

Fotoaufnahmen aus Archiven und privaten Sammlungen waren im Forschungsprojekt eine wichtige Quelle. Die interdisziplinäre Zusammenschau der Fotografie mit den militärischen Dokumenten beider Fronten, der strategischen Nutzung der Landschaft und der Alltagsgeschichte der Soldaten beleuchtet die Fotografie-, die Militärgeschichte und die Landschaftswahrnehmung gleichermaßen. Der Erste Weltkrieg war der erste Medienkrieg der Geschichte in dem die Fotografie systematisch und gezielt für die Zwecke des Krieges eingesetzt wurde; sie war technisches Hilfsmittel für die Aufklärung und in der Geländevermessung sowie Instrument der Bildpropaganda. In der Verschränkung mit den neuen Bildmassenmedien (Zeitungen, Postkarten) wurde sie zu einem der wirksamsten Propagandamedien. Dies lässt sich auch an den noch erhaltenen Beständen zum Gebirgskrieg um die ikonische und vielschichtige Landschaft des Drei Zinnen-Gebiets ablesen. Im 19. Jahrhundert als Kletter- und Wanderdestination entdeckt, wurden die Drei Zinnen im Ersten Weltkrieg zum Frontgebiet und von den Fotografen als wehrhafte, militärisch aufgeladene Grenzsteine in der seither bestimmenden Nordansicht in den Blick genommen. Die touristische Ikonographie der Drei Zinnen ist bis heute in den Blickstrukturen des Ersten Weltkrieges verankert, ohne dass diese noch bewusst wäre. Die komponierten offiziellen Aufnahmen der Dolomitenfront in großartigen Sommer- und Winterlandschaften des bislang kaum bekannten Fotografen Hans Opfergeld (Salzburg 1886–1962) fügen sich in diese Bildstrategie. Seine Bilder entstanden an der Schnittstelle von touristischem und militärischem Zugriff auf die Landschaft.

# Im Fadenkreuz der Waffen

## Der Blick auf die Drei Zinnen und die Kriegsfotografie im Ersten Weltkrieg



1 Hans Opfergeld, „3 Zinnen vom Schwalbenkofl aus“, 1916–1917. Aus: Fotoalbum von Hans Opfergeld in Südtiroler Privatbesitz © Privat. Mit freundlicher Genehmigung der Eigentümer.

## Ein Gespräch mit dem Fotohistoriker Anton Holzer mit einer Einführung von Waltraud Kofler Engl

Part of  
Kofler Engl, W. & Piccarolo, G. (Eds.). (2024). *Written in the Landscape*. bu.press.  
<https://doi.org/10.13124/9788860461995>

**IT** Le fotografie provenienti da archivi e collezioni private sono state una fonte importante per il progetto di ricerca. L'incrocio interdisciplinare della documentazione fotografica con i documenti militari di entrambi i fronti, l'uso strategico del paesaggio e la storia quotidiana dei soldati fa luce in egual misura sulla storia della fotografia, sulla storia militare e sulla percezione del paesaggio. La Prima guerra mondiale è la prima guerra mediatica della storia, in cui la fotografia è stata usata sistematicamente e programmaticamente per scopi bellici; essa costituiva un ausilio tecnico per la ricognizione e il rilevamento del terreno, oltre che un potente strumento di propaganda. In combinazione con i nuovi mezzi di comunicazione di massa (giornali, cartoline), divenne infatti uno dei mezzi di propaganda più efficaci. Ciò è evidente anche nel caso dei manufatti relativi alla guerra in alta quota sopravvissuti nel paesaggio iconico e stratificato della regione delle Tre Cime. Scoperte nel XIX secolo come meta di arrampicata ed escursionismo, le Tre Cime divennero una zona di prima linea durante la Prima guerra mondiale e vennero messe a fuoco dai fotografi come pietre di confine difensive, fortemente connotate in senso militare, in una veduta settentrionale da allora dominante. Anche se non ce ne rendiamo conto, l'iconografia turistica delle Tre Cime è ancora oggi radicata nelle interpretazioni visive messe a punto nel corso della Prima guerra mondiale. Le eleganti fotografie ufficiali del fronte dolomitico, ripreso in magnifici paesaggi estivi e invernali dal finora poco noto fotografo Hans Opfergeld (Salisburgo 1886-1962) si inseriscono in questa strategia pittorica, e ben rappresentano il confine labile tra approccio turistico e militare al paesaggio.

**EN** Historical photos from archives and private collections were an important source in the research project. The interdisciplinary intertwining of photography with the military documents from both fronts, the strategic use of the landscape and the everyday history of the soldiers sheds light on the history of photography, military history and the perception of the landscape in equal measure. The First World War was the first mediatic war in history in which photography had been implemented systematically and purposefully for the means of war itself. It became a technical device for reconnaissance and topographic measurement as well as a medium of propaganda. In combination with the new mass image media (newspapers, postcards), photography became one of the most effective propaganda media. This can also be seen in the surviving collections of the mountain warfare regarding the iconic and multilayered landscape of the Three Peaks. First discovered as a place for mountain climbing and hiking, with the First World War, the Three Peaks turned into a frontline area and were a subject for photographers who displayed them as seen from the northern view as defensive, militarily charged boundary massifs, forming a representational mode that has dominated their perception ever since. The touristic iconography of the Three Peaks still today remains rooted in the perception formed during the First World War, even if we don't realize it. The well-composed, official pictures of the front of the Dolomites shown in sublime summer or winter landscapes taken by the so far little-known photographer Hans Opfergeld (Salzburg 1886–1962) are part of this pictorial strategy. His images were conceived at the intersection of touristic and military approaches to the landscape.

## Einführung

Im Rahmen des Forschungsprojektes „In die Landschaft eingeschrieben. Orte, Spuren, Erinnerungen“ fanden sich in italienischen und österreichischen Archiven sowie in privaten Sammlungen eine große Anzahl von bereits bekannten aber auch unbekanntem Fotoaufnahmen. Sie sind sowohl für die Verortung der militärischen Infrastrukturen in der Gebirgslandschaft, als auch für das Alltagsleben der Soldaten eine wichtige Quelle, welche jedoch vor dem Hintergrund ihrer Rolle als „Waffe mit der Kamera“ und Bildpropaganda einer kritischen Wahrnehmung und Interpretation bedürfen. Die interdisziplinäre Zusammenschau der Bilddokumente beider Fronten mit den militärischen Archivquellen, der strategischen Nutzung der Landschaft und der Alltagsgeschichte beleuchtet gleichermaßen die Fotografiegeschichte, die Militärgeschichte und die Landschaftswahrnehmung.

Der Fund von drei Fotoalben des bisher kaum bekannten Fotografen Hans Opfergeld in Südtiroler Privatbesitz ist zudem Anlass, seine Kriegsfotografien vorzustellen.<sup>1</sup> Hans Opfergeld (Salzburg 1886–1962) war nach seiner Ausbildung in mehreren deutschen Städten, darunter in Bremen, als Fotograf tätig. Laut Fotoalben verbrachte er den Sommer 1916, den Jahreswechsel und den Winter 1916/17 in Bad Altprags, unternahm Exkursionen an die Dolomitenfront zwischen Monte Piano, Plätzwiese, Schwalbenkofl, Drei Zinnen-Gebiet, Schönleiten, Forame und ins Gemärk. Dort fotografierte er Kriegsinfrastrukturen wie Lager, Geschützstände, Schützengräben, Seilbahnen und weitab von den Kampfplätzen inszenierte Feuerungen von Haubitzen und Mörsern. Motive für Aufnahmen waren ihm auch die kriegszerstörten Gebäude in Landro, Schluderbach und in Neu-Toblach. In einem der drei Alben befindet sich Opfergelds Porträt mit der Signatur „Hans Opfergeld März 1917“ (ABB. 2). Die Abzüge sind handschriftlich bezeichnet und häufig datiert.

1928 eröffnete Opfergeld ein Fotoatelier in Salzburg (Wolf-Dietrich-Straße), hielt Vorträge zum Dolomitenkrieg und befasste sich weiterhin mit Bergfotografie. Im 1930 erschienenen Fotoband „Die Alpen“ von Hans Schmithals ist eine Aufnahme der Drei Zinnen abgebildet, die mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Serie der Bilder von 1916/17 stammt (Schmithals, 1930, S. 116). Nach seinem Tod wurde das Atelier aufgelassen; der Nachlass ist verschollen. Leider konnten bisher keine weiteren biographischen Hinweise und Informationen zu seinem Schaffen gefunden werden.

Eine Tätigkeit als Kriegs- oder offizieller Pressefotograf des k. u. k. Kriegspressequartiers ist zwar nicht nachweisbar, die Aufnahmen der Fotoalben lassen jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit darauf schließen, dass er einen offiziellen Auftrag und den Schutz des Militärs hatte. Andernfalls hätte er sich wohl kaum derart privilegiert, in sicherer Distanz zu den Kämpfen, im Quartier der Oberen Militärs im Bad Altprags aufhalten und, mit Sicherheit von den jeweiligen Kommandanten unterstützt, zahlreiche Bilder an der Hochgebirgsfront anfertigen können. Zwei der Alben sind zudem mit „Dolomiten-Front. Aufgenommen von Hans Opfergeld: 1916–1917: Bremen.“ bezeichnet (s. ABB. 2). Die Sammlung erlaubt erstmals die konkrete Zuweisung von bislang unbekanntem Fotografen zugeschriebenen und mehrfach abgebildeten Front- und Landschaftsaufnahmen an Hans Opfergeld als Urheber<sup>2</sup> (ABB. 3).

Opfergeld dokumentierte sowohl die Infrastrukturen an der Front, häufig mit derselben Kameraeinstellung im Sommer und im Winter, wobei die Winteraufnahmen überwiegen, als auch den Aufenthalt der Kommandanten, in deren Kreisen er sich in Bad Altprags bewegte. Inszenierte gesellige Szenen, wie



2 Porträt Hans Opfergeld, März 1917 aus dem „Album Dolomiten-Front. Aufgenommen von Hans Opfergeld: 1916–1917: Bremen“. Aus: Fotoalbum von Hans Opfergeld in Südtiroler Privatbesitz. © Privat. Mit freundlicher Genehmigung der Eigentümer.



3 Hans Opfergeld, „Hütte am Schwalbenjoch Herbst 1916“. Aus: Fotoalbum von Hans Opfergeld in Südtiroler Privatbesitz. © Privat. Mit freundlicher Genehmigung der Eigentümer.

die Silvesterfeier 1916/17 oder in metertiefem Schnee dargestellte Kameraden, stehen neben offiziellen Gruppenbildern. Selber lichtete er sich bevorzugt mit Kommandanten und Soldaten vor der Kulisse der Drei Zinnen und in Schneetunnel ab; der Schnurrbart und eine doppelte krumme Spielhahnfeder am Hut sind seine Erkennungszeichen (ABB. 4).



**4** Hans Opfergeld, „Am Schwalbenkofl gegen die Drei Zinnen. Jänner 1917“ (Hans Opfergeld links). Aus: Fotoalbum von Hans Opfergeld in Südtiroler Privatbesitz. © Privat. Mit freundlicher Genehmigung der Eigentümer.

Die Qualität der Panorama- und Landschaftsaufnahmen, auf denen die Nordwände der Drei Zinnen vom Schwalbenkofl aus am häufigsten vorkommen, ist sowohl technisch als auch hinsichtlich der Wahl des Bildausschnittes hoch. Opfergeld nahm die Landschaft auch ohne militärische Infrastrukturen in den Blick, schuf Aufnahmen, die in der Nachfolge der touristisch orientierten Bergfotografie der Vorkriegszeit stehen, aber den Blickwinkel der Kriegsfront und der bewaffneten Landschaft einnahmen (ABB. 5). Abgesehen von sehr wenigen Ausnahmen sind sowohl die Frontaufnahmen als auch die geselligen Alltagszenen der Soldaten im Bad Altprags keine spontanen Bilder, sondern inszeniert und komponiert. Sie stehen für eine geschönte Darstellung des Gebirgskrieges in der spektakulären Landschaft um die Drei Zinnen und in den Sextner Dolomiten. Selbst die Winteraufnahmen zeigen weniger die schwierigen Bedingungen an der Front, als die sensationellen Standorte der Barackenlager, der Stellungen und der Schneetunnel (ABB. 6). Lediglich eine einzige lose Aufnahme, die mit Sicherheit in privater Hand blieb, zeigt tote Soldaten, die von einer Lawine im Gemärk verschüttet worden waren.

Der Fotohistoriker, Autor, Ausstellungskurator und Dozent Anton Holzer hat Geschichte, Politikwissenschaft und Philosophie studiert und sich in Forschungsprojekten, Publikationen und Ausstellungen intensiv mit Kriegs-



*Vom Schwalbenjöchel gegen Drei Zinnen.*

5 Hans Opfergeld, „Vom Schwalbenjöchel gegen Drei Zinnen. Herbst 1916“. Aus: Fotoalbum von Hans Opfergeld in Südtiroler Privatbesitz. © Privat. Mit freundlicher Genehmigung der Eigentümer.



*Am Objekt Schwalbenkofl gegen die Drei Zinnen.*

*Jänner 1917*

6 Hans Opfergeld, „Am Objekt Schwalbenkofl gegen die Drei Zinnen. Jänner 1917“. Aus: Fotoalbum von Hans Opfergeld in Südtiroler Privatbesitz. © Privat. Mit freundlicher Genehmigung der Eigentümer.

fotografie auseinandergesetzt. Seit 2001 ist er Herausgeber der Zeitschrift „Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie“ (Jonas Verlag). Kriegsfotografie untersucht er im Kontext der technischen Möglichkeiten, ihrer Funktion als Propaganda oder private Botschaft und der dokumentarisch ästhetischen Aussagekraft (Holzer, 1996, 2003, 2012, 2013, 2014).

Im folgenden Gespräch gibt Anton Holzer Einblicke in seine Forschungen zur Kriegsfotografie.

**Waltraud Kofler Engl: Herr Holzer, Sie beschäftigen sich seit Jahren mit Fotografie und speziell mit der Kriegsfotografie. Welche militärische Bedeutung hatte diese im Ersten Weltkrieg und welche mediale Rolle kam ihr zu?**

**Anton Holzer:** Zwar wurde bereits im 19. Jahrhundert auf Kriegsschauplätzen fotografiert, aber eine zentrale Rolle spielte das Medium Fotografie im Krieg erst ab Beginn des 20. Jahrhunderts. Der Erste Weltkrieg kann daher mit Recht als erster Medienkrieg der Geschichte bezeichnet werden. Das bedeutet, dass ab nun die Fotografie systematisch und gezielt für die Zwecke des Krieges eingesetzt wurde. Dies vor allem in zwei Bereichen: als technisches Hilfsmittel für die Aufklärung und in der Geländevermessung. Wichtiger aber noch war die Verwendung der Fotografie als Instrument der Bildpropaganda. Die Voraussetzung dafür war eine neuartige Verschränkung zwischen der Fotografie und den neuen Bildmassenmedien. Ihre enorme Kraft als Propagandamedium erlangte die Fotografie etwa dadurch, dass sie in auflagenstarken fotografisch reich illustrierten Wochenzeitungen vervielfältigt wurde und über diesen Weg ein breites Publikum erreichte. Fotografien zirkulierten während des Krieges aber auch in Form von fotografisch illustrierten Postkarten (mit teils sehr hohen Auflagen) oder als Illustrationen in Fotobüchern. Alle diese Publikationsformen verschafften der Fotografie eine breite Öffentlichkeit, die sie nie zuvor gehabt hatte.

**WKE: Die Fotografie hat sich im Laufe des Ersten Weltkrieges technisch enorm weiterentwickelt. Wie kam es zu diesem Fortschritt, was war der Antrieb dafür und welche wesentlichen technischen Neuerungen waren maßgebend?**

**AH:** Der Krieg war und ist in vielen Bereichen ein Katalysator für Neuerungen, sowohl destruktiver wie konstruktiver Art. Nicht nur im militärischen Bereich brachte der Krieg enorme Umwälzungen, sondern auch – das wird oft übersehen – im zivilen Bereich. Unter anderem betrifft das die Fotografie. Der Erste Weltkrieg war der erste Krieg der Geschichte, in dem das Fotografieren sowohl an der Front wie auch im Hinterland alltäglich wurde. Zahlreiche Soldaten und Offiziere zogen mit ihren eigenen Fotoapparaten ins Feld. Die Foto- und Kamera-industrie witterte neue Absatzmöglichkeiten und reagierte daher sehr schnell auf die neuen Bedürfnisse und die neue Nachfrage. Unter anderem brachte sie neue, leicht transportable Kameramodelle auf den Markt. Neben den herkömmlichen Apparaten, die als Negativmaterial schwere Glasplatten verwendeten, wurden nun vermehrt leichtere Rollfilmapparate auf den Markt gebracht. Auch die Objektive wurden verbessert, etwa durch neue, lichtstärkere Linsen für kleine Kameras.

Aber auch die militärischen Anwendungen wurden rasant verbessert: Es wurden etwa neue Kameramodelle für die fotografische Fernaufklärung entwickelt, aber auch Apparate, die imstande waren, Reihenbilder aus dem Flugzeug



anzufertigen. Diese Bilder wurden anschließend von Spezialisten ausgewertet und mit anderen Aufklärungsdaten verknüpft. Im Ersten Weltkrieg ging die Fotografie zum Teil ganz neue Allianzen ein, Foto- Waffen- und Aufklärungstechniken wurden nun gekoppelt. Einige dieser militärischen Neuerungen und Fortschritte haben auch die fotografische Entwicklung in der Nachkriegszeit geprägt. Die rasche Entwicklung der lichtstarken Kleinbildfotografie etwa, die in den späten 1920er Jahren in den Fotojournalismus Einzug hielt – Stichwort: Leica –, wäre ohne die Erfahrungen des Krieges vermutlich nicht so schnell möglich gewesen.

**WKE: Wie entstehen Kriegsbilder und wie müssen wir uns die Arbeit der Kriegsfotografen und der vom Militär beauftragten Fotografen an der Gebirgsfront vorstellen?**

**AH:** Es gibt, grob betrachtet, drei Arten von Kriegsbildern aus der Zeit des Ersten Weltkriegs. Zum einen Fotografien, die, wie erwähnt, als Hilfsmittel der Aufklärung der technischen Dokumentation hergestellt und verwendet wurden. Dazu wurden in der Regel militärinterne Fotospezialisten eingesetzt. Dann gab es die offizielle Kriegsfotografie, die im Ersten Weltkrieg einen enormen Aufschwung nahm: Sie stellte die Bilder für die wöchentliche Bildberichterstattung in den Zeitungen und für den Propagandakrieg her. In allen kriegführenden Staaten entstanden im Laufe des Krieges staatlich-militärische Einrichtungen für die Bild- und Filmpropaganda. Die Fotografen, die im Auftrag dieser Einrichtungen fotografierten, wurden zu Kriegsbeginn hauptsächlich aus dem Pool etablierter Pressefotografen rekrutiert. Und schließlich gab es noch eine dritte Gruppe: die sogenannten Knipser und Amateure. Dabei handelte es sich um Fotografen, die meist keine offizielle Fotoausbildung hatten und vorwiegend für private Zwecke fotografierten. Während Knipser ohne große technische und ästhetische Ansprüche fotografierten, verwendeten die Amateure meist teurere Apparate. Einzelne Amateure näherten sich dem Krieg auch auf künstlerische Weise, gelegentlich wurden ihre Bilder sogar ausgestellt bzw. veröffentlicht. Beide Gruppen, Knipser und Amateure, bildeten den bei weitem größten Kreis an Fotografen im Krieg. Auch wenn ihre Aufnahmen zumeist für den privaten oder halbprivaten Gebrauch gedacht waren, zirkulierten ihre Bilder nicht selten weit über diesen Bereich hinaus. Häufig wurden ihre Bilder unter Kameraden, aber auch im Hinterland getauscht, ver- und gekauft. Auf diese Weise fanden die Fotografien auch Einzug in Erinnerungsalben von Soldaten und Offizieren, die keine Kamera mit sich führten. Ein Teil der Bilder wurde nach Hause geschickt, meist mit der beruhigenden Botschaft der Soldaten und Offiziere an die Familien und die Angehörigen, dass sie am Leben seien und es ihnen gut gehe. Die Themen der Fotografen waren breit gefächert. Meist standen nicht die Kämpfe im Vordergrund ihres Interesses, festgehalten wurden vielmehr Kameraden und Freunde, häufig auch die Kriegslandschaft, Unterkünfte, Straßen und Wege, Transportmittel, technische und militärische Infrastrukturen, oft aber auch Land und Leute im Kriegsgebiet und gelegentlich auch Vorgesetzte (**ABB. 7**).

**WKE: Wie und welche Bilder kamen an die Öffentlichkeit?**

**AH:** Die Fotografien, die als technische Dokumentationen oder für die Zwecke der Aufklärung entstanden, erreichten kaum ein größeres Publikum, sie zirkulierten fast ausschließlich im kleinen Kreis innerhalb des Militärs. Die Pressebilder hingegen, die eng mit den militärischen und propagandistischen Interessen ver-

knüpft waren, erreichten über die Bildmassenmedien ein sehr großes Publikum. Die Fotografien der Knipser und Amateure zirkulierten vor allem im privaten Umfeld, gelegentlich fanden sie aber auch Eingang in offizielle Sammlungen.



7 Tanzszenen vor einer Baracke in der Gegend des Paternsattel. Fotograf unbekannt, 1916/1917. Aus: Museo Storico italiano della Guerra, Rovereto, MGR 25 23. © MGR. Abdruck mit Genehmigung.

**WKE: Welche Bilder wurden zensiert?**

**AH:** Die Zensur beschäftigte sich vor allem mit Bildern, die zum Zweck der Veröffentlichung hergestellt waren, das waren hauptsächlich Pressebilder. Im Laufe des Krieges wurde die Zensur, die ursprünglich für die Kontrolle von Texten (Zeitungsberichte, aber auch Briefe) entwickelt wurde, auf den Bereich der Bilder ausgedehnt. Da die offiziellen Kriegsphotografen sehr genau wussten, was sie ablichten durften und was nicht, und da sie großes Interesse daran hatten, dass ihre Bilder veröffentlicht und nicht von der Zensur aus dem Verkehr gezogen wurden, hielten sie sich meist sehr strikt an die jeweiligen Vorgaben. Zensiert wurden häufig Bildtexte mit sehr konkreten Ortshinweisen, die möglicherweise Aufschlüsse über die Lage der eigenen Truppen und Stellungen geben konnten. Weiter wurden Fotos aus dem Verkehr gezogen, die neue, großkalibrige Waffen zeigten oder bestimmte Flugzeugtypen. Zensiert wurden aber auch Bilder, die nicht zweifelsfrei das siegreiche Vorgehen der eigenen Truppe zeigten. Nicht gezeigt wurden in der Regel die eigenen Toten, die gegnerischen hingegen sehr wohl, vor allem dann, wenn nach eigenen siegreichen Schlachten die Verluste des Kriegsgegners dargestellt werden sollten.

## **WKE: Wo haben sich Fotobestände erhalten?**

**AH:** Es ist natürlich seit dem Krieg viel verloren gegangen. Offizielle Bildbestände haben sich teils in staatlichen Archiven erhalten. Manche davon sind aber im Zweiten Weltkrieg zerstört worden, etwa die Sammlung der deutschen Kriegspropaganda aus dem Ersten Weltkrieg, die im Reichsarchiv in Potsdam durch Bombenschäden zerstört wurde. Im privaten Bereich haben sich v. a. Bilder erhalten, die in Alben gesammelt wurden und innerhalb der Familien weitergegeben wurden. Aber auch auf Flohmärkten tauchen immer noch Fotos aus dem Krieg auf. Teilweise werden diese auch über Online-Plattformen weiterverkauft. Je disparater das Material und je schwerer es ist, die Überlieferungssituation zu rekonstruieren, desto schwieriger ist die Interpretation und fotohistorische Einordnung.

**WKE: Die Instrumentalisierung der offiziellen Kriegs fotografie für die Propaganda lässt sich auch an den noch erhaltenen Beständen zum Gebirgskrieg im Gebiet unseres Forschungsprojektes, dem Drei Zinnen-Plateau, ablesen. Sie kennen das Gebiet und haben sich mit Landschaftsaufnahmen vor dem Krieg und Kriegsbildern während des Krieges beschäftigt. Wie und für welche Bot schaft wurden die Drei Zinnen in den Blick genommen?**

**AH:** Das Gebiet der Drei Zinnen ist eine ikonografisch sehr vielschichtige Berglandschaft, die im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine mehrfache Bedeutungsverschiebung erlebte. Als alpine Wander-, Kletter- und Sommerfrischedestination wurden die Drei Zinnen und die umliegenden Berge im 19. Jahrhundert entdeckt und auch visuell, etwa in graphischen Darstellungen und später auch in der Fotografie, „erobert“. Eine besondere Faszination übte dieses Gebirge auch dadurch aus, dass es jahrzehntelang an der Grenze zwischen dem Habsburgischen Reich und dem Königreich Italien gelegen war, also in einer Grenzgegend situiert war, die motivisch und textlich immer wieder hervorgehoben wurde, etwa, indem in Fotografien bewusst die Grenzsteine gezeigt wurden (ABB. 8).

Im Laufe des Ersten Weltkrieges wurden die Drei Zinnen bekanntlich zum Frontgebiet. Die Blicke auf das Gebirge wurden unter dem Eindruck der Waffen neu ausgerichtet. Diese militärische „Bewaffnung des Auges“ (Holzer, 1996) sickerte nach Kriegsende auch in die touristische Bildwelt ein, die sich nun neuerlich die Hoheit über die Drei Zinnen-Images sicherte. Besonders deutlich lässt sich die Verschmelzung von militärischen und touristischen Blicken und die folgenschweren Verschiebungen der Blickachsen im Medium der fotografisch illustrierten Ansichtskarten rekonstruieren. Vor dem Ersten Weltkrieg gab es Ansichtskarten, die die Drei Zinnen von Norden, Nordosten und von Süden aus zeigten. Im Laufe des Krieges wurden die Blickachsen im Fadenkreuz der Waffen neu ausgerichtet. Die Südperspektive verschwand weitgehend aus dem Repertoire der Ansichtskarten und sie kehrte nach Kriegsende nicht mehr zurück. Auch die italienischen Karten übernahmen nach dem Krieg diese heroisch inszenierte Sicht auf die drei hoch aufragenden Felspfeiler, die praktisch immer von Norden oder Nordosten aus gezeigt wurden (ABB. 9).

Es ist erstaunlich, wie sehr die touristische Ikonografie der Drei Zinnen bis heute in den Blickstrukturen des Ersten Weltkrieg verankert ist, ohne dass dies auf den ersten Blick sichtbar wäre. Erst wenn man die fotografischen Bilder in Form einer sorgfältigen längsschnittartigen visuellen Archäologie untersucht, werden die Brüche und Überschreibungen deutlich, die diese Berglandschaft vom 19. Jahrhundert bis heute geprägt haben.



*Artill. Beobachter Schwalbenalpenkopf gegen Drei Zinnen.*

**8** Hans Opfergeld, „Artill. Beobachter Schwalbenalpenkopf gegen Drei Zinnen 1916“. Aus: Fotoalbum von Hans Opfergeld in Südtiroler Privatbesitz. © Privat. Mit freundlicher Genehmigung der Eigentümer.



**9** Ansichtskarte „Forcella di Lavaredo“, Paternsattel mit Blick auf die Drei Zinnen, Grafik von Giovanni Meschini, Verlag: IPA CT, kolorierter Lichtdruck, 1920er Jahre, ungelaufen. Aus: Sammlung Holzer. © Anton Holzer. Abdruck mit Genehmigung.



10 Hans Opfergeld, „Mitglieder der Gmoa' Prags z'sam“ [Mitglieder der Einheit in Prags zusammen?]. Hans Opfergeld vorne, Mitte. Winter 1916/1917. Aus: Fotoalbum von Hans Opfergeld in Südtiroler Privatbesitz. © Privat. Mit freundlicher Genehmigung der Eigentümer.



11 Hans Opfergeld, „Rienztal vom linken Flügel Mt. Piano, Winter 1917“. Aus: Fotoalbum von Hans Opfergeld in Südtiroler Privatbesitz. © Privat. Mit freundlicher Genehmigung der Eigentümer.

**WKE: Hans Opfergeld, ein Salzburger Fotograf hat im Sommer 1916 und im Winter 1917 an der Dolomitenfront, in Landro, in Prags und in Toblach fotografiert. Von ihm stammen publizierte Aufnahmen, die bislang unbekanntes Fotografen zugeschrieben worden waren. Wie beurteilen Sie seine Kriegsbilder?**

**AH:** Interessant sind die Fotos von Hans Opfergeld aus mehreren Gründen. Seine Biografie und sein Werk lassen sich nicht so ohne weiteres in das oben skizzierte Schema unterschiedlicher im Krieg aktiver Fotografengruppen einordnen. Opfergeld hatte vor dem Krieg in Bremen als professioneller Fotograf gearbeitet, im Drei Zinnen-Gebiet agierte er aber nicht in den Reihen der offiziellen Kriegsfotografen. Dennoch kann er nicht als rein privater Fotograf bezeichnet werden, denn die Ästhetik seiner Bilder, die Wahl seiner Motive und die hohe Qualität seiner Abzüge unterscheiden sein Werk deutlich von jenem der Knipser und auch dem vieler Amateure. Er hatte offenbar gute Kontakte zur militärischen Führung, denn ein Teil seiner Aufnahmen ging in militärische Sammlungen über. Sie finden sich etwa im Wiener Kriegsarchiv. Die nun bekannt gewordenen Fotoalben hingegen haben sich im privaten Kontext erhalten.

**WKE: Was ist das Charakteristische an seinen Fotos? Wie hat er die Drei Zinnen festgehalten?**

**AH:** Opfergeld fotografierte im unmittelbaren Frontgebiet, also in und um die Stellungen im Hochgebirge, ebenso an diversen Orten unmittelbar hinter der Front. Das allein schon zeigt, dass er sich relativ frei im Kriegsgebiet bewegen konnte. Offenbar arbeitete er mit militärischer Duldung, vielleicht auch mit militärischen Aufträgen versehen. Seine Bilder zeigen den Krieg nicht aus einem „privaten“ Blickwinkel. Vielmehr sind seine Fotos sorgfältig komponierte Landschaftsaufnahmen, die die Brutalität des Krieges ausblenden. Sogar die geselligen Szenen, die die Kriegskameraden in ihrem Alltag zeigen, sind hochgradig inszeniert (ABB. 10). Opfergelds Landschaftsbilder betten den Krieg als „großes“ Ereignis in die als majestätisch inszenierte Hochgebirgsszenerie ein. Die sich in die Landschaft schmiegenden Befestigungsanlagen und die technischen Infrastrukturen, die im Hochgebirge errichtet wurden, fügen sich in seinen Bildern nahtlos in die „schöne“, aber tiefgreifend vom Krieg gezeichnete Landschaft ein. Immer wieder suchte Opfergeld bei seinen Aufnahmen die bekannte Ikonografie der Drei Zinnen als Hintergrund. Diese drei Gebirgspfeiler, deren Silhouette aus der touristischen Bildwelt schon lange bekannt war, werden hier als eine „wehrhafte“, militärisch aufgeladene Landschaft inszeniert. In den Fotografien von Hans Opfergeld wird die oben skizzierte Bildstrategie, nämlich touristische Blicke in militärische zu verwandeln, und später militärische wieder in touristische rückzuwandeln, sehr anschaulich. Opfergelds Bilder entstanden gewissermaßen an einem Umschlagpunkt zwischen touristischem und militärischem Zugriff auf die Landschaft (ABB. 11).

1 Danke an die Privateigentümern für die Überlassung des Materials zur Veröffentlichung und für das Vertrauen.

2 Die in Holzer (1996, S. 74) abgebildete Aufnahme „Der Photograph im Krieg (1917)“ ist dort keinem Autor zugewiesen, stammt jedoch eindeutig von Hans Opfergeld und ist identisch mit

dem handschriftlich bezeichneten Foto „Vom Schwalbenjöchel gegen Drei Zinnen“ in einem der Alben (hier siehe Abb. 6). Dies gilt auch für das Bild in Holzer (1996, S. 76) „Der verschanzte Blick“, welches im Album mit „Artill. Beobachter Schwalbenalpenkopf gegen Drei Zinnen“ beschriftet ist (hier siehe Abb. 9).

Im Laufe des Jahres 1917 rückte die Frontlinie in den Dolomiten deutlich weiter nach Süden. Aus dem Frontberg Drei Zinnen wurde ein symbolischer Berg, der nun nicht mehr im wörtlichen Sinne umkämpft war, der aber dennoch visuell als Bollwerk inszeniert wurde. Diese Bedeutung der Drei Zinnen hat sich in ihrer Ikonenhaftigkeit bis heute erhalten, auch wenn die militärische Grundierung dieses Sujets mittlerweile weithin in Vergessenheit geraten ist.

#### Literaturverzeichnis

- Holzer, Anton (1996). *Die Bewaffnung des Auges: Die Drei Zinnen oder Eine kleine Geschichte vom Blick auf das Gebirge*. Wien: Turia + Kant.
- Holzer, Anton (Hrsg.) (2003). *Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie*. Marburg: Jonas Verlag.
- Holzer, Anton (2012). *Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg* (3. Aufl.). Darmstadt: Primus Verlag.
- Holzer, Anton (2013). *Die letzten Tage der Menschheit*.
- *Der Erste Weltkrieg in Bildern*. Mit Texten von Karl Kraus. Darmstadt: Primus Verlag.
- Holzer, Anton (2014). *Das Lächeln der Henker. Der unbekannte Krieg gegen die Zivilbevölkerung 1914–1918*. Darmstadt: Primus Verlag.
- Schmithals, Hans (Hrsg.) (1930). *Die Alpen. Das Gesamtgebiet in Bildern*. Berlin: Ernst Wasmuth Verlag.