Verein für kritische Geschichtsschreibung e.V. (Hg.)

WERKSTATT*GESCHICHTE* 86

papierkram

Jg. 2022/2

[transcript]

Redaktion WERKSTATT*GESCHICHTE*:
Cornelia Aust, Claudia Berger, Katja Jana, Eva Marie Lehner, Annika Raapke, Yvonne Robel, Silke Törpsch, Helen Wagner, Georg Wamhof

Anfragen an die Redaktion:
Yvonne Robel: robel@zeitgeschichte-hamburg.de

Herausgeberin des Thementeils:
Michaela Hohkamp

Rezensionsredaktion:
Karsten Holste, Andreas Hübner, Sebastian Kühn, Angelique Leszczawski-Schwerk, Andreas Ludwig, Nina Reusch, Felix Schürmann, Katharina Seibert, Pavla Šimková, Lotte Thaa

Anfragen an die Rezensionsredaktion:
Nina Reusch: nina.reusch@gmx.net
FU Berlin
Koserstraße 20
14195 Berlin

Filmkritik:
Ulrike Weckel: Ulrike.Weckel@journalistik.geschichte.uni-giessen.de

Dingfest:
Marie-Luisa Allemeyer: allemeyer@kustodie.uni-goettingen.de

Homepage: www.werkstattgeschichte.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Indexiert in EBSCOhost-Datenbanken.

© 2022 transcript Verlag, Bielefeld

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld
Umschlagabbildung: Alice S. Kandell (Fotografin), Paper Making. Sikkim, Indien, o. D. [zwischen 1965 und 1979], Library of Congress, Prints & Photographs Division, Dr. Alice S. Kandell Collection of Sikkim Photographs, LC-DIG-ppmsca-30770 (digital file from original).
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-5866-8
PDF-ISBN 978-3-8394-5866-2
ISSN 0942-704X
eISSN 2701-1992

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter *www.transcript-verlag.de/vorschau-download*

Inhalt

Editorial 9

THEMA

Ein neues Handwerk
Die ersten Papiermühlen im deutschen Südwesten und ihre Papiermacher
Sandra Schultz 15

Papierkrieg – Kriegspapier
Papierverbrauch und Papierherstellung in der Ofner Kameraladministration
während des habsburgisch-osmanischen Krieges 1683-1699
Attila Magyar 33

Papierene Ökonomien
Schreiberinnen und ihre Ressourcen um 1800
Charlotte Zweynert 51

***The Paperless Library* – Wie das Buch aus der modernen Bibliothek verschwindet**
Eine bibliothekshistorische Skizze
Wilfried Enderle 71

WERKSTATT

»Kriegstrauung« – »Apachentanz«
Zur Stabilisierung und Destabilisierung von Geschlechterordnungen
im Ersten und Zweiten Weltkrieg durch Fotografie(n)
Ulrich Prehn 89

Die Realität ist fast schon der Roman ...
Aber warum dichten Wissenschaftler dann eigentlich nicht selber?
Das Beispiel einer Doku-Fiktion
Thomas Etzemüller 103

DINGFEST

Hand ans Herz
Johanna Lessing 115

FILMKRITIK

Vom Tabubrecher zum Tabu
Comeback für The Boys in the Band *(1970)*
Maxi Braun 121

EXPOKRITIK

Musée total? Paris im Stadtmuseum Carnavalet
Christian Curtil 141

Mythos Paris. Städtische und nationale Selbstrepräsentation im wiedereröffneten Musée Carnavalet
Ulrike Blumenthal 146

REZENSIONEN

Neu gelesen: Gerda Lerner, Black Women in White America
Vera Kallenberg (Bielefeld) 151

Martin Lorber/Felix Zimmermann (Hg.), History in Games
Martin Tschiggerl (Saarbrücken/Homburg) 155

Albert Gouaffo/Stefanie Michels (Hg.), Koloniale Verbindungen – transkulturelle Erinnerungstopografien
Brigitte Reinwald (Hannover) 158

Tilmann Siebeneichner (Hg.), Eine politische Kulturgeschichte des Selbst im 20. Jahrhundert
Jens Elberfeld (Halle) 160

Martin Schaad, Ein mikrohistorischer Streifzug durch Europas Norden der Frühen Neuzeit
Heiko Droste (Stockholm) 163

Richard Hölzl, Gläubige Imperialisten
Kirsten Rüther (Wien) 166

Detlef Hartmann/Christopher Wimmer, Die Kommunen vor der Kommune 1870/71
Julian Genten (Berlin) 169

Bettina Bock von Wülfingen, Die Familie unter dem Mikroskop
Annika Wellmann (Hannover) 171

Timo Luks, Der Kapitalismus der Ethnolog:innen
Sibylle Marti (Bern) 173

Antje Harms, Von linksradikal bis deutschnational
Stefan Rindlisbacher (Potsdam) 176

Volker Köhler, Mikropolitik personaler Beziehungen in der Weimarer Republik
Sven Fritz (Hamburg) 178

Teresa Huhle, Bevölkerung, Fertilität und Familienplanung in Kolumbien
Claudia Prinz (Berlin) 181

Sophie Lorenz, Die DDR und Angela Davis
Maria Schubert (Bochum) 183

Christian Werkmeister, Inoffizielle Musikszenen und staatliche Kulturpolitik in der späten Sowjetunion
Nikolai Okunew (Potsdam) 187

»Kriegstrauung« – »Apachentanz«
Zur Stabilisierung und Destabilisierung von Geschlechterordnungen im Ersten und Zweiten Weltkrieg durch Fotografie(n)[1]

Ulrich Prehn

Abstract

This analysis looks at the staged »wartime wedding« photos of German soldiers during the First and Second World Wars. In considering four pictorial examples, the discussion first turns to the significance of the »wartime wedding« topos in the photographic representation of couples—mostly in homosocial military contexts far from home. It then goes on to show how certain (sometimes transgressive) photographic representations of couples gave their protagonists a space for staging the self in ways that deviated from the conventional themes of the »wartime wedding.« The focus of investigation is on the extent to which such stagings of the self, especially in terms of cross-dressing, contributed to the stabilization and/or destabilization of gender norms during both World Wars.

***Keywords**: Gender Norms, Gender Performance, Wedding Photography, World War I, World War II*

Wie lange dauert es, bis der menschliche Wahrnehmungsapparat die Grobstruktur eines Bildes erfasst hat? Um etwa abgebildete Gestalten zu erfassen und kognitiv – im Sinne eines ersten räumlichen Überblicks – zu verarbeiten, benötigen Auge und Gehirn nur etwa eine Zehntelsekunde.[2] Durch Auswahlprozesse des Wahrnehmungsapparates werden also innerhalb kürzester Zeit wichtige Grundlagen für die (erste) Deutung eines Bildes gelegt.

Wie genau es sich verhielt, als ich das erste abgebildete Motiv (Abb. 1) als Angebot in einem Internet-Auktionsportal erblickte, in dem der Abzug – mehr als hundert Jahre, nachdem das Foto gemacht wurde – zum Kauf angeboten wurde, vermag ich in der Rückschau nicht zu ergründen. Jedenfalls blieb mein Blick hängen – ganz im Sinne dessen, was Roland Barthes im Hinblick auf die höchst individuelle Rezeption

1 Für die Ermutigung, diesen Text zu schreiben, sowie für wertvolle Hinweise und Kritik bedanke ich mich herzlich bei Veronika Springmann und Levke Harders, ebenso bei Martin Dammann und Elissa Mailänder für weitere überaus hilfreiche Anregungen.

2 Vgl. Klaus Sachs-Hombach/Jörg R. Schirra, Zur politischen Instrumentalisierbarkeit bildhafter Repräsentationen. Philosophische und psychologische Aspekte der Bildkommunikation, in: Wilhelm Hofmann (Hg.), Die Sichtbarkeit der Macht. Theoretische und empirische Untersuchungen zur visuellen Politik, Baden-Baden 1999, S. 28-39, hier S. 37f.

Abb. 1: Schwarzweißabzug im Postkarten-Layout, 8,8 x 13,8 cm, Rückseite unbeschriftet, mit gedrucktem Adressfeld versehen.
Sammlung Ulrich Prehn, Fotoserien und Einzelbilder (19. und frühes 20. Jahrhundert), 048

von Fotografien unter dem Begriff des *punctum* gefasst hat: »Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft).«[3] In diesem Sinne berührte mich dieses Motiv direkt, unmittelbar.

Ein (be-)rührender Aspekt der Aufnahme[4] mag darin liegen, dass es sich, auf der Vergleichsebene der Genre-Konventionen, um ein weitgehend »gelungenes« Paarfoto handelt: eine gelungene fotografische Paarinszenierung einer auf den ersten Blick mann-männlichen Bindung/Beziehung, noch dazu im Weltkriegskontext,[5] die Nähe, Wärme und Freude widerspiegelt. Dieser Effekt wird durch Gestik, Mimik, Blicke und insbesondere durch die rührende Ausstattung und Dekoration verstärkt. Von zentraler Bedeutung ist die körperliche Nähe zwischen den beiden Abgebildeten, Arm in Arm, ihr der Kamera zugewandtes Lächeln. Wichtig für die nicht zuletzt vergeschlechtlichende Charakterisierung der beiden Protagonisten sind außerdem die Kleidung – Kopftuch und Schärpe, der Rock, die ausgestopfte Bluse – der mit weiblichen Attributen abgebildeten linken Person, die ebenso liebevoll wie improvisiert wirkt wie Hut und Uniform (oder Trachtenjacke) der rechten Person, der eher rustikal wirkende Brautstrauß und die mit handschriftlichem Text versehene, auf einem Schemel stehende Tafel.

Als mehr als hundert Jahre später das Foto Betrachtende wissen wir nichts über die Beziehung zwischen den beiden Personen. Und über die Hintergründe des performativen Aktes, die fotografische Inszenierung einer »Kriegstrauung«, kann man nur spekulieren: Wenn das Foto 1918 in den Argonnen aufgenommen wurde und es sich – die Sprache auf der Tafel legt es nahe – bei den Abgebildeten um deutsche Weltkriegsteilnehmer handelt, unter denen in der Maas-Argonnen-Offensive des Jahres 1918 die Verlustzahlen enorm hoch waren, werden die (be-)rührenden Aspekte der Aufnahme noch verstärkt und in ein Spannungsfeld gesetzt: In der konventionellen Aufstellung des Paares erscheint der Krieg zwar (momentan) abwesend, doch durch die Integration der Tafelinschrift »Kriegstrauung« ins Bildmotiv ist er, nicht zuletzt im Hinblick auf künftige Betrachter*innen, durchaus präsent und verewigt.

Ich möchte im Folgenden anhand einiger ausgewählter Fotografien deren stabilisierende oder destabilisierende Rolle mit Blick auf Geschlechterordnungen im Ersten und Zweiten Weltkrieg diskutieren. Von diesen Fotografien sind nicht alle der Motivgruppe »Kriegstrauung« zuzuordnen; sie zeigen jedoch zweifellos Paarkonstellationen bzw. thematisieren oder deuten Paarbeziehungen an.

---

3 Siehe Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt a.M. 1989, S. 36 (Hervorhebungen i. O.).

4 Ein auf ähnliche Art und Weise anrührendes (und motivisch vergleichbares) Foto ist abgedruckt in dem materialreichen, instruktiven Band von Martin Dammann, Soldier Studies. Cross-Dressing in der Wehrmacht, Berlin 2019, S. 86.

5 Selbstverständlich kann und soll hier keine Lesart vorgeschlagen werden, die Geschlechts-Identitäten retrospektiv vereindeutigt – gerade in Bezug auf Quellen aus historischen Settings, die, wie Alon Rachamimov überzeugend dargelegt hat, verstärkt Räume und »Bühnen« für »(Trans)Gender Performances« eröffnen; vgl. ders., The Disruptive Comforts of Drag. (Trans)Gender Performances among Prisoners of War in Russia, 1914-1920, in: American Historical Review 111 (2006) 2, S. 362-382.

Zwischen Öffentlichkeit und Privatheit, (Normalitäts-)Imitation und Transgression

Um die besonderen wie auch (genre-)typischen Charakteristika der Fotografie noch genauer herauszuarbeiten, sollen zwei Vergleichsfotos und eine Albumseite herangezogen werden, die ebenfalls im Kriegskontext entstanden sind, allerdings während des Zweiten Weltkriegs. Die folgende Abbildung ist einem kordelgebundenen 50-seitigen, 27 Schwarzweiß-Aufnahmen enthaltenden Fotoalbum mit einem verzierten, hochwertigen Ledereinband (Format 19,5 x 27 cm) entnommen. Das Album enthält ein eingeklebtes Vorblatt, das unter der Überschrift »KRIEGSTRAUUNG« die Namen des Waffen-Feldwebels Willy Hoppe und dessen Frau Ingeborg Hoppe (geb. Glossmann), die Namen des Zahlmeisters Lorenz Mayr und seiner Gattin Ellen Sigrid Mayr (geb. Glossmann) sowie das Datum der Kriegstrauung – 20. Dezember 1941 – nennt. Auf beiden auf der Albumseite 13 (Abb. 2) mit Fotoecken montierten Fotografien ist das Ehepaar Willy und Ingeborg Hoppe abgebildet; fast alle Seitenbeschriftungen sind in Reimform, in humoristischem (bisweilen auch anekdotischem) Ton verfasst. Ob die schriftlichen Kommentierungen aus einer männlichen oder weiblichen Perspektive verfasst sind, ist unklar. Denn liest man die Beschriftung der Albumseite, könnte, was zunächst wie eine männliche Verhaltensaufforderung an die Ehefrau klingen mag, ebenso gut als ironische (Selbst-)Ansprache der frisch verheirateten »Inge« gedeutet werden.

Abb. 2: Seite 13 aus dem Fotoalbum einer Doppel-Kriegstrauung in Beuel am Rhein, 20. Dezember 1941. Beide Abzüge enthalten auf der Rückseite den gestempelten Nachweis »Photo Roland Klein, Bonn«.

Sammlung Ulrich Prehn, Fotoalben, 001

Private Beziehungen werden sowohl in Abb. 1 als auch in Abb. 2 in den Kriegskontext eingeordnet, doch unterscheiden sie sich in starkem Maße, was den Grad ihrer Öffentlichkeit – auf der Motivebene selbst, aber auch in Bezug auf Überlieferung und Rahmung – angeht. Mit Blick auf das »Argonnen«-Foto deutet nichts darauf hin, dass an der fotografischen Inszenierung außer den beiden abgebildeten Personen und eine*r Fotograf*in noch irgendjemand (etwa Kameraden oder eine sonstige »Hochzeitsgesellschaft«) teilgenommen hätte. Aus heutiger Perspektive wirkt die Aufnahme eher wie eine (fotografische) Spur zu einem lange in der Vergangenheit liegenden stillen, innigen Moment.[6] Allerdings deuten die Holzbohlen, auf denen das Paar posiert, sowie die Holzeinfassung und die Holzverzierungen im oberen Bildbereich auf eine durchaus öffentliche Sphäre hin – vermutlich die Bühne eines Fronttheaters, die für diese Aufnahme genutzt wurde.

Im Fall der im Album repräsentierten Doppel-Kriegstrauung ist auf vielen Fotos die Hochzeitgesellschaft repräsentiert – die beiden Paare stehen ganz unmittelbar »in der Öffentlichkeit«. Zudem wurde mit der Präsentationsform, dem Album, eine etablierte, populäre Überlieferungs- und Erinnerungsform gewählt; durch das gemeinsame Betrachten bzw. die Weitergabe des Albums und vermutlich auch durch die Zirkulation der Einzelfotos wurde das abgebildete Geschehen einer (begrenzten) Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Das zweite Vergleichsfoto weist gegenüber dem »Argonnen«-Motiv (Abb. 1) insofern starke Kontraste auf, als die fotografisch inszenierte Paarkonstellation keineswegs im Kontext einer Kriegstrauung stattfand, sondern offenbar eine ausgelassene Freizeit-Szene (vermutlich eine Feier) von Wehrmachtsoldaten[7] in der Zeit der deutschen Besatzung in Norwegen darstellt. Der Abzug (Abb. 3) enthält auf der Rückseite folgenden handschriftlichen Vermerk: »Pfingsten 1941. [sic!] in Norwegen. Apachentanz ausgeführt von 2. [sic!] Kameraden«.[8] Für die Wirkung des Bildes ist nicht zuletzt der Blick in die Kamera des rechts in »Grapscher«-Pose abgebildeten Kameraden von entscheidender Bedeutung, der die Betrachter*innen des Fotos zu Kompliz*innen des Akts vor der Kamera macht.

---

6 Zur Deutung des Mediums Fotografie als Spur bzw. als indexikalisches Zeichen und zum damit verbundenen Befund von der »besonderen semantischen Offenheit der Fotografie« vgl. Jens Ruchatz, Kontexte der Präsentation. Zur Materialität und Medialität des fotografischen Bildes, in: Fotogeschichte 34 (2012), H. 124, S. 19-28, hier S. 22. Ruchatz weist auch darauf hin, dass jene Deutung des Mediums als Spur oder indexikalisches Zeichen »lediglich auf die Situation ihrer eigenen Hervorbringung« zurückverweise. Ebd.

7 Zu ähnlichen performativ-transgressiven Akten und deren fotografischen Inszenierungen vgl. Jennifer Evans/Elissa Mailänder, Cross-dressing, Male Intimacy and the Violence of Transgression in Third Reich Photography, in: German History 39 (2021), S. 54-77, insbes. S. 63-74.

8 Im Annoncentext zu diesem in Verbindung mit einem weiteren Schwarzweißabzug im Rahmen einer Internetauktion im März 2020 erworbenen Foto ist vom Verkäufer als Ort der Aufnahme die Insel Askøy (nördlich von Bergen) angegeben. Das zweite (hier nicht abgebildete) Foto zeigt die crossdressende Person in einer Ecke des Raumes, offensichtlich erschöpft an die Wand gelehnt, auf dem Boden sitzend. Die rückseitige Beschriftung des Abzugs lautet: »Pfingsten 1941 in Norwegen[.] Das ende [sic!] des Apachentanzes«.

Abb. 3: Schwarzweißabzug, 7 x 10,2 cm , mit beschrifteter Rückseite.
Sammlung Ulrich Prehn, Fotoserien und Einzelbilder, 1864

Im Sinne heteronormativer Normalitäts-Repräsentationen stellt Abb. 2 – und zwar stellvertretend für alle im Album enthaltenen Aufnahmen – ein typisches Vor- oder Musterbild von durch den Akt der Heirat »in Form gebrachten« und zementierten Geschlechterbeziehungen in den bürgerlichen Gesellschaften Europas in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts dar. Unklarer im Hinblick darauf, in welchem Maße entspre-

chende (auch zeitlich frühere) »Vor-Bilder« imitiert, karikiert oder unterlaufen wurden, erscheint der Status sowohl von Abb. 1 als auch von Abb. 3. Ob man das »Argonnen«-Foto eher als fotografische Inszenierung von (Hetero-)Normalität bzw. als Annäherung an entsprechende »Vor-Bilder« begreift oder im performativen Akt auch Anteile von Transgression von Geschlechterbildern/Geschlechtergrenzen in der Ausnahmesituation des Krieges zu erblicken vermag[9] – für beide Sichtweisen gibt es Argumente. Private Beziehungen betten sich im Fall von Abb. 3 auf der performativen Ebene, ohne den Gesamtkontext der fotografischen Überlieferung zu kennen, in die fotografischen Repräsentationen des Besatzungsalltags (oder – wahrscheinlicher – den Ausbrüchen aus jenem Alltag) dieser deutschen Wehrmachtseinheit in Norwegen ein.

Doch wie stark ist in diesem performativen Akt die Grenzüberschreitung mit Blick auf die im NS-Staat offiziell propagierte und geförderte relative Stabilität des Bildes vom »soldatischen Mann«[10] tatsächlich? Zu bedenken sind hier jedenfalls die möglichen Funktionen fotografischer Repräsentationen von Praktiken wie Crossdressing oder sexualisierten Posen und Gesten;[11] für die Wirkung von Abb. 3 erscheint mir die Mischung aus realer oder gespielter Freude, Lust und »Lüsternheit«/Frivolität[12] von erheblicher Bedeutung zu sein. Dementsprechend ist im Hinblick auf Gebrauch und

9 Vgl. hierzu etwa den sich nicht auf die West-, sondern die Ostfront im Ersten Weltkrieg beziehenden anregenden Aufsatz von Rachamimov, The Disruptive Comforts of Drag.

10 Vgl. hierzu Thomas Kühne, »… aus diesem Krieg werden nicht nur harte Männer heimkehren« – Kriegskameradschaft und Männlichkeit im 20. Jahrhundert, in: ders. (Hg.), Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne, Frankfurt a.M. 1996, S. 174-192. Kühne weist darauf hin, dass es neben den hegemonialen Bildern einer »martialisch-heroische[n] Männlichkeit« seit dem Ersten Weltkrieg auch »Kameradschafts«-Gegenbilder gab, die »weichere« soldatische Bindungsformen und Erlebnisgemeinschaften transportierten oder propagierten. Allerdings sei jenen Formen einer »weichen« Männlichkeit im nationalsozialistischen Deutschland lediglich eine Nischenfunktion zugekommen. Vgl. ebd., S. 179f.

11 Insbesondere der Rückgriff auf kulturell/medial etablierte und insofern leicht entzifferbare Posen und Gesten sowie der Aspekt der Wiederholung, Adaption und »Wiederaufführung« stellt ein wichtiges Werkzeug von Vergeschlechtlichung dar, wie Judith Butler herausgearbeitet hat: Geschlecht sei keineswegs eine stabile Identität(sressource), sondern vielmehr »an identity instituted through a *stylized repetition of acts*. Further, gender is instituted through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self.« Judith Butler, Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory, in: Theatre Journal 40 (1988), S. 519-531, hier S. 519 (Hervorhebung i. O.).

12 Tatsächlich spielt in diesem Zusammenhang die auf der Bildrückseite so bezeichnete Praxis des »Apachentanzes« eine Rolle. Bei diesem Tanz handelt es sich um einen um 1900 in Paris entstandenen Varieté- und Modetanz, der Bezug nahm auf das Milieu vornehmlich jugendlicher Kleinkrimineller (*Apaches*) aus den Armenvierteln von Paris. Der Tanz inszeniert den Kampf zwischen Mann und Frau bzw. zwischen einem Zuhälter und einer Prostituierten. Für deutsche Großstädte wie Hamburg und Berlin sind Aufführungen des »Apachentanzes« für den Zeitraum 1909-1912 belegt. Vgl. Astrid Kusser, Körper in Schieflage. Tanzen im Strudel des Black Atlantic um 1900, Bielefeld 2013, S. 67, S. 76f. und S. 244f.; sowie https://ludersocke.wordpress.com/varietekultur/ (letzter Zugriff: 14.4.2022). Gleichnamige künstlerische Adaptionen, u.a. ein Film von Albert Kutzner aus dem Jahr 1906 mit Henny Porten in der Hauptrolle sowie ein Gemälde von Max Beckmann von 1938 (siehe https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Beckmann_Apachentanz_755-1958-4bi.jpg [letzter Zugriff: 21.4.2022]), verbreiteten auch in Deutschland und anderen europäischen Ländern Kenntnisse über diesen Tanz.

Verbreitung der Fotografien nach dem Graubereich zwischen »öffentlich« und »privat« zu fragen: Handelt es sich bei Fotos wie dem aus dem norwegischen Kontext nicht vornehmlich um für den privaten (bzw. auf einen engen Rezipient*innenkreis begrenzten) Gebrauch »erlaubte« oder zumindest stillschweigend geduldete Unterhaltungs-Praktiken und künftige Erinnerungsbilder, die gleichzeitig jedoch für die öffentliche mediale Verbreitung aus NS-Perspektive selbstverständlich ungeeignet erscheinen und unterdrückt werden mussten? Den anzunehmenden engen Gebrauchskontext der Fotos innerhalb der Wehrmachtseinheit betreffend gilt es festzuhalten: Die Funktion der Praktiken vor der bzw. für die Kamera lag nicht in der Unterminierung der Moral der Truppe, sondern in ihrer Hebung.

In »gehobener« Stimmung präsentieren sich auch die auf dem folgenden Foto abgebildeten drei Personen, zwei junge deutsche Wehrmachtsoldaten und eine junge Frau (Abb. 4). In Paarkonstellation, frontal zur Kamera aufgestellt und breit ins Objektiv lächelnd, posieren einer der beiden Soldaten und die Frau vor einem Brunnen, auf dessen Rand der andere Soldat steht, ohne dass sich den Betrachter*innen seine Handlung erschließt – als »Trauzeuge« oder seinen »Segen« aus erhöhter Position spendender »Geistlicher« ist er jedenfalls nicht angemessen in Szene gesetzt. Auffällig sind sowohl die blühende Topfpflanze, auf der die junge Frau ihren linken Fuß platziert hat – allerdings offenbar nicht, um sich auf dem Topfrand abzustützen, sondern wohl eher, um auf die Pflanze hinzuweisen –, sowie der Umstand, dass beide Wehrmachtsoldaten ausgerüstet, in Marschmontur, posieren: An der Uniform des vor dem Brunnen stehenden Soldaten stechen die vielen Koppeltaschen hervor; über der Brust seines auf dem Brunnen stehenden Kameraden kreuzt sich ein Koppeltragegestell, außerdem sind auf seinem Rücken diverse Ausrüstungsstücke befestigt. Das Geschehen wirkt, gerade im Vergleich zu Abb. 1, eher auf die Schnelle improvisiert als sorgsam inszeniert.

Das Foto ist handschriftlich mit Bleistift folgendermaßen beschriftet: »19.9.39 Jedlińsk/Polen b./Radom ›Kriegstrauung‹«. Nun fand in dieser fotografierten Szene real ebenso wenig eine Trauung statt wie im 1918 fotografisch in Szene gesetzten Geschehen in den Argonnen, von dem Abb. 1 zeugt. Doch offenbar bot sich, keine drei Wochen nach dem deutschen Überfall auf Polen, den beiden Wehrmachtsoldaten im September 1939 eine Gelegenheit zur fotografischen Inszenierung einer Beziehung, die erst durch die Beschriftung des Abzugs zur Kriegshochzeit – wohlgemerkt in eine gewisse Distanzierung oder Ironie ausdrückende Anführungszeichen gesetzt – stilisiert und aufgewertet wurde. Jedenfalls wurde dadurch dem Bild eine (Be-)Deutung hinzugefügt, die sich aus dem Motiv allein nicht ergibt oder erschließen lässt. Welcher Art die Beziehung des im Vordergrund abgebildeten Soldaten zu der Frau gewesen ist und ob es sich dabei vielleicht um eine flüchtige Bekanntschaft oder eine Affäre handelte, wissen wir nicht. Beide wirken, was Gesichtsausdruck und Körperhaltung angeht, ungezwungen, doch fällt auf, dass sie sich nicht gestisch – etwa durch eine Umarmung – berühren. Unklar ist die Nationalität der jungen Frau (eine Polin?[13]) bzw. welcher Nationalität sie sich zugehörig fühlte (eine polnische »Volksdeutsche«?). Wahrscheinlich handelte es sich um eine Liaison von nur kurzer Dauer, vielleicht auch lediglich um ein mit nur wenig Aufwand inszeniertes Paarfoto. Abhängig davon, um wen es sich bei der jungen Frau gehandelt hat,

13 Sollte diese Annahme zutreffen, wäre zu bedenken, dass die – möglicherweise nur flüchtige – Beziehung zwischen den Abgebildeten sowie der Akt des Fotografierens (bzw. des Fotografiert-Werdens) unter dem Vorzeichen eines erheblichen Machtgefälles stand.

Abb. 4: Schwarzweißabzug auf Agfa-Brovira-Fotopapier, 6,6 x 9,6 cm.
Sammlung Ulrich Prehn, Fotoserien und Einzelbilder, 1690

ist auch die Lesart der fotografischen Repräsentation dieser Begegnung[14] im Krieg: Stellt eine solche, hier – qua Beschriftung – als »Kriegstrauung« apostrophierte Begegnung eine Überschreitung der Norm (Fraternisierungsverbot) dar, die gleichzeitig jedoch, im Rahmen der intern gültigen Regeln des vergleichsweise engen Männerbunds jener militärischen Einheit, durch stillschweigende Übereinkunft gebilligt und legitimiert wurde? Verschoben sich hierdurch also womöglich (ähnlich wie im Fall von Abb. 3) die Grenzen des Sagbaren und Zeigbaren?

14 Mit der Verwendung des Begriffs »Begegnung« rekurriere ich – in einem weiten Sinn (da die Natur der »Begegnung«, wie erläutert, unklar ist) – auf die Terminologie, 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. 7f.

Flüchtige Momente? Fotografie – Überlieferung – Erinnerungsgemeinschaften

Im Falle privat überlieferter Fotografien und deren Erforschung stoßen Forscher*innen oft zu einem frühen Zeitpunkt an Grenzen, wenn es gilt, den Gebrauch der Fotos zu rekonstruieren. Dieser Befund gilt sowohl für die beiden Einzelfotos (Abb. 1 und Abb. 4) als auch für die zwei Abzüge umfassende Miniserie (Abb. 3) und das Doppelhochzeits-Album (Abb. 2). Allerdings kann, bei aller gebotener Vorsicht, auf unterschiedliche Grade von Zugänglichkeit und Zeigbarkeit sowie auf verschiedene »Rahmungen des Blicks und des Sehens«[15] geschlossen werden. Ich gehe davon aus, dass Abb. 1 und Abb. 3 (womöglich auch Abb. 4) keine in einem größeren (d.h. über die Angehörigen der jeweiligen militärischen Einheiten hinausgehenden) Rahmen (vor-)zeigbaren Bilder waren, dazu markieren sie zu große Abweichungen von zeitgenössischen gesellschaftlichen Normen, akzeptablen Praktiken und performativen Akten. Dies gilt jedoch nicht für die Aufnahmen in dem Album, aus dem Abb. 2 stammt – sie sind zwar zeigbar, doch vermutlich waren auch sie nur für eine relativ kleine, begrenzte Erinnerungsgemeinschaft von Interesse. Gleichwohl ist für die sehr begrenzten Erinnerungsgemeinschaften, die für Abb. 1, 3 und 4 anzunehmen sind, auch die Möglichkeit einer stabilisierenden, vergemeinschaftenden Funktion der Fotos im Akt der Weitergabe und des gemeinsamen Betrachtens in Erwägung zu ziehen.

Was Abb. 2, 3 und 4 angeht, wird – mit Blick auf Geschlechterordnungen in der Kriegsgesellschaft der frühen 1940er Jahre – durch den jeweiligen performativen Akt, durch den Akt des Fotografierens sowie in Form des aufbewahrten (und höchstwahrscheinlich zirkulierten) Foto-Abzugs vor allem Heteronormativität bestätigt und stabilisiert. Während für Abb. 3 zu betonen ist, dass die fotografisch repräsentierte Szene gleichsam auf der Kippe zu stehen scheint zwischen vom Besatzungsalltag ablenkenden, ein ziviles Leben insinuierenden »Spaß« einerseits und performierter »Wildheit« und Momenten der »Überschreitung« bzw. des Übergriffs andererseits, ist mit Blick auf die Fotografieranlässe von Abb. 1, 2 und 4 zu bedenken, dass die Kombination von soldatischer Kriegstätigkeit mit dem Eintritt ins verheiratete Leben als spannungsreiche Dopplung bedeutsamer *rites de passage*[16] angesehen werden können.

Mit Blick auf die im vorliegenden Aufsatz abgebildeten Fotografien kann folgende These formuliert werden: Performative Akte und deren visuelle Repräsentationen sind von erheblicher Bedeutung dafür, wie – sowohl in zeitgenössischer Perspektive als auch in der historischen Rückschau – Ordnungen von Paarbeziehungen (bzw. von Beziehungen zwischen mehreren Personen) als vergeschlechtlichte Ordnungen repräsentiert und wahrgenommen wurden (und werden). Dabei ist der (auf die Zukunft gerichtete) zeitliche Faktor zu bedenken, der im Hinblick auf die erinnerungsgenerierende und -steuernde Funktion von Fotografien zum Tragen kommt. Dem Medium Fotografie ist das

15 Vgl. Silke Wenk, Praktiken des Zu-sehen-Gebens aus der Perspektive der Studien zur visuellen Kultur, in: Thomas Alkemeyer/Gunilla Budde/Dagmar Freist (Hg.), Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld 2013, S. 275-290, hier S. 276.

16 Zur Bedeutung der »großen *rites de passage*« als Anlässe des Fotografierens vgl. Jens Ruchatz, Fotografische Gedächtnisse. Ein Panorama medienwissenschaftlicher Fragestellungen, in: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hg.), Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität, Berlin 2004, S. 83-105, hier S. 101.

Potenzial eigen, durch performative Akte temporäre, flüchtige und fluide Identitäten (aber auch Abgrenzungen) auszudrücken bzw. sie sich anzueignen – in den Worten der britischen Kulturanthropologin und Fotohistorikerin Elizabeth Edwards: »[T]he desire for future remembrance, the desire to be something (perhaps something one is not)«.[17]

Nicht nur im Hinblick auf fotografische Repräsentationen von Paarbeziehungen, sondern auf alle fotografisch erzeugten Selbstentwürfe und Positionierungen von Individuen oder Gruppen ist zu konstatieren: Fotografien können – jenseits aller der Quelle zugeschriebenen Funktionen und Eigenschaften (Spur) – nicht zuletzt auch als ein Medium gelesen werden, das als eine Art »Wunschmaschine« im (Re-)Präsentationsmodus fungiert. Das heißt, es handelt sich um »zu Sehen gegebene« Bilder, die Praxen des »Sich-sehen-(Lassen[s])« miteinschließen und damit vorsichtige Rückschlüsse auf den Grad der Anerkennung des im und durch das Bild Repräsentierten zulassen.[18]

Doing gender, doing history – durch Fotografie(n)?

Zusammenfassend möchte ich zwei übergreifende Fragestellungen diskutieren: Erstens werde ich im Hinblick auf die fotografischen Repräsentationen von Paarkonstellationen (insbesondere in der von mir gebildeten Motivgruppe »Kriegstrauung«[19]), Crossdressing-Praktiken und »Kameradschafts«-Inszenierungen nach Erklärungspotenzialen und -grenzen verschiedener soziologischer wie historischer Konzepte von Männlichkeit(en) fragen. Zweitens soll diskutiert werden, welchen spezifischen Beitrag Fotografien (und deren Analyse) dazu leisten, Ambivalenzen der Geschlechterordnung im Ersten und Zweiten Weltkrieg aufzuzeigen und näher zu bestimmen.

Welche Bedeutung kann also den analysierten fotografischen Repräsentationen in Bezug auf die Herstellung und Verstärkung (möglicherweise auch: die Unterminierung) »hegemonialer Männlichkeit«[20] beigemessen werden? Zweifellos stellen – mindestens für den deutschen Kontext – die in dem Fotoalbum von der rheinischen Doppel-Kriegstrauung enthaltenen Aufnahmen die Norm in Bezug auf Repräsentationen soldatischer Männlichkeit dar. Doch belegen gerade jene Aufnahmen von vor der (bzw. für die) Kamera »aufgeführten« Crossdressing-Akten, dass Abweichungen von jener Norm ebenfalls zur männlich-soldatischen Praxis in beiden Weltkriegen zählten, wie auch R. W. Connell und James W. Messerschmidt in ihrer Bestandsaufnahme und teilweisen Neukonzeption des Forschungsansatzes zur hegemonialen Männlichkeit betonen. Die Fotos verweisen auf die »Schichtung, den potentiellen inneren Widerspruch, innerhalb aller Praktiken […], die Männlichkeit konstruieren«. Wahrscheinlich beinhalteten und bedingten hegemoniale Männlichkeiten, so Connell und Mes-

17 Siehe Elizabeth Edwards, The Thingness of Photographs, in: Stephen Bull (Hg.), A Companion to Photography, Hoboken 2020, S. 97-112, hier S. 106.

18 Vgl. Wenk, Praktiken des Zu-sehen-Gebens, S. 277, Anm. 15.

19 Diese Motivreihe ist selbstverständlich nicht als vollends repräsentativ zu verstehen, andere – stark von NS-Ideologie »durchdrungene« – Motive eines unbekannten Berufsfotografen präsentiert der kurze Aufsatz von Timm Starl, Kriegstrauung. Hochzeitsbilder um 1940, in: Fotogeschichte 8 (1988), H. 30, S. 47-50.

20 Vgl. R. W. Connell/James W. Messerschmidt, Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept, in: Gender & Society 19 (2005) 6, S. 829-859.

serschmidt weiter, spezifische Muster innerer Spaltung und emotionaler Konflikte – gerade wegen ihrer Verbindung mit geschlechtsspezifischer Macht.[21]

Auf die Vielgestaltigkeit und partielle Widersprüchlichkeit von Männlichkeitswahrnehmungen und -bildern vor dem Hintergrund der Funktionsweisen homosozialer Gemeinschaften (und insbesondere des Kameradschaftszusammenhangs) im Krieg, die sich in den analysierten Fotografien spiegelt, hat vor allem Thomas Kühne hingewiesen: »Kameradschaftserfahrungen konnten durch das Mit- und Gegeneinander von subversiven und konformistischen Elementen, von kameradschaftlicher Geborgenheit und kameradschaftlicher Zwangsjacke nicht anders als widersprüchlich sein.«[22] In diesem Sinne stehen (fotografische Repräsentationen von) Crossdressing-Praktiken gerade nicht im Kontrast zur Konstruktion hegemonialer Männlichkeit: Männer sind durchaus in der Lage, Effeminiertheit oder traditionell Frauen zugeschriebene Merkmale zu Zwecken einzusetzen, die alles andere als nichthegemonial sind.[23] Entsprechende Selbstinszenierungen und fotografische Repräsentationen – das zeigen die abgebildeten Fotografien – sind an der Schnittstelle zwischen Normalitäts-Imitation und Transgression angesiedelt. In einer solchen Perspektive kann also über die Darstellung nichthegemonialer Männlichkeit, so widersprüchlich dies zunächst klingen mag, hegemoniale Männlichkeit durchaus gestärkt werden.

Zudem kann anhand der im vorliegenden Aufsatz untersuchten Fotos ein weit über das hier im engeren Sinn verhandelte Thema hinausgehendes Problem, welches die Arbeit von Historiker*innen mit dem Medium Fotografie betrifft, verdeutlicht werden. Elizabeth Edwards hat es trefflich so auf den Punkt gebracht: »[T]he historiographical disturbance that photographs cause«.[24] Was Edwards hier mit »Beunruhigung«, genauer: dem »beunruhigenden«, »(ver)störenden« Einfluss von Fotografien auf eine Geschichtsschreibung umreißt, die noch immer allzu häufig auf traditionelle Methoden einer rein text- und kontextbezogenen Analyse und entsprechende disziplinäre Zugänge beschränkt ist, die z.T. auf wenig bis unhinterfragten Allgemeinplätzen basieren,[25] soll abschließend kurz in Bezug auf die analysierten Fotografien in den Blick genommen werden.

Die Analyse der vier unterschiedlichen fotografischen Repräsentationen von »Kriegstrauungen« bzw. von Paarkonstellationen verdeutlicht, dass sowohl den performativen Akten vor der (bzw. für die) Kamera als auch den fotografischen Inszenierungen Praktiken und Effekte von *doing gender* zugrunde liegen. Dabei ist, erneut in Anlehnung an Elizabeth Edwards, die große Wirkmächtigkeit des Mediums Fotografie als Definitionsinstanz, Klassifikationswerkzeug und »disziplinierende« Ordnungsmacht zu bedenken: »As such, photographs as historical sources are subject to

21 Siehe ebd., S. 852 (meine Übersetzung, U. P.).

22 Siehe Kühne, »… aus diesem Krieg«, S. 183.

23 Vgl. Todd W. Reeser, Masculinities in Theory. An Introduction, Chichester 2010, S. 86f.

24 Siehe Elizabeth Edwards, Thoughts on Photography and the Practice of History, in: Jennifer Evans/Paul Betts/Stefan-Ludwig Hoffmann (Hg.), The Ethics of Seeing. Photography and Twentieth-Century German History, New York 2018, S. 23-36, hier S. 23.

25 Aus Edwards' Sicht stellt sich dies in einem überraschenden Doppel-Befund folgendermaßen dar: »Little attention is given to what photographs actually do to historical method, and more particularly to the commonplaces of history's disciplinary apparatus. This is remarkable given the saturating degree to which access to the past itself is increasingly texted by its visual other, and has been for a[t] least a hundred years.« Ebd.

the familiar cultural processes of othering: typifying, fetishising [sic!], normalizing and pathologizing.«[26] Denn diese medienspezifischen Eigenschaften, Funktionen und Potenziale und, damit verbunden, die Macht von Fotografie(n), zu vergemeinschaften, zu marginalisieren, Stereotype zu bedienen (oder zu unterlaufen), Identifikationsangebote zu machen bzw. Grenzen von Identifikation, spielerischer oder (selbst-)ironischer »Aneignung« und Ablehnung zu verhandeln, schwingen in den analysierten Aufnahmen aus dem Ersten und Zweiten Weltkrieg mit. Ganz in diesem Sinne können jene Fotos einen einzigartigen, spezifischen Beitrag (nämlich einen, den Textquellen nicht zu erfüllen vermögen) dazu leisten, die Stabilität von Geschlechterordnungen in Deutschland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – insbesondere im Kriegskontext – und deren Grenzen auszuloten: als Quellen historiographischer Berunruhigung.

Gleichzeitig stellt sich damit auch die Frage nach dem Status von Fotografien als einem Medium mit *agency*, mit einer eigenen, die historischen Zeitschichten bis in den Zeitkontext der jeweiligen Betrachter*innen durchdringenden Handlungsmacht. Denn Fotografien schaffen als historische Vermittlungsinstanz, mit ihrem in zeitlicher wie räumlicher Hinsicht begrenzten Repräsentationsvermögen, als »Spur« Zugänge zu Ereignissen (als auf Dauer gestellte Einzelmomente oder »frozen moments in time«) sowie zu Erfahrungen historischer Akteur*innen.[27] Dass gerade auch in Bezug auf immer noch begrenzte Sichtbarkeiten von Akteur*innen unter einem queeren(den) Blickwinkel Entdeckungs- und Entschlüsselungsbedarf besteht, ist kaum zu bezweifeln. Ein besonderes Augenmerk – dafür steht meine Lesart des als Abb. 1 reproduzierten Fotos von der 1918 in den Argonnen aufgenommenen »Kriegshochzeit« – sollte im Rahmen einer entsprechenden auf visuelle Medien bezogenen Spuren-Suche immer auch auf das Moment gerichtet sein, das uns als spätere Betrachter*innen unmittelbar berührt. In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf Judith Butlers Befund verwiesen, dass die Grundlage geschlechtlicher Identität die stilisierte Wiederholung von Handlungen über eine längere Zeit sei, es aber in historischer Perspektive auch Raum für »possibilities of gender transformation« gebe. Ein solches Potenzial liege »in the possibility of a different sort of repeating, in the breaking or subversive repetition of that style«.[28] In eben diesem Sinne liegt im Fall jenes eingangs abgedruckten Fotos das berührende Moment nicht zuletzt darin begründet, dass hier bekannte Abbildungskonventionen und Inszenierungen von Geschlecht aufgegriffen werden – an den Grenzen von Wiederaufführung, Adaption oder (vielleicht) subversiver Erweiterung.

26 Ebd., S. 24.

27 Zu letzterem Aspekt vgl. meine vertiefenden Überlegungen: Ulrich Prehn, Selbst-(Re-)Präsentationen von Körperlichkeit, Geschlechter- und Generationenbeziehungen. Fotoalben der deutschen Jugendbewegung und der Hitler-Jugend aus den 1920er- und 1930er-Jahren, in: zeitgeschichte 49 (2022) 2 (im Erscheinen).

28 Siehe Butler, Performative Acts, S. 520.

Ulrich Prehn *ist Historiker und Ausstellungskurator. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in der Fotografie- und Mediengeschichte, der Geschichte des Nationalsozialismus, der Geschichte der Arbeit und der Arbeiter*innenbewegung sowie der politischen Ideengeschichte. Derzeit bearbeitet er am Zentrum für Antisemitismusforschung der TU Berlin das von der Kassenärztlichen Bundesvereinigung geförderte Forschungsprojekt »Die Kassenärztliche Vereinigung Deutschlands (KVD) im Nationalsozialismus«.*
E-Mail: prehn@tu-berlin.de