camera in practically all domains

S. 43–60. Zum Kontext Ulrich Herbert: Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert, München 2014, S. 516–532.

²² Thomas E. Schmidt: Beginn des Unheils. Christopher Nolan distanziert sich mit „Dunkirk“ vom Mythos eines Krieges, in: DIE ZEIT 31, 27. Juli 2017, S. 40.

²³ Alexander Kluge, „Waldwege sind mein Metier“, in: DIE ZEIT 38, 14. September 2017: <https://www.zeit.de/2017/38/alexander-kluge-kunst-museen-interview>. Ähnliches hat Georges Didi-Huberman mit Bezug auf Bilder gefordert: „Der Erkenntniswert kann nicht aus einem einzelnen Bild hervorgehen, ebensowenig wie es der Einbildungskraft entspricht, sich passiv in ein einziges Bild zu vertiefen. Im Gegenteil geht es darum, die Vielzahl der Bilder zu mobilisieren, jede Isolierung zu vermeiden, die Brüche und die Analogien, das Unbestimmte und das Überdeterminierte hervortreten zu lassen.“ (Georges Didi-Huberman: Bilder trotz allem, München 2007, S. 173.) Wie Kluge geht es ihm darum, das Verweisungsgefüge der Bilderwelt zu entfalten, woraus ein produktiver Reflexionsprozess folgen könnte.

of private life – which coincided in Germany with the Nazis' rise of power – transformed Germans into political actors in ways that formal political organisations or top-down propaganda could never have achieved on their own.²⁴

Dieser Annahme folgend sollen Aufnahmen von professionellen Fotografen und von Knipsern, die sich in den Kontext ‚Heldentod‘ stellen lassen, mit einem spezifischen ‚tracer‘, einem Suchlicht, analysiert werden: Der Topos ‚Sein letztes Bild‘, der den Quellen selbst entnommen ist und mir zu Beginn der Recherchen als Titel mehrerer Propagandaartikel über im Kampf gefallene Kriegsfotografen aufgefallen war, hat bald zu weiteren ‚letzten Bildern‘ geführt, die direkt oder zunächst mittelbar auf den Heldentod verweisen. Mit Alexander Kluge lässt sich die Zusammenführung solcher ‚letzten Bilder‘ als Stelle bestimmen, an der neuer Raum für die Analyse zu gewinnen ist – nicht zuletzt, um den bis heute noch überwiegend rezipierten visuellen Hinterlassenschaften der NS-Propaganda die damals deutlich vielfältigere Bilderwelt entgegenzusetzen. Die Zeitgenossen haben im NS-Deutschland Bilder simultan sehen können, die die Forschung heute oft getrennt behandelt. Drei Motivgruppen stehen dabei im Zentrum: Die Bildberichterstattung in Illustrierten Zeitschriften über den Heldentod von Kriegsfotografen, die im Gefecht bei der Ausübung ihrer Tätigkeit fallen; Aufnahmen von Amateurfotografen, die Soldatengräber zeigen und ebenfalls in unmittelbarer zeitlicher und räumlicher Nähe der Einsatzorte an der Front entstanden; und zuletzt Familienporträts einer Atelierfotografin, die aufgenommen wurden, bevor die darauf abgebildeten Söhne oder Männer in den Krieg zogen. Statt von ‚NS-Fotografie‘ zu sprechen – ein Begriff, der unterstellt, „daß die dazu in Bezug gesetzten Fotografien zu hundert Prozent von nationalsozialistischer Ideologie durchtränkt seien“ –, ist damit eine Verschiebung hin zum „Fotografieren im nationalsozialistischen Deutschland“ verbunden, die der Kunsthistoriker Detlef Hoffmann bereits vor zwanzig Jahren angemahnt hat.²⁵ Der Wechsel, darin folge ich Hoffmann, „wäre ein Wechsel von den Bildern, mit denen sich das Regime dem kulturellen Gedächtnis einprägen wollte, zu tendenziell allen Bildern, die Bestandteil des ‚social engineering‘ waren.“²⁶

²⁴ Maiken Umbach: Selfhood, Place, and Ideology in German Photo Albums, 1933–1945, in: *Central European History* 48, 2015, S. 335–365, hier S. 364–365 untersucht in dieser Perspektive das Verhältnis von offizieller Propagandafotografie und Amateurfotografie als wechselseitigen Prozess der Entlehnung und (Wieder-)Aneignung. Vgl. dazu auch die Forschungen aus dem DFG-Projekt von Michael Wildt: Linda Conze u. a.: Sitzen, baden, durch die Straßen laufen. Überlegungen zu fotografischen Repräsentationen von „Alltäglichem“ und „Unalltäglichem“ im Nationalsozialismus, in: Annelie Ramsbrock u. a. (Hg.): *Fotografien im 20. Jahrhundert. Verbreitung und Vermittlung*, Göttingen 2013, S. 270–298.

²⁵ Detlef Hoffmann: „Auch in der Nazizeit war zwölfmal Spargelzeit“. Die Vielfalt der Bilder und der Primat der Rassenpolitik, in: *Fotogeschichte* 17, 1997, S. 57–68, hier S. 61.

²⁶ Ebd.

Sein letztes Bild I – so stirbt ein Held!

Wie das heroische Sterben während des Zweiten Weltkriegs in der sehr erfolgreichen, in viele Sprachen übersetzten deutschen Auslandsillustrierten *Signal*²⁷ visuell und mit Textkommentaren in Szene gesetzt wurde, zeigt das erste Beispiel. Der Frontbericht „Sein letztes Bild“ erschien 1943 (Abb. 1).²⁸ Er informierte die Leser über den Tod des PK-Fotografen Wilhelm Otto Walz, der bei der Ausübung seiner Tätigkeit an der Ostfront umgekommen war.²⁹ Der Bericht über Walz' Tod wurde zu einer Zeit publiziert, in der die NS-Propaganda sich neu ausrichten musste. In den ersten Kriegsjahren hatte sie die „vergleichsweise einfache Aufgabe zu bewältigen, siegreiche Feldzüge [zu verkaufen].“³⁰ Sie war, so die treffende Formulierung des Historikers Wolfram Wette, „sozusagen auf dem Rücken der Wehrmacht geritten. Militärischer Erfolg und der Erfolg der Propaganda hatten einander bedingt.“³¹ Mit dem Angriff vor Moskau im Winter 1941, spätestens aber mit der Schlacht um Stalingrad im Winter 1942 war die schwierigere Aufgabe zu lösen, „eine extrem negative Entwicklung, für die der Diktator persönlich die Verantwortung übernommen hatte, so zu interpretieren, daß das Vertrauen der deutschen Bevölkerung in diese Führung keinen nachhaltigen Schaden erlitt.“³² Die erste Antwort der Propagandastellen war Verschweigen, seit Anfang 1943, so Wette, habe sich das Schwergewicht dann dahin verlagert, den Mythos von Stalingrad als einem geschichtlich beispiellosen „Heldendrama“ zu schaffen.³³ Wie fügte sich der Bericht in *Signal* in diesen Kontext ein?

Die Überschrift „Sein letztes Bild“ verbindet auf einer Seite der Illustrierten vier Fotografien unterschiedlicher Herkunft und den begleitenden Text zur Geschichte eines Mannes, der einen heroischen Tod stirbt. Zunächst informiert der Text – mittig, in der unteren Hälfte der Seite – über Walz' Weg zur Propagandakompanie und seinen Einsatz im Krieg. Neben dem Text ist die Aufnahme eines nicht genannten Fotografen abgedruckt, die Walz laut Bildlegende bei seinem letzten Besuch in der *Signal*-Schriftleitung zeigt: uniformiert, mit aufrechter Haltung und ernstem Gesichtsausdruck. Die drei weiteren Aufnahmen stammen von Walz selbst. Ein Pfeil gibt die Blickrichtung vor. Die Erzählung beginnt oben mit einer Fotografie, die fast ein Drittel der Seite einnimmt. Hier wird die Ausgangs-

²⁷ O. V.: Sein letztes Bild, in: *Signal* 22, 1943, S. 7. Zu *Signal* vgl. Rainer Rutz: *Signal. Eine deutsche Auslandsillustrierte als Propagandainstrument im Zweiten Weltkrieg*, Essen 2007.

²⁸ Die Rede vom „letzten Bild“ findet sich auch für Filmer der Propagandakompanien: Fritz Mittler: Zum Tode des Kameramannes von der Heyden. Sein letzter Filmbericht, in: *Filmkurier*, 29. Mai 1941.

²⁹ Zu den Propagandakompanien vgl. Daniel Uziel: *The Propaganda Warriors. The Wehrmacht and the Consolidation of the German Home Front*, Bern u. a. 2008.

³⁰ Wette, Massensterben (Anm. 21), S. 44.

³¹ Ebd.

³² Ebd., S. 45.

³³ Ebd., S. 51.



Abb. 1: Sein letztes Bild. *Signal* 22, 1943, S. 7.

lage gezeigt und kommentiert: Walz fotografiert eine Granate, die gerade das Rohr verlassen hat. Weiter geht es links auf der Seite mit der Aufnahme eines Trupps von Grenadiere. Walz geht mit der Gruppe nach vorn, wendet sich um und fotografiert sie. Rechts folgt dann „sein letztes Bild“. Es zeigt, wie ein Grenadier eine Mulde gräbt, um sich vor feindlichem Beschuss zu schützen. Das gelingt Walz selbst nicht mehr; eine Viertelstunde nach der Aufnahme, so die Bildunterschrift, „trifft [ihn] im heftigen Feuergefecht die Kugel“.³⁴

Der Fotobericht in *Signal* imaginiert die Perspektive von Walz, er folgt seinem Weg vom Granatenschuss, den er im richtigen Augenblick fotografiert, bis wenige Minuten vor seinem Tod. Dazwischen steht als retardierendes Moment der Blick auf die Soldaten, die dem Fotografen entgegen marschieren. Das Motiv der Fotografie, die als Walz’ „letztes Bild“ bezeichnet wird, ist nachrangig; im Zentrum der Bildreportage steht die soldatische Haltung des Bildberichters zu Kampf und Tod, „tief durchdrungen von dem Wissen um den Sinn des deutschen und europäischen Kampfes“, wie es im Text dazu heißt. Walz, der den Heldentod im Osten, im Einsatz gegen die „Bolschewisten“ fand – der genaue Ort des Geschehens bleibt ungenannt –, wird als „mutig und treu“ charakterisiert, bekannt durch seine „besonders frontnahen und starken Bildberichte“, ein „stets vorwärtsdrängender Soldat“, sein Heldentod wird als aktiv erbrachte Leistung dargestellt, er scheint ihn rasch und schmerzlos getroffen zu haben. Als entschiedener Kämpfer hatte Walz sich schon vor seinem Tod ausgezeichnet, seit 1917 im Ersten Weltkrieg und seit 1940 als Kriegsberichter einer Propagandakompanie; der Text zählt die Ehrungen auf, die ihm verliehen worden waren.

Walz’ „letztes Bild“ steht für seinen Tod, ohne das Sterben selbst zu zeigen. Allein die Existenz dieses Fotos bestätigt den Einsatz für die Sache des NS-Regimes und seiner Angehörigen. Die zeitliche Koinzidenz von Foto und tödlichem Schuss ist, wie auch sein heldenhafter Einsatz im vorherigen Krieg, Voraussetzung für die Heroisierung. In dieser Weise war der Heldentod eines Fotografen schon zwei Jahre zuvor besungen worden: 1941 brachte die Zeitschrift des Reichsverbands der deutschen Presse, *Die Presse*, auf ihrer Titelseite ein Gedicht des Kriegsberichters Joseph Barth, in dem das Drücken des Fotografen auf den Auslöser seiner Kamera und der Schuss auf ihn in eins fallen:

Doch mit dem Licht des Bilds in das Gerät
Drang ihm das Blei des Feindes in die Brust
Der Bilder bannte als die höchste Lust
Des Bild erlosch, vergangen und verweht.
[...] Das Bild soll jäh vergehn in Finsternis?
Nein sieh, nun glänzt es in Unsterblichkeit.³⁵

³⁴ O. V.: Bild (Anm. 27).

³⁵ Joseph Barth: Der Sieg. Zum Heldentode eines Bildberichters, in: Deutsche Presse, 26. April 1941, Titelseite.

Walz' Tod und dessen visuell-sprachliche Narrativierung in *Signal* folgten damit dem Heldenkonzept der NS-Propaganda aus der ersten Kriegsphase, wie es Barths Gedicht zum Ausdruck bringt. Wenige Monate nach der Niederlage von Stalingrad publiziert, verpflichtete die Fotoreportage die Hinterbliebenen auf gemeinsame Werte, die weiter gültig bleiben sollten. Der heroische Tod – die Todesumstände – und der Tod des Helden – als der Walz sich bereits im Ersten Weltkrieg ausgezeichnet hatte – fallen zusammen „im Abwehrkampf des kultivierten Europas gegen die Herrschaft des Bolschewismus“³⁶ mit Deutschland als Vormacht.

Barths Versprechen von der Unsterblichkeit sollte sich nicht bewahrheiten: Der Kriegsfotograf Walz ist heute ebenso vergessen wie „sein letztes Bild“.³⁷ Überdauert hat der Topos des todesmutigen Kriegsfotografen, der im Kampf beim Fotografieren stirbt. Er war in den 1930er Jahren mit der illustrierten Massenpresse und dem Spanischen Bürgerkrieg entstanden, erhielt im Zweiten Weltkrieg einen Schub, hatte in den 1950er bis 1970er Jahren seine Hochzeit und ist bis heute präsent. Ein jüngeres Beispiel liefert die Berichterstattung über den Tod der US-amerikanischen Fotografin Hilda Clayton, die im Juli 2013 in Afghanistan starb.³⁸ Aus dem Sterben eines Kriegsfotografen, einer Kriegsfotografin, lässt sich auch heute noch Stoff für eine Heldengeschichte gewinnen; der Tod des/der Einen stärkt den Heldenstatus der noch Lebenden.

Sein letztes Bild II: Der Tod der einfachen Soldaten

Kriegsfotografen wie Walz haben auch „stillere“ Bilder, Fotos von Begräbnissen und Soldatengräbern aufgenommen – ein zweites Motiv, das hier als „sein letztes Bild“ bezeichnet werden soll. Ihre Aufnahmen von Soldatengräbern an der West- wie an der Ostfront wurden in Illustrierten und Bildbänden publiziert.³⁹ In größerer Anzahl finden sich solche Fotos in den privaten Fotoalben knipsender Soldaten.⁴⁰ Die Aufnahmen zeigen einzelne oder auch eine größere Anzahl von Grabkreuzen aus Holz, in Form des Eisernen Kreuzes, oder eher an das Kreuz als

³⁶ Herbert: Geschichte Deutschlands (Anm. 21), S. 519.

³⁷ Im Unterschied zu vielen seiner Kollegen bei *Signal*, die den Krieg überlebten und ihren Beruf erfolgreich bei Illustrierten wie *Quick* oder dem *Stern* ausüben konnten. Zu Brüchen und Kontinuitäten fotojournalistischer Karrieren nach Kriegsende Rutz: *Signal* (Anm. 27), S. 393–416.

³⁸ Clayton wurde im Dezember 2013 in die *Hall of Heroes* der *United States Armed Forces* aufgenommen. Zur Fotografin und ihrem Bild vgl. demnächst Philipp Müller: Sieht so Krieg aus? Bedingungen einer möglichen Natur technischer Gewaltbilder, in: Robert Felfe / Maurice Saß (Hg): *Naturalismen. Kunst, Wissenschaft, Ästhetik*, Berlin/Boston 2019. Ich danke P. Müller für die Überlassung des Manuskripts.

³⁹ Vgl. etwa unter der Überschrift „Sein letzter Bericht“ die Aufnahme von Heldengrab und trauernden Soldaten in der Berliner Illustrierten Zeitung 31, 1941, S. 811.

⁴⁰ Zahlreiche Beispiele finden sich bei Peter Jahn / Ulrike Schmiegelt (Hg.): *Foto-Feldpost. Geknipste Kriegserlebnisse 1939–1945*, Berlin 2000 und Petra Bopp: *Fremde im Visier. Fototalben aus dem Zweiten Weltkrieg*, Bielefeld 2009.

religiöses Zeichen erinnernde einfache Holzbalken, manchmal auch nur zusammengebundene Äste. Gelegentlich hängt ein Helm über dem Kreuz, nicht alle Kreuze sind mit Namen, Geburts- und Sterbedatum, mit militärischem Rang und Einheit versehen. In Knipseralben wurden solche Fotos teils auch beschriftet: „Heldengräber an der Aisne“ hat etwa Hans Georg Schulz unter Fotografien aus dem Frankreichfeldzug 1940 geschrieben (Abb. 2).⁴¹

„Sein letztes Bild“ steht hier für die Fotografie eines Erinnerungszeichens, ein *Memento mori*, das auf den im Krieg Getöteten verweist. In ein Fotoalbum geklebt, ist die Aufnahme für private Zwecke bestimmt, für die Blicke eines überlebenden Soldaten (der nicht zwingend auch der Fotograf gewesen sein musste), von Kameraden, Angehörigen, Freunden oder Bekannten.⁴² Ihnen mochte das Foto als Ersatz dienen für ein Begräbnis, an dem sie nicht teilnehmen konnten, und für die Grabstätte, die sich nicht besuchen ließ. Die fotografische Aufnahme des Grabs bezeugte den ehrenvollen Umgang mit dem Leichnam; es gab einen Ort, namentlich gekennzeichnet und damit die Individualität des Toten bestätigend, und es hatte ein Ritual gegeben, jemand hatte vor dem Grab gestanden und getrauert, ein Foto aufgenommen für sich und/oder die Angehörigen – ein Unterschied zu den vielen Soldaten, die nach dem Krieg verschwunden blieben, ohne eine Spur zu hinterlassen.

Fotos vom Grab eines im Krieg gefallenen Familienmitglieds gelangten auf unterschiedlichen Wegen in die Hände der Angehörigen. Meist geschah das über andere Soldaten, die mit dem Toten in einer Einheit gekämpft hatten. Es kam aber auch vor, dass die militärischen Vorgesetzten ihren Briefen an die Angehörigen Zeichnungen oder Fotografien von Begräbniszeremonien und der Lage des Grabes beifügten. Nicole Kramer erwähnt den Brief eines Oberleutnants an die Eltern eines in der Nähe von Kursk getöteten Soldaten:

Es war am Nachmittag des 4. Januar, als er mit einer Stoßtruppe vorwärtsstürmte und seinen Kameraden leuchtendes Beispiel war. Mitten im Vorwärtsstürmen wollte es das Schicksal, dass ihn die feindliche Kugel in die Brust traf. Er hatte nicht mehr lange zu leiden, denn der Schuss hatte zu gut gesessen.⁴³

Im Brief des Vorgesetzten findet sich – wie im Zeitungsbericht über den Kriegsfotografen Walz – der Hinweis aufs Losstürmen und den Stoßtrupp; der Oberleutnant beschreibt den Gefallenen als „Helden, der außerordentlich tapfer gekämpft habe.“⁴⁴ Solche Briefe sind vielfach überliefert, fast durchweg, so Kramer, tauche in ihnen die Bezeichnung „Heldentod“ auf:

⁴¹ Bopp: Fremde (Anm. 40), S. 60.

⁴² Zur Überlieferung vgl. Bernd Boll: Vom Album zum Archiv. Zur Überlieferung privater Fotografien aus dem Zweiten Weltkrieg, in: Anton Holzer (Hg.): Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie, Marburg 2003, S. 167–178. Auch Fotos von Gräbern feindlicher Soldaten fanden Eingang in die Alben.

⁴³ Kramer: Volksgenossinnen (Anm. 14), S. 190.

⁴⁴ Ebd.



Abb. 2: Album Hans-Georg Schulz, *Album I*, Albumblatt, Frankreich 1940.

Die Verfasser der Mitteilungen hatten einen schwierigen Balanceakt zu meistern. Sie sollten das Bild eines heldenhaften Todes zeichnen – die Mitteilung durfte aber nicht erwähnen, dass der Soldat gelitten habe beziehungsweise von seinen Kameraden zurückgelassen werden musste. ‚Belastende Einzelheiten‘, wie Berichte über Verstümmelungen oder darüber, dass der Tote nicht beerdigt werden konnte, eigneten sich aus Sicht der Reichspropagandaleitung ebenfalls nicht für die Unterrichtung der Hinterbliebenen.⁴⁵

Das Fotografieren von Gräbern lässt weitere Erklärungen zu: Soldaten fotografierten auch solche Soldatengräber, an denen sie das Kriegsgeschehen nur zufällig vorbeiführte. Der Heldentod der unbekannten Kameraden, den die Gräber dokumentierten, versicherte den Lebenden, die nicht wissen konnten, ob und wann es sie treffen würde, den eigenen (künftigen) Heldenstatus. Ebenso könnte die Praxis vieler Soldaten, den Anblick der Gräber im Bild zu fixieren, auch ein Versuch sein, mit der Ungewissheit der Todesgefahr fotografierend umzugehen, sie gleichsam zu bannen.⁴⁶

Unabhängig davon, mit welchen bewussten oder unbewussten Absichten die Gräber fotografiert worden waren – „[i]n der Fixierung auf Begräbnis und Gräber blieb der allgegenwärtige Tod präsent, wurde aber zugleich auch auf Distanz gehalten.“⁴⁷ Was der Historiker Habbo Knoch für den Ersten Weltkrieg formuliert hat, setzte sich im Zweiten fort: „Die Zeigbarkeit des Krieges in Bildern seiner Helden, Stellungen und leeren Schlachtfelder setzte die Unsichtbarkeit der ‚de-composing flesh and bleached bones of the dead‘ voraus.“⁴⁸

Gelegentlich konnte aber gerade das nicht Gezeigte und nicht Dokumentierte auf die Möglichkeit eines gewaltsam erlittenen Todes verweisen. Im Album von Georg Möller⁴⁹ (Abb. 3), der wie Walz an der Ostfront gekämpft hatte, lässt die Bilderfolge auf einer Seite eine Lücke zwischen zwei Aufnahmen, die einen Eindruck von den Lebensbedingungen der deutschen Soldaten geben (der einzige Brunnen, der Koch), und dem Tod, den die namentlich gekennzeichneten Kreuze bezeugen: „6 Kameraden gefallen durch ruchlose Partisanenhand“ ist auf einer Holztafel zu lesen. Was auf der fehlenden Fotografie zu sehen war, die – von wem? warum? – herausgenommen wurde, wissen wir nicht; die Leerstelle zu füllen, bleibt der Vorstellungskraft desjenigen überlassen, der das Album durchblättert. In *Signal* hatte die Redaktion eine solche Lücke zwischen dem ‚letzten Bild‘ von Walz und dem Hinweis auf seinen kurz darauf eingetretenen Tod gelassen.

⁴⁵ Ebd., S. 191, S. 189.

⁴⁶ Ähnliches hat Katrin Hoffmann-Curtius für Fotografien beschrieben, die Soldaten der Wehrmacht wie Amulette bei sich trugen. Kathrin Hoffmann-Curtius: Trophäen und Amulette. Die Fotografien von Wehrmachts- und SS-Verbrechen in den Brieftaschen der Soldaten, in: *Fotogeschichte* 20, 2000, S. 63–76.

⁴⁷ Jahn / Schmiegelt: *Foto-Feldpost* (Anm. 40), S. 122.

⁴⁸ Habbo Knoch: *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburg 2000, S. 55.

⁴⁹ Bopp: *Fremde* (Anm. 40), S. 139.

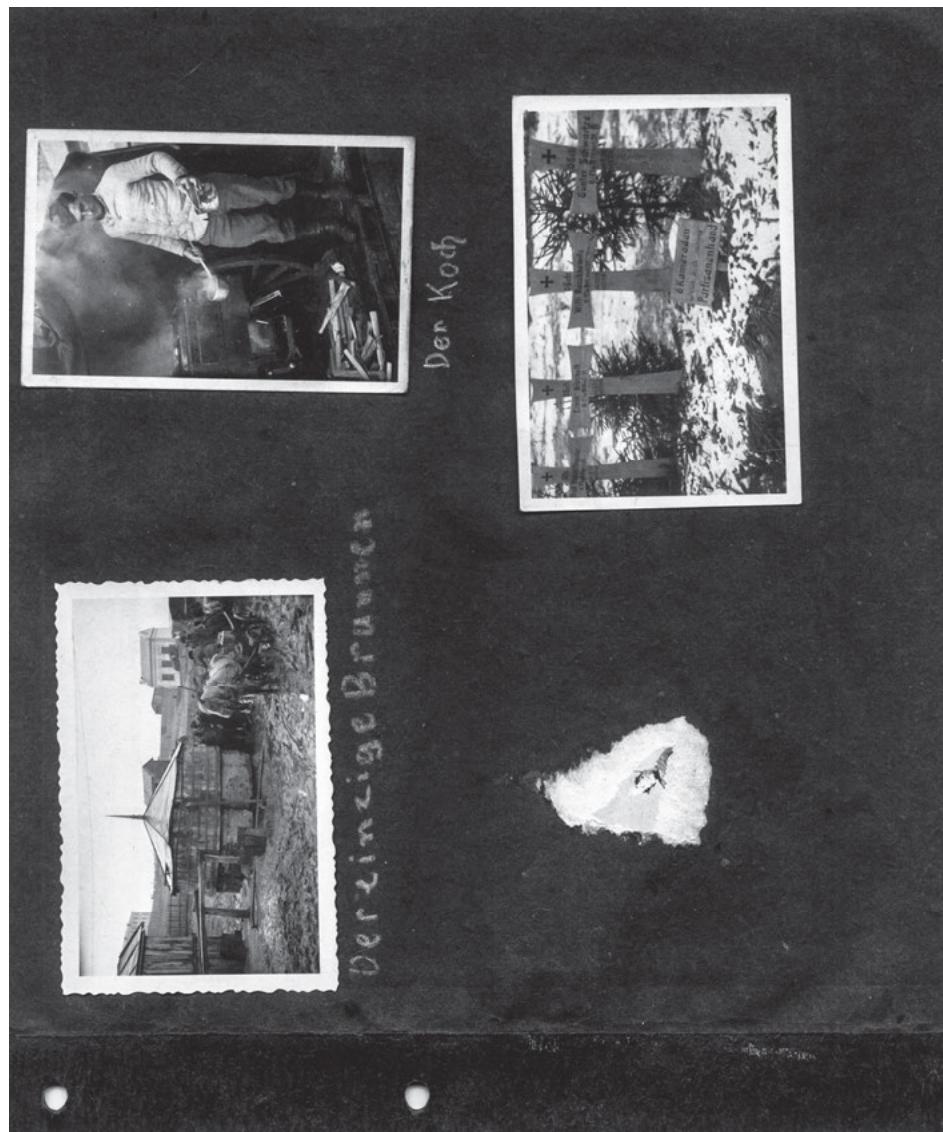


Abb. 3: Album Georg Möller, *Albumblatt, Detail*, Sowjetunion, undatiert.

Sein letztes Bild III: Ein künftiger Held?

Exemplarisch für eine dritte Motivgruppe, die hier mit den beiden vorhergehenden als ‚sein letztes Bild‘ analysiert wird, steht eine Aufnahme, die wie die Fotos des PK-Fotografen Walz im Jahr 1943 entstand.

Das Foto gehört zu den zahlreichen Porträts, die Julie Bauer (1879–1968) in Karlsruhe aufnahm. Die ausgebildete Fotografin führte dort gemeinsam mit ihrem Mann seit 1907 ein eigenes Atelier für Porträtfotografie, in dem sie in den Kriegsjahren unter anderem Soldaten und ihre Familienangehörigen porträtierte.

Anlässe, sich in Uniform fotografieren zu lassen, gab es genug: die Einberufung und die damit verbundene Einkleidung mögen Grund genug gewesen sein; sicherlich ein fotografener Anlaß wird die Beförderung gewesen sein oder die ‚Kriegshochzeit‘.⁵⁰

Eltern und ihre Söhne, Frauen und ihre Ehemänner, Brüder in Uniform: Julie Bauers Fotos zeigen noch unversehrte, durch ihre Uniform als potenzielle Helden ausgewiesene Männer (Abb. 4). Sie sitzen oder stehen aufrecht, manche blicken eher nachdenklich. In jedem Fall haben sich die Soldaten und ihre Familien – oder: die Familien und ihre Soldaten? – für die Aufnahme im örtlichen Atelier fein hergerichtet und auch die Kosten für ein professionelles Foto nicht gescheut. Manchen Aufnahmen meint man anzusehen, dass die Abgebildeten zuvor noch nicht oft vor der Kamera eines professionellen Fotografen gestanden hatten; ihre Blicke wirken unbestimmt, die Haltung ungelenk. Die Fotos stehen gleichermaßen für Individualität und Konformität, sie sind

Ausdruck der familiären Übereinstimmung mit den herrschenden Konventionen und Wertvorstellungen, auch wenn eine der Hauptintentionen für die fotografische Betätigung in der Familie die Darstellung der jeweiligen Individualität ist. [...] Das familiäre Fotografieverhalten ist selektiv. [...] Das ‚vorgreifende Bildgedächtnis‘ wählt beim Fotografieren zwischen dem aus, an das man sich später gern erinnern will und dem, an das man sich nicht erinnern will.⁵¹

1943 entstehen Fotos, von denen die Fotografierten und diejenigen, für die diese Aufnahmen bestimmt waren, hoffen mussten, dass sie nicht das letzte Bild einer vollständigen Familie sein würden.⁵²

Eine Aufnahme sticht aus den Übrigen hervor (Abb. 5): Die Historikerinnen Sandra Starke und Linda Conze haben sie so beschrieben:

Zwei sehr junge Wehrmachtssoldaten rahmen ihre Eltern in der Bildmitte rechts und links ein, alle stehen sehr dicht zusammen. Eine Hand des Vaters liegt bei den angespannten Händen der Mutter. Sein versteinerter Blick geht in die Ferne an der Kamera

⁵⁰ Katharina Bosch: Militär, in: dies. u. a. (Hg): Fische, Flieger, Frau im Winter. Auftragsfotografie im 20. Jahrhundert aus dem Atelier Bauer (Ausstellungskatalog, Karlsruhe), Karlsruhe 1999, S. 68–73, hier S. 72.

⁵¹ Susanne Breuß: Die Konstruktion von Idylle, in: Wiener Zeitung, 15. April 1995, S. 16.

⁵² Ob auf dem Foto nicht schon jemand aus der Kernfamilie fehlt, kann der heutige Betrachter ohne Kenntnis der Familiengeschichte nicht wissen.



Abb. 4: Julie Bauer, *Porträts*.



Abb. 5: Julie Bauer, *Familie*, 1943.

vorbei, der Mund wirkt verkniffen. Seine Frau versucht mit einem gequälten minimalen Lächeln ‚das Beste‘ aus dem Familienbild zu machen, ebenso wie der am linken Bildrand Stehende [sic] der beiden Brüder. Anlass der Aufnahme war die Einberufung der Söhne, die tatsächlich schon bald im Kriegsgeschehen umkamen. Zu dem Zeitpunkt der Einberufung und Fotoaufnahme 1943 stand schon vielen Deutschen die sich ankündige Kriegsniederlage klar vor Augen. Umso fataler und sinnloser muss die Einberufung der Söhne zur Wehrmacht in der Familie aufgenommen worden sein. Im Rahmen des Möglichen liegt aber auch ein zumindest skeptischer Blick der Fotografin. [...] Von Zuversicht und Stolz auf die Zugehörigkeit zur NS-,Volksgemeinschaft fehlt der Familie jede Spur.⁵³

Es ist nicht leicht, im Rückblick nicht etwas in das Bild zu legen, was die Fotografierten noch nicht wissen konnten, allenfalls fürchten mussten.⁵⁴ In Aufnahmen wie der von Bauer scheint die „Erklärungslücke der Gewalt“ auf, als „Distanz, die zwischen dem Erleben und der Sinngebung des Kriegs klafft und sich nicht

⁵³ Linda Conze / Sandra Starke: Die visuelle Chronik einer Kleinstadt. Fotografien zwischen Öffentlichkeit und Privatheit, in: Thomas Medicus (Hg.): Verhängnisvoller Wandel. Ansichten aus der Provinz 1933–1945. Die Fotosammlung Biella, Hamburg 2016, S. 61–92, hier S. 78.

⁵⁴ Offensichtlich spricht gerade diese Fotografie BetrachterInnen bis heute besonders an. Sie findet sich in einem Katalog über das Fotoatelier Bauer (Bosch u. a. [Hg.]: Fische [Anm. 50]), in einem Sammelband mit Aufsätzen zu einem Fotostudio im Fränkischen (Conze / Starke: Chronik [Anm. 53]) und in einem Ausstellungskatalog über professionelle Fotografinnen (Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland [Hg.]: frauenobjektiv. Fotografinnen 1940 bis 1950 [Ausstellungskatalog, Bonn], Köln 2001).

schließt“⁵⁵ – auch nicht durch Heldenbeschwörungen. Solche Fotos waren möglich; die Blicke der Fotografin und der Fotografierten nicht einfach gleichgeschaltet.⁵⁶ Beruhigen kann das nicht. „In der Summe“, erinnert Wolfram Wette, „dürfen diese Erscheinungen jedoch nicht von dem Tatbestand ablenken, daß es zu einer schweren Krise des Regimes gleichwohl nicht gekommen ist.“⁵⁷ Gekämpft und getötet wurde bis zum Mai 1945 – auch wenn der Glaube an den Heldentod den Kämpfenden und ihren Angehörigen abhandengekommen sein möchte. Die beiden jungen Männer auf Julie Bauers Porträtaufnahme gehörten zu denen, die 1943 nach der verlorenen Schlacht in Stalingrad (und andere noch bis Anfang 1945) einberufen wurden, als zunächst Gerüchte und bald auch offizielle Todesnachrichten in immer größerer Zahl von der Front ins Reich drangen. Ob sie bereit waren, den Auftrag anzunehmen, heldenhaft für ‚Führer, Volk und Vaterland‘ in den Krieg zu ziehen, sieht man der Aufnahme nicht an. Vielleicht schaut der Sohn rechts im Bild gar nicht so traurig? Etliche der jungen Männer, so erinnerte sich der Historiker Reinhart Koselleck, hätten der Vorstellung angehangen, vielleicht noch in den letzten Tagen des Zweiten Weltkriegs ein Held werden zu können.⁵⁸ Die Einstellungen gegenüber dem Kriegsdienst waren jedoch keinesfalls einheitlich. Schilling berichtet von Schülern wie dem späteren Pädagogen Theodor Schulze,

der in den letzten Kriegstagen als 17-jähriger ‚an die Front mit der Vorstellung‘ ging, ‚ich werde jetzt den Heldentod sterben‘. [...] Die Motivation zum Kriegsdienst konnte aber auch ‚ohne Enthusiasmus‘ als selbstverständliche ‚Ehrensache‘, daher ‚eher mechanisch‘ erfolgen. [...] Nicht zu vergessen waren allerdings auch die Verweigerer, die auf eine innere Distanz zur angetragenen Ideologie gingen und sich dem militärischen Dienst entzogen.⁵⁹

Tatsächlich wurden Porträtaufnahmen aus Bauers Fotostudio in der Folgezeit zu den letzten Bildern der Soldaten. Für die Angehörigen erhielten sie damit oft einen unschätzbaren Erinnerungswert:

Wenn man von toten Familienmitgliedern nur noch Fotos besitzt, so kann das Betrachten dieser Bilder traurig, ja gewaltsam sein. Die Gleichzeitigkeit von Vergangenem und Gegenwart, die die Fotos suggerieren, wird schmerzlich bewußt als eigentliche Ungleichzeitigkeit.⁶⁰

⁵⁵ Schmidt: Beginn (Anm. 22), S. 40.

⁵⁶ Die Fotografenfamilie Bauer profitierte indes auch vom Krieg. Der wirtschaftliche Erfolg des Betriebes war seit 1907 an die günstige Lage des Geschäfts gegenüber der Moltkekaserne in Karlsruhe gekoppelt. Julie Bauers Sohn Erich, den sie wie die Tochter Leny Ende der 1920er/Anfang der 1930er Jahre zum Fotografen ausgebildet hatte, zog als Fotograf 1939 mit der PK 612 in den Krieg. Erich Bauer fotografierte u. a. an der Westfront und nahm am Unternehmen Barbarossa teil. Er überlebte den Krieg und konnte seine Tätigkeit im elterlichen Atelier fortsetzen. Peter Steinkamp: PK 612. Erich Bauer als „Bildberichter“ einer Propagandakompanie im Zweiten Weltkrieg, in: Bosch u. a. (Hg): Fische (Anm. 50), S. 74–81.

⁵⁷ Wette: Mythos (Anm. 21), S. 48.

⁵⁸ Koselleck, zitiert in Schilling: „Kriegshelden“ (Anm. 6), S. 369.

⁵⁹ Schilling: „Kriegshelden“ (Anm. 6), S. 369–370.

⁶⁰ Breuß: Konstruktion (Anm. 51), S. 16.

Nach dem Krieg wurden die Fotos zudem zu wichtigen Dokumenten bei der Suche nach vermissten Soldaten. Der österreichische Fotograf Ernst Haas (1921–1986) hat diese Praxis 1947 im Wiener Südbahnhof dokumentiert; seine bis heute bekannten Aufnahmen erreichten über die Illustrierten *Heute* und *LIFE* ein großes Publikum.⁶¹

Ihren Heldenstatus scheinen viele der Soldaten, die überlebten und tatsächlich später in ihre Familien zurückkehrten, in der Erinnerung von Angehörigen jedoch bald eingebüßt zu haben: „Männer waren nicht strahlende Helden, sondern Mann sein hieß für mich, entweder sie überlebten nicht oder sie kamen als Monster zurück.“⁶² Die Helden der Wehrmacht(spropaganda) lebten vor allem in der Fiktion, in den Landser-Heften der 1950er Jahre fort.

Sein letztes Bild – ein Resümee

Im Blick auf das Thema der Ringvorlesung „Helden müssen sterben“, die den Anstoß zu diesen Überlegungen gegeben hat, fällt ein erster Befund der fotografischen Produktion von Heldenbildern im Nationalsozialismus negativ aus: Fotos von sterbenden deutschen Soldaten, auch von deren entstellten Leichen, sind ausgesprochen selten; öffentlich tauchten (und tauchen) sie im Kontext des NS-Heldenkults nicht auf. Das heißt nicht, es hätte keine Aufnahmen von Kriegstoten gegeben. Dabei handelt es sich aber meist um Fotos von Toten der Kriegsgegner. Mit der Zensur durch das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und durch die Wehrmacht ist der Befund allein nicht zu erklären. Die eigenen Gefallenen nicht zu zeigen, war Medienpraxis auch in anderen Ländern und zu anderen Zeiten; allen kriegsführenden Parteien war (und ist) es wichtig, die Kontrolle über die Bilder der eigenen Gefallenen zu behalten.⁶³ Nicht das Sterben selbst wurde visuell heroisiert, sondern die erwünschte Haltung des Einzelnen und der Gruppe zum Sterben und zum Tod.

Wenn man zu Kriegsfotografen, ihren Aufnahmen und deren Veröffentlichung arbeitet, ist es zunächst wenig überraschend, dass die Überschrift „Sein letztes Bild“, das den Heldenstatus eines Fotografen bezeugen soll, in einer Illustrierten gleich ins Auge springt. Mit dem Sucher ‚Sein letztes Bild‘ fanden sich aber bald weitere Fotos in Kontexten, die sich weniger eindeutig der NS-Propaganda und

⁶¹ „What’s in a Picture?“ Homecoming Prisoners of War, Vienna 1947, in: *LIFE*, 8. August 1949, S. 30–31.

⁶² Florian Huber: Hinter den Türen warten die Gespenster. Das deutsche Familiendrama der Nachkriegszeit, Berlin 2017, S. 203. Zur Nachkriegsgeschichte der deutschen Soldaten auch Svenja Goltermann: Die Gesellschaft der Überlebenden. Deutsche Kriegsheimkehrer und ihre Gewalterfahrungen im Zweiten Weltkrieg, München 2009.

⁶³ Vgl. dazu den Beitrag von Ulrich Bröckling in diesem Band. Gleichwohl ist die Praxis, die eigenen Toten nicht zu zeigen, nicht als anthropologische Konstante zu verstehen. Ralf von den Hoff zeigt in seinem Beitrag, dass im 5. Jh. vor Chr. die Leiche des gefallenen Helden präsentiert wurde, weil sie die Erinnerung gewährleistete.

deren Zielen zuordnen ließen als die Fotoreportage über den Kriegsfotografen Walz. Mögen sich Absichten und Bildmotive der professionellen und Amateurfotografen auch unterscheiden – gemeinsam ist den drei vorgestellten ‚letzten Bildern‘ die Bedeutung des Individuums: Sie zeigen den Kriegsfotografen Walz, namentlich gekennzeichnete Grabkreuze, die Söhne einer Karlsruher Familie. Selbst vor dem Hintergrund des Massensterbens im Zweiten Weltkrieg und einer Propaganda, die den Einzelnen in seiner Rolle im Ideal der ‚Volksgemeinschaft‘ aufgehen lässt, wird der Held weiter (auch) als Individuum erinnert. Das geschieht in der dem jeweiligen fotografischen Genre Pressefoto, Knipserfoto bzw. Atelierporträt entsprechenden, konventionalisierten Form, die als populäre Bildfindung weit verbreitet war.

Aus mediengeschichtlicher Perspektive fällt weiter auf, dass keines der Motive über das Bildsubjekt selbst Heroisches transportiert; einen ‚hero shot‘ etwa findet man hier nicht, die Zuschreibung erfolgt über die textliche Kommentierung und die Kontextualisierung der Fotos über weitere Bilder oder den Adressatenbezug. Im Medium Fotografie ist eine Heroisierung zudem über den Faktor Zeit möglich: als Reaktion im ‚richtigen Moment‘ bei Walz‘ Aufnahme des Granatschusses oder als Blicke und Erinnerungen künftiger Betrachter auf ihre Helden, die dem Fotografen gegenwärtig sind, als er auf den Auslöser drückt.⁶⁴

Ein Unterschied besteht hinsichtlich der Vorstellung vom Opfertod des Helden, welche die Fotos transportieren. Während *Signal Walz*‘ Helden Tod als aktiv erbrachte Leistung, als Opfer im Sinn von ‚sacrifice‘ visualisiert, lassen sich Fotos der Gräber und auch die Porträtfotos der (noch) unversehrten künftigen Helden schwerer mit dieser Bedeutung in Verbindung bringen. Deren Tod konnte den Betrachtern auch als passives Erleiden erscheinen, als Opfer im Sinn von ‚victim‘. Sollte ein aktives Moment des Sterbens plausibel gemacht werden, war für solche Fotos ein größerer rhetorischer Aufwand durch Bildlegenden oder mittels Begleitschreiben des militärischen Vorgesetzten erforderlich. Erst in den Nachkriegserzählungen vom Krieg hat sich der Tod der Soldaten als ‚victim‘, als Erfahrung des Erleidens, dann durchgesetzt.

Seit dem Kriegsende werden die drei Motivgruppen verstreut an vielen Orten aufbewahrt: Die Illustrierten Zeitschriften finden sich heute in Bibliotheken und Archiven, die Familienporträts und die Alben der Soldaten blieben zumeist in Familienbesitz, oder sie landeten nach dem Tod ihrer Besitzer auf Flohmärkten, Internetplattformen oder in Ausstellungen. Selbst innerhalb der Familien waren die Porträts und Kriegsalben lange Zeit nicht allen Mitgliedern zugänglich; nicht selten fanden die Erben sie erst unter den Hinterlassenschaften des Angehörigen,

⁶⁴ Das wäre für künftige Forschungen zu visuellen Darstellungen des Heroischen genauer zu verfolgen: Bei Bildern, die stets in multimedialen Kontexten gezeigt werden, ist das Heroische nicht zwingend allein über die Motive zu erschließen.

wo sie nach dessen Tod „wie Gespenster“⁶⁵ auftauchten, und in einem mittlerweile veränderten erinnerungspolitischen Kontext die Teilnahme des (Groß-)Vaters an einem verbrecherischen Krieg bezeugten.⁶⁶

Die Geschichtswissenschaft bzw. ihre Nachbardisziplinen haben diese Motivgruppen ebenfalls getrennt behandelt: Mediengeschichte und Propagandafor- schung untersuchen Illustrierte Zeitschriften wie *Signal*, die Kunsthistorikerin Petra Bopp hat in Folge der beiden Ausstellungen „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941–44“ des Hamburger Instituts für Sozialforschung nach der visuellen Narrativierung der Fotoalben von Soldaten gefragt, Lokalhistoriker rekonstruieren die Firmengeschichten örtlicher Fotografenateliers, in denen Fotos aus dem Zweiten Weltkrieg eine Gruppe von Aufträgen unter vielen anderen sind.

Mit der Zusammenführung der Fotos sollte „die Fläche der Erzählung verbreitert werden“ (A. Kluge), um so den zeitgenössisch möglichen Blicken näher zu kommen (Abb. 1, 2 und 5). Was war in den 1930er und 40er Jahren sichtbar, was konnte wie gesehen werden? Wie gestaltete sich die vergangene Bilderwelt, die damals ja nicht auf unterschiedliche akademische Zuständigkeiten verteilt war? Wie lässt sich in der Retroperspektive das damalige „Netzwerk der Bilder“⁶⁷ wieder kenntlich machen, statt mit einem engen Begriff von ‚NS-Fotografie‘ die Arbeit an der vom Nationalsozialismus gewollten symbolischen Ordnung fortzusetzen, auch wenn sich die Vorzeichen geändert haben?

Mit solchen Fragen nimmt die Komplexität auch der NS-Heldengeschichten, ihrer Produktion und Rezeption zu. Heldengeschichten ließen sich an Bilder knüpfen, die mit ganz anderen Absichten aufgenommen worden waren, und umgekehrt erlaubte ein heroisierendes Foto eine andere als die von den Propagandisten intendierte Sicht. Wer *Signal* durchblätterte, mochte darin Erzählungen heroischer Kämpfer finden, doch ebenso konnte er sich begeistern für die neuen Möglichkeiten des Mediums Fotografie und die moderne Bildreportage. Wer das fotografierte Grabkreuz des gefallenen Mannes, Vaters oder Sohnes oder auch eines ihm unbekannten Soldaten anschaute, mochte Sinn und Trost darin finden, dass dieser für ‚Führer, Volk und Vaterland‘ gestorben war. Doch auch wenn „Held“ auf den Kreuzen stand, hieß das nicht zwingend, dass die Bilder als Be-

⁶⁵ Zu den „Gespenstern“ der Erinnerung mit Bezug auf Derridas Hantologie vgl. Ulrich Bröcklings Aufsatz in diesem Band.

⁶⁶ Das haben in den 1990er und 2000er Jahren die Reaktionen auf die sogenannten Wehrmachtsausstellungen des Hamburger Instituts für Sozialforschung gezeigt. Und noch 2017 löste ein Porträt des früheren Bundeskanzlers Helmut Schmidt in Wehrmachtsuniform, aufgehängt im Studentenwohnheim der Hochschule der Bundeswehr in Hamburg, eine heftige Debatte aus: Bundeswehr-Uni hängt Helmut-Schmidt-Bild ab, in: DIE ZEIT, 12. Mai 2017, <https://www.zeit.de/politik/deutschland/2017-05/helmut-schmidt-wehrmachts-uniform-bundeswehr-uni-foto>, 13. Mai 2018; Helmut-Schmidt-Foto darf wieder in Bundeswehr-Uni hängen, in: Die Welt, 15. Juni 2017, <https://www.welt.de/regionales/hamburg/article165562639/Helmut-Schmidt-Foto-darf-wieder-in-Bundeswehr-Uni-haengen.html>, 13. Mai 2018.

⁶⁷ Hoffmann: Nazizeit (Anm. 25), S. 61.

stätigung eines Heldentods angeschaut wurden. Genauso denkbar ist, dass sie als Zeichen von Kameradschaft, *dem* Thema der Landserliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg,⁶⁸ gedeutet wurden oder auch schlicht der Trauer der Angehörigen einen Ausdruck gaben. Nicht zuletzt mochten die Fotos namentlich gekennzeichneter Kreuze ganz pragmatisch als Beweise dienen, wenn es nach dem Krieg für die Ehefrauen darum ging, Rentenansprüche als Kriegerwitwe geltend zu machen oder wieder zu heiraten, und andere Formulare fehlten. Vergleichbares gilt für die Familienfotos: Ob von den beiden jungen Männern später stolz als Helden erzählt wurde oder die Verbitterung darüber groß war, dass sie noch 1943 in einen aussichtslosen Kampf geschickt worden waren, lässt sich ohne die Erzählungen der Familien kaum sicher feststellen – möglich war beides. Er halte es, so Detlef Hoffmann, für die zentrale wissenschaftliche Aufgabe im Umgang mit der Geschichte Deutschlands von 1933 bis 1945, dass immer das gesamte Netzwerk der politischen und kulturellen Phänomene präsent gehalten werde.⁶⁹ (Nicht nur) mit Blick auf die fotografischen Heldenrepräsentationen des Regimes und seiner Akteure bleibt sein Plädoyer aktuell.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Signal 22, 1943, S. 7. Fotograf: Wilhelm Otto Walz, unbek. Fotograf.
- Abb. 2: Privatbesitz Hans-Georg Schulz, Erlangen, in: Petra Bopp: Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg, Bielefeld 2009, S. 60.
- Abb. 3: Privatbesitz Irmgard Möller, Varel, in: Petra Bopp: Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg, Bielefeld 2009, S. 139.
- Abb. 4: Katharina Bosch u. a. (Hg.): Fische, Flieger, Frau im Winter. Auftragsfotografie im 20. Jahrhundert aus dem Archiv Bauer (Ausstellungskatalog, Karlsruhe), Karlsruhe 1999, S. 59.
- Abb. 5: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Frauenobjektiv. Fotografinnen 1940 bis 1950 (Ausstellungskatalog, Bonn), Köln 2001, S. 57.

⁶⁸ Über die Vielfalt der Landserromantik der 1950er Jahre berichtet Knoch: Tat (Anm. 48), S. 429–467.

⁶⁹ Hoffmann: Nazizeit (Anm. 25), S. 61.