

**Anton Holzer, Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg, Darmstadt (Primus Verlag) 2007, 368 S., 520 Abb., ISBN 978-3-89678-338-7, EUR 39,90.**

rezensiert von/compte rendu rédigé par  
**Daniela Kneißl, Kissing**

Anton Holzer verfolgt mit seiner umfassenden Studie zwei Ziele: Zum einen will er zeigen, »wie der Krieg die Fotografie verändert und wie, umgekehrt, die Fotografie den Krieg verändert hat« (S. 326). Zum anderen sind es die »vergessene[n] Bilder aus dem Osten« (S. 7) der Habsburgermonarchie, die hier erstmals in den Blickpunkt gerückt werden sollen. Hierzu hat der Autor umfangreiche Bestände der Österreichischen Nationalbibliothek ausgewertet (ca. 33 000 Originalglasplatten und Abzüge) und in großer Zahl erstmals veröffentlicht.

Die Randstellung dieses gewaltigen Bilderbes in der Forschung ist, wie Holzer zu zeigen vermag, nicht zu rechtfertigen, da gerade die östlichen und südöstlichen Gebiete von Österreich-Ungarn Schauplatz komplexer Identitätskrisen waren, innerhalb deren Zugehörigkeit und Andersartigkeit, Fremdheit und Vertrautheit im Laufe des Ersten Weltkrieges immer wieder neu verhandelt werden mussten. Hierbei stellte die Propaganda durch Fotografie ein entscheidendes Instrument dar, dessen Betitelung als »andere Front« keineswegs zu hoch gegriffen erscheint.

Das große Verdienst des Autors liegt in der Art und Weise, wie er sich den Bildern nähert.

Holzer entscheidet sich für den schwierigeren Weg: Den der Bildinterpretation als Rekonstruktion des Sinns von Motiven, womit er der »Gefahr des Bedeutungsverlustes« (S. 12) entgegenwirken will. Der Blick öffnet sich so für Bildinhalte und die Beziehungen, die zwischen Bildern bestehen.

Propagandistische Verwendungskontexte wie in der illustrierten Presse oder auf Bildpostkarten<sup>1</sup> werden nur ausnahmsweise gestreift. Doch aus Holzers Interpretationen wird klar, dass der propagandistische Gebrauch, also die Einspeisung von Fotografien in steuernde Kontexte bereits im Bild und seinem »Überschuss an Bedeutung« (S. 325) angelegt ist.

Neben Überblicken zur Entwicklung der Bilddienste, zur Identität der Fotografen sowie zur Zensur hält der Autor im Wesentlichen eine Gliederung nach Bildthemen ein: Darunter die Darstellung Kaiser Karls als »Medienstar«, der Heldenkult, das Bild der Kriegsgefangenen, oder die Zivilbevölkerung. Dabei wird klar, dass die visuellen Grenzen zwischen Kriegsteilnehmern und Kriegsgerät, zwischen Kriegsoffizieren und Kriegsschäden fließend waren. Gepanzerte Fahrzeuge fungierten als »Verlängerung des bewaffneten Soldatenkörpers« (S. 111), das Posieren mit unschädlich gemachten Waffen des Gegners symbolisierte die »wieder gewonnene Macht über die monströse Vernichtungsmaschinerie«, wohingegen die Fotografien von entwaffneten Kriegsgefangenen deren Machtverlust demonstrieren (S. 174) und ihre (auch rassische) Unterlegenheit nur noch betonten.

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu Christine Brocks, Die bunte Welt des Krieges. Bildpostkarten aus dem Ersten Weltkrieg 1914–1918, Essen 2008.

Wie instabil die Identität des »Anderen« war, zeigt sich am Beispiel der Fotografien von aus russischer Gefangenschaft heimgekehrten Soldaten, die in erster Linie die innere Distanz des Fotografierenden zum Ausdruck bringen und die Heimkehrer visuell in die Nähe des Feindes rücken (S. 188f.). Während die Fotografie in diesem Fall die Veränderung von Identität unterstellte, wurde diesbezüglich in anderen Kontexten bewusst ein gegenteiliger Effekt erzielt. Holzer weist quantitativ nach, dass Frauen bevorzugt in der Rolle der sorgenden Krankenschwester oder »in idealisierenden Szenen weiblicher Arbeit« (S. 165) dargestellt wurden, wohingegen die Tatsache, dass sie mehr und mehr in nahezu alle Bereichen des Arbeitslebens nachrückten, nur selten fotografisch dokumentiert wurde. So konnte die Illusion eines vom Krieg unberührt gebliebenen Geschlechterverhältnisses aufrechterhalten werden.

Die Leerstellen der Kriegsfotografie sind, wie Holzer in unterschiedlichen Zusammenhängen immer wieder betont, eben keineswegs nur der Zensur zuzuschreiben (S. 89), sondern entsprangen unterschiedlichen Visualisierungs- bzw. Verdrängungsbedürfnissen. Aus demselben Grund blieben die eigenen Toten »weitgehend unsichtbar« bzw. wurden »hinter der Architektur der Erinnerung zum Verschwinden« gebracht (S. 276).

An manchen Stellen wäre es angebracht gewesen, ähnliche Darstellungsstrategien besser miteinander zu verknüpfen, wie beispielsweise die fotografischen Inszenierungen idyllischer Flüchtlingslager (S. 242) und ebensolcher Kriegsgefangenenlager (S. 184), oder die Darstellung Kaiserin Zitas als »sorgende[r] Herrscherin« (S. 68) und die im Vergleich sehr ähnliche Inszenierung adeliger Damen als Krankenschwestern (S. 159).

Man vermisst insgesamt eine Synthese, die derartige Parallelen in den einzelnen Kapiteln noch einmal aufzeigen und die Bedeutung einzelner Darstellungsententionen (wie Heroisierung, Stereotypisierung oder Marginalisierung) noch einmal unterstreichen würde. Auch eine Problematisierung des komplexen Begriffs der fotografischen Leerstelle sowie eine Einordnung einzelner Darstellungsweisen in ältere ikonografische Traditionen hätte man sich hier und dort gewünscht.

Dies kann den unschätzbaren Wert dieses beeindruckenden Buches aber in keiner Weise mindern.