

ΜΕ ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΚΑΤΑΚΤΗΤΗ

Η ΑΘΗΝΑ ΣΤΙΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ
ΤΩΝ ΓΕΡΜΑΝΩΝ ΣΤΡΑΤΙΩΤΩΝ, 1941-1944

THE OCCUPIER'S GAZE

ATHENS IN THE PHOTOGRAPHS
OF THE GERMAN SOLDIERS, 1941-1944



ΜΕ ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΚΑΤΑΚΤΗΤΗ

Η ΑΘΗΝΑ
ΣΤΙΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ
ΤΩΝ ΓΕΡΜΑΝΩΝ ΣΤΡΑΤΙΩΤΩΝ,
1941-1944

THE OCCUPIER'S GAZE

ATHENS
IN THE PHOTOGRAPHS
OF THE GERMAN SOLDIERS,
1941-1944

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ:

ΗΡΩ ΚΑΤΣΑΡΙΔΟΥ, ΑΝΗ ΚΟΝΤΟΓΙΩΡΓΗ, ΙΩΑΝΝΗΣ ΜΟΤΣΙΑΝΟΣ

EDITED BY:

IRO KATSARIDOU, ANNIE KONTOGIORGI, IOANNIS MOTSIANOS

ΔΙΕΘΝΗΣ ΗΜΕΡΙΔΑ ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ

«ΜΕ ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΚΑΤΑΚΤΗΤΗ:

Η ΑΘΗΝΑ ΤΗΣ ΚΑΤΟΧΗΣ ΣΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ ΤΟΥ ΒΥΡΩΝΑ ΜΗΤΟΥ»

12 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 2019, ΑΘΗΝΑ,
ΑΜΦΙΘΕΑΤΡΟ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΑΚΡΟΠΟΛΗΣ

INTERNATIONAL ONE-DAY CONFERENCE IN THE FRAME OF THE EXHIBITION

“THE OCCUPIER’S GAZE:

THE ATHENS OF THE GERMAN OCCUPATION IN THE PHOTOGRAPHIC COLLECTION OF BYRON METOS”

APRIL 12TH 2019, ATHENS,
ACROPOLIS MUSEUM AUDITORIUM



ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ
ΝΕΟΤΕΡΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑΣ
DIRECTORATE
OF MODERN CULTURAL HERITAGE

ΑΘΗΝΑ / ATHENS
2020

**Copyright: Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού
Διεύθυνση Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού**

**Ministry of Culture and Sports
Directorate of Modern Cultural Heritage
Museum of Byzantine Culture**

Πνευματικά δικαιώματα μεμονωμένων κεφαλαίων:

© 2020 Ελευθερία Γκάρα-Στράτος Δορδανάς / Γιάννης Γκλαβίνας / Ρολφ Ζάξε / Αλεξάνδρα Κάνκελαϊτ / Ηρώ Κατσαρίδου-Ιωάννης Μότσιανος,
Άνη Κοντογιώργη / Φανή Κωνσταντίνου-Γεωργία Ιμσιρίδου / Πέτρα Μποπ / Γκέοργκ Τράσκα

Copyright Individual Chapters:

© 2020 Petra Bopp, Eleftheria Gara-Stratos Dordanas / Yannis Glavinias / Alexandra Kankeleit / Iro Katsaridou-Ioannis Motsianos,
Annie Kontogiorgi / Fani Konstantinou-Georgia Imsiridou / Rolf Sachsse / Georg Traska

Με επιφύλαξη κάθε νόμιμου δικαιώματος. Εκτός από την παράθεση σύντομων αναφορών για επιστημονικούς λόγους, απαγορεύεται οποιαδήποτε αναπαραγωγή της παρούσας έκδοσης χωρίς προηγούμενη έγγραφη άδεια του εκδότη.

All rights reserved. Except for brief quotations used for purposes of scholarly citation, none of this work may be reproduced in any form by any means without prior written permission from the publisher.

ISBN 978-960-386-448-6

ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ ΗΜΕΡΙΔΑΣ

ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΗ

Διεύθυνση Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού

ΣΥΝΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟΙ ΦΟΡΕΙΣ

Πρεσβεία της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας στην Αθήνα
[Η διεθνής ημερίδα χρηματοδοτήθηκε από το γερμανικό Ομοσπονδιακό Υπουργείο
Εξωτερικών από πόρους του Ελληνογερμανικού Ταμείου για το Μέλλον]
Σωματείο Φίλοι Παραδοσιακής Αρχιτεκτονικής «Άνθη της Πέτρας»

ΓΕΝΙΚΟΣ ΣΥΝΤΟΝΙΣΜΟΣ

Σταυρούλα (Βίλλυ) Φωτοπούλου,
Ιστορικός, Προϊσταμένη Διεύθυνσης Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Δρ Ηρώ Κατσαρίδου, Ιστορικός Τέχνης-Μουσειολόγος
Δρ Άννη Κοντογιώργη, Ιστορικός Τέχνης, Θεατρολόγος,
προϊσταμένη Τμήματος Μουσείων Νεότερου Πολιτισμού, ΔΝΠΚ
Δρ Ιωάννης Μότσιανος, Αρχαιολόγος-Μουσειολόγος

ΔΗΜΟΣΙΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ – ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ

Μαρία Ζαχαράκη
Σοφία Μπασιούκα
Ιωάννα Τζαβάρια
Φωτεινή Τσώνου
Αλίνα Χατζησπύρου

ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ ΥΠΟΣΤΗΡΙΞΗ

Φωτεινή Μαρίνου

ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ ΕΚΔΟΣΗΣ

ΣΥΝΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟΙ ΦΟΡΕΙΣ

Πρεσβεία της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας στην Αθήνα
[Η διεθνής ημερίδα χρηματοδοτήθηκε από το γερμανικό Ομοσπονδιακό Υπουργείο
Εξωτερικών από πόρους του Ελληνογερμανικού Ταμείου για το Μέλλον]
Σωματείο Φίλοι Παραδοσιακής Αρχιτεκτονικής «Άνθη της Πέτρας»

ΓΕΝΙΚΟΣ ΣΥΝΤΟΝΙΣΜΟΣ

Σταυρούλα (Βίλλυ) Φωτοπούλου,
Ιστορικός, Προϊσταμένη Διεύθυνσης Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

Έφη Αυγίτα

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΕΙΜΕΝΩΝ ΣΤΑ ΑΓΓΛΙΚΑ

Marcus O'Connor

ΔΗΜΟΣΙΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ – ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ

Μαρία Ζαχαράκη
Σοφία Μπασιούκα
Ιωάννα Τζαβάρια
Φωτεινή Τσώνου
Αλίνα Χατζησπύρου

ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ ΥΠΟΣΤΗΡΙΞΗ

Τριαντάφυλλος Τσαφαράς

ΓΡΑΦΙΣΤΙΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΗΣ

Σπύρος Τσιλιγκιρίδης/Grafic Box

ΕΚΤΥΠΩΣΗ

ΚΕΘΕΑ Σχήμα+Χρώμα

CONFERENCE CONTRIBUTORS

ORGANIZATION

Directorate of Modern Cultural Heritage
Museum of Byzantine Culture

IN COLLABORATION WITH

Embassy of the Federal Republic of Germany in Athens
[The one-day conference was funded
by the German Federal Foreign Office, Greek-German Fund for the Future]
Anthi tis Petras (Flowers of the Stone) Association of Friends of Traditional Architecture

GENERAL COORDINATION

Stavroula (Villy) Fotopoulou,
Historian, Director, Directorate of Modern Cultural Heritage

CURATED BY

Dr Iro Katsaridou, Art Historian-Museologist
Dr Annie Kontogiorgi, Art Historian, Theatrolgist,
Head of the Department of Museums of Modern Culture, DMCH.
Dr Ioannis Motsianos, Archaeologist-Museologist

PUBLIC RELATIONS - COMMUNICATION

Maria Zacharaki
Sofia Basiouka
Ioanna Tzavara
Fotini Tsonou
Alina Chatzisprou

ECONOMIC SUPPORT

Fotini Marinou

PUBLICATION CONTRIBUTORS

IN COLLABORATION WITH

Embassy of the Federal Republic of Germany in Athens
[The one-day conference was funded
by the German Federal Foreign Office, Greek-German Fund for the Future]
Anthi tis Petras (Flowers of the Stone) Association of Friends of Traditional Architecture

GENERAL COORDINATION

Stavroula (Villy) Fotopoulou,
Historian, Director, Directorate of Modern Cultural Heritage

TRANSLATION

Effie Avgita

PROOFREADING OF ENGLISH TEXT

Marcus O'Connor

PUBLIC RELATIONS – COMMUNICATION

Maria Zacharaki
Sofia Basiouka
Ioanna Tzavara
Fotini Tsonou
Alina Chatzisprou

ECONOMIC SUPPORT

Triantafyllos Tsafaras

PUBLICATION GRAPHIC DESIGN

Spiros Tsiligiridis/Grafic Box

PRINTING

KETHEA Schema+Crhoma



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού

ΜΟΥΣΕΙΟ
ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ



MUSEUM
OF BYZANTINE
CULTURE



Embassy
of the Federal Republic of Germany
Athens



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ/CONTENTS

Χαιρετισμός της Προϊσταμένης της Διεύθυνσης Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς, κ. Σταυρούλας (Βίλλυς) Φωτοπούλου Greeting Text by the Director of the Directorate of Modern Cultural Heritage, Mrs Stavroula (Villy) Fotopoulou	8
Χαιρετισμός του Πρέσβη της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας στην Αθήνα, Dr Ernst Reichel Greeting Text by the Ambassador of the Federal Republic of Germany in Athens, Dr Ernst Reichel	11
Χαιρετισμός του Πρόεδρου του Σωματίου «Φίλοι Παραδοσιακής Αρχιτεκτονικής – ΑΝΘΗ ΤΗΣ ΠΕΤΡΑΣ,» κ. Γιάννη Τσιαούση Greeting Text by the Chairman of the Association "Friends of Traditional Architecture – ANTHI TIS PETRAS," Mr Giannis Tsiaousis	13
Χαιρετισμός της Διευθύντριας του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού, Δρ Αγαθονίκης Τσιλιπάκου Greeting Text by the Director of the Museum of Byzantine Culture, Dr Agathoniki Tsilipakou	15
Με το βλέμμα του κατακτητή: μια εισαγωγή Άνν Κοντογιώργη The Occupier's Gaze: An Introduction Annie Kontogiorgi	17
Εικόνες πολέμου και πόλεμοι των εικόνων Αποτίμηση των μορφών και των λειτουργιών της επίσημης και της ιδιωτικής φωτογραφίας κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής στην Ελλάδα Ρολφ Ζάξε War Images and Image Wars An Account of the Forms and Functions of Official and Private Photography during the German Occupation of Greece Rolf Sachsse	23
Επιβεβλημένες εικόνες; Συνδηλώσεις που διαπλέκονται στις φωτογραφίες των στρατιωτών της Βέρμαχτ στην Ελλάδα Πέτρα Μποπ Forced Images? Entangled Connotations of Wehrmacht Soldiers' Photos in Greece Petra Bopp	40
Η αμφισημία στις φωτογραφίες των Γερμανών στρατιωτών και η δεοντολογία της ιστορικής ερμηνείας Τα εγκλήματα των γερμανικών ενόπλων δυνάμεων και η ιδιωτική φωτογραφία Γκέοργκ Τράσκα Ambiguous Photos of German Soldiers and the Ethics of Historical Interpretation Crimes of the German Armed Forces and Private Photography Georg Traska	65

<p>Η Αθήνα την περίοδο της γερμανικής κατοχής, μέσα από τον φακό των Ελλήνων φωτογράφων Τα δεινά του άμαχου πληθυσμού της πρωτεύουσας. Φωτογραφικές όψεις της καθημερινής ζωής στην πόλη Φανή Κωνσταντίνου, Γεωργία Ιμσιρίδου</p> <p>Athens during the Period of German Occupation through the Lens of Greek Photographers The Miseries of the Civilian Population of Athens. Photographic Aspects of Everyday Life in the City Fani Konstantinou, Georgia Imsiridou</p>	81
<p>«Απεριόριστες ερευνητικές δυνατότητες» με «δυσάρεστες εκπλήξεις» Γερμανοί αρχαιολόγοι στην Ελλάδα κατά την Κατοχή Αλεξάνδρα Κάνκελσιτ</p> <p>"Unlimited Research Capabilities" with "Unpleasant Surprises" German Archaeologists in Greece during the Occupation Alexandra Kankeleit</p>	112
<p>Ο «Σοβιετικός Παράδεισος» στον «Ελληνικό Παράδεισο» του Γ΄ Ράιχ: Η γερμανική προπαγάνδα στην κατεχόμενη Ελλάδα, 1941-44 Ελευθερία Γκάρα, Στράτος Δορδανάς</p> <p>The "Soviet Paradise" in the "Greek Paradise" of the Third Reich: German Propaganda in Occupied Greece, 1941-44 Eleftheria Gara, Stratos Dordanas</p>	136
<p>«Απερρίφθη υπό Γερμανικής πρεσβείας:» Η Γενική Διεύθυνση Τύπου και Ραδιοφωνίας των ελληνικών κατοχικών κυβερνήσεων και η λογοκρισία κινηματογραφικών ταινιών την περίοδο 1941-1944 Γιάννης Γκλαβίνας</p> <p>"Rejected by the German Embassy:" The Directorate-General for Press and Radio under the Greek Collaborationist Governments and Film Censorship during the Occupation of Greece by the Axis Powers (1941-1944) Yannis Glavinias</p>	150
<p>Η φωτογραφική αναπαράσταση και το βάρος της Ηρώ Κατσαρίδου, Ιωάννης Μότσιανος</p> <p>Photographic Representation and its Burden Iro Katsaridou, Ioannis Motsianos</p>	165
<p>Βιογραφικά σημειώματα Short Biographies</p>	174
<p>Βιβλιογραφία Bibliography</p>	178

Ο ανά χείρας τόμος αποτελεί τα πρακτικά της διεθνούς ημερίδας που πραγματοποιήθηκε στις 12 Απριλίου 2019 στο Αμφιθέατρο Μουσείου Ακρόπολης ως παράλληλη εκδήλωση της έκθεσης της Διεύθυνσης Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς με θέμα «Με το βλέμμα του κατακτητή: η Αθήνα της Κατοχής στη φωτογραφική συλλογή του Βύρωνα Μήτου,» στο Φετιχιέ Τζαμί, στον αρχαιολογικό χώρο Ρωμαϊκής Αγοράς από τις 20 Δεκεμβρίου 2018 έως 30 Σεπτεμβρίου 2019.

Τι προσέφεραν λοιπόν μια έκθεση φωτογραφιών που τράβηξαν Γερμανοί στρατιώτες στη διάρκεια της Κατοχής στην Αθήνα και η επιστημονική ημερίδα που την πλαισίωσε;

Οι φωτογραφίες της συλλογής του Βύρωνα Μήτου δεν είναι τα συνήθη φωτογραφικά ιστορικά τεκμήρια, στα οποία ο θεατής βλέπει να αποτυπώνονται σημαντικές στιγμές εκείνης της περιόδου. Από αυτή τη σκοπιά είναι μάλλον αδιάφορες. Αυτό που τις κάνει πολύ ενδιαφέρουσες είναι ακριβώς αυτή η απουσία του σημαντικού. Δεν μαρτυρούν τον πόλεμο ή τη μάχη, ούτε καν από την πλευρά των Γερμανών στρατιωτών, όπως δεν μαρτυρούν τη δύσκολη καθημερινότητα των Ελλήνων στην Κατοχή. Με τις αιωπές τους στα πιο συνταρακτικά γεγονότα της εποχής, ωστόσο, μαρτυρούν αδιάψευστα ένα πράγμα: την εικόνα της αήττητης Βέρμαχτ που προέβαλλε η ναζιστική ηγεσία στα μετόπισθεν και με την οποία ήθελε να πείθει για τη συνέχιση του πολέμου, ειδικά κατά τη διάρκεια των επιχειρήσεων στο Ρωσικό Μέτωπο (και τη δεινή ήττα που υπέστη εκεί).

Η έκθεση και η ημερίδα ανέδειξαν την εσωτερικευση της γκεμπελικής προπαγάνδας από τους στρατιώτες. Ένα νεωτερικό –για την εποχή– χόμπυ, η ερασιτεχνική φωτογραφία, ενθαρρύνεται συστηματικά και επιδιώκεται να γίνει λαϊκό: φτηνές φωτογραφικές μηχανές τσέπης και φτηνά υλικά εκτύπωσης διατίθενται στους φαντάρους, έτσι ώστε αυτοί να δημιουργήσουν ένα μεγάλο και ομοιόμορφο αναμνηστικό λεύκωμα της δύναμης και της εξάπλωσης της ναζιστικής Γερμανίας. Οι εικόνες που στέλνουν στους δικούς τους –αλλά και οι αναμνήσεις που θα έχουν μετά την επιστροφή τους από το μέτωπο– έχουν δημιουργηθεί με τη σκηνοθετική επίβλεψη του μηχανισμού προπαγάνδας που καθοδηγούσε ο Γ. Γκέμπελς. Το έντονο ενδιαφέρον και η ανάμειξή του σε κάθε τι που αφορούσε την εικόνα και τον κινηματογράφο είναι ευρέως γνωστά και μελετημένα. Η έκθεση μας προσέφερε τη δυνατότητα να δούμε το πόσο διεισδυτικά ήταν τα μέσα που χρησιμοποίησε, πόσο βαθιά ήταν τα αποτυπώματα της πολιτικής του.

Γιατί η Διεύθυνση Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς ενδιαφέρεται για την έκθεση των φωτογραφιών αυτών;

Η ΔΙΝΕΠΟΚ αποδίδει ιδιαίτερη έμφαση στην εξοικείωση των παιδιών και των εφήβων με τους μηχανισμούς παραγωγής της εικόνας, σταθερής ή/και κινούμενης, στην ενθάρρυνση της κριτικής τους προσέγγισης σε αυτήν. Έχουμε δημιουργήσει εκπαιδευτικά προγράμματα που αξιοποιούν το εθνογραφικό ντοκιμαντέρ για την ανάδειξη της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς και, ταυτοχρόνως, ενισχύουν την κατανόηση των παιδιών σε ό,τι αφορά τον οπτικό πολιτισμό που τα περιβάλλει, καθώς μπαίνουν τα ίδια στον ρόλο του σκηνοθέτη και καταλαβαίνουν βιωματικά πλέον τη δύναμη και τη δυναμική της παραγωγής της εικόνας.

Σταυρούλα (Βίλλυ) Φωτοπούλου

Ιστορικός, Προϊσταμένη Διεύθυνσης Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς

This present volume is the proceedings of the international one-day conference that took place on April 12, 2019 at the Auditorium of the Acropolis Museum as a parallel event of the exhibition “The Occupier’s Gaze: the Athens of the German Occupation in the photographic collection of Byron Metos” organized by the Directorate of Modern Cultural Heritage, Fethiye Mosque, Roman Forum (until September 30, 2019).

What do an exhibition of photographs taken by German soldiers during the Occupation in Athens, and its framing conference have to offer?

The photographs from the Byron Metos collection are not the typical historical photographic documents, where the viewer sees, imprinted, very important moments of that period. From this perspective they are rather uninteresting. What makes them very interesting is exactly this absence of the important. They do not speak of war or battle, not even from the German soldiers’ side, just as they do not tell of the difficult daily life of Greeks during the Occupation. With their silence towards the most stirring events of the time, however, they irrefutably tell of one thing: the image of the invincible Wehrmacht which the Nazi regime projected on the home front, and which served to promote the continuation of the war, especially during the operations on the Russian Front (and the tremendous defeat they suffered there).

The exhibition projects the internalization of the Goebbelsian propaganda by the soldiers. A novelty hobby (for the time), amateur photography, is systematically supported and is encouraged to become popular: cheap photographic pocket cameras and printing materials are put at the disposal of the soldiers, so that they create a large and uniform souvenir album of the power and expansion of Nazi Germany. The pictures sent to their friends and family –but also the memories they will have after they return from the front– have been created with the directorship and oversight of the propaganda machine guided by Goebbels. His intense interest and involvement with anything pertaining to images and cinema are widely known and studied. This exhibition gives us the opportunity to see how pervasive the means he used were, how deep the imprints of his policy were.

Why is the Directorate of Modern Cultural Heritage interested in the exhibition of these photographs?

The Directorate places particular emphasis on the familiarization of children and young people with the mechanisms of image production, static and/or moving, and the encouragement of their critical approach to it. We have created educational programmes which utilize ethnographic documentary for projecting intangible cultural heritage and, at the same time, reinforcing the children’s understanding of anything concerning the visual culture that surrounds them, as they themselves take the role of the director and experientially understand the power and dynamics of image production.

Stavroula (Villy) Fotopoulou

Historian, Director, Directorate of Modern Cultural Heritage



«Με το βλέμμα του κατακτητή: η Αθήνα της Κατοχής στις φωτογραφίες των Γερμανών στρατιωτών (1941-1944).» Φωτογραφική έκθεση και ημερίδα

Στην έκθεση φωτογραφιών από τη συλλογή του Βύρωνα Μήτου παρουσιάστηκαν τον Δεκέμβριο του 2018 για πρώτη φορά στο Φετιχιέ Τζαμί στην Αθήνα λήψεις Γερμανών στρατιωτών μεταξύ 1940 και 1944 στην κατοχική Αθήνα. Πρόκειται για μία έκθεση εξαιρετικά σημαντική και επίκαιρη από πολλές απόψεις. Παρατηρούμε την οπτική των στρατιωτών αλλά και αυτήν της λογοκρισίας. Τι παρουσιάζεται και, ίσως ένα πιο διαφωτιστικό ερώτημα είναι, τι δεν παρουσιάζεται. Απεικονίζεται κάτι στις φωτογραφίες, το οποίο δεν θα έπρεπε να αποτυπωθεί και είτε τυχαία, είτε σκόπιμα δεν λογοκρίθηκε;

Η φωτογραφία χρησιμοποιήθηκε από τους εθνικοσοσιαλιστές ευρέως ως διαδεδομένο μέσο προπαγανδιστικής σκηνοθεσίας. Είναι εμφανής η πρόθεση του μηνύματος που μεταδίδεται με τη χρήση της εικόνας. Ιδιοποιημένος θαυμασμός για την κλασική αρχαιότητα χωρίς να ισχύει το ίδιο για τον πληθυσμό της εποχής εκείνης, παρελάσεις, ομαδικές φωτογραφίες σε πλατείες και δρόμους που μοιάζουν με απόκοσμο φόντο. Η εξαθλίωση, η πείνα και η φτώχεια αποτυπώνονται το πολύ ως φολκλорικά στοιχεία ή τυχαία και στο περιθώριο, με αποτέλεσμα να ξεφύγουν από το μικροσκόπιο της λογοκρισίας.

Η ανάδειξη των μηχανισμών της προπαγάνδας και της σκηνοθεσίας, η προσεκτική εξέταση και χρήση του οπτικού υλικού αποκλειστικά για τους σκοπούς μιας μόνο φαινομενικά τεκμηριωμένης απεικόνισης: τίποτε από τα παραπάνω δεν έπαψε να είναι επίκαιρο στον πλημμυρισμένο από εικόνες πραγματικό (και διαδικτυακό) κόσμο μας.

Για τον λόγο αυτό, η Πρεσβεία της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας στην Αθήνα στήριξε με χαρά την ημερίδα που πλαισίωσε την έκθεση από πόρους του Ελληνογερμανικού Ταμείου για το Μέλλον. Ένα μεγάλο ευχαριστώ της Πρεσβείας στους υπεύθυνους της πρωτοβουλίας αυτής και στους διοργανωτές, ιδιαίτερα στη Διεύθυνση Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς του Υπουργείου Πολιτισμού, στο Σωματείο Άνθη της Πέτρας, στην Εφορεία Αρχαιοτήτων Αθηνών και στους πολυάριθμους αφανείς συντελεστές, χωρίς τους οποίους η παρούσα έκδοση δεν θα μπορούσε να λάβει σάρκα και οστά.

Πρέσβης Dr Ernst Reichel

Πρεσβεία της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας στην Αθήνα

"The Occupier's Gaze: Athens in the Photographs of the German Soldiers (1941-1944)." Exhibition and Conference

The exhibition of the photographs in the Metos collection that took place at the Fethiye Mosque, Athens, in December 2018, showed pictures taken by German soldiers between 1940 and 1944 in occupied Athens for the first time. In many ways, this was a very important and timely exhibition. We can observe the perspective of the soldiers but also that of the censorship: What is it that is shown and –perhaps an even more illuminating question– what is it that remains hidden? Is there anything in those photos that should not have been captured but somehow managed to escape censorship, whether by chance or on purpose?

Photography was widely used by the National Socialists as a popular means of propaganda staging. The intention of the message conveyed through the photograph is obvious. An appropriated admiration for classical antiquity with no matching admiration for the modern-day population, with parades and group photographs in squares and streets forming an eerie backdrop. Wretchedness, hunger and poverty are captured mostly as folklore or accidental and marginal elements and in effect manage to avoid falling under the microscope of censorship.

Bringing forth the propaganda and staging devices, carefully examining the use of visual material exclusively with the aim of creating a seemingly substantiated depiction of reality, all those issues are still topical in our image-saturated real (and virtual) world.

For this reason, the Embassy of the Federal Republic of Germany in Athens supported the Conference accompanying this exhibition, with resources coming from the German-Greek Fund for the Future. A big thank you from the Embassy to the people behind this initiative and the organizers, especially the Directorate of Modern Cultural Heritage of the Ministry of Culture, the Association Anthi tis Petras, the Ephorate of Antiquities of Athens and the numerous other unseen contributors, without whom the present edition would not have materialized.

Ambassador Dr Ernst Reichel

Embassy of the Federal Republic of Germany in Athens



Η διεθνής ημερίδα με τίτλο «Με το βλέμμα του κατακτητή: η Αθήνα στις φωτογραφίες των Γερμανών στρατιωτών, 1941-1944» την Παρασκευή 12 Απριλίου 2019 αποτέλεσε μια καινοτόμο πρωτοβουλία της Διεύθυνσης Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς του ΥΠΠΟΑ που είχε ως στόχο την ανάδειξη του ρόλου της λογοκρισίας και της προπαγάνδας στη διαμόρφωση μιας παραμορφωτικής εικόνας της κατοχικής Αθήνας.

Η συμμετοχή σημαντικών ειδικών επιστημόνων της ημεδαπής και της αλλοδαπής συνέβαλε στην ανάπτυξη ενός πλούσιου διαλόγου, φώτισε τις αθέατες πλευρές ενός άγνωστου μέχρι σήμερα –τουλάχιστον στο ευρύτερο κοινό– κεφαλαίου της σύγχρονης ιστορίας μας, εμπλουτίζοντας την ιστορική γνώση με επιπρόσθετα υλικά και άυλα τεκμήρια.

Μέσα από τις εργασίες της ημερίδας, όπως αποτυπώνονται και στον παρόντα τόμο, αναδείχτηκε το δίπολο ανάμεσα στις φωτογραφίες των Ελλήνων φωτογράφων που αποτύπωσαν με τον πιο ρεαλιστικό τρόπο τα δεινά και τις συμφορές του λαού της Αθήνας και τις φωτογραφίες των Γερμανών στρατιωτών που στόχευαν στην απόκρυψη της πραγματικής εικόνας και την εμφάνιση μιας άλλης, που εξυπηρετούσε τη στρατηγική της ναζιστικής προπαγάνδας. Πυρηνικό στοιχείο της κίβδηλης εικόνας του «κατοχικού» φακού ήταν η εξαφάνιση κάθε ίχνους της τραγωδίας που υπέστη ο ελληνικός λαός την περίοδο της γερμανικής κατοχής.

Η έκθεση με τίτλο «Με το βλέμμα του κατακτητή: η Αθήνα της Κατοχής στη φωτογραφική συλλογή του Βύρωνα Μήτου» πάνω στην οποία «οικοδομήθηκε» η ημερίδα, προσφέρει μέσα από το φωτογραφικό της υλικό εξαιρετικά χρήσιμες πληροφορίες –πέραν των άλλων– και για το δομημένο περιβάλλον και ως εκ τούτου, μπορεί να αποτελέσει πεδίο ανάγνωσης και άντλησης γνώσης και για άλλα μέρη του πολιτιστικού σώματος, συμπληρωματικών εκείνου της ιστορίας. Η ολιστική προσέγγιση μιας περιόδου, η οποία σηματοδοτεί και την αρχή του τέλους της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής, δεν εμπλουτίζει μόνο τη συνολική εικόνα που έχουμε γι' αυτήν, αλλά τροφοδοτεί πολύμορφα και το αισθητήριο της ιστορικής μας αντίληψης.

Γιάννης Τσιαούσης

*Πρόεδρος του Σωματείου «Φίλοι Παραδοσιακής Αρχιτεκτονικής – ΑΝΘΗ ΤΗΣ ΠΕΤΡΑΣ»
Αναπληρωτής Καθηγητής, Ιατρική Σχολή, Πανεπιστήμιο Κρήτης*

The international conference “The Occupier’s Gaze: Athens in the Photographs of the German Soldiers, 1941-1944” that took place on Friday, 12 April 2019 was an innovative initiative of the Directorate of Modern Cultural Heritage, Ministry of Culture and Sports, aiming to bring to the fore the role of censorship and propaganda in creating a distorted picture of Athens during the Occupation.

The contributions offered by specialists and scientists from Greece and abroad have helped in developing a rich dialogue and shedding light on some lesser known aspects of a yet unknown –at least to wider audiences– chapter of our modern history, enriching historical knowledge by offering additional materials as well as non-material evidence.

Through the conference proceedings, as recorded in the present volume, we can distinguish a duality between the photographs taken by Greek photographers who captured, in a most realistic manner, the suffering and ordeal of the people of Athens and the photographs taken by German soldiers who aimed to conceal the real picture and instead create a false one in line with the strategy of the German propaganda apparatus. A core element of this deceitful image of the occupier’s lens was to eliminate every trace of the tragedy suffered by the Greek people during the German Occupation.

The exhibition “The Occupier’s Gaze: the Athens of the German Occupation in the photographic collection of Byron Metos” on which the conference was built, provided a photographic material that offers extremely useful information about –*inter alia*– the constructed environment, and can therefore become a field for reading and drawing knowledge that is also useful to other parts of the cultural body that complement history. The holistic approach of a period that marked the beginning of the end for traditional architecture, apart from contributing to the big picture of architecture, also serves as food for thought informing our historical insight in many ways.

Giannis Tsiaousis

*Chairman of the Association Friends of Traditional Architecture – ANTHI TIS PETRAS
Associate Professor, School of Medicine, University of Crete*



Το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, ένα σύγχρονο ανθρωποκεντρικό μουσείο, σχεδιάζει και υλοποιεί μεταξύ άλλων δράσεις που προάγουν την ευαισθητοποίηση του κοινού σε ζητήματα ιστορίας, πολιτιστικής κληρονομιάς και τέχνης, αναδεικνύοντας τον ρόλο του ως εμπνευστή και κινητήρια δύναμη της δημοκρατίας, της εκπαίδευσης και της διά βίου μάθησης. Δράσεις που φωτίζουν παραμελημένες ή παραγνωρισμένες πτυχές της ιστορίας και του πολιτισμού μας, που προσκαλούν και προκαλούν τον επισκέπτη για διαφορετικές προσεγγίσεις και αναγνώσεις από διαφορετικές οπτικές γωνίες, αναδεικνύοντας παράλληλα άγνωστο πρωτογενές υλικό.

Στο πλαίσιο αυτό, μετά την επιτυχημένη διοργάνωση της περιοδικής έκθεσης του Μουσείου μας «Στο περιθώριο του πολέμου: Η Θεσσαλονίκη της Κατοχής (1941-1944) μέσα από τη φωτογραφική συλλογή Βύρωνα Μήτου» το 2016 και των παράλληλων επιστημονικών και εκπαιδευτικών δράσεων που τη συνόδευσαν (διεθνής ημερίδα, στρογγυλές τράπεζες, εκπαιδευτικά προγράμματα), συνεργαστήκαμε με τη Διεύθυνση Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς του ΥΠΠΟΑ για να παρουσιάσουμε από κοινού ένα άλλο τμήμα της εξαιρετικά ενδιαφέρουσας και σπάνιας συλλογής του Μήτου που αφορούσε την Αθήνα εκείνης της περιόδου. Αποτέλεσμα της συνέργειας αυτής η περιοδική έκθεση «Με το βλέμμα του κατακτητή: η Αθήνα της Κατοχής στη φωτογραφική Συλλογή του Βύρωνα Μήτου» (Φετιχίε Τζαμί, 2018-2019), η οποία συνοδεύτηκε από δίγλωσσο επιστημονικό κατάλογο και διεθνή επιστημονική ημερίδα υπό τον τίτλο «Με το βλέμμα του κατακτητή: η Αθήνα της Κατοχής στις φωτογραφίες των Γερμανών στρατιωτών 1941-1944.»

Ιδιαίτερα ευτυχείς κρατάμε στα χέρια μας τον τόμο των πρακτικών της ημερίδας, στην οποία συμμετείχαν έγκριτοι επιστήμονες, ακαδημαϊκοί, ιστορικοί, ιστορικοί της τέχνης, της φωτογραφίας, αρχαιολόγοι από την Ελλάδα και το εξωτερικό, παρακαταθήκη και για τις μελλοντικές γενιές με στόχο τη διατήρηση και μετάδοση της συλλογικής μνήμης με ελεύθερη και κριτική πάντοτε ματιά.

Θερμές ευχαριστίες για την άψογη συνεργασία και το άρτιο αποτέλεσμα εκφράζω για άλλη μία φορά στους συναδέλφους μου στη Διεύθυνση Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς και στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, στο Μουσείο Ακρόπολης και τον Πρόεδρο κ. Δημήτρη Παντερμαλή για την κάθε είδους υποστήριξη και φιλοξενία, καθώς και σε όλους του συνεργαζόμενους φορείς, χορηγούς και υποστηρικτές.

Με την ευχή για ειρηνική συνύπαρξη, συμβίωση και συνεργασία των λαών.

Δρ Αγαθονίκη Τσιλιπάκου

Προϊσταμένη Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού

The Museum of Byzantine Culture, a contemporary human-centred museum, has been planning and implementing, among other work, activities that promote public awareness on issues relating to history, cultural heritage and art, pointing to their role in inspiring and motivating democracy, education and lifelong learning. Such activities can shed light on neglected or disregarded aspects of our history and culture, inviting and challenging the visitor to participate in varied approaches and readings from different vantage points, at the same time displaying primary material that has remained unknown.

In this context, having successfully organized a temporary exhibition in 2016 entitled “On the Margins of War: Thessaloniki under the German Occupation (1941-1944) through the Photographic Collection of Byron Metos” in our Museum, as well as various parallel research and educational activities (international conference, round tables, educational programmes), we worked with the Directorate of Modern Cultural Heritage of the Ministry of Culture and Sports in order to present together another part of the extremely interesting and rare collection of Byron Metos, concerning the city of Athens of that period. The outcome of this cooperation was the temporary exhibition entitled “The Occupier’s Gaze: The Athens of the German Occupation in the Photographic Collection of Byron Metos” (Fethiye Mosque, 2018-2019), which was accompanied by a bilingual research catalogue and an international conference under the title: “The Occupier’s Gaze: Athens in the Photographs of the German Soldiers, 1941-1944.”

We are very happy to hold in our hands the volume of the proceedings of that conference which was attended by distinguished researchers, academics, historians of art and photography and archaeologists from both Greece and abroad, which will be a useful source of information for future generations, serving to preserve and transfer collective memory, always with an open and critical mind.

I would like to once more thank my colleagues at the Directorate of Modern Cultural Heritage and the Museum of Byzantine Culture for their invaluable cooperation and the excellent outcome; the Acropolis Museum and its President, Dimitris Pantermalis, for their support and hospitality, as well as all the other contributing organizations, sponsors and supporters.

Wishing for a peaceful coexistence, partnership and cooperation between the peoples.

Dr Agathoniki Tsilipakou

Director of the Museum of Byzantine Culture



Με το βλέμμα του κατακτητή: μια εισαγωγή

Η ημερίδα «Με το βλέμμα του κατακτητή: η Αθήνα της Κατοχής στις φωτογραφίες των Γερμανών στρατιωτών, 1941-1944» πραγματοποιήθηκε στο Μουσείο της Ακρόπολης στις 12 Απριλίου 2019, στο πλαίσιο της έκθεσης «Με το βλέμμα του κατακτητή: η Αθήνα της Κατοχής στη φωτογραφική συλλογή του Βύρωνα Μήτου,» στο Φετιχίε Τζαμί, που διάρκεσε από τις 19 Δεκεμβρίου 2018 έως και τις 30 Σεπτεμβρίου 2019. Στους σχεδόν 10 μήνες της λειτουργίας της την επισκέφθηκαν πάνω από 200.000 άτομα.

Η ιδέα της έκθεσης και ακολούθως και της ημερίδας προέκυψε μέσα από τη στενή συνεργασία με τους συναδέλφους του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού στη Θεσσαλονίκη, Ηρώ Κατσαρίδου και Ιωάννη Μότσιανο, αλλά και με τις διευθύντριες των δύο υπηρεσιών, της κας Σταυρούλας (Βίλλυς) Φωτοπούλου, της Διεύθυνσης Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς και της κας Αγαθονίκης Τσιλιπάκου, του ΜΒΠ. Η Ηρώ Κατσαρίδου και ο Ιωάννης Μότσιανος ήταν οι πρώτοι που ήρθαν σε επαφή με τον συλλέκτη, μελέτησαν μέρος της συλλογής που αφορούσε τη Θεσσαλονίκη και το 2016 παρουσίασαν την έκθεση «Στο περιθώριο του πολέμου: Η Θεσσαλονίκη της Κατοχής (1941-1944) μέσα από τη φωτογραφική συλλογή Βύρωνα Μήτου.» Πρακτικά της ημερίδας, που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της έκθεσης, δημοσιεύτηκαν με τον τίτλο *Αναπαράστασεις της Κατοχής: φωτογραφία, ιστορία, μνήμη*.

Γιατί λοιπόν μια ακόμα έκθεση, μια ακόμα ημερίδα και μια ακόμα δημοσίευση πρακτικών με θέμα τις φωτογραφίες των Γερμανών στρατιωτών και μάλιστα με υλικό από την ίδια συλλογή; Οι λόγοι είναι ποικίλοι. Στη διάρκεια της προετοιμασίας και της διεξαγωγής της ημερίδας είχαμε την ευκαιρία να διαπιστώσουμε ότι η έρευνά μας θα μπορούσε να εντάσσεται σε ένα πολύ ευρύτερο πλαίσιο έρευνας, που αφορά όλη την Ευρώπη και κάτω από αυτό το πρίσμα επιχειρήσαμε να μελετήσουμε το υλικό μας.

Οι φωτογραφίες των Γερμανών στρατιωτών την περίοδο της Κατοχής είναι αμέτρητες και δεν περιορίζονται στον «τουριστικό» και «εξωραϊστικό» χαρακτήρα των φωτογραφιών της συλλογής Μήτου. Επιστήμονες που ασχολούνται για δεκαετίες με το αντικείμενο διαπιστώνουν κάθε φορά ότι τα θέματα των στρατιωτικών φωτογραφιών, ερασιτεχνικών και επαγγελματικών, είναι ανεξάντλητα και καλύπτουν όλες τις πτυχές της περιόδου της Κατοχής, από την απλή καταγραφή της στρατιωτικής καθημερινής ρουτίνας, μέχρι τις ανείπωτες αγριότητες του στρατού κατοχής σε διάφορα σημεία της Ευρώπης.

Ένας ακόμα λόγος που αφορά συγκεκριμένα τη συλλογή Μήτου είναι η ιδιαιτερότητα της κατεχόμενης Αθήνας. Στρατηγικά για τη Γερμανία η Ελλάδα στο σύνολό της αποτελούσε μια κατάκτηση μάλλον προαπαιτούμενη, μια απαραίτητη στάση πριν τις μεγάλες μάχες στο Ανατολικό Μέτωπο και το Μέτωπο της Αφρικής. Ο στρατός κατοχής στην Ελλάδα είχε μια από τις ευκολότερες αποστολές, σε σχέση με τις εκατόμβες των προαναφερθέντων μετώπων. Ωστόσο, χάρη στο αρχαιοελληνικό της παρελθόν η Αθήνα είχε ιδιαίτερο ιστορικό βάρος, το οποίο αποτυπώθηκε στις φωτογραφίες των Γερμανών στρατιωτών: στη συντριπτική πλειονότητά τους απεικονίζεται η Ακρόπολη, ως φόντο σε πολυπληθείς αναμνηστικές φωτογραφίες με μεμονωμένα ή ολιγομελή πορτρέτα ή και σε «καλλιτεχνικές» αποτυπώσεις των μνημείων της. Παράλληλα, άλλα εξέ-

χοντα μνημεία όπως το Θησείο, το κτήριο του Κοινοβουλίου, το μνημείο του Άγνωστου Στρατιώτη με τους Εύζωνες, σκηνές στρατιωτικής ρουτίνας, αλλά και χαλάρωσης σε διάφορα σημεία της πόλης με ωραίες «διαφυγές» του βλέμματος, σκηνές ψυχαγωγίας, μαζί με πολλές σκηνές του δρόμου συμπληρώνουν το υλικό της συλλογής των φωτογραφιών του Βύρωνα Μήτου, από όπου επιμελώς απουσιάζει οποιαδήποτε νύξη στις αγριότητες του κατοχικού στρατού και την κακομεταχείριση των κατοίκων της πόλης.

Η «τουριστική» απεικόνιση των ελληνικών πόλεων, τόσο της Αθήνας, όσο και της Θεσσαλονίκης ήταν η βασική αφετηρία για τη μελέτη του συγκεκριμένου υλικού. Εάν το υλικό των Γερμανών στρατιωτών αντιμετωπιζόταν ως αντικειμενικό ιστορικό ντοκουμέντο υπήρχε ο κίνδυνος η πλήρης απουσία οποιασδήποτε αναφοράς στις συνθήκες κατοχής, με εξαίρεση τους ίδιους τους απεικονιζόμενους στρατιώτες, να οδηγήσει στη διαμόρφωση μιας εντελώς διαφορετικής αντίληψης με βάση τις εικόνες της Κατοχής, σε σχέση με το εκτεταμένο υλικό των Ελλήνων φωτογράφων. Ωστόσο, αρκετές θεωρήσεις ιστορικών της φωτογραφίας διευκρινίζουν ότι το φωτογραφικό μέσο, όπως και οποιοσδήποτε άλλος εικονοποιητικός μηχανισμός, δεν μπορεί να λειτουργεί ανεξάρτητα από τους μηχανισμούς εξουσίας και ελέγχου μιας κοινωνίας, αλλά υπόκειται σε αυτούς και τελικά διαμορφώνεται στο πλαίσιο τους.¹

Τα άρθρα που φιλοξενούνται στον παρόντα τόμο επιχειρούν να ερμηνεύσουν διαφορετικές πτυχές του τεράστιου και σε μεγάλο βαθμό, άγνωστου ακόμα υλικού, που αφορά κυρίως τις ιδιωτικές φωτογραφίες των Γερμανών στρατιωτών την περίοδο του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου. Με αφετηρία τη θεώρηση που προαναφέρθηκε επιστήμονες εξειδικευμένοι, συχνά με πολυετή έρευνα σε παρόμοιο υλικό από όλη την -τότε- κατεχόμενη Ευρώπη επιχειρούν να ανιχνεύσουν και τελικά να ερμηνεύσουν τη λειτουργία του μέσα σε ένα πλέγμα μηχανισμού κατασκευής εικόνων.

Ο Ρολφ Ζάξε επέλεξε να ασχοληθεί με το υλικό της συλλογής Βύρωνα Μήτου που εκτέθηκε σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη. Για την εξέταση του υλικού χρησιμοποιεί ως αφετηρία την παραδοχή ότι η φωτογραφική ιστορία διατρέχεται από δύο κυρίως άξονες: την ιστορία της παραγωγής, δηλαδή την ιστορία των φωτογράφων, του εξοπλισμού και των μέσων που χρησιμοποιούνται κάτω από συγκεκριμένες περιστάσεις με σκοπό την πειθώ ή/και την τεκμηρίωση και την ιστορία των προκαταλήψεων, στερεοτύπων και συμφερόντων, η οποία απορρέει από τις υπάρχουσες φωτογραφίες ή προκύπτει κατά τη διαδικασία συγκρότησης της μνήμης με εικόνες, κάτι που αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά στοιχεία για τη συγγραφή της Ιστορίας. Η φωτογραφία χρησιμοποιήθηκε από το ναζιστικό καθεστώς ως ένας μηχανισμός προπαγάνδας, όχι μόνο από τους επαγγελματίες φωτογράφους, αλλά και από τους ερασιτέχνες. Καθώς

η φωτογραφική δημοσιογραφία σε όλη τη δεκαετία του 1930 στη ναζιστική Γερμανία υπέστη ποιοτική καθίζηση, εφόσον ένα μεγάλο μέρος των επαγγελματιών φωτογράφων ήταν εβραϊκής καταγωγής, οι ερασιτέχνες και η παραγωγή τους αναδείχθηκαν στην κρίσιμη μάζα που θα δημιουργούσε τις όμορφες, ειδυλλιακές εικόνες του καθεστώτος, όχι μόνο για το παρόν, αλλά και για το μέλλον. Η «εκπαίδευση» ενός ολόκληρου λαού «να αποστρέφει το βλέμμα» από τις φρικαλεότητες που το καθεστώς και ο στρατός αυτής της ίδιας χώρας διέπρατταν δεν έληξε με το τέλος του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου, αντιθέτως διατηρήθηκε για πολλές δεκαετίες και συναντάται ακόμα και σήμερα στον λόγο των ακροδεξιών κομμάτων και ομάδων.²

Το υλικό της Πέτρα Μποπ αποτελείται κυρίως από ερασιτεχνικές φωτογραφίες Γερμανών στρατιωτών που διέμεναν για μικρά ή μεγάλα χρονικά διαστήματα στην Ελλάδα, η οποία αποτελούσε συνήθως γι' αυτούς ενδιάμεσο σταθμό, πριν μεταβούν σε άλλα μέτωπα. Η Πέτρα Μποπ παρουσιάζει συνοπτικά την κατάσταση της ερασιτεχνικής φωτογραφίας στη Γερμανία τη δεκαετία του 1930 και την επίδραση της ναζιστικής προπαγάνδας σε αυτή. Στη συνέχεια επικεντρώνεται κυρίως στη συγκρότηση των ιδιωτικών, ερασιτεχνικών φωτογραφικών λευκωμάτων πολεμικών αναμνήσεων και διαπιστώνει ότι παρά τα διάφορα επίπεδα λογοκρισίας που μπορεί κανείς να παρατηρήσει (σκόπιμη αφαίρεση υλικού στο πέρασμα των χρόνων, είτε από τον ίδιο τον κάτοχο είτε από τους κληρονόμους του), την αδυναμία εντοπισμού των φωτογράφων στις περισσότερες περιπτώσεις, καθώς και την ετερόκλητη προέλευση των φωτογραφιών, στο σύνολο του υλικού το αφήγημα παραμένει το ίδιο: η συγκρότηση των ιδιωτικών λευκωμάτων έγινε με σκοπό τη διατήρηση των πολεμικών αναμνήσεων με άξονα τη ναζιστική προτροπή για τη δημιουργία εικόνων-αναμνήσεων που θα αναδείκνυαν την υπεροχή του καθεστώτος με φωτογραφικό υλικό αποτελούμενο από πληθώρα «ανώδυνων» φωτογραφιών τουριστικού χαρακτήρα, αλλά και περιορισμένες απεικονίσεις εκτελέσεων «απειθαρχων» κατοίκων της Κρήτης (1941) και νεκρών ανταρτών.

Εκτός από τα φωτογραφικά λευκώματα το υλικό που πραγματεύεται η Πέτρα Μποπ περιλαμβάνει και ένα βιβλίο με τον τίτλο *Griechenland* [Ελλάδα] (1942), γραμμένο από τον Έρχαρντ Κέσνερ, μέλος του Εθνικοσοσιαλιστικού Κόμματος. Σ' αυτό επαναλαμβάνονται οι στερεοτυπικές απόψεις των Ναζί, με καταγωγή πιθανότατα από τις θεωρίες που διατύπωσε τον 19ο αιώνα ο Αυστριακός περιηγητής Γιάκομπ Φίλιπ Φαλμεράγιερ αναφορικά με το μεγαλείο της αρχαίας Ελλάδας και την παρακμή των νεότερων χρόνων εξαιτίας των επιμειξιών των Ελλήνων με άλλους λαούς.³ Το βιβλίο γνώρισε μεγάλη επιτυχία όχι μόνο την περίοδο του πολέμου, αλλά και αργότερα, καθώς επανεκδόθηκε μεταπολεμικά.

Μια διαφορετική προσέγγιση του υλικού της συλλογής του Βύρωντα Μήτου από την Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη επιχειρεί ο Γκέοργκ Τράσκα, με αφετηρία την υπόθεση ότι δεν θα πρέπει να θεωρούμε δεδομένο –σε αντίθεση πιθανότατα με ό,τι συμβαίνει με τους υψηλόβαθμους αξιωματούχους– ότι οι Γερμανοί χαμηλόβαθμοι στρατιώτες είχαν ασπαστεί *a priori* τη ναζιστική ιδεολογία.⁴ Έτσι ο Γκέοργκ Τράσκα επιχειρεί να ερμηνεύσει το υλικό όχι με βάση το θέμα που απεικονίζεται στις φωτογραφίες και τις συμπαραδηλώσεις του, αλλά με βάση την πρόθεση του εκάστοτε φωτογράφου. Δεδομένου ότι οι φωτογράφοι του υλικού δεν είναι γνωστοί, ο συγγραφέας διατυπώνει μια σειρά από ερωτήματα, αν και κατά πόσο

όντως τα υποκείμενα των συγκεκριμένων φωτογραφιών διαπνέονταν από τη ναζιστική ιδεολογία ή αν απλώς ως νέοι στρατιώτες χρησιμοποιούσαν τη φωτογραφία ως ένα μέσο ψυχαγωγίας σε μια εξαιρετικά σκοτεινή και για τους ίδιους περίοδο, με καθημερινή αγωνία για τη ζωή τους. Ο Γκέοργκ Τράσκα αντιμετωπίζει τη φωτογραφία ως ντοκουμέντο, κάνοντας τη διάκριση ανάμεσα στις ανέμελες, «τουριστικές» φωτογραφίες της καθημερινότητας στις κατεχόμενες χώρες και τις απεικονίσεις της ναζιστικής βίας, όπως ομαδικές εκτελέσεις κλπ. και υποστηρίζοντας ότι για την πρώτη ομάδα, που είναι και η πολυπληθέστερη, δεν υπάρχουν ενδείξεις για τη σύνδεσή της με τη ναζιστική ιδεολογία.

Το άρθρο των Φανής Κωνσταντίνου και Γεωργίας Ιμσιρίδου εξετάζει υλικό Ελλήνων φωτογράφων από την περίοδο της Κατοχής, το οποίο φυλάσσεται στο φωτογραφικό αρχείο του Μουσείου Μπενάκη. Μέσα από σειρές φωτογραφιών διαπρεπών Ελλήνων φωτογράφων όπως ο Κώστας Παράσχος, η Βούλα Παπαϊωάννου, ο Δημήτρης Χαρισιάδης, αλλά και ομάδα Ελλήνων αστυνομικών της Ελληνικής Εγκληματολογικής Υπηρεσίας του Υπουργείου Εσωτερικών παρουσιάζεται ο «αντίλογος» στις «ειρηνικές» φωτογραφίες των Γερμανών στρατιωτών και επιβεβαιώνεται η άποψη ότι η φωτογραφία αποτυπώνει μόνο ένα τμήμα της πραγματικότητας και μάλιστα κάτω από τον έλεγχο αυτού που χειρίζεται το φωτογραφικό μέσο. Οι φωτογραφίες των Ελλήνων φωτογράφων, τραβηγμένες τις περισσότερες φορές σε καθεστώς παρανομίας, αποτυπώνουν την εφιαλτική κατάσταση της Κατοχής για τη συντριπτική πλειονότητα των Ελλήνων. Ο στόχος των φωτογράφων ήταν η άμεση αποστολή τους στο εξωτερικό, ώστε η δημοσιοποίηση των γερμανικών εγκλημάτων να οδηγήσει σε αποστολή βοήθειας στην Ελλάδα.

Τα επόμενα άρθρα περιλαμβάνουν υλικό που φωτίζει διαφορετικές πτυχές των μηχανισμών άσκησης εξουσίας μέσα από τον έλεγχο της εικόνας. Η Αλεξάνδρα Κάνκελάιτ εστιάζει το ενδιαφέρον της στη δραστηριότητα των Γερμανών αρχαιολόγων την περίοδο της Κατοχής, αλλά και μεταπολεμικά, με έμφαση στην τύχη των αρχαιοτήτων. Διασαφηνίζει ότι η δράση των Γερμανών αρχαιολόγων είχε προηγηθεί χρονικά της εισβολής των γερμανικών στρατευμάτων, για την οποία μάλιστα οι Γερμανοί αρχαιολόγοι προετοιμάζονταν από καιρό και συστηματικά. Η αλληλογραφία των αρχαιολόγων του Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου αποκαλύπτει τις «χρυσοθηρικές» προθέσεις τους για όσο το δυνατόν πιο εκτεταμένες έρευνες, αλλά και αρχαιοκαπηλία σε όλη την ελληνική επικράτεια, καθώς και τον ρόλο της φωτογραφίας, κυρίως της αεροφωτογραφίας, για τον εντοπισμό αρχαιολογικών θέσεων. Η Αλεξάνδρα Κάνκελάιτ υπογραμμίζει ότι αυτές οι αεροφωτογραφίες, για πολύ καιρό «θαμμένες» στο Γερμανικό Αρχαιολογικό Ινστιτούτο, «ανασύρθηκαν» μόλις στα τέλη της δεκαετίας του 1980 και έκτοτε αποτελούν πολύτιμο υλικό, τόσο για την αρχαιολογική, όσο και για την τοπογραφική και πολεοδομική μελέτη, ιδιαίτερως της Αθήνας και της Αττικής, πριν από την ανοικοδόμηση με αντιπαροχή των μεταπολεμικών δεκαετιών.

Οι Ελευθερία Γκάρα και Στράτος Δορδανάς αναδεικνύουν μία ακόμη πτυχή της οργανωμένης γερμανικής προπαγάνδας την περίοδο της Κατοχής. Υπογραμμίζουν ότι η αντιμετώπιση των Ελλήνων από τους Γερμανούς υπήρξε αρχικά ευνοϊκότερη σε σχέση με άλλους βαλκανικούς λαούς, αποκλειστικά εξαιτίας της σύνδεσής τους με την αρχαιότητα, μια στάση που άλλαξε πάρα πολύ σύντομα, εξαιτίας της σθεναρής αντίστασης στη Βέρμαχτ στη διάρκεια της Μάχης της Κρήτης και των αντιστασιακών

πράξεων που εκδηλώθηκαν στη συνέχεια. Αν και αρχικά η οργανωμένη γερμανική προπαγάνδα εστιαζόταν κυρίως στις επιτυχίες του στρατού, από το 1943, μετά και από τις ήττες στο Ανατολικό Μέτωπο, η προπαγάνδα στράφηκε στην ανάδειξη του «κομμουνιστικού κινδύνου» και στην επιτακτική ανάγκη για την εξάλειψή του. Στο πλαίσιο αυτό εντάσσεται η έκθεση «Ο Σοβιετικός Παράδεισος,» στην οποία εστιάζεται το άρθρο και η οποία αποτελούσε ένα μεγάλο εγχείρημα της γερμανικής προπαγάνδας. Με αφετηρία τη Βιέννη η έκθεση παρουσιάστηκε σχεδόν σε όλες τις κατεχόμενες χώρες, συμπεριλαμβανομένου και του μεγαλύτερου μέρους της Μακεδονίας. Το φωτογραφικό υλικό της έκθεσης προερχόμενο κυρίως από την Ε.Σ.Σ.Δ. απεικόνιζε εικόνες εξαθλίωσης του λαού, κρατητήρια και βασανιστήρια της της σοβιετικής μυστικής αστυνομίας, Γκεπεού (GPU) και είχε ως στόχο την κατάδειξη της «αθλιότητας» του σοβιετικού καθεστώτος. Στο παρόν άρθρο οι συγγραφείς εξετάζουν ειδικότερα την παρουσίαση της έκθεσης στη Θεσσαλονίκη και καταλήγουν στο συμπέρασμα ότι για μια ακόμα φορά η φωτογραφία κλήθηκε να διαδραματίσει τον ρόλο του προπαγανδιστικού «ντοκουμέντου.»

Ο Γιάννης Γκλαβίνας μας παρουσιάζει υλικό από τη λογοκρισία στην κινούμενη εικόνα, δηλαδή στον κινηματογράφο. Με αφετηρία τις μελέτες του για τη δράση του Υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού, που ιδρύθηκε την περίοδο της μεταξικής δικτατορίας, το 1936, αλλά συνέχισε τις δραστηριότητές του κανονικά στη διάρκεια της γερμανικής κατοχής, έως το 1944, με τις αρμοδιότητές του να υπάγονται πλέον στη Γενική Διεύθυνση Τύπου και Ραδιοφωνίας, ο Γιάννης Γκλαβίνας εξετάζει το υλικό που δεχόταν λογοκρισία, διαπιστώνοντας το παράδοξο της άσκησης λογοκρισίας από μια ελληνική κρατική υπηρεσία για λογαριασμό των ξένων δυνάμεων κατοχής. Η ελληνική και η γερμανική λογοκρισία ταυτίζονταν κυρίως ως προς την αντικομμουνιστική προπαγάνδα και την απαγόρευση καθετί που υπαινισσόταν κοινωνική αδικία, κοινωνική εξέγερση κτλ. Το ίδιο πλαίσιο λογοκρισίας, εμπλουτισμένο με την ηθικοπλαστική απαγόρευση «τολμηρών» ερωτικών σκηνών παρέμεινε σχεδόν αναλλοίωτο έως τη Μεταπολίτευση, το 1974.

Τέλος, οι δύο επιμελητές της έκθεσης της Θεσσαλονίκης και συνεπιμελητές της έκθεσης της Αθήνας, η Ηρώ Κατσαρίδου και ο Ιωάννης Μότσιανος αποτιμούν τις συμβολές, εστιάζοντας την προσοχή τους κυρίως στη διαφορετική προσέγγιση του Γκέοργκ Τράσκα πάνω σε ένα υλικό που έχει ήδη μελετηθεί διεξοδικά. Επισημαίνουν ότι ο Γκέοργκ Τράσκα επικεντρώνεται σε ορισμένες φωτογραφίες ενός υλικού που έτσι κι αλλιώς είναι αποσπασματικό (περίπου 600 εκτέθηκαν συνολικά σε Αθήνα και

Θεσσαλονίκη) σε σχέση με το σύνολο που αριθμεί πάνω από 3000 φωτογραφίες της συλλογής του Βύρωνα Μήτου και αναρωτιούνται γιατί ο δημιουργός αυτών των φωτογραφικών λευκωμάτων επέμεινε να τα συγκροτήσει και να τα διατηρήσει στην κατοχή του, παρά την επίσημη μεταπολεμική αποναζιστικοποίηση. Οι δύο επιμελητές στηρίζονται στις φωτογραφικές θεωρήσεις που αναπτύχθηκαν κυρίως από τη δεκαετία του 1970 και εξής και σύμφωνα με τις οποίες η φωτογραφία δεν μπορεί να μελετηθεί ως ένα ουδέτερο τεχνολογικό μέσο καταγραφής μιας «αντικειμενικής» πραγματικότητας, αλλά ως ένα όχημα ποικίλων σχέσεων εξουσίας, αναλόγως με το πώς και το ποιος τη χρησιμοποιεί κάθε φορά. Ακόμα και ως ερασιτεχνική παραγωγή δεν μπορεί κανείς να την αντιμετωπίσει αποκομμένη από το εκάστοτε πλαίσιο που τη δημιούργησε. Αν δεχθεί κανείς τη φορμαλιστική, ιστοριοτεχνική ερμηνεία του Γκέοργκ Τράσκα, εντελώς αποπλαισιωμένη, κινδυνεύει να συμπορευθεί με τις ίδιες τις απόπειρες απενοχοποίησης των Γερμανών στρατιωτών, που επιχειρούνται από τη δεκαετία του 1980,⁵ φτάνοντας ακόμα και στο σημείο να διαπιστώνει «ειρηνική συνύπαρξη» Γερμανών και Ελλήνων στις «ανέμελες» φωτογραφίες των Γερμανών στρατιωτών.

Όπως αναφέρεται στην αρχή του παρόντος σημειώματος, πρόθεσή μας για τη διοργάνωση της ημερίδας και ακολούθως για τη συγκρότηση και έκδοση του παρόντος τόμου είναι να φωτιστούν μερικές από τις αναρίθμητες πλευρές του μηχανισμού ελέγχου και επιβολής της εξουσίας με τη χρήση του φωτογραφικού μέσου. Για τον σκοπό αυτόν προσκαλέσαμε μελετητές από την Ελλάδα και το εξωτερικό, οι οποίοι είτε παρουσίασαν υλικό όχι ευρέως γνωστό είτε επιχειρήσαν έναν αναστοχασμό σε υλικό ήδη δημοσιευμένο. Σε κάθε περίπτωση στόχος μας είναι η κατάδειξη της εκμετάλλευσης και τελικά της κακόβουλης μεταχείρισης του φωτογραφικού μέσου από το ναζιστικό καθεστώς τα δώδεκα χρόνια της βίαιης παρουσίας του στην πρόσφατη ευρωπαϊκή ιστορία.

Ευχαριστίες

Θα θέλαμε να υπογραμμίσουμε ότι τόσο η ημερίδα, όσο και ο τόμος δεν θα είχαν πραγματοποιηθεί χωρίς τη συνεργασία της Διεύθυνσης Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς με το σωματείο «Ανθη της Πέτρας» και την εξ ολοκλήρου χρηματοδότησή τους από τη Πρεσβεία της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας και συγκεκριμένα το Ελληνογερμανικό Ταμείο για το Μέλλον. Τους ευχαριστούμε θερμά για την εμπιστοσύνη τους στο τολμηρό μας εγχείρημα.

Άνη Κοντογιώργη

Δρ Ιστορίας της Τέχνης, Θεατρολόγος

Προϊσταμένη Τμήματος Μουσείων Νεότερου Πολιτισμού

Διεύθυνση Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς

¹ John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories* (Νέα Υόρκη: Palgrave Macmillan, 1988), 1-32. Allan Sekula, "The Traffic in Photographs," *Art Journal* (Ανοιξη 1981): 16-17, 22.

² Paul B. Jaskot, *The Nazi Perpetrator. Postwar German Art and the Politics of the Right* (Μινεάπολη: University of Minnesota Press, 2012), 1-11.

³ Maria Todorova, *Imagining the Balkans* (New York: Oxford University Press, 2009), 125-126, 133.

⁴ Michael Tymkiw, "Debunking the myth of the *saubere Wehrmacht*," *World and Image* 23, αρ. 4 (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2007): 485-492.

⁵ Αναφορικά με τη μεταπολεμική πολιτική της Δυτικής Γερμανίας απέναντι στους πρώην Ναζί, βλ. Norbert Frei, *Adenauer's Germany and the Nazi Past. The Politics of Amnesty and Integration*, μτφ. Joel Golb (Νέα Υόρκη: Columbia University Studio Press, 2002).

The Occupier's Gaze: An Introduction

The conference entitled “The Occupier's Gaze: Athens in the Photographs of the German Soldiers, 1941-1944” took place at the Acropolis Museum on 12 April 2019, in the framework of the exhibition “The Occupier's Gaze: The Athens of the German Occupation in the Photographic Collection of Byron Metos” which was displayed at Fethiye Mosque from 19 December 2018 to 30 September 2019. In almost 10 months, the exhibition was visited by 200,000 people.

The idea for an exhibition and the conference that followed came as a result of our close cooperation with Iro Katsaridou and Ioannis Motsianos, colleagues at the Thessaloniki Museum of Byzantine Culture, and with the Heads of both organizations, Stavroula (Villy) Fotopoulou, Directorate of Modern Cultural Heritage, and Agathoniki Tsilipakou, Museum of Byzantine Culture. Iro Katsaridou and Ioannis Motsianos were the first to contact the collector; they studied part of the collection that related to Thessaloniki and presented an exhibition entitled “On the Margins of War: Thessaloniki under the German Occupation (1941-1944) through the Photographic Collection of Byron Metos” in 2016. The proceedings of the conference organized in the framework of that exhibition were published under the title: *Representations of the Nazi Occupation: Photography, History, Memory*.

Why, then, put on another exhibition, host another conference and publish more conference proceedings on German soldiers' photographs that actually come from the very same collection? There are many reasons for this. When preparing and organizing the conference we had the opportunity to understand that our research could become part of a much wider research project, one that would encompass all of Europe, and tried to study our material from this perspective.

There were a vast number of photographs taken by German soldiers during the Occupation that did not have the “touristic” and “beautifying” character of the photographs in the Metos collection. Time and again, researchers who have been studying this subject for decades have come to the conclusion that both amateur and professional military photographs display an enormous variety of themes and cover all aspects of the Occupation period, from the daily military routine to the despicable atrocities perpetrated by the occupation troops in various parts of Europe.

Another reason that was specific to the Metos collection was the unique character of occupied Athens. In strategic terms, the Occupation of Greece represented a rather obligatory step for the Germans, a necessary stopover on their way to the great battles on the Eastern and African Fronts. The mission of the occupying troops in Greece was easier compared to the death toll on those other fronts. Athens, however, was also a city of great historical importance due to her ancient past, and this left its mark on the photographs of the German soldiers: the vast majority featured the Acropolis, which formed a backdrop to numerous memento photographs showing individual or small-group portraits or “artistic” takes of the monuments. At the same time, the photographic collection of Byron Metos also contains pictures of other prominent monuments such as the Theseio, the

Parliament building, the monument of the Unknown Soldier with the Evzones (the Presidential Guard), along with scenes of the soldiers' everyday life and relaxation throughout the city with nice “escape” points entertainment scenes, and many street views, carefully lacking any hint of the atrocities of the occupation army and the cruel treatment of the city's inhabitants.

The “touristic” portrayal of Greek cities, both of Athens and Thessaloniki, was the basic starting point to study this material. If the photos taken by the German soldiers were to be treated as objective historical documents, the absolute absence of any reference to the conditions of the Occupation, apart from the pictured soldiers themselves, ran the risk of giving rise to a totally different perception of the images of the Occupation compared to the extensive material taken by Greek photographers. However, many historians of photography have suggested that the photographic medium, as with any other mechanism producing images, cannot operate independently of the apparatuses of power and social control, but is informed by them and takes its final shape within their context.¹

The papers included in the present volume have tried to interpret the different aspects of the vast and largely yet unknown material concerning the mainly private photographs taken by German soldiers during World War II. Using the starting point mentioned above, specialized researchers, often with long experience in studying material of similar nature from all over formerly-occupied Europe, have made an attempt to detect and then explain how it functioned within a network of an image-producing system.

Rolf Sachsse chose to look at the material of the Byron Metos collection, as shown in Athens and Thessaloniki. He examined this material starting with the premise that photographic history is based on two axes: a production history, i.e. the history of the photographers, apparatus and media components that are used under certain circumstances and for the means of persuasion and/or documentation, and the history of prejudices, stereotypes and interests caused by existing photographs or in the process of constituting memory with images, which is one of the most important elements in the writing of history. Photography was used by the Nazi regime as a propaganda mechanism, not only by professional photographers but also by amateurs. The quality of photographic journalism in the Nazi Germany of the 1930s had been severely negatively affected as a significant number of professional photographers had been of Jewish origin, thus amateur photographers and their production came to the fore as a means of creating the beautiful, idyllic images the regime needed, not only for

the present but for the future. The “education” of an entire population to “look away” from the atrocities committed by the regime and the armed forces of the country did not stop with the end of World War II on the contrary, it persisted for many decades and can still be traced today in the discourse of right-wing parties and militant groups.²

Petra Bopp’s material mainly consisted of amateur photographs taken by German soldiers who had lived for shorter or longer periods in Greece, for them a country that was a stopover to other fronts. Bopp briefly presented the status of amateur photography in Germany during the 1930s and the impact that Nazi propaganda had upon it. Then she mainly focused on the creation of private, amateur photo albums of war memories and concluded that despite the various levels of censorship that can be observed (intentional removal of material over the years, either by the album’s holder or by their heirs); the inability to track down the photographs on many occasions and the different origin of the photographs, on the whole the narrative of the material remains the same: Private albums were meant to preserve war memories in line with the Nazi push to generate visual memories as evidence of the regime’s supremacy, by taking a plethora of “superficial” touristic photographs, but also some pictures showing the execution of “disobedient” residents of Crete (1941) along with the bodies of dead partisans.

In addition to the photo albums, Bopp’s material also focuses on *Griechenland* [Greece] (1942), a book written by Erhart Kästner, a member of the National Socialist Party. The book reproduced Nazi stereotyping, possibly originating from 19th century theories of the Austrian traveller Jakob Philipp Fallmerayer, that praised the glory of ancient Greece as opposed to the decline of present-day Greeks who had mixed with other races.³ The book was a great success not only during the war, but also in its new edition after the war.

A different approach to the material of the Byron Metos collection concerning Athens and Thessaloniki was followed by Georg Traska, who starts out from the premise that a view of rank-and-file German soldiers as having a priori endorsed Nazi ideology—as opposed perhaps to the high-ranking officers—should not be taken for granted.⁴ Traska, therefore, attempts to interpret the material not based on what is shown in the pictures and their subsequent implications, but by examining the intention of each photographer. Given that the photographers are not known to us, the author poses a number of questions, wondering whether those who had taken the specific photos actually subscribed to the Nazi ideology or whether they were just young photographers using photography as entertainment in difficult and life-threatening times. Traska sees photography as a document, distinguishing between carefree, “touristic” photographs picturing scenes of everyday life in the occupied countries and depictions of German violence, such as executions by firing squads, etc., and insisting that with regards to the first set of photographs, which are also the most numerous, there is no evidence indicating a connection with Nazi ideology.

In their paper, Fani Konstantinou and Georgia Imsiridou examined the material in the Photographic Archive of the Benaki Museum taken by Greek photographers during the Occupation. A series of pictures taken by distinguished Greek photographers such as Kostas Paraschos, Voula Papaioannou, and Dimitris Harissiadis, but also a group of policemen serving at the Criminology Service of the Ministry of Interior were seen as the antipode to the “peaceful” photographs taken by the German soldiers, confirming the view that photography captures only the part of reality under the control of the person using the photographic medium. The pictures of Greek photographers, often taken illegally, show the horrendous suffering experienced by the overwhelming majority of the Greek population during the Occupation. Those photographs were intended to be sent abroad so that publicity around the crimes of the Germans could lead to aid missions to Greece.

The other papers concern types of material that shed light on different power mechanisms that use image control. Alexandra Kankeleit focused on the activities of German archaeologists both during the Occupation and in the postwar period, placing an emphasis on the fate of antiquities. She specifies that German archaeologists had been active in Greece even before the invasion of the German army and had even made preparations for such an invasion long before it happened. The correspondence between German archaeologists working for the German Archaeological Institute (DAI) reveals their “gold rush” intentions to carry out extensive excavations but also to illicitly trade antiquities, as well as the role played by photography, mostly aerial photography, in archaeological site tracing. Alexandra Kankeleit points out that those aerial photographs that were long “buried” in the archives of the German Archaeological Institute surfaced only in the late 1980s and have since become a valuable resource for archaeological and planning studies, especially for the areas of Athens and Attica before the reconstruction period and the land-for-apartment exchange system that prevailed in the postwar years.

Eleftheria Gara and Stratos Dordanas focused on another aspect of the organized German propaganda activity during the Occupation. They point out that Greeks were initially treated more favourably compared to other Balkan peoples, owing exclusively to their connection to the ancient world, a stance that swiftly changed due to the fierce resistance against the Wehrmacht during the Battle of Crete and subsequent acts of resistance. Although initially the organized German propaganda focused mainly on the army’s successes, after 1943 and the defeats on the Eastern Front the propaganda activities started targeting the “Communist threat” and the urgent need to eradicate it. In this context, the paper examines the exhibition entitled “Soviet Paradise,” one of the major events organized by the German propaganda system. Inaugurated in Vienna, the show took place in almost all occupied countries, and throughout most of Macedonia. The photographic material, mainly originating from the

USSR, showed images of impoverished people, prisons and GPU torture, and was aimed to show the “wretchedness” of the Soviet regime. In the paper, the authors more specifically examine the presentation of the exhibition in Thessaloniki and conclude that once more photography was summoned to play its part as a propaganda “document.”

Yannis Glavinias presented material relating to censorship of moving pictures, i.e. the cinema. Starting out by studying the activities of the Under-Secretariat for Press and Tourism that was set up in 1936 during the dictatorship of Metaxas and continued well into the period of the German Occupation until 1944 when its affairs were handed over to the Directorate General for Press and Radio. Glavinias examined material that was subject to censorship, bringing to the fore the paradox of having a Greek state service exercising censorship powers on behalf of the foreign occupation forces. Greek and German censorship coincided mainly in their anti-Communist propaganda and efforts to prohibit anything that could imply social injustice, encourage social uprising, etc. The same censorship framework, morally supported by the prohibition of “daring” erotic scenes, remained almost unchanged up until the post-Junta regime change in 1974.

Finally, Iro Katsaridou and Ioannis Motsianos, curators of the exhibition in Thessaloniki and co-curators in Athens looked at the various contributions, focusing mainly on the different approach taken by Georg Traska to material that had already been studied exhaustively. They point out that Georg Traska focused on particular photographs that form part of an already fragmented material (almost 600 photographs were shown both in Athens and Thessaloniki) compared to the entire Byron Metos collection that comprises more than 3,000 photographs, and wonder why the creators of those photographic albums insisted on making them and keeping them in their possession despite the official postwar denazification policies. The two curators base their

approach on theories that have developed from the 1970s onwards which suggest that we cannot study photography as a neutral technological medium for recording an “objective” reality, but as a vehicle of various power relations that is dependent on how or by whom it is used. Even amateur production cannot be viewed separately from the context in which it was created. If Georg Traska’s formalist, art historical interpretation is to be accepted as completely detached from the context, there is a risk of endorsing the perspectives that have sought to absolve German soldiers from any responsibility since the 1980s,⁵ even to the point of finding a “peaceful co-existence” of both sides in the “carefree” photos of the German soldiers.

As mentioned in the beginning of the present note, our intention in organizing the conference, and creating and publishing the present volume was to shed light on some of the multiple aspects of how the photographic medium was used by the power and control mechanisms. To this end we invited researchers from Greece and abroad to participate who either presented largely unknown material or attempted to revisit already published material. Our aim was to show how the Nazi regime misused and maliciously treated the photographic medium throughout its twelve-year violent presence in recent European history.

Acknowledgements

We would like to point out that both the conference and this volume would not have materialized without the cooperation of the Directorate of Modern Cultural Heritage with the Association “Anthi tis Petras” and the funding that came entirely from the Embassy of the Federal Republic of Germany and, more specifically, the German-Greek Fund for the Future. We would like to wholeheartedly thank them for their unrestrained trust in our bold effort.

Annie Kontogiorgi

*Art Historian, PhD, Theatrolgist
Head of the Department of Modern Culture Museums
Directorate of Modern Cultural Heritage*

¹ John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories* (New York: Palgrave Macmillan, 1988), 1-32. Allan Sekula, “The Traffic in Photographs,” *Art Journal* (Spring 1981): 16-17, 22.

² Paul B. Jaskot, *The Nazi Perpetrator. Postwar German Art and the Politics of the Right* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012), 1-11.

³ Maria Todorova, *Imagining the Balkans* (New York: Oxford University Press, 2009), 125-126, 133.

⁴ Michael Tymkiw, “Debunking the myth of the *saubere* Wehrmacht,” *World and Image* 23, no. 4 (October-December 2007): 485-492.

⁵ For the postwar politics of West Germany toward former Nazis, see Norbert Frei, *Adenauer’s Germany and the Nazi Past. The Politics of Amnesty and Integration*, trans. Joel Golb (New York: Columbia University Studio Press, 2002).

ΕΙΚΟΝΕΣ ΠΟΛΕΜΟΥ ΚΑΙ ΠΟΛΕΜΟΙ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ ΤΩΝ ΜΟΡΦΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΩΝ
ΤΗΣ ΕΠΙΣΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΙΔΙΩΤΙΚΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ
ΚΑΤΑ ΤΗ ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΗΣ ΓΕΡΜΑΝΙΚΗΣ ΚΑΤΟΧΗΣ
ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Ρολφ Ζάξε

*Ομότιμος Καθηγητής, Πανεπιστήμιο Καλών Τεχνών
Σάαρ, Σααρμπρύνκεν*

«[...] η όποια σπουδαιότητα αυτών των φωτογραφιών δεν θα μπορούσε να αποτελέσει αντάλλαγμα για τη ναζιστική βαρβαρότητα της Κατοχής!»¹ Έχοντας αυτά τα λόγια κατά νου, θα πρέπει να θεωρούμε προκαταρκτική οποιαδήποτε ερμηνεία των φωτογραφιών της Συλλογής Βύρωνια Μήτου που τραβήχτηκαν από Γερμανούς φωτογράφους και στρατιώτες κατά τη διάρκεια της Κατοχής στην Ελλάδα και ειδικότερα στην Αθήνα. Ούτε οι πηγές αυτής της συλλογής και των περιεχομένων της είναι αρκετά ευκρινείς ώστε να είναι εφικτή η διερεύνηση στη βάση μιας έρευνας ντοκουμέντου ούτε το παρελθόν αυτών των ανθρώπων που εμπλέκονται στην παραγωγή και στην υποδοχή αυτών των εικόνων είναι τόσο γνωστό ώστε να οδηγηθούμε σε μια συνολική αποτίμηση αυτής της πτυχής του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και των διαφορετικών μορφών μνήμης που συνδέονται με αυτήν. Επομένως, οι γραμμές που ακολουθούν θα πρέπει να μείνουν αυστηρά προσηλωμένες στη ληφθείσα πρόσκληση: μια αφήγηση της φωτογραφικής ιστορίας της ναζιστικής κατοχής στην Ελλάδα και ειδικότερα στην Αθήνα, την περίοδο μεταξύ 1941 και 1944, όπως παρουσιάζεται μέσα από τη συλλογή του Βύρωνια Μήτου.

Η φωτογραφική ιστορία, ως ειδική μορφή της ιστορίας των μέσων, περιλαμβάνει δύο περιοχές ενδιαφέροντος: την ιστορία της παραγωγής, δηλαδή την ιστορία των φωτογράφων, του εξοπλισμού και των μέσων που χρησιμοποιούνται υπό συγκεκριμένες περιστάσεις με σκοπό την πειθώ ή/και την τεκμηρίωση, καθώς και την ιστορία προκαταλήψεων, στερεοτύπων και συμφερόντων, η οποία απορρέει από τις υπάρχουσες φωτογραφίες ή προκύπτει κατά τη διαδικασία συγκρότησης της μνήμης με εικόνες – κάτι που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε ιστορία της υποδοχής.² Σήμερα, πάνω από 75 χρόνια μετά τις φρικαλεότητες της γερμανικής κατοχής στην Ελλάδα, αυτός ο παράγοντας φαίνεται να αποτελεί το πιο σημαντικό στοιχείο για τη συγγραφή της ιστορίας. Αλλά για να προετοιμάσει κανείς αυτήν την πτυχή, πρέπει να μείνει προσκολλημένος στο υλικό που παρέχει η συλλογή: η ματιά πάνω στο ερασιτεχνικό υλικό που υπάρχει

WAR IMAGES AND IMAGE WARS

AN ACCOUNT OF THE FORMS AND FUNCTIONS
OF OFFICIAL AND PRIVATE PHOTOGRAPHY
DURING THE GERMAN OCCUPATION
OF GREECE

Rolf Sachsse

*Professor Emeritus, University of Fine Arts,
Saar, Saarbrücken*

“[...] however great the importance of these photographs, it could never make up for the Nazi cruelty of the Occupation.”¹ With these words in mind, any account of the photographs in the collection of Byron Metos taken by German photographers and soldiers during their occupational deployment in Greece, and especially in Athens, has to be considered as a preliminary task. Neither are the sources of this collection and its contents open enough to be questioned on the grounds of document-driven research, nor is the background of those people involved in both the production and reception of these images well enough known for an overall reckoning of this part of World War II and its different forms of memory. Therefore, the following lines will have to stick exactly to the invitation received: an account of the photographic history of the Nazi Occupation of Greece, especially in Athens, in the years 1941 to 1944, as presented in the collection of Byron Metos.

Photographic history as a specialized form of media history contains two areas of interest: a production history which means the history of the photographers, apparatus, and media components that are used under certain circumstances and for the means of persuasion and/or documentation, and the history of the prejudices, stereotypes, and interests caused by existing photographs or in the process of constituting memory with images – which may be called a history of reception.² Today, more than 75 years after the atrocities of the German Occupation of Greece, this seems to be the more important part of writing history. But for the preparation of this aspect, one has to stick to the material provided in the collection: the viewing of the amateur material provided by Byron Metos’ collection, traces back to simple craft practices in photography by discerning the different sorts of paper used and following the obvious

στη συλλογή του Βύρωνα Μήτου ανακαλεί τις απλές πρακτικές τεχνικής της φωτογραφίας διακρίνοντας τα διαφορετικά είδη του χαρτιού που χρησιμοποιήθηκαν και ακολουθώντας τα προφανή αλλά και τα κρυμμένα λάθη που έκαναν οι φωτογράφοι και τα εργαστήριά τους κατά την επεξεργασία των εικόνων.³ Μια σημαντική πηγή για αυτές τις εικόνες είναι, φυσικά, τα μηνύματα που είναι γραμμένα στο πίσω μέρος τους από τον ίδιο τον φωτογράφο, από το εργαστήριο εμφάνισης, από την υπηρεσία λογοκρισίας, από τον συλλέκτη των φωτογραφιών ή από έναν μεταγενέστερο υπεύθυνο αρχείου (Εικ. 1).⁴



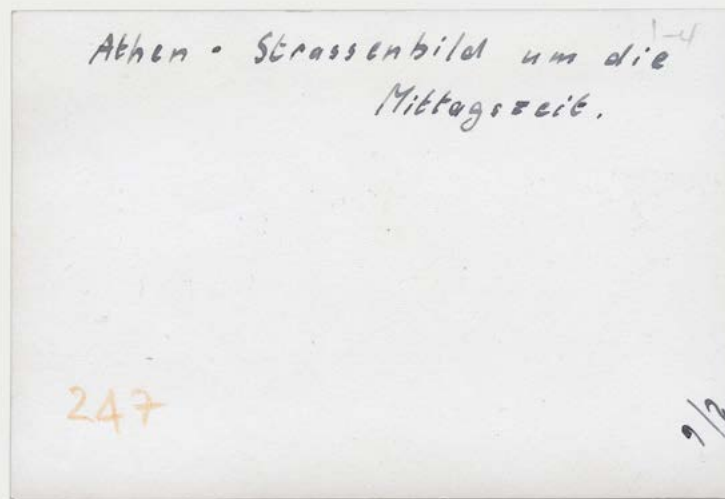
Εικ. 1α. Πλανόδιος φωτογράφος. © Συλλογή Μήτου.
Fig. 1a. Itinerant photographer. © Metos collection.

Μεθοδολογικά η αφήγησή μου βασίζεται στην προσέγγιση του Ζίγκμουντ Μπιάουμαν, ο οποίος θεωρεί το ναζιστικό κράτος και τα συμφραζόμενα του Ολοκαυτώματος ως στοιχεία που συνδέονται με τον βιομηχανικό εκσυγχρονισμό και κατ' αυτόν τον τρόπο με τη νεωτερικότητα.⁵ Η φωτογραφία αποτελεί ένα κατεξοχήν παράδειγμα αυστηρού εκσυγχρονισμού στα μέσα, ενώ κατά τη δεκαετία του 1920 γράφτηκαν ορισμένα βιβλία σχετικά με τα νέα επαγγέλματα στον χώρο της διαφήμισης, των δημοσίων σχέσεων και κάθε μορφής στοχευμένης, κατ' ανάθεση ή κατ' εντολήν επικοινωνίας. Ως αποτυχημένος θεατρικός συγγραφέας και ποιητής, ο μελλοντικός υπουργός Προπαγάνδας των Ναζί, Γιόζεφ Γκέμπελς, θα πρέπει να είχε διαβάσει αυτές τις δημοσιεύσεις με μεγάλο ενδιαφέρον –ειδικά εκείνες του Χανς Ντόμιτσαφ, ο οποίος μετέτρεψε τις θέσεις του Έντουαρντ Μπερνέζ (ανιψιού του Ζίγκμουντ Φρόιντ) και του Γουόλτερ Λίπμαν (αρθρογράφου των *Νιου Γιορκ Τάιμς*) σε μια ιδιαίτερα αποτελεσματική τεχνική εμφύτευσης ιδεών στο μυαλό των ανθρώπων.⁶ Στις αυστηρά ρητορικού χαρακτήρα θέσεις των Μπερνέζ και Λίπμαν, ο Ντόμιτσαφ πρόσθεσε και το οπτικό στοιχείο, από τον λογότυπο έως τη φωτογραφία, στοιχείο που κανένας από τους δύο συγγραφείς δεν είχε πραγματευτεί έως τότε στη θεωρία του.

Μετά την εγκαθίδρυση της ναζιστικής κυβέρνησης το 1933, υπεύθυνο για όλες τις μορφές επικοινωνίας ήταν το Υπουργείο Προπαγάνδας και Διαφώτισης του Λαού το οποίο αμέσως υιοθέτησε μια πολύ μοντέρνα γραμμή, εμπνευσμένη κυρίως από τον ιταλικό φασισμό.⁷ Μέχρι τους Ολυμπιακούς Αγώνες του Βερολίνου το 1936, το καθεστώς προσπάθησε να συμβαδίσει με τους γραφίστες του Μπιαουμάου και άλλων μοντέρνων σχολών –στην ουσία, ωστόσο, οι Ναζί δεν ενδιαφέρονταν πραγματικά για τις εικαστικές πτυχές της επιρροής στις μάζες, όπως εξάλλου δεν είχαν ενδιαφερθεί ποτέ ούτε οι Μπερνέζ και Λίπμαν.

as well as hidden mistakes made by the photographers and their laboratories while processing the images.³ An important source for these images, of course, is the message written on the back, either by the photographer, by the developing workshop, by a censorship authority, by the image collector, or by a later archivist (Fig. 1).⁴

Methodically, my account follows on from the ideas of Zygmunt Bauman who considered the Nazi state and the settings of the Holocaust as a matter of industrial modernization –and thus, modernity.⁵



Εικ. 1β. «Αθήνα - άποψη δρόμου το μεσημέρι.» © Συλλογή Μήτου.
Fig. 1b. "Athens - Street view at noon." © Metos collection.

Photography is a striking example of strict modernization in media, and the 1920s saw a number of books written about the new professions in advertising, public relations and any form of concerned, commissioned or commissioned communication. As a playwright and poet without fortune, the future Nazi Minister of Propaganda Joseph Goebbels must have read these publications with great interest –especially those through the eyes of Hans Domizlaff who transferred the theses of Edward Bernays (nephew of Sigmund Freud) and Walter Lippmann (columnist at the *New York Times*) into a very effective technique of pushing ideas into people's minds.⁶ Domizlaff also added a visual component to the strictly rhetorical theses of Bernays and Lippmann, from the logo sign to photography, which both of them had not yet addressed in their theories.

After the installation of the Nazi government in 1933, all communications were meant to be compiled by the Ministry of Propaganda and People's Information which immediately adopted a very modern line –mostly inspired by Italian Fascism.⁷ Up to the Berlin Olympic Games of 1936, the regime attempted to keep pace with graphic designers from the Bauhaus and other modern academies –but essentially the Nazis were not really interested in the visual aspects of influence on the masses, just as Bernays and Lippmann had never been. The department of photography and picture journalism was run by the young SA-man (a member of the Sturmabteilung, literally the Storm Detachment, a paramilitary wing of the Nazi Party), Heiner Kurzbein, whose main interest seemed to lie in acquiring the newest and most expensive cameras for himself. At the same time, there was a severe loss to the great scene of image journalism and picture

Υπεύθυνος του τμήματος φωτογραφίας και φωτοδημοσιογραφίας ήταν ο νεαρός Χάινερ Κούρτζμπαϊν, μέλος των Ταγμάτων Εφόδου (Sturmabteilung: SA, που αποτέλεσαν παραστρατιωτική οργάνωση του Ναζιστικού Κόμματος), το βασικό μέλημα του οποίου ήταν να προμηθεύεται για τον εαυτό του τις πιο καινούριες και ακριβές φωτογραφικές μηχανές. Τον ίδιο καιρό, σημειώθηκαν σημαντικές απώλειες στον ευρύτερο χώρο της φωτοδημοσιογραφίας και του εικονογραφημένου τύπου στη Γερμανία λόγω των νέων αντισημιτικών νόμων, οι οποίοι είχαν ήδη οδηγήσει σε μετανάστευση μεγάλου αριθμού ανθρώπων μεταξύ των ετών 1933 και 1935. Οι απώλειες ήταν τόσο εκτεταμένες ώστε η ποιότητα της φωτοδημοσιογραφίας έπεσε δραματικά και το καθεστώς αναγκάστηκε να στραφεί σε παλιά τεχνάσματα, παρουσιάζοντας σεκάνς ταινιών ως πραγματικά στιγμιότυπα πολιτικών συμβάντων: Όταν ο Αδόλφος Χίτλερ έγινε καγκελάριος τον Ιανουάριο του 1933, ένας μικρός μόνο αριθμός ανθρώπων συγκεντρώθηκε μπροστά από το μπαλκόνι του και έτσι για να παρουσιαστεί μεγάλος αριθμός διαδηλωτών στα μεταγενέστερα βιβλία έπρεπε να προστεθεί μια κινηματογραφική σκηνή από τον Ιούνιο του 1933. Οι μοντέρνες πτυχές αυτών των τεχνασμάτων αφορούσαν μια καθαρά σύγχρονη αντίληψη του μέσου: μην αλλάξεις τις φωτογραφίες αφού αυτές τραβηχτούν (όπως έπρατε συχνά η σοβιετική προπαγάνδα), απλώς άλλαξε την πραγματικότητα μπροστά από την κάμερα!

Αυτό το τέχνασμα απέκτησε ακόμη μεγαλύτερη σημασία καθώς ο ερασιτέχνης φωτογράφος θεωρήθηκε ως μοναδική λύση στο πρόβλημα της προπαγάνδας που αφορούσε την τεκμηρίωση της ευχάριστης ζωής. Οι ερασιτέχνες θα παρήγαγαν όλα τα εκατομμύρια των εικόνων που θα συγκροτούσαν τη μνήμη του ειδυλλιακού σκηνικού της ζωής υπό τον Χίτλερ. Φυσικά, το καθεστώς χρειαζόταν πλήθος επίσημων φωτογραφιών για να παρουσιάζει τις δραστηριότητές του σε εφημερίδες και περιοδικά, αλλά χρειαζόταν ακόμη περισσότερο τις απλές καθημερινές φωτογραφίες ευτυχισμένων οικογενειών και γραφικών τοπίων. Επρόκειτο για μια εκπαίδευση στην αποστροφή του βλέμματος από τα γεγονότα της πολιτικής, συμπεριλαμβανομένου του Ολοκαυτώματος.⁸ Η δυναμική αυτής της στρατηγικής δεν ήταν καν μια αυθεντική ιδέα της ναζιστικής προπαγάνδας. Προερχόταν τόσο από τη φωτογραφική βιομηχανία, με τις φτηνές μηχανές που κυκλοφόρησαν στην αγορά κατά τη διάρκεια των χρόνων της ύφεσης, όσο και από το κίνημα της φωτογραφίας των κομμουνιστών εργατών που ήταν το πλέον ισχυρό της Ευρώπης και αυτό με την πιο μοντέρνα φωτογραφία. Επρόκειτο για μια από τις πιο επιτυχημένες στρατηγικές της ναζιστικής προπαγάνδας, ειδικά όσον αφορά τις μακροπρόθεσμες λειτουργίες της στην παραγωγή μιας συλλογικής, θετικής μνήμης εκείνου του καιρού, η οποία αξιοποιείται αυτή την περίοδο στη Γερμανία από ακροδεξιά κόμματα και ομάδες.

Κοινός στόχος όλων αυτών των στρατηγικών ήταν, φυσικά, ο πόλεμος ως μέσο για μια επιθετική επέκταση της χώρας. Έτσι, όλες οι προπαγανδιστικές δραστηριότητες εντάσσονταν στο στρατιωτικό πλαίσιο, τόσο από την πλευρά του ερασιτέχνη φωτογράφου, όσο και από την πλευρά του επαγγελματία. Ο Γκέμπελς, προκειμένου να καταγράψει τις στρατιωτικές επιχειρήσεις, είχε από νωρίς σχεδιάσει τη σύσταση των επονομαζόμενων Μονάδων Προπαγάνδας (Propaganda Kompanien: PK). Η πρώτη απόπειρα σχηματισμού μιας στρατιωτικής μονάδας προπαγάνδας που βασιζόταν στον γραπτό λόγο και στην εικόνα είχε γίνει την άνοιξη του 1936 και στόχος της ήταν να τεκμηριώσει την επαναστρατιωτικοποίηση της Ρηνανίας. Η πρώτη μονάδα PK δημιουργήθηκε για τα φασιστικά στρατεύματα στην Ισπανία και αποδείχθηκε σχετικά επιτυχής στη στήριξη της πολεμικής προσπάθειας, παράγοντας κείμενα που διαβάστηκαν από

press editors in Germany brought about by the new anti-Semitic laws; this had already led large numbers of people to emigrate between 1933 and 1935. The loss was so extensive that the quality of photographic journalism was extremely reduced and the regime had to return to old tricks by having film sequences presented as true moments of political significance: For example, when Adolf Hitler was installed as chancellor in January 1933, only a small number of people gathered in front of his balcony, thus in order to present the large numbers of demonstrators in later books, a film scene from June 1933 was inserted. The modern aspects of these tricks have been settled in a clear and deep modern understanding of the media: Do not change images after they have been taken (like Soviet propaganda did), simply change the reality in front of the camera!

This became even more important as the amateur photographer came to be seen as the only solution to the propaganda problem of documenting the good life –amateurs were to make all the millions of images that form the memory of the idyllic scenery of life under Hitler. Of course, the regime needed masses of official photographs to present their activities in papers and magazines, but they needed even more the simple everyday photographs of happy families and picturesque countrysides –it was an education in looking away from the facts of politics, including the Holocaust.⁸ The momentum of this strategy was not even an original idea of Nazi propaganda but had been taken from both the photographic industry (with cheap cameras being thrown on the market during the recession years) and the communist workers' photography movement which was the strongest in Europe (and the one with the most modern photography). This was one of the more successful strategies within Nazi propaganda, especially in its long-term function of producing a collective, positive memory of these times which now forms a base for extreme right-wing parties and militant groups in Germany.

The common goal of any of these strategies was, of course, war as a means of aggressively expanding the country. Thus, all of the propaganda activities were directed towards their use in military contexts, both from the sides of the amateur and professional photographer. For documenting any military operation, Goebbels had early plans of setting up so called Propaganda Kompanien (Propaganda Companies, or PK). The first attempt to form a military unit for producing written and image propaganda was set up in spring 1936 to document the re-militarization of the Rhineland. The first PK was formed for the Fascist troops in Spain, and as they proved to be comparatively successful in supporting the war effort through a number of widely-read texts as well as several series of photographic images, the installation of PK troops was introduced as an important part of so-called Total War (the preparation for which was decided upon in October 1937). From the beginning of World War II each PK battalion consisted of three to four writers and radio presenters, one to two painters and draughtsmen, one to two cameramen for filming, four to five photographers, of a more or less large technical supply for these men, and, most importantly, a courier service between the front and the development as well as censorship centres in Berlin, Vienna, and Wolfen (the Agfa compa-

ένα ευρύ κοινό, καθώς και διάφορες σειρές φωτογραφικών εικόνων. Έτσι, η δημιουργία των στρατιωτικών μονάδων PK αποτέλεσε σημαντικό παράγοντα του λεγόμενου Ολοκληρωτικού Πολέμου (η προπαρασκευή του οποίου αποφασίστηκε τον Οκτώβριο του 1937). Από την έναρξη του Β' Παγκόσμιου Πολέμου, κάθε μονάδα PK αποτελούνταν από τρεις με τέσσερις συγγραφείς και παρουσιαστές ραδιοφώνου, έναν με δύο ζωγράφους και σχεδιαστές, έναν με δύο εικονολήπτες για κινηματογραφήσεις, τέσσερις με πέντε φωτογράφους, πλούσιο, λίγο έως πολύ, τεχνικό εξοπλισμό για αυτούς τους ανθρώπους και, το πιο σημαντικό, μια ταχυδρομική υπηρεσία ανάμεσα στο μέτωπο και τα κέντρα επεξεργασίας και λογοκρισίας στο Βερολίνο, τη Βιέννη και το Βόλφεν, το οποίο ήταν και η έδρα της εταιρείας Agfa. Συνολικά, υπήρχαν επτά μονάδες PK στον Στρατό Ξηράς, τέσσερις στο Ναυτικό, τέσσερις στην Αεροπορία και, από το 1941, ένα είδος «Υπερ-μονάδας PK» υπό την αιγίδα του επικεφαλής στρατιωτικού διοικητή, η οποία εξέδιδε το περιοδικό *Signal* (Σύνθημα) και παρήγαγε το μεγαλύτερο μέρος των εβδομαδιαίων επικαιρών για τους γερμανικούς κινηματογράφους.⁹

Η μονάδα PK που ήταν υπεύθυνη για την κάλυψη των ειδήσεων και για ντοκιμαντέρ από τα Βαλκάνια και την Ελλάδα ήταν η PK 690 και προφανώς εξαιτίας του δύσκολου καθήκοντος που συνεπαγόταν η διάπραξη πολλών εγκλημάτων πολέμου (που τότε τα αποκαλούσαν «συγκρούσεις με τους αντάρτες»), οι συγγραφείς, οι εικονολήπτες και οι φωτογράφοι άλλαζαν ταχύτητα. Ο Γκέρχαρντ Γκρόνεφελντ, ο οποίος αργότερα θα γινόταν διάσημος φωτογράφος, συνόδευε τα στρατεύματα στα Βαλκάνια, αλλά έφυγε λίγο μετά την εισβολή τους στην Ελλάδα αφού πρόλαβε να βγάλει κάποιες φωτογραφίες στον λόφο της Ακρόπολης.¹⁰ Όσοι βρέθηκαν στην Ελλάδα δεν έχουν αφήσει κάποιο ίχνος στην ιστορία της φωτογραφίας, και δικαιολογημένα, αφού η δουλειά τους είναι ενδεικτική της χαμηλής ποιότητας της καθημερινής δημοσιογραφίας κατά τη δεκαετία του 1930 στη Γερμανία. Τα Γερμανικά Εθνικά Αρχεία παρουσιάζουν διαδικτυακά περίπου 800 φωτογραφίες από την Ελλάδα, συμπεριλαμβανομένων και εικόνων του στυγνού καθεστώτος τρόμου που επιβλήθηκε από τους Γερμανούς στρατιώτες.¹¹ Οι εικόνες αυτές δεν δημιουργήθηκαν όλες από την PK 690, καθώς συμπεριλαμβάνονται και εικόνες φωτογράφων των Ες Ες που είχαν διαφορετικό τρόπο διανομής. Οι μονάδες Ες Ες είχαν το δικό τους πρακτορείο τύπου και εικόνων με σκοτεινό θάλαμο και τυπογραφείο (που έφερε το όνομα του φωτογράφου Φρίντριχ Φραντς Μπάουερ), καθώς και τη δική τους υπηρεσία λογοκρισίας και ταχυδρομείου. Έτσι, οι φωτογραφίες των σφαγών και των εγκλημάτων πολέμου που διαπράχθηκαν από Γερμανούς στρατιώτες κατά του ελληνικού πληθυσμού –όπως παρουσιάστηκαν στις μεγάλες εκθέσεις της δεκαετίας του 1990– τραβήχτηκαν είτε από μέλη της PK 690 είτε από στρατιώτες των Ες Ες που δεν ήταν απαραίτητα επαγγελματίες φωτογράφοι, όπως οι περισσότεροι φωτογράφοι της PK 690, αλλά θεωρούσαν τον εαυτό τους μέρος της στρατιωτικής ελίτ που απλώς χρησιμοποιούσε άλλη μία πολιτιστική τεχνολογία (όπως συνέβη με τον ποιητή Έρβιν Στρίτματερ, ο οποίος έγραφε όσο υπηρετούσε στην αστυνομική μονάδα των Ες Ες στην Ελλάδα). Επιπλέον, καμία από αυτές τις φωτογραφίες δεν προοριζόταν για δημοσίευση –οι φωτογράφοι τις θεωρούσαν απλώς υλικό τεκμηρίωσης για δική τους χρήση.

Υπήρχε, επίσης, μια πολιτιστική προπαγάνδα διαφορετικού είδους που συνόδευε τις περισσότερες επιχειρήσεις κατοχής από τα γερμανικά στρατεύματα. Βασικά, οι προσπάθειες αυτές στόχευαν στη διαμόρφωση ενός ιδεολογικού, κυρίως ρατσιστικού, πλαισίου για όλες τις μορφές επέκτασης του γερμανικού Ράιχ, το οποίο περιλάμβανε –ως μια πολύ

ny headquarters). All in all, there were seven PK battalions in the Army, four in the Navy, four with the Air Force, and from 1941, a sort of “Super-PK” under the auspices of the military commander-in-chief which produced the magazine *Signal* as well as the main parts of the weekly newsreels for German cinemas.⁹

The PK battalion responsible for news and documentary coverage of the Balkans and Greece was PK 690, and obviously due to the difficult task of committing large numbers of war crimes (being called “clashes against partisans”) the writers, camera operators, and photographers changed in quick succession. Gerhard Gronefeld, later to become a well-known photographer, was with the troops in the Balkans but left shortly after entering Greece and taking a few pictures on the Acropolis hill.¹⁰ Those who were in Greece have left no trail in the history of photography for good reasons – their work covers the low quality level of daily journalism in 1930s Germany. The German National Archives, in their online offering, present roughly 800 photographs of Greece, including images of the brutal war of terror committed by German soldiers.¹¹ Not all of these images were made by PK 690, there are also inclusions from SS photographers who had a different form of distribution: The SS had its own press and picture agency with a darkroom and printery (named after the photographer Friedrich Franz Bauer), its own censorship, and its own courier services. Thus, the photographs of massacres and war crimes committed by German soldiers against the Greek population –as have been listed in the large exhibitions of the 1990s– were either taken by members of PK 690 or by SS soldiers who were not necessarily professional photographers (as most of the PK photographers were) but considered themselves as a military elite using just another cultural technology (as the poet Erwin Strittmatter did with writing while he belonged to an SS police unit in Greece). And: None of these photographs were intended for publication; the photographers considered them as mere documentary material for their own memory.

There was also a different sort of cultural propaganda alongside most of the occupations by German troops. Basically, these efforts were undertaken in order to form an ideological, mostly racist, backdrop to all forms of expansion of the German Reich, and it included – as a very modern form of an ultraconservative ideology – the most important media of the time, photography and film. When there were plans for a forthcoming occupation, the department of film and photography in the Ministry of Propaganda started to search for more or less well-known photographers and film-makers who were on the verge of producing (or had already produced) a documentary film and/or a book on the touristic and cultural aspects of the country or region in question. These books were too large to work as knapsack literature for the average soldier, but they were meant to be part of the baggage of higher ranks. The book on Greece came a little too late – the Germans had already started their occupation – and it was not the book by the famous photographer Herbert List as may have been planned; List left Athens shortly before the occupation, and the realization of his book suffered from various obstacles.

μοντέρνα μορφή υπερσυντηρητικής ιδεολογίας— τα πιο σημαντικά μέσα της εποχής, τη φωτογραφία και τον κινηματογράφο. Όταν η κατοχή κάποιας περιοχής ήταν προ των πυλών, το τμήμα κινηματογράφου και φωτογραφίας του Υπουργείου Προπαγάνδας άρχιζε να αναζητά λιγότερο ή περισσότερο γνωστούς φωτογράφους και κινηματογραφιστές που ήταν έτοιμοι να παράγουν (ή είχαν ήδη παραγάγει) ντοκιμαντέρ ή/και κάποιο βιβλίο σχετικά με τις τουριστικές και πολιτιστικές πλευρές της εν λόγω χώρας ή περιοχής. Τα βιβλία αυτά ήταν πολύ μεγάλα για να θεωρηθούν εκλαϊκευτικά εγχειρίδια για τον μέσο στρατιώτη, προορίζονταν εντούτοις να γίνουν μέρος του εξοπλισμού των υψηλόβαθμων αξιωματικών. Το βιβλίο για την Ελλάδα καθυστέρησε κάπως—οι Γερμανοί είχαν ήδη καταλάβει την Ελλάδα—και σε αυτό δεν συμμετείχε ο διάσημος φωτογράφος Χέρμπερτ Λιστ, όπως ίσως είχε σχεδιαστεί αρχικά. Ο Λιστ έφυγε από την Αθήνα λίγο πριν την Κατοχή και η υλοποίηση του βιβλίου συνάντησε διάφορα εμπόδια.

Υπεύθυνος για τη συγγραφή και τις φωτογραφίες του επίσημου βιβλίου για την Ελλάδα ήταν ο Γιόακιμ Γκέρστενπεργκ. Ο Γκέρστενπεργκ περιγράφει τη μέση εντύπωση που κάθε Γερμανός διανοούμενος θα έπρεπε να έχει για τις ελληνικές αρχαιότητες, την ύπαιθρο και τους χωρικούς.¹² Η επιλογή των μοτίβων και των θεμάτων προετοιμάστηκε προσεκτικά: με εξαίρεση μία εικόνα, η Αθήνα δεν εμφανίζεται πουθενά ως μεγάλη πόλη με μητροπολιτική ζωή. Το βιβλίο τελειώνει με δύο συμβολικές εικόνες, μία που δείχνει τον λόφο της Ακρόπολης και μια άλλη με ένα ηλιοβασίλεμα στο Σούνιο. Στην Ακρόπολη δίνεται το γερμανικό όνομα «Το κάστρο των θεών,» έτσι ώστε να γίνεται αναφορά περισσότερο στη μυθολογία των Αρίων παρά στην ελληνική αρχαιότητα, ενώ τα ηλιοβασίλεμα παρουσιάζονται ως αιώνιες ιδυλλιακές στιγμές που, τοποθετημένες στο πλαίσιο της Κατοχής δημιουργούν στον σημερινό θεατή αρρωστημένα συναισθήματα. Όπως είναι φανερό και από άλλα βιβλία του ίδιου συγγραφέα (δημοσίευσε τρία ακόμη βιβλία με τον ίδιο τρόπο: ένα για τη Βουλγαρία, ένα για την Ιρλανδία και ένα για τη Γροιλανδία), οι φωτογραφίες ήταν ακριβώς ό,τι χρειαζόταν για την αποκαλούμενη ουδέτερη πολιτιστική ταξιδιωτική λογοτεχνία: καλοτραβηγμένες αλλά βαρετές. Ακριβώς, όμως, αυτό το στοιχείο τις καθιστούσε ελκυστικές για προπαγανδιστικούς λόγους—ταξιδεύεις και κατακτάς ξένα εδάφη, αλλά αναγνωρίζεις μόνο ό,τι είναι ταιριαστό με τις προκαταλήψεις σου.

Θα υπήρχαν ευκαιρίες έκδοσης καλύτερων βιβλίων για την Ελλάδα και ειδικά για την Αθήνα, όπως και για όλα τα κατεχόμενα από τους Γερμανούς εδάφη κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Η κατοχή συνοδεύονταν από την επίταση μεγάλων εγκαταστάσεων παραγωγής εντύπων και εκδόσεων, όπως στην περίπτωση του Παρισιού, όπου εκδόθηκε μεγάλος αριθμός ιδιωτικά τυπωμένων βιβλίων Γερμανών φωτογράφων κατά τη διάρκεια της εκεί κατοχής.¹³ Ωστόσο, τέτοιες ιδιωτικά τυπωμένες εκδόσεις φαίνεται να απουσιάζουν μέχρι σήμερα από την ελληνική ιστορία. Επίσης απουσιάζουν οι έγχρωμες φωτογραφίες, οι οποίες θα πρέπει να ήταν πολλές σε αριθμό και δεν φαίνεται να έχουν εντοπιστεί από τους συλλέκτες μέχρι τώρα. Όταν τα γερμανικά στρατεύματα άρχισαν να καταλαμβάνουν την Ελλάδα τον Απρίλη του 1941, συνοδεύονταν από την PK 690 με τους φωτογράφους Γέσε και Τέσεντορφ. Φυσικά, ξεκίνησαν με το σύνθημα πρόγραμμα: την ανύψωση της σημαίας στην Ακρόπολη, την υπογραφή της συνθηκολόγησης της Ελλάδας στις 23 Απριλίου 1941, τα τανκς στους δρόμους των μεγαλύτερων πόλεων και στην επαρχία και, τέλος, τη θερμή υποδοχή των στρατευμάτων από τον ελληνικό πληθυσμό, που περιλάμβανε και το στερεότυπο του στοργικού στρατιώτη.

The official book on Greece was written and photographed by Joachim Gerstenberg; he describes the average impression any German intellectual should have of Greek antiquities, countryside, and peasants.¹² The choice of motifs and subjects was carefully prepared: Except for one image, there was no hint of Athens as a large city with a metropolitan life. The book ended with two symbolic pages, one showing the hill of the Acropolis, the other a sunset over Cap Sounion. The Acropolis is given the German name of “The Gods’ Castle” thus referring more to Aryan mythology than Greek antiquity, and sunsets are the everlasting moments of sick sentiments, especially when presented in the context of an occupation. As was known from this author (he had published three more books in the same manner, one each on Bulgaria, Ireland, and Greenland), the photographs were exactly what was needed for so-called neutral cultural travel literature: well composed but boring. But this was exactly their appeal for propaganda—you travel and occupy but you recognize only what fits your prejudices.

There would have been good opportunities to have better books on Greece, and especially on Athens, as there would with any German Occupation during World War II. Occupations were accompanied by large take-overs of printing and publishing capacities—e.g., we know of a large number of privately printed books by German photographers during the occupation of Paris alone.¹³ But these private print publications seem to be absent until now from the Greek history, along with the colour photographs that must have been made in large numbers, which do not seem to have passed before the eyes of collectors so far. When German troops started to occupy Greece in April 1941, they were accompanied by the already named PK 690 with the photographers Jesse and Teschendorf. Of course, they started with the usual programme: hoisting the flag over the Acropolis, the signing of the Greek capitulation on April 23, 1941, tanks in the streets of bigger cities and in the countryside, and, last but not least, the warm welcome given to the troops by the Greek population, including the caring soldier as a standard stereotype.

The troops were also expected to control and regulate the lives of the occupied population though, and these efforts were recorded too, as well as the resulting punishments after so-called war crime trials. These gruesome and ugly images surely represent the dark ages of the German Occupation—and the images clearly show that the photographers knew that they were all too friendly witnesses to the crimes executed by the occupants. But it is typical for all the different strategies in war photography that Max Merten, Alois Brunner, and Dieter Wisliceny did not rely on the normal PK photographers when committing their crimes and injustices on the Jewish population of Thessaloniki but ordered the young Cologne journalist Walter Dick—well known in his home town as a fierce Nazi ideologist—to record their offences.¹⁴

None of these violent acts are commemorated from Athens although the beginning looks similar in the photographs: Travelling into town on long distance roads looks like a holiday tour, and when you come into town, everybody is greeting you. Maybe not as friendly as in rural areas and in professional propaganda photographs but,

Ωστόσο, τα στρατεύματα αναμενόταν επίσης να ελέγχουν και να ρυθμίζουν τις ζωές του υπό κατοχή πληθυσμού, στοιχεία που καταγράφονταν επίσης, όπως άλλωστε και οι επακόλουθες τιμωρίες μετά τις επονομαζόμενες δίκες εγκλημάτων πολέμου. Αυτές οι ειδικείς και αποκρουστικές εικόνες σίγουρα αναπαριστούν τα σκοτεινά χρόνια της γερμανικής κατοχής –και οι εικόνες δείχνουν καθαρά ότι οι φωτογράφοι ήξεραν πως ήταν ιδιαίτερα πρόθυμοι μάρτυρες των εγκλημάτων που διαπράχθηκαν από τις δυνάμεις κατοχής. Αντιπροσωπευτικό των διαφορετικών στρατηγικών πολεμικής φωτογραφίας που χρησιμοποιήθηκαν ήταν το γεγονός ότι οι Μαξ Μέρτεν, Αλόις Μπρούνερ και Ντίτερ Βισλιτσένι δεν βασίστηκαν στους συνήθεις φωτογράφους των ΡΚ όταν διέπρατταν τα εγκλήματα και τις ειδικές πράξεις τους σε βάρος του εβραϊκού πληθυσμού της Θεσσαλονίκης, αλλά κάλεσαν τον νεαρό δημοσιογράφο Βάλτερ Ντικ από την Κολωνία –γνωστό στη γενέτειρά του για τον φανατισμό με τον οποίο υποστήριζε τη ναζιστική ιδεολογία– προκειμένου να καταγράψει τα εγκλήματα τους.¹⁴

Καμία τέτοιου είδους βίαιη πράξη δεν καταγράφεται από την Αθήνα, παρότι η αρχή μοιάζει παρόμοια φωτογραφικά. Το ταξίδι προς την πόλη μέσα από τους μεγάλους δρόμους μοιάζει με ταξίδι αναψυχής και, όταν πια οι στρατιώτες φτάνουν στην πόλη, όλοι τους χαιρετούν. Ίσως όχι με τον ίδιο φιλικό τρόπο όπως στις αγροτικές περιοχές και στις επαγγελματικές προπαγανδιστικές φωτογραφίες, όμως, οι άνθρωποι φαίνεται τουλάχιστον να ενδιαφέρονται για τους κατακτητές και να τους περιεργάζονται. Η είσοδος στην πόλη με τρένο είναι ακόμη πιο βαρετή και έτσι ο πρώτος περίπατος γίνεται στην Ακρόπολη –κάθε συλλογή φωτογραφιών από την Ελλάδα στη διάρκεια του πολέμου περιλαμβάνει εκατοντάδες εικόνες αυτού του σημείου, πάντα με μια σημαία και έναν ναό στο βάθος, σχεδόν πάντα με λιακάδα και με λήψη από κάτω ώστε να φαίνεται όχι μόνο το μεγαλείο της τοποθεσίας αλλά και η φαντασίωση ακόμα και του τελευταίου στρατιώτη ότι μοιάζει με θεό (Εικ. 2).

Το μεγαλύτερο μέρος της συλλογής Μήτου για την Αθήνα αποτελείται από ερασιτεχνικές φωτογραφίες, αλλά ακόμη και σ'αυτές μπορεί να διακρίνει κανείς διαφορετική ποιότητα ως προς την τεχνική και την οπτική. Υποτίθεται ότι αυτές οι εικόνες καταγράφηκαν από ανώτερους αξιωματικούς που είχαν εμπειρία από φωτογραφικά βιβλία ή/και εικαστικές τέχνες και στο παρελθόν. Οι προσεκτικά επιλεγμένες οπτικές γωνίες και τα πρώτα πλάνα έχουν εξίσου μεγάλη σημασία για τον φωτογράφο όσο και η τέλεια τοποθετημένη σημαία στο κέντρο της φωτογραφίας. Υπάρχουν σχετικά λίγες επαγγελματικές φωτογραφίες των μονάδων ΡΚ από την κατοχική Αθήνα και αυτές οι λίγες ακολουθούν απλώς τους κανόνες των λεγόμενων «ανήσυχων ερασιτεχνών»: ο Βίλι Αντόνοβιτς, φωτογράφος που ανήκε στο πρακτορείο του προσωπικού φωτογράφου του Χίτλερ, Χάινριχ Χόφμαν, τοποθετεί ένα κανόνι μπροστά από μια κολόνα ναού, τοποθετεί έναν στρατιώτη στο πλάι και τον αφήνει να κοιτά προς κάποιο μακρινό μέλλον, το οποίο αποτελεί το σύμβολο της μέριμνας των Γερμανών για το μεγαλείο των αρχαιοτήτων (Εικ. 3). Περιέργως, αυτή η φωτογραφία ακολουθεί ακριβώς τους κανόνες εκείνους που ο Υπουργός Προπαγάνδας Γιόζεφ Γκέμπελς δεν επιθυμούσε να βλέπει: το μοναχικό κανόνι κάτω από ένα δέντρο, όπως το ονόμαζε –νάτο εδώ, ένα μοναχικό κανόνι μπροστά από μια εξίσου μοναχική κολόνα, με έναν βαριεστημένο στρατιώτη στο πλάι.

Ωστόσο, το πιο βαρετό στοιχείο της στρατιωτικής φωτογραφίας είναι επίσης και το πιο σύνθηρες: παρές στρατιωτών μπροστά σε αξιοθέατα. Εδώ, φυσικά, πρέπει να είναι η Ακρόπολη και πρέπει να συνδυάζεται

at least, people are interested and have a look at the occupants. Coming into town by railway is even more boring, and thus the first walk is up to the Acropolis –every collection of war photographs from Greece has hundreds of images from this place, always with a flag and with a temple in the background, nearly always in bright sunshine and taken from below thus showing not only the splendour of the place but the self-imagination as being godly creatures as well, even for the most common soldier (Fig. 2).

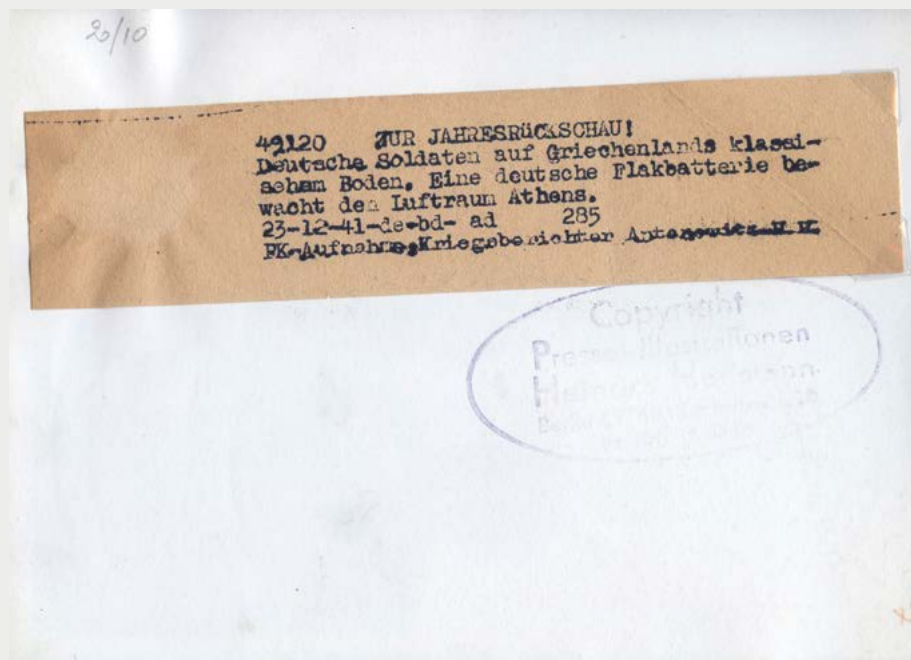
By far the greatest part of Byron Metos' collection on Athens consists of amateur photography but even there you can discern different qualities in technique and view: Supposedly these images were taken by higher ranks that had looked at photographic books and/or visual arts before. Carefully chosen viewpoints and foregrounds are equally as important to the photographer as the perfectly placed flag in the middle of the photograph. There are relatively few professional PK photographs of the German Occupation of Athens, and those few simply follow the rules of the so-called concerned amateurs: Willi Antonowitz –basically a photographer from the agency of Hitler's home photographer Heinrich Hoffmann– places a cannon in the foreground of a temple column, situates a soldier to the side and lets him look into some distant future –that is the symbol of German care for antique grandness (Fig. 3). Strangely enough, this photograph follows exactly the rules that the propaganda minister Joseph Goebbels did not want to see: the lonesome cannon under a tree as he named it –here it is, a lonesome cannon before an equally lonesome column with a bored soldier as an aside.

However, the most boring aspect of military photography is also the most common: groups in front of an important place. Here, of course, must be the Acropolis, and it must be combined with the flag –a no-go area in picture composition, not that you would gather as much from the dozens of similar photographs in the Metos collection. Equally uninteresting is the second largest stock of images of Athens under German Occupation: The grand parade on May 3, 1941. Most of these images cannot show what they describe as the photographers were standing on the side of the road without being able to see more than the small section afforded to them by the surrounding crowd. Some, however, managed to gain a place on a lamp post or a balcony at a road-fronting house which even allowed sequences of images describing the different types of battalions marching along (Fig. 4). Of course, the reverse sides note all important names and titles –this is an old style and feudal military, even under the auspices of World War II.

Another important topic of the soldiers' amateur photographs were the office buildings in which they were stationed –the more important the building, the higher one's own office, the prouder the description on the reverse side. As the SS recognized themselves as an elite contingent they, of course, gave a proud remark on the image of their office. The truck driver, however, who had to live in his own truck describes it here as his own hotel (Fig. 5). The arrogance of the occupiers is best shown on album pages: The photographs are simple collections of men and places but the captions give them a different appeal. The victims of the Occupation and the



Εικ. 2. Ακρόπολη. © Συλλογή Μήτου.
Fig. 2. Acropolis. © Metos collection.



Εικ. 3. «Για την ετήσια επετηρίδα! Γερμανοί στρατιώτες στα εδάφη της κλασικής Ελλάδας. Ένα γερμανικό αντιαεροπορικό φυλάσσει τον εναέριο χώρο των Αθηνών. 23.12.1941.»
PK Βίλι Αντόνοβιτς. © Συλλογή Μήτου.
Fig. 3. "For the annual yearbook! German soldiers in the land of classical Greece. A German anti-aircraft battery guards the airspace of Athens. 23.12.1941."
PK Willi Antonowitz. © Metos collection.

με τη σημαία –αδόκιμος συνδυασμός όσον αφορά τη σύνθεση μιας εικόνας, παρά τις δεκάδες παρόμοιες φωτογραφίες της συλλογής Μήτου. Εξίσου αδιάφορες είναι οι φωτογραφίες που ανήκουν στη δεύτερη μεγάλη ομάδα εικόνων από την κατοχική Αθήνα, αυτές της μεγάλης παρέλασης της 3ης Μαΐου 1941. Οι περισσότερες από αυτές τις εικόνες αδυνατούν να παρουσιάσουν αυτό που περιγράφουν, καθώς οι φωτογράφοι στέκονταν στο πλάι του δρόμου χωρίς να μπορούν να διακρίνουν κάτι παραπάνω από τις αποσπασματικές σκηνές που μπορούσαν να τραβήξουν μέσα από το συγκεντρωμένο πλήθος. Κάποιοι, ωστόσο, είχαν καταφέρει να ανέβουν σε έναν φανοστάτη ή σε ένα μπαλκόνι σπιτιού με θέα τον δρόμο, κάτι που τους επέτρεψε να τραβήξουν ακόμη και σειρές φωτογραφιών και να περιγράψουν τα διαφορετικά είδη ταγμάτων που συμμετείχαν στην παρέλαση (Εικ. 4). Φυσικά, στις πίσω όψεις των φωτογραφιών καταγράφονται όλα τα σημαντικά ονόματα και οι τίτλοι –έναν παλιομοδίτικο και φεουδαρχικό στρατός, ακόμα και στο πλαίσιο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου.

Ένα άλλο σημαντικό θέμα στις φωτογραφίες των ερασιτεχνών στρατιωτών ήταν τα κτήρια των γραφείων στα οποία ήταν εγκατεστημένοι –όσο πιο σημαντικό το κτήριο ή όσο πιο ψηλά βρισκόταν το γραφείο κάποιου, τόσο πιο κομπαστική η περιγραφή στην πίσω πλευρά. Καθώς τα Ες Ες θεωρούσαν ότι αποτελούσαν την ελίτ των στρατευμάτων, σχολίαζαν με περηφάνια τις εικόνες από τα γραφεία τους. Ωστόσο, ο οδηγός φορτηγού που ήταν αναγκασμένος να ζει μέσα στο φορτηγό του, το περιγράφει εδώ ως το δικό του ξενοδοχείο (Εικ. 5). Η αλαζονεία των κατακτητών επιδεικνύεται καλύτερα στις σελίδες των άλμπουμ. Οι φωτογραφίες είναι απλώς συλλογές από άνδρες και τοποθεσίες, αλλά οι λεζάντες προσδίδουν σ' αυτές μια ξεχωριστή γοητεία. Τα θύματα της Κατοχής και η επίταξη των καταλυμάτων όχι μόνο περιγράφονται με σκληρά λόγια αλλά φανερώνουν και τη μεγάλη επιθετικότητα των διοικητικών επιχειρήσεων –όλη η ευθύνη μετατίθεται στον αξιωματικό επιμελητείας, ενώ η έλλειψη συμπόνιας ξεχειλίζει στις σημειώσεις στην πίσω όψη των φωτογραφιών με αποτέλεσμα να μη χρειάζεται καν να δει κανείς τις εικόνες: το καλύτερο για μένα (ή, τουλάχιστον, για εμάς) και το χειρότερο για αυτούς (Εικ. 6).

Οι εικόνες των στρατιωτικών καταλυμάτων, στην ουσία κατοικιών που είχαν κατασχεθεί από Αθηναίους πολίτες, συνήθως φέρουν λεζάντες όπως «αυτοί είναι οι δρόμοι της Αθήνας» και «αυτός είναι ο τρόπος ζωής τους,» φανερώνοντας έτσι την υπεροψία των κατακτητών. Φυσικά, δεν ήταν αυτή η οπτική των υψηλόβαθμων αξιωματικών –αυτοί απλώς έδειχναν τις τοποθεσίες στις οποίες βρίσκονταν ή τη θέα από το παράθυρο του ξενοδοχείου τους. Το ενδιαφέρον τους στρεφόταν αλλού. Ήθελαν να καταγράψουν την ανωτερότητά τους σε σχέση με τον ελληνικό πληθυσμό, συνδεδεμένοι με το μεγαλείο της αρχαιότητας. Υπάρχουν άλμπουμ που φέρουν όλα τα σημάδια ενός, όπως λέγεται, «ανήσυχου» ερασιτέχνη φωτογράφου που ακολουθεί τις οδηγίες των εκλαϊκευμένων βιβλίων, συνδυάζοντάς τες με παλιομοδίτικα σχόλια στις λεζάντες, τα οποία, παρεμπιπτόντως, καταλήγουν σε κάποιες πολύ μοντέρνες παρατηρήσεις όπως για παράδειγμα στατιστικά στοιχεία για θέσεις επισκεπτών κλπ. Αυτή η ανακολουθία ανάμεσα στην υπεροψία των κατακτητών και τα αιώνια ανθρωπιστικά ιδανικά της μεταπολεμικής εποχής περιγράφονται λεπτομερώς από τον Χάγκεν Φλάισερ.¹⁵ Η αυτο-μετουσίωση του στρατιώτη που φορώντας τη στολή του κάθεται στον δεσποτικό θρόνο φανερώνει όχι μόνο παντελή έλλειψη ευγένειας, αλλά και τους λόγους για τους οποίους οι κατακτητές δεν μπόρεσαν ποτέ να αναλογιστούν τη βία των πράξεών τους στα κατοπινά χρόνια.

requisitioning of quarters are not only described in merciless words but show the full aggression of the administrative operations –all responsibility is handed over to the chief quartermaster, and the lack of empathy seeps through the remarks on the reverse page without even having to see the images: The best for me (or, at least, us) and the worst for them (Fig. 6).

Images of soldiers' quarters, comprising residences seized from Athenian citizens, normally carry captions like "These are the streets of Athens," "that's the way they live" and thus show the big-headedness of the occupiers. Of course, this is not the view of the higher ranks –they simply show the places where they are or give the view from their hotel window. Their interests go in another direction: They want to identify their superiority over the contemporary Greek population by getting themselves adjusted to antique splendour. There are albums that show all the hallmarks of a so-called "concerned" amateur photographer following the proposals given by the knapsack literature, combining it with old-fashioned language in the captions which, by the way, end up in very modern remarks like statistics about visitor seats etc. This discrepancy between the occupiers' arrogance and the eternal ideas of humanity in the postwar era has been described sufficiently at length by Hagen Fleischer.¹⁵ The self-sublimation by sitting in uniform on a priest's chair not only shows a total lack of decency but clarifies why the occupiers could never think about the violence of their acts in later years.

The self-esteemed high rank of occupying Athens as a pseudo-cultural act is underlined by a number of events that happened throughout the Occupation. Directly after the Occupation, in mid-May 1941, a troupe of actors were sent to Athens under the direction of Arthur Maria Rabenalt, a specialist in light-weight propaganda comedies. The film produced was named *Fronttheater* (Front Theater) which was the name of the propaganda units that played in front of soldiers all around the occupied countries¹⁶ (Fig. 7). The story is a simple husband-wife drama on jealousy, and the happy ending happens on the Acropolis. When the film was released in September 1942, Goebbels did not like it because of its overly simple story and characters but the film was well received by the public.¹⁷ That an amateur photographer calls the actors "an elite troupe of actors" fits for both ends: They act as a front theatre troupe, and they produce a film of the same title. In this sense, the photographs display the high rank attributed to Athens' Occupation in contrast to other cities that may have been far more important in military or economic terms. There was an opera stage set up, and whenever there were concerts or sport games the representatives were present. Even the smallest events were broadcast on German radio programmes, and more than one weekly news reel (Wochenschau) showed happenings in Athens.

The photographer on-site, however, did not show too much interest in these events –and if you take a close look at, e.g., the stadium at the sport games, there were only handfuls of spectators to be seen. The streets were a more common subject of photography, and nearly every album or narrative had to begin with the important buildings like the Academy or the Parliament building –which in most cases was called palace, as if the old monarchy was under occupation, too.



Εικ. 4. «Μεγάλη Παρέλαση και Επιθεώρηση μπροστά στον Ανώτατο Διοικητή της 12ης Στρατιάς, Στρατάρχη Λιστ, στις 3 Μαΐου 1941 στην Αθήνα (Ελλάδα). Ορεινοί καταδρομείς.» © Συλλογή Μήτου.

Fig. 4. "Great Parade and Inspection before the Commander-in-chief of the 12th Army, Field Marshal List, on May 3rd 1941 in Athens (Greece). Mountain rangers." © Metos collection.



Εικ. 5. «Το κινητό μου σπίτι, Αθήνα 16.6.» Στρατιωτικό φορτηγό με το σύμβολο της 164ης μεραρχίας. © Συλλογή Μήτου.

Fig. 5. "My mobile home, Athens 16.6." Military truck with the symbol of the 164th division. © Metos collection.

Quartiere machen erfreut niemand -

ATHEN



Fischer Lösch Werner Faulmüller

← Dolmetsch

→ OQu

am Henigsten die Wohnungbesitzer,



WERNER

21.11. ATHEN

HEIT. GRUBER

OQu Heitig
Faulmüller

sie müssen sich klein machen, dürfen
aber bleiben!

Unser OQu Heitig i. G. greift persönlich!
ein um uns gute Quartiere zu sichern!

Εικ. 6.
«Η επίταξη καταλυμάτων
δεν κάνει
κανέναν χαρούμενο
και κυρίως
τους ιδιοκτήτες τους,
που πρέπει
να δείχνουν υποταγή,
αλλά μπορούν
να παραμείνουν.
Ο Ανώτερος
Υπεύθυνος Καταλυμάτων
Λοχαγός Γενικού Σώματος
αναλαμβάνει προσωπικά
να μας εξασφαλίσει
ένα καλό κατάλυμα.»
© Συλλογή Μήτου.

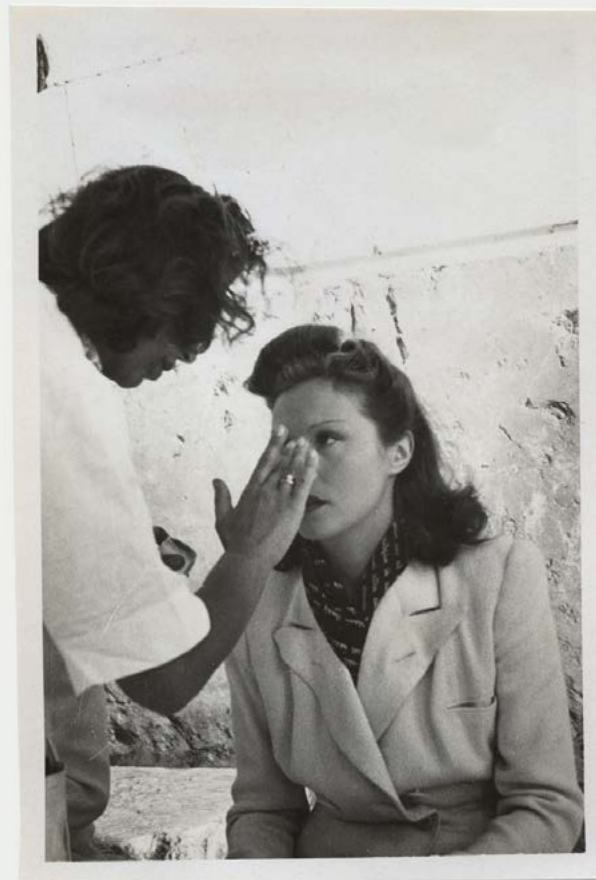
Fig. 6.
"The requisition of quarters
makes no one happy
and particularly their owners,
who must show obedience,
though they can stay.
The Quartermaster General,
Captain of the General Staff
personally undertakes
to ensure us
a good billeting."
© Metos collection.

Η υψηλή αυτοπεποίθηση που απέπνεε η κατάκτηση της Αθήνας ως ψευδο-πολιτισμική πράξη υπογραμμίζεται από διάφορα συμβάντα που διαδραματίστηκαν σε όλη τη διάρκεια της Κατοχής. Αμέσως μετά την κατάληψή της, στα μέσα Μαΐου του 1941, στάλθηκε στην Αθήνα μια ομάδα ηθοποιών υπό την καθοδήγηση του Άρτουρ Μαρία Ράμπεναλτ, ο οποίος ήταν εξπέρ στις ελαφρές προπαγανδιστικές κωμωδίες. Η ταινία που γυρίστηκε είχε τον τίτλο *Fronttheater* (Θέατρο στο Μέτωπο/Θέατρο του Μετώπου) όπως ήταν το όνομα των μονάδων προπαγάνδας που έπαιζαν για τους στρατιώτες σε όλες τις υπό κατοχή χώρες (Εικ. 7).¹⁶ Η ιστορία είναι ένα απλό συζυγικό δράμα ζηλοτυπίας και το ευτυχισμένο τέλος διαδραματίζεται μπροστά στην Ακρόπολη. Όταν η ταινία άρχισε να προβάλλεται τον Σεπτέμβριο του 1942, δεν άρεσε στον Γκέμπελς λόγω του απλοϊκού σεναρίου και των απλοϊκών χαρακτήρων, ωστόσο η υποδοχή της από το κοινό ήταν καλή.¹⁷ Το γεγονός ότι ένας ερασιτέχνης φωτογράφος κάνει λόγο για «κορυφαίο θίασο ηθοποιών» ταιριάζει και με τα δύο στοιχεία: είναι θίασος που παίζει στο μέτωπο και συμμετέχει σε μια ταινία με τον ίδιο τίτλο. Με την έννοια αυτή, οι φωτογραφίες είναι ενδεικτικές της υψηλής θέσης που αποδόθηκε στην κατάληψη της Αθήνας σε αντίθεση με άλλες πόλεις που ήταν ενδεχομένως πολύ σημαντικότερες από στρατιωτική ή οικονομική άποψη. Στην πόλη δημιουργήθηκε σκηνή όπερας και τα κονσέρτα ή οι αθλητικές διοργανώσεις πραγματοποιούνταν παρουσία εκπροσώπων των Γερμανών. Ακόμη και οι μικρότερης κλίμακας εκδηλώσεις αναμεταδίδονταν από τα γερμανικά ραδιοφωνικά προγράμματα, ενώ τα επίκαιρα (*Wochenschau*) από την Αθήνα προβάλλονταν πάνω από μία φορά την εβδομάδα.

Ωστόσο, ο φωτογράφος των σκηνών δεν επέδειξε και τόσο μεγάλο ενδιαφέρον για αυτές τις εκδηλώσεις –και αν παρατηρήσει κανείς προσεκτικότερα π.χ. το στάδιο στις αθλητικές διοργανώσεις, θα δει ότι υπήρχαν πολύ λίγοι θεατές. Οι δρόμοι ήταν συνηθέστερο θέμα στις φωτογραφίες και σχεδόν κάθε άλμπουμ ή αφήγηση ξεκινούσε με σημαντικά κτήρια όπως η Ακαδημία ή η Βουλή, η οποία τις περισσότερες φορές ονομαζόταν Ανάκτορο, σαν να ήταν υπό κατοχή ακόμη και η παλιά μοναρχία. Για τους στρατιώτες, η ιατρική φροντίδα και η πρόνοια διαδραμάτιζαν σημαντικό ρόλο και έτσι τα αντίστοιχα κτήρια είχαν κεντρική θέση σε όλα τα άλμπουμ πολεμικών αναμνήσεων. Όμως, κανένας από τους φωτογράφους εκεί δεν πρόσεξε ότι επισκεπτόταν ένα από τα καλύτερα δείγματα σύγχρονης αρχιτεκτονικής της Αθήνας, το Σισμανόγλειο Νοσοκομείο σε σχέδια των Π. Μανουηλίδη και Γ. Οικονομίδη, το οποίο άρχισε να λειτουργεί τον Δεκέμβριο του 1936. Υπάρχει μία μόνο φωτογραφία, ανάμεσα στον μεγάλο αριθμό φωτογραφιών από εκεί, που φανερώνει κάποιο ενδιαφέρον για την αρχιτεκτονική –σε αντίθεση με τις τεχνολογίες πληροφορικής που παρουσίαζαν πάντα ενδιαφέρον. Όπως, φυσικά, και οι όμορφες κυρίες του υγειονομικού τμήματος.

Παρότι η Αθήνα δεν υπήρξε θέατρο στρατιωτικών επιχειρήσεων καθ' όλη τη διάρκεια της Κατοχής (χωρίς να υποτιμάται το πλήθος φρικαλεοτήτων που διαπράχθηκαν γενικά από τους κατακτητές), κάποιοι Γερμανοί στρατιώτες πέθαιναν και έπρεπε να κηδευτούν. Ωστόσο, οι περισσότερες κηδείες μετατρέπονταν σε πομπώδεις τελετές όπου κυριαρχούσε η παράδοση, σε ευθεία αντίθεση με τη νεωτερικότητα του πολέμου. Και πάλι, η φωτογραφία χρησιμοποιήθηκε προκειμένου να εδραιωθούν τα στερεότυπα που είχαν μεταφερθεί από την πατρίδα, κυρίως όσον αφορά τη διαφορά ανάμεσα στην παλιά παράδοση και τη νέα μίζερνη ζωή, ακόμη και στο κοιμητήριο. Έτσι, πολλές εικόνες δρόμου αναφέρουν την ύπαρξη μεγάλης μαύρης αγοράς, παρότι δεν μπορεί κανείς να τη δει ούτε να καταλάβει γιατί αυτή η αγορά είναι διαφορετική από τις νόμι-

Important for all soldiers is their medical care and welfare, and thus these places take on an important role in all albums of war memories. But none of the photographers at the place noticed that they were visiting one of the best pieces of modern architecture in Athens, the Sismanoglio hospital designed by P. Manouilidis and G. Economidis which had opened in December 1936. There is only one photograph among the large number of examples from here that cares for the architecture –but the information technologies were always something to look at. And, of course, the nice ladies of the sanitary department.



Εικ. 7. Φωτογραφία από τα γυρίσματα της ταινίας «Fronttheater» (Θέατρο στο Μέτωπο). © Συλλογή Μήτου.

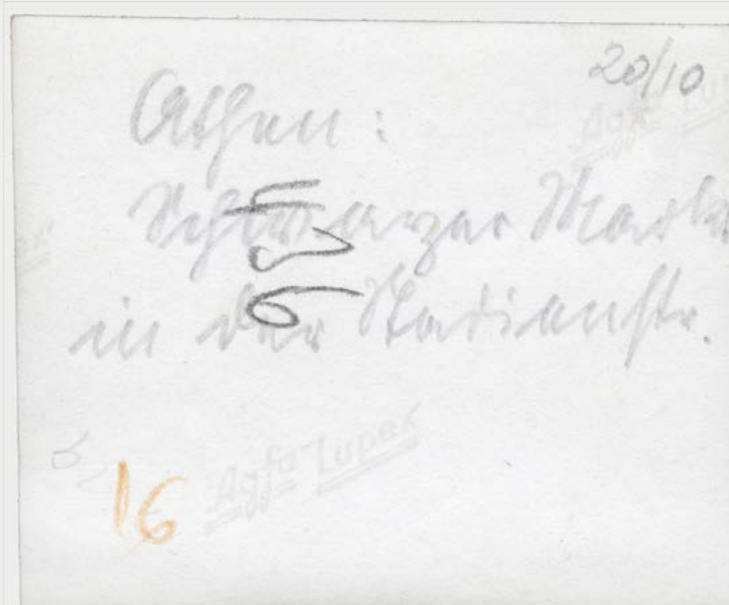
Fig. 7. Photo from the shooting of the movie "Fronttheater" (Front Theater). © Metos collection.

Although there were nearly no military actions reported in Athens throughout the Occupation (which does not reduce the amount of atrocities committed by the occupiers in general), there were German soldiers dying and they had to be buried. Most of the burials, however, were made into pompous celebrations forcing old traditions in stark contrast to any form of warfare modernity. Again, photography was used to stabilize the stereotypes brought from home, mostly considering the difference between the old culture and the new living in misery, even at the cemetery. Thus, many street views mention that there was a large black market even though you cannot see it or how this market is different from legal ones (Fig. 8). Strangely enough, these images look similar to those of the German postwar period, and they are often equipped with stories of forbidden subjects to photograph which was simply not true.

μες (Εικ. 8). Παραδόξως, αυτές οι εικόνες μοιάζουν με τις φωτογραφίες της μεταπολεμικής Γερμανίας και συχνά συνοδεύονται από ιστορίες για απαγορευμένα προς φωτογράφιση θέματα, κάτι που στην πραγματικότητα δεν ίσχυε.

Το πιο ξεκάθαρο δείγμα των στερεοτύπων που παρουσίαζαν τον ελληνικό πληθυσμό ως φτωχό και οπισθοδρομικό ήταν οι δεκάδες εικόνες των λούστρων που δούλευαν στους δρόμους. Για διάφορους λόγους, οι λούστροι είχαν εξαφανιστεί από τους δρόμους της Γερμανίας κατά τη δεκαετία του 1930 και έτσι τα σχόλια στην πίσω πλευρά των φωτογραφιών με τις συντομογραφίες και τις αναφορές τους στις φωνές των –συνικά νεότατων– λούστρων είναι ενδεικτικά του πόσο υποτιμητικά και περιφρονητικά έβλεπαν οι Γερμανοί τους Έλληνες ή τουλάχιστον τους Αθηναίους. Το ίδιο συνέβαινε και με τις δεκάδες φωτογραφίες των

More clear among the ranks of stereotyping the Greek population as poor and backwards-minded are the dozens of images that show the shoeshine trade on the street. For various reasons, shoe shiners had disappeared from German streets throughout the 1930s, and so the remarks on the reverse side with their abbreviations and quotations of the shouts offered by the –most often very young– shoe shiners give a demonstrative idea of how high German noses and brows were raised against the Greek or, at least, the Athenian population. The same goes for the similarly dozens of photographs of over-crowded city trams, something that had not happened in Germany since WWI. The remarks on the pictures are of the same quality as those about the shoe shiners –traffic problems are described as customs (Fig. 9). The quality of the streets (which had



Εικ. 8. «Αθήνα: μαύρη αγορά στην οδό Σταδίου» (sic)
Οδός Αιόλου, λήψη από το ύψος της οδού Λυκούργου. © Συλλογή Μήτου.

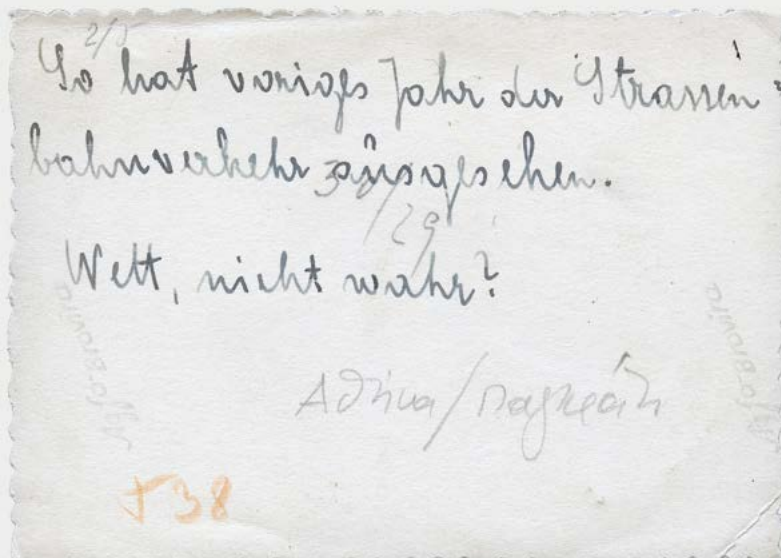
Fig. 8. "Athens: Black market in the Stadion street." (sic)
Aeolou Street, taken from Lykourgou Street. © Metos collection.

τραμ που ξεχείλιζαν από κόσμο, ένα φαινόμενο που στη Γερμανία είχαν να δουν από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Τα σχόλια στις εικόνες έχουν τα ίδια χαρακτηριστικά με αυτά για τους λούστρους –τα προβλήματα στις συγκοινωνίες αποδίδονται στις συνθήκες του πληθυσμού (Εικ. 9). Η ποιότητα των δρόμων (το βασικό θέμα της προπαγάνδας του χιτλερικού καθεστώτος, το οποίο συνεχίζει να κυριαρχεί στον λόγο των δεξιών κομμάτων μέχρι σήμερα) αποτελεί επίσης συνηθισμένο αντικείμενο των σχολίων στις φωτογραφίες. Μπορεί να ακούγεται λίγο περίεργο που όλες οι φτωχές συνοικίες της πόλης ονομάζονται τούρκικες συνοικίες, κάτι που δεν έχει πραγματικά νόημα. Ο ελληνικός πληθυσμός θεωρείται πάντα κατώτερου επιπέδου σε σχέση με τον γερμανικό, αλλά τώρα φαίνεται ότι οι Τούρκοι κατατάσσονται ακόμη πιο κάτω.

Όμως στο πλαίσιο αυτό, είναι σημαντικότερο να κατανοήσουμε τι δεν έχει φωτογραφηθεί με επαρκή ποιότητα ή με ανθρώπινο ενδιαφέρον και τι λείπει σε αυτήν τη συλλογή των ιδιωτικών αναμνήσεων του πολέμου: η πείνα, ως συνέπεια της γερμανικής Κατοχής, όπως είχε φωτογραφηθεί,

been the real propaganda item of Hitler's regime, even persisting up until today's right-wing parties) is also a typical subject for annotations of the images. It may sound a bit strange that all poor quarters of the city are denominated as Turkish quarters which does not really make sense: The Greek population is always seen as being underrated in comparison to the German soldiers but now the Turkish seem to be even lower.

But in this context, it is more important to understand what has not been photographed in sufficient quality or with human interest, and what is missing in this collection of private war memories: The famine as a consequence of the German Occupation as it was photographed, e.g., by Voula Papaionnou and Kostas Paraschos.¹⁸ Only three of the roughly 650 images in the Metos collection may have escaped the inherent censorship of those who sold it to him: On one picture, daily labourers are waiting for a new job, which is described on the re-



Εικ. 9. «Έτσι γινόταν η κυκλοφορία με τα τραμ πέρυσι. Ωραίο, ε;» © Συλλογή Μήτου.

Fig. 9. "This is how travelling around with trams was happening last year. Nice, right?" © Metos collection.

π.χ. από τη Βούλα Παπαϊωάννου και τον Κώστα Παράσχο.¹⁸ Μόνο τρεις από τις περίπου 650 εικόνες ξέφυγαν από την εγγενή λογοκρισία όσων πούλησαν τη συλλογή στον Βύρωνια Μήτο. Σε μια εικόνα, εργάτες περιμένουν για ένα μεροκάματο, κάτι που περιγράφεται στο πίσω μέρος της εικόνας με τα λόγια ενός πλαστού παραθέματος σε πρώτο πρόσωπο – με μια παιδική οπτική (Εικ. 10). Με τον τρόπο αυτό, ο καθημερινός αγώνας ζωής που έδιναν οι άνθρωποι υπό καθεστώς κατοχής αποδίδεται στο χαμηλό επίπεδο της μόρφωσής τους – τυπική αποικιοκρατική λογική με τη συνθήκη δόση ρατσισμού της αυτοαποιδόμενης ανωτερότητας. Μια άλλη εικόνα προχωρά ακόμη περισσότερο (Εικ. 11): Η παρουσία μιας εμπορικής δραστηριότητας γίνεται ακριβώς όπως στις προπαγανδιστικές ταινίες, π.χ. στην ταινία «Jud Süß» (Εβραίος Ιωσήφ) και το σχόλιο είναι μια εξίσου παραπλανητική φράση στη βιεννέζικη διάλεκτο, με το αυστηρό αντισημιτικό μήνυμα: Προσοχή σε όλους τους Εβραίους ή/και Έλληνες έμπορους! Η εικόνα παρουσιάζει ομοιότητες με μια άλλη φωτογραφία της συλλογής Μήτου από τη Θεσσαλονίκη η οποία δείχνει την περιοχή όπου εγκαθιδρύθηκε το γκέτο στη συνοικία Βαρόνου Χιρς της Θεσσαλονίκης και γράφει: «Η Θεσσαλονίκη απέναντι από τον Σιδηροδρομικό Σταθμό. Βρόμικη, δύσσομη και ετοιμόρροπη.»¹⁹ Ακόμη κι αν η φωτογραφία δεν δείχνει κάτι τέτοιο, η περιγραφή στην πίσω πλευρά υπαγορεύει πώς πρέπει να τη διαβάσει κανείς. Αυτές οι λέξεις είναι ακριβώς ίδιες με εκείνες που χρησιμοποιούνταν για την περιγραφή οποιουδήποτε γκέτο της Ανατολικής Ευρώπης την εποχή της γερμανικής κατοχής και του Ολοκαυτώματος.²⁰ Επιπλέον, αυτές οι λέξεις γράφτηκαν στο πίσω μέρος της εικόνας δεκαετίες μετά, κάνοντας φανερό πως ο ρατσισμός και ο αντισημιτισμός δεν έφυγαν ποτέ από το μυαλό εκείνων των στρατιωτών και των επιγόνων τους που πούλησαν αυτές τις εικόνες στον συλλέκτη χωρίς να αντιληφθούν τις λεζάντες.

Η τρίτη φωτογραφία είναι η πιο ανταρτοκρατική. Πρόκειται για μια παρέα παιδιών που κοιμούνται (Εικ. 12). Η φωτογραφία απεικονίζει τέσσερα παιδιά σε κουρελούδες να κοιμούνται βαθιά στη γωνιά μιας εισόδου σε έναν ωραίο πλακόστρωτο δρόμο – η φωτογραφία πρέπει να τραβήχτηκε στο κέντρο της Αθήνας. Δεν υπάρχει περιγραφή στην πίσω όψη, πέρα από το όνομα της πόλης και έτσι μόνο υποθέσεις μπορεί να κάνει

verse side in the words of a fake quotation written in the first person – from the view of a child (Fig. 10). In this way, it diminishes the daily struggle of life under the Occupation to a low level of education – a typical form of colonization with the average racism of self-induced superiority. Another image goes even further (Fig. 11): The introduction of a business is provided exactly as in propaganda films like “Jud Süß” (Süss the Jew), the quotation is an equally fake phrase in the Viennese dialect and contains the strict anti-Semitic message: Beware of all Jewish and/or Greek street merchants! This is similar to another photograph of Byron Metos’ collection from Thessaloniki: It shows the installation of the ghetto in the Baron Hirsch quarter of Thessaloniki and reads: “Saloniki vis à vis to the railway station. Filthy, smelly, ramshackle.”¹⁹ Even if the photograph does not show these elements the description on the back tells how to read it. These words had been used for the description of any ghetto in the Eastern world during the German Occupation and the Holocaust.²⁰ And: Those words were written on the backside of the image decades later, showing that racism and anti-Semitism never left the minds of these soldiers and their successors who sold these images to the collector without recognizing the captions.

The third picture is the most disturbing one: It shows a group of children asleep (Fig. 12). It shows four children in rags fast asleep at the corner of an entrance on a well paved street; thus the photograph must have been taken in the centre of Athens. There is no description on the back except for the name of the city, and thus one can only speculate about what the image shows. The children are certainly poor, and the way they are lying on the street is not the result of a game as it may seem at first sight. Supposedly they are sleeping from hunger, they might have been working all day – well composed and without any further information, this is the most cynical statement of the occupier’s gaze that one can imagine. It is so superficial that it even escaped the many levels of censorship by those who made, collected, and, finally, sold these images to Byron Metos. Official PK



Εικ. 10. «Περιμένω κάθε μέρα εδώ για δουλειά. Πάρε με μαζί και θα σου βάψω τα δωμάτια, ώστε να φαίνονται καινούργια. Αθήνα 1944.»
Οδός Αθηνάς, δίπλα στο Δημαρχείο, ελαιοχρωματιστές περιμένουν για δουλειά. © Συλλογή Μήτου.

Fig. 10. "I wait here every day for work. Take me along and I will paint your rooms, so that they look new. Athens 1944."
Athinias Street, next to the City Hall, painters are waiting for work. © Metos collection.

36



Εικ. 11. «Ποιος θέλει να έχει συναλλαγές με μένα;» (έκφραση που υποδήλωνε αντισημιτισμό), Αθήνα 1944. © Συλλογή Μήτου.

Fig. 11. "Who wants to trade with me?" (expression indicating antisemitism). Athens 1944. © Metos collection.



κανείς σχετικά με το περιεχόμενο της εικόνας. Τα παιδιά είναι σίγουρα φτωχά και ο τρόπος με τον οποίο ξαπλώνουν στον δρόμο δεν είναι αποτέλεσμα παιχνιδιού όπως θα φανταζόταν κανείς με μια πρώτη ματιά. Η υπόθεση είναι ότι κοιμούνται από την πείνα, γιατί δούλευαν όλη μέρα. Με καλή σύνθεση και χωρίς καμία επιπλέον πληροφορία, αυτή η φωτογραφία αποτελεί την πιο κυνική δήλωση που θα μπορούσε κανείς να φανταστεί αναφορικά με το βλέμμα του κατακτητή. Είναι τόσο επιφανειακή που ξέφυγε από τα πολλά επίπεδα λογοκρισίας από αυτούς που την τράβηξαν, αυτούς που την ενέταξαν στη συλλογή τους και τελικά αυτούς που πούλησαν τις φωτογραφίες αυτές στον Βύρωνα Μήτο. Οι επίσημοι φωτογράφοι των Μονάδων Προπαγάνδας όπως ο Γκέρχαρντ Γκρόνεφελντ δεν είχαν κατά νου γενικά τη λογοκρισία. Είτε παρέδιδαν τα φιλμ τους στην τοπική Μονάδα Προπαγάνδας είτε πήγαιναν στο Βερολίνο, στο κεντρικό εργαστήριο της PK, όπου γινόταν η επεξεργασία των φιλμ προκειμένου να κριθούν αμέσως από την Κεντρική Διοίκηση (Oberkommando der Wehrmacht: OKW) και να περιληφθούν στην καθημερινή παράδοση των φωτογραφιών στον Γκέμπελς ο οποίος με τον τρόπο αυτό σχημάτιζε άποψη για τον πόλεμο. Οι φωτογραφίες που ανταποκρίνονταν στις απόψεις του Υπουργού δίνονταν στον Τύπο και έτσι έβρισκαν τον δρόμο τους για το αρχείο της κεντρικής μονάδας PK.²¹

Η επεξεργασία των εικόνων των ιδιωτών φωτογράφων γινόταν είτε τοπικά, οπότε και έπαιρναν έναν τοπικό αριθμό λογοκρισίας (821) για ιδιωτική χρήση, είτε μετά την επιστροφή των στρατιωτών στην πατρίδα τους, όπου έπαιρναν ένα σήμα από έναν τοπικό αντιπρόσωπο. Οι αντιπρόσωποι αυτοί είχαν την υποχρέωση να λογοκρίνουν εκ των προτέρων όλες τις εικόνες που μπορεί να τραβούσαν την προσοχή των αρχών λογοκρισίας και στην πραγματικότητα λογόκριναν οι ίδιοι μεγάλο μέρος του υλικού πριν αυτό επιστραφεί στους ερασιτέχνες φωτογράφους. Πολλές φωτογραφίες εμφανίστηκαν μετά τον πόλεμο και εντάχθηκαν σε άλμπουμ. Συχνά δεν είχαν κανένα σχόλιο στην πίσω πλευρά πέρα από τον αριθμό της ιδιωτικής συλλογής. Σε αυτές τις μεταπολεμικές συλλογές, μπορεί κανείς να εντοπίσει διάφορα επίπεδα λογοκρισίας:

1. Από τον ίδιο τον φωτογράφο, ο οποίος αποφάσιζε τι να εμφανίσει από το υλικό του και τι να τοποθετήσει σε άλμπουμ ή κουτί φωτογραφιών για το ιδιωτικό του αρχείο.
2. Μετά από κάποια χρόνια, από τον συλλέκτη, ο οποίος αποφάσιζε ποιες εικόνες έπρεπε να διασωθούν όταν ετοίμαζε ένα τελικό άλμπουμ ή μια παρουσίαση (π.χ. για λέσχες βετεράνων ή για τα εγγόνια του).
3. Μετά τον θάνατο του συλλέκτη, από την οικογένειά του, η οποία αποφάσιζε ποιες εικόνες θα δίνονταν είτε σε παλαιοπώλες είτε σε δημοπρασίες—είχαν χρηματική αξία (μεγάλη, σε ορισμένες περιπτώσεις), αλλά συγκροτούσαν μια ιστορία που μπορεί να μη συμβάδιζε με όσα πίστευε η οικογένεια για τους πατεράδες ή/και τους παππούδες της.
4. Από συλλέκτες, όπως ο Βύρων Μήτος, οι οποίοι αποφασίζουν τι θα συμπεριληφθεί σε μια έκθεση και τι όχι.

Μαζί με την παράδοση από το εργαστήριο εμφάνισης, έχει κανείς τουλάχιστον πέντε επίπεδα λογοκρισίας που πρέπει να λάβει υπόψη όταν εξετάζει το τεράστιο υλικό που παρουσιάζεται από τους επιμελητές αυτής της έκθεσης. Δίνει σχήμα και μορφή σε μια πτυχή της ιστορίας της φωτογραφίας κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής της Ελλάδας και της Αθήνας, η οποία, όμως, είναι μία μόνο από τις πολλές πιθανές πτυχές αυτής της ιστορίας. Και υπάρχουν πολλές ακόμα που μπορούν να μας αποκαλυφθούν στο μέλλον.

photographers like Gerhard Gronefeld did not think about censorship in general; they delivered their films either to the local PK unit or went to Berlin to the central PK lab where the films were processed and judged by the Central Command (Oberkommando der Wehrmacht: OKW) immediately—they were included in a daily delivery of images to Goebbels for his view on war. Those images that fitted the minister's ideas were handed over to the press, and thus found their way into the central PK archive.²¹

Private photographs were either processed locally and carried a local censorship number (821) for private use, or they were processed after the soldier's return to his home town and received a mark by the local dealer there; these dealers had an obligation to pre-censor all images that could gain the attention of the censorship authorities and actually censored much material before it was handed back to the amateur photographers. Many images were processed after the war and collected into albums; they often carried no remark on the reverse side except for private collection numbers. With these postwar collections, you can trace several levels of censorship:

1. The photographer himself deciding what to process of his material and what to place in an album or package of images to be privately archived.
2. After a number of years, the collector deciding which images ought to survive when preparing a final album or presentation (e.g. with veterans' clubs or for his grandchildren).
3. After the death of the collector, his family deciding which images are to be offered, either to antiquarians or at auctions—they are worth money (a lot in many cases) but produce a history that may not be consistent with what the family thinks of their fathers and/or grandfathers.
4. A collector like Byron Metos deciding what can be shown in exhibitions and what not.

Together with the delivery from the processing lab, you have, at least, five levels of censorship that must be taken into account when looking at the vast material provided by the curators of this exhibition. It forms one aspect of the history of photography during the German Occupation of Greece and Athens but it is only one of the many possible aspects of this history—and many remain yet to be found.



Εικ. 12. Αθήνα. Παιδιά στον δρόμο. © Συλλογή Μήτου.
Fig. 12. Athens. Children on the street. © Metos collection.

- 1 Βύρων Μήτος, «Συλλέγοντας φωτογραφίες του πολέμου. Μαρτυρίες των καιρών της Κατοχής,» στο *Αναπαραστάσεις της Κατοχής: φωτογραφία, ιστορία, μνήμη*, επιμ. Ηρώ Κατσαρίδου και Ιωάννης Μότσιανος (Θεσσαλονίκη: Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, 2016), 39.
- 2 Bernd Stiegler, «How To Do Things with Photographs: Towards a Praxeology of Photography,» στο *The Routledge Companion to Photography and Visual Culture*, επιμ. Moritz Neumueller (Νέα Υόρκη, Λονδίνο: Taylor & Francis Ltd., 2018), 4-12.
- 3 Clara von Waldthausen, «Reflections on the Material History and Materiality of Photographic Gelatine,» *Photoresearcher* 27 (2016): 25.
- 4 Johan Swinnen, «Recycling of Reality: Searching for a Historical Infrastructure from Paradox to Paroxysm,» στο *Photography. Crisis of History*, επιμ. Joan Fontcuberta (Βαρκελώνη: Actar, 2001), 176-189.
- 5 Zygmunt Bauman, *Modernity and the Holocaust* (Κέιμπριτζ, ΗΒ: Polity Press, 1991). Οι όροι εθνικοσοσιαλισμός και ναζιστικό κράτος χρησιμοποιούνται ως συνώνυμοι.
- 6 Walter Lippmann, *Public Opinion* (Χαρκούρτ: Brace, 1922). Edward L. Bernays, *Propaganda* (Νέα Υόρκη: Horace Liveright, 1928). Holm Friebe, «Branding Germany. Hans Domizlaff's Markentechnik and Its Ideological Impact,» στο *Selling Modernity. Advertising in Twentieth-Century Germany*, επιμ. Pamela E. Swett κ.ά. (Ντάραμ/Λονδίνο: Duke University Press, 2007), 78-101.
- 7 Rolf Sachsse, *Die Erziehung zum Wegsehen, Fotografie im NS-Staat* (Δρέσδη: Philo Fine Art, 2003).
- 8 Aleida Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives* (Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 2012).
- 9 Rolf Sachsse, «Ideologische Inszenierungen. Fotografische Propaganda-Bücher von Staat, Partei und Militär,» στο *Autopsie 1. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945 Band 1*, επιμ. Manfred Heiting και Roland Jäger (Γκέντινγκεν: Steidl, 2012), 476-503.
- 10 Diethart Kerbs, «'Da kommen Menschen zu Tode.' Ein Gespräch mit Gerhard Gronefeld über eine Geisel-Exekution 1941 und seine Tätigkeit als Kriegsberichterstatter,» *Fotogeschichte* 13 (1984): 51-64.
- 11 Das Bundesarchiv, ανακτήθηκε 28 Ιουνίου 2019, <https://www.bild.bundesarchiv.de/dba/de/search/?yearfrom=1941&yearto=1944&query=Griechenland&page=2>.
- 12 Joachim Gerstenberg, *Griechenland. Idee und Erlebnis, mit Aufnahmen des Verfassers* (Αμβούργο: Broschek & Co., 1942).
- 13 Hans-Michael Koetzle, επιμ. *Eyes on Paris, Paris im Fotobuch 1890-2010* (Μόναχο: Hirmer, 2011).
- 14 Για τις παρακάτω παραγράφους, πρβλ. Rolf Sachsse, «Ιδιωτική και επίσημη γερμανική φωτογραφία κατά την Κατοχή στην Ελλάδα. Μια πρώτη αποτίμηση,» στο *Αναπαραστάσεις της Κατοχής: φωτογραφία, ιστορία, μνήμη*, επιμ. Ηρώ Κατσαρίδου, Ιωάννης Μότσιανος (Θεσσαλονίκη: Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, 2016), 40-61.
- 15 Hagen Fleischer, *Im Kreuzschatten der Mächte, Griechenland 1941-1944 (Okkupation, Resistance, Kollaboration)* (Φραγκφούρτη αμ Μάιν κ.ά.: Lang 1986), 2 τόμοι.
- 16 Fronttheater (1942), ανακτήθηκε 5 Ιουλίου 2019 <https://www.imdb.com/title/tt0136209/>. Fronttheater, ανακτήθηκε 5 Ιουλίου 2019 <http://www.murnau-stiftung.de/movie/257>.
- 17 Elke Fröhlich, επιμ. *Die Tagebücher von Joseph Goebbels* (Μόναχο: K. G. Saur, 1993-96), τόμος 4, 24 Σεπτεμβρίου 1942.
- 18 Πρβλ. το κείμενο των Γεωργίας Ιμσιρίδου και Φανής Κωνσταντίνου σε αυτόν τον τόμο.
- 19 Πρβλ. Sachsse, «Ιδιωτική και επίσημη γερμανική φωτογραφία,» 58-59.
- 20 Jacques Fredj, επιμ. *Regards sur les ghettos/Scenes from the Ghetto*, κατάλογος έκθεσης (Παρίσι: Éditions du Mémorial de la Shoah, 2013).
- 21 Πρβλ. Sachsse, *Die Erziehung zum Wegsehen*, σμ. 7, 211-217.

- 1 Byron Metos, "Collecting War Photographs. Evidence from the Period of Occupation," in *Representations of the Nazi Occupation: photography, history, memory*, eds. Iro Katsaridou, Ioannis Moutsianos (Thessaloniki: Museum of Byzantine Culture, 2016), 39.
- 2 Bernd Stiegler, "How To Do Things with Photographs: Towards a Praxeology of Photography," in *The Routledge Companion to Photography and Visual Culture*, ed. Moritz Neumueller (New York and London: Taylor & Francis Ltd., 2018), 4-12.
- 3 Clara von Waldthausen, "Reflections on the Material History and Materiality of Photographic Gelatine," *Photoresearcher* 27 (2016): 25.
- 4 Johan Swinnen, "Recycling of Reality: Searching for a Historical Infrastructure from Paradox to Paroxysm," in *Photography. Crisis of History*, ed. Joan Fontcuberta (Barcelona: Actar, 2001), 176-189.
- 5 Zygmunt Bauman, *Modernity and the Holocaust* (Cambridge, UK: Polity Press, 1991). The terms NS state and Nazi state are used synonymically.
- 6 Walter Lippmann, *Public Opinion* (Harcourt: Brace, 1922). Edward L. Bernays, *Propaganda* (New York: Horace Liveright, 1928). Holm Friebe, "Branding Germany. Hans Domizlaff's Markentechnik and Its Ideological Impact," in *Selling Modernity. Advertising in Twentieth-Century Germany*, eds. Pamela E. Swett et al., (Durham, London: Duke University Press, 2007), 78-101.
- 7 Rolf Sachsse, *Die Erziehung zum Wegsehen, Fotografie im NS-Staat* [The Education to Look Away. Photography in the Nazi State] (Dresden: Philo Fine Art, 2003).
- 8 Aleida Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012).
- 9 Rolf Sachsse, "Ideologische Inszenierungen. Fotografische Propaganda-Bücher von Staat, Partei und Militär," [Ideological Productions. Photography Propaganda-Books of the State, the Party and the Military], in *Autopsie 1. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945 Band 1*, eds. Manfred Heiting and Roland Jäger (Göttingen: Steidl, 2012), 476-503.
- 10 Diethart Kerbs, "'Da kommen Menschen zu Tode.' Ein Gespräch mit Gerhard Gronefeld über eine Geisel-Exekution 1941 und seine Tätigkeit als Kriegsberichterstatter," [Here People Come to Die.' A Conversation with Gerhard Gronefeld about a Hostage Execution in 1941 and his Activities as a War Correspondent], *Fotogeschichte* 13 (1984): 51-64.
- 11 Das Bundesarchiv, accessed 28 June 2019, <https://www.bild.bundesarchiv.de/dba/de/search/?yearfrom=1941&yearto=1944&query=Griechenland&page=2>.
- 12 Joachim Gerstenberg, *Griechenland. Idee und Erlebnis, mit Aufnahmen des Verfassers* [Greece. Idea and Experience, with the Takes of the Author] (Hamburg: Broschek & Co., 1942).
- 13 Hans-Michael Koetzle, ed., *Eyes on Paris, Paris im Fotobuch 1890-2010* (Munich: Hirmer, 2011).
- 14 For the following paragraphs see Rolf Sachsse, "Private and Official German Photography during the Occupation of Greece. A Preliminary Account," in *Representations of the Nazi Occupation: photography, history, memory*, eds. Iro Katsaridou and Ioannis Moutsianos (Thessaloniki: Museum of Byzantine Culture, 2016), 40-61.
- 15 Hagen Fleischer, *Im Kreuzschatten der Mächte, Griechenland 1941-1944 (Okkupation, Resistance, Kollaboration)* (Frankfurt am Main et al., Lang 1986), 2 vols.
- 16 Fronttheater, accessed 5 July 2019, <https://www.imdb.com/title/tt0136209/>. Fronttheater, accessed 5 July 2019, <http://www.murnau-stiftung.de/movie/257>.
- 17 Elke Fröhlich, ed., *Die Tagebücher von Joseph Goebbels* [Joseph Goebbels' diaries] (Munich: K. G. Saur, 1993-96), vol. 4, 24. September 1942.
- 18 See the text by Fani Konstantinou and Georgia Imsiridou in this volume.
- 19 See Sachsse, "Private and Official German Photography," 58-59.
- 20 Jacques Fredj, ed., *Regards sur les ghettos / Scenes from the Ghetto*, Exhibition catalogue (Paris: Éditions du Mémorial de la Shoah, 2013).
- 21 See Sachsse, *Die Erziehung zum Wegsehen*, note 7, 211-217.

ΕΠΙΒΕΒΛΗΜΕΝΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ;

ΣΥΝΔΗΛΩΣΕΙΣ ΠΟΥ ΔΙΑΠΛΕΚΟΝΤΑΙ
ΣΤΙΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΩΝ ΣΤΡΑΤΙΩΤΩΝ
ΤΗΣ WEHRMACHT ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Πέτρα Μποπ

Δρ Ιστορίας της Τέχνης, ανεξάρτητη επιμελήτρια

1. Οι συνθήκες της φωτογραφίας στον Εθνικοσοσιαλισμό και κατά τη διάρκεια του πολέμου

Πιστεύουμε στην αντικειμενικότητα του φακού και αμφιβάλλουμε για όσα ακούμε ή όσα μας μεταφέρονται μέσω επιστολών.

Με τα λόγια αυτά εγκαινίασε ο Γκέμπελς την έκθεση με τίτλο «Die Kamera» τον Νοέμβριο του 1933 στο Βερολίνο (Εικ. 1). Και συνέχιζε:

Ο σύγχρονος άνθρωπος [...] θέλει να βλέπει ο ίδιος τα πράγματα και με το υψηλό επίπεδο της φωτογραφικής τέχνης και του εικονογραφημένου Τύπου, έχει επίσης το δικαίωμα να βλέπει ο ίδιος τα πράγματα. Απαιτεί σήμερα να του [...] αποδεικνύουμε σε άσπρο και μαύρο –δηλαδή με τη φωτογραφία– ότι έχει ανατείλει μια νέα εποχή [...]. Εδώ, το σύγχρονο τεχνητό μας μάτι, η φωτογραφική μηχανή, γίνεται μάρτυρας (Schwurzeuge) της νέας εποχής. Η εμπειρία του ενός ατόμου έχει μετατραπεί σε εμπειρία όλων και αυτό μόνο μέσα από τον φακό. [...] Έτσι, στις μέρες μας, η φωτογραφία εκπληρώνει μια υψηλή πολιτική αποστολή, στην οποία πρέπει να συμμετέχει κάθε Γερμανός που είναι κάτοχος φωτογραφικής μηχανής. [...] Η φωτογραφία είναι η οπτική έκφραση του υψηλού επιπέδου της κουλτούρας μας. Για να εκτιμήσουμε πλήρως την αξία της φωτογραφίας, όχι μόνο για τον καλλιτεχνικό, αλλά και για τον πρακτικό αγώνα για την ύπαρξη, σκοπός αυτής της έκθεσης είναι να τη θέσουμε [...] στην υπηρεσία της γερμανικής υπόθεσης.¹

Ο Γκέμπελς κάλεσε τον «στράτο εκατομμυρίων ερασιτεχνών φωτογράφων»² να διαπαιδαγωγήσουν το έθνος σύμφωνα με τις αρχές της εθνικοσοσιαλιστικής προπαγάνδας. Χρησιμοποίησε την εκτεταμένη και πολύμορφη σκηνή της ερασιτεχνικής φωτογραφίας και της φωτογραφίας της καθημερινότητας που υπήρχε ήδη στη Γερμανία από τις αρχές του 20ού αι., κατά τις δεκαετίες του '20 και του '30. Με ένα πλήθος από διατάγματα εξανάγκασε τον καθένα στην ιδεολογική μέγγενη της «κοινότητας του λαού» (Volksgemeinschaft). Το φωτορεπορτάζ, οι εκθέσεις, τα φεστιβάλ της φωτογραφικής βιομηχανίας και οι σύλλογοι ερασιτεχνών αναγκάστηκαν να συμμορφωθούν. Ειδικά θέματα, όπως η οικογένεια, η εργασία και οι εικόνες από το οικιακό περιβάλλον και τις τοπικές κοινότητες (πατρίδα), προωθούνταν μέσα από διαγωνισμούς και προγράμματα της οργάνωσης *Kraft durch Freude* (KdF, Δύναμη μέσω χαράς) με βάση το σλόγκαν: «θέσε τη μηχανή σου στην υπηρεσία του λαού.»³ Η Ένωση Ερασιτεχνών Φωτογράφων του Ράιχ (Reichsverband Deutscher Amateurphotographen) συνέλεγε φωτογραφίες από τον καθένα και τις χρησιμοποιούσε για προπαγανδιστικούς σκοπούς: «Τη φωτογραφική μηχανή δεν την έχεις μόνο για διασκέδαση!»⁴

Το 1937, τέσσερα χρόνια μετά την έκθεση «Die Kamera», ο Γκέμπελς παρουσίασε περίπου 800 φωτογραφίες αυτού του «στρατού ερασιτεχ-

FORCED IMAGES?

ENTANGLED CONNOTATIONS
OF WEHRMACHT SOLDIERS' PHOTOS
IN GREECE

Petra Bopp

Art Historian PhD, Independent Curator

1. Conditions of Photography in National Socialism and during the war

We believe in the objectivity of the camera and have our doubts about what we hear or what is conveyed to us by letters.

With these words Goebbels inaugurated the exhibition “Die Kamera” in November 1933 in Berlin (Fig. 1). And he continued:

The modern man [...] wants to see for himself, and with the high level of photographic art and illustrated press he also has a right to it. He can demand that we [...] prove to him nowadays in black and white –that is in the photo– that a new time has risen [...]. Here our modern artificial eye, the camera, becomes an oath witness (Schwurzeuge) for the new age. The experience of the individual has become an experience for everyone, and that only through the camera. [...] Thus the photo these days fulfils a high political mission, in which every German who is in the possession of a camera should participate. [...] The photograph is a visible expression of the height of our culture; to fully recognize the value of photography not only for the artistic, but also for the practical struggle for existence, and putting photography [...] at the service of the German cause is the task of this exhibition.¹



Εικ. 1. Αφίσα για την έκθεση «Die Kamera», Βερολίνο 1933. Sachsse, *Die Erziehung zum Wegsehen*, 63.
Fig. 1. Poster for the exhibition “Die Kamera,” Berlin 1933. Sachsse, *Die Erziehung zum Wegsehen*, 63.

νών φωτογράφων» στην τεράστια έκθεση με τίτλο «Gebt mir vier Jahre Zeit» (Δώσε μου τέσσερα χρόνια) στο Βερολίνο (Εικ. 2). Επίσης, προώθησε τα προϊόντα της φωτογραφικής βιομηχανίας στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού τον ίδιο χρόνο. Με αυτήν την πολιτική της εικόνας (Bildpolitik), το καθεστώς πέτυχε να προπαγανδίσει την ιδέα της αποκαλούμενης «εικονογραφημένης ιστορίας του γερμανικού λαού» (Bildschrift des Volkes).⁵

Το 1939, στις αρχές του πολέμου, το Υπουργείο Προπαγάνδας κάλεσε τον πληθυσμό να συνεχίσει να χρησιμοποιεί τις φωτογραφικές μηχανές του –οι στρατιώτες στο μέτωπο και οι γυναίκες στο σπίτι. Στόχος ήταν τα στιγμιότυπα αυτά, σε συνδυασμό με τη γραπτή αλληλογραφία (Feldpostbrief), να ενισχύσουν τους συνεκτικούς δεσμούς μεταξύ του μετώπου και του κόσμου «πίσω στην πατρίδα.» Αυτήν την εποχή, περίπου το 10% όλων των Γερμανών διέθεταν φωτογραφική μηχανή, ενώ πολλοί ήταν οι στρατιώτες που είτε αγόρασαν μηχανή κατά τη διάρκεια του πολέμου είτε την πήραν ως λάφυρο από τις κατεχόμενες χώρες. Έτσι, συμμορφώνονταν πρόθυμα με την απαίτηση του Γκέμπελς: «Στην εποχή μας, είναι αδιαπραγμάτευτο καθήκον κάθε στρατιώτη να θέτει τη μηχανή του σε δράση.»⁶ Ένας νεαρός στρατιώτης της Βέρμαχτ ακολούθησε την εντολή αυτή: «Όταν ήμουν στρατιώτης, ήταν αυτονόητο καθήκον μου να έχω τη φωτογραφική μηχανή μαζί μου και να τη χρησιμοποιώ συνεχώς.»⁷ Ως έφηβος, είχε ήδη τραβήξει φωτογραφίες με την παλιά φωτογραφική μηχανή μεγάλου φορμά του πατέρα του, η οποία λειτουργούσε με πλάκες. Αργότερα συνέχισε τη φωτογραφική του δραστηριότητα με μια Kodak Retina που του είχαν κάνει δώρο τα Χριστούγεννα και την οποία είχε πάντα μαζί του κατά τη διάρκεια του πολέμου –μέχρι που την άφησε σε ένα αγροτόσπιτο στην Πομερανία, στην προσπάθειά του να διαφύγει κατά την προέλαση του Κόκκινου Στρατού, τον Απρίλιο του 1945.

Οι φωτογραφικές μηχανές που κατασκεύαζε η Agfa, η Robot και η Leitz ήταν φτηνές και ελαφριές και έτσι οι στρατιώτες ήταν εύκολο να τις αγοράζουν και να τις χρησιμοποιούν (Εικ. 3). Το αποτέλεσμα ήταν η παραγωγή πλήθους ιδιωτικών φωτογραφιών από στρατιώτες κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, ο όγκος των οποίων μπορεί να συγκριθεί ποσοτικά με τα εκατομμύρια των εικόνων που κατέγραψαν οι Μονάδες Προπαγάνδας των Ναζί. Στην οικογενειακή και ταξιδιωτική φωτογραφία της δεκαετίας του '30, ο φωτογράφος συνήθως εστίαζε την προσοχή στους ανθρώπους που γνώριζε προσωπικά, όπως τα μέλη της οικογένειάς του και τους φίλους του. Τι άλλαξε, όμως, όταν αυτοί οι στρατιώτες πήγαν στον πόλεμο, εισέβαλαν σε ξένες χώρες και έστρεψαν τη φωτογραφική μηχανή τους σε τοπία, ντόπιους πληθυσμούς, αιχμαλώτους πολέμου, τραυματίες και νεκρούς; Οι στρατιώτες είχαν ήδη εμπειρία από τη λήψη εικόνων των συναδέλφων τους, των στρατευμάτων, της ζωής στους στρατώνες και των στρατιωτικών ασκήσεων πολύ πριν τον πόλεμο, μέσα από τα επίσημα άλμπουμ της Χιτλερικής Νεολαίας και της Υπηρεσίας Εργασίας του Ράιχ (Reichsarbeitsdienst – RAD) (Εικ. 4). Αυτά τα άλμπουμ και οι φωτογραφίες επικεντρώνονται στην ενσωμάτωση του ατόμου στην ομάδα, μια οπτική που επαναλαμβάνεται στερεοτυπικά στην αρχή κάθε άλμπουμ από τον πόλεμο, με τις φωτογραφίες από την ορκωμοσία του στρατιώτη ή στη φωτογραφία με τον στρατιώτη που ποζάρει περήφανα στον στρατώνα φορώντας τη νέα του στολή (Εικ. 5). Αυτή η φωτογραφία δείχνει μια από τις τυπικές φωτογραφικές περιστάσεις κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής θητείας: το ενδιαφέρον να φωτογραφίσει και να φωτογραφηθεί κανείς ακόμη και με όποιον είναι δίπλα του, έναν αξιωματικό. Αν φανταστούμε επίσης τον φωτογράφο της όλης σκηνής, το υποκείμενο της καταγραφής στιγμιότυπων είναι άμεσα και έμμεσα παρόν.

Goebbels called upon an “army of millions of amateur photographers”² to educate the nation according to the principles of National Socialist propaganda. He used the extensive and varied scene of amateur and vernacular photography which existed during the twenties and early thirties of the 20th century in Germany. With a barrage of orders he forced everyone into the ideologically enclosed “Volksgemeinschaft” (people’s community). Photojournals, exhibitions, photo industry fairs and amateur associations were brought into line. Special subjects like family, working, home and regional (homeland) pictures were promoted through competitions and courses at the *Kraft durch Freude* (KdF, Strength through Joy) institution with the slogan: “Put your camera into the service of the people!”³ “Reichsverband Deutscher Amateurphotographen” (Reich Association of German Amateur Photographers) collected photos from everyone and used them for propaganda purposes: “You own your camera not just for fun!”⁴

In 1937, four years after the exhibition “Die Kamera,” Goebbels showcased about 800 photos from this “Army of amateur photographers” at the monstrous exhibition “Gebt mir vier Jahre Zeit” (Give me four years) in Berlin (Fig. 2). And he advocated for the products of the photo industry at the World Fair in Paris in the same year. With such image-politics (Bildpolitik) the regime succeeded in manifesting the idea of a so-called “pictorial script of the German people” (Bildschrift des Volkes).⁵

In 1939, at the beginning of the war, the Ministry of Propaganda called on the population to continue using their cameras, both the soldiers at the front and the women at home. In addition to written correspondence (Feldpostbrief) the snapshots were intended to strengthen the cohesion between the front and “back home.” Some 10% of all Germans owned a camera during these years and many soldiers bought cameras during the war or looted them in the occupied countries. So they willingly complied with Goebbels’ demand: “At this time it is the unconditional duty of every soldier to keep his camera in action.”⁶ A young Wehrmacht soldier followed this order: “When I was a soldier, it was part of the course for me to take my camera with me and use it constantly.”⁷ Already as a teenager he had taken pictures with an old plate camera of his father. Later, he continued his photographic activities with a Kodak Retina he had been given for Christmas and always kept with him during the war –until he left it in a farmhouse in Pomerania while fleeing from the advancing Red Army in April 1945.

The cheap, lightweight cameras made by Agfa, Robot and Leitz made it easier for recruits to buy and use them (Fig. 3). This resulted in vast numbers of private photographs being produced by soldiers during the World War II, quantitatively equal to the millions of images taken by the Nazi propaganda units. In the family and travel photography of the thirties, the snapshot-taker usually focused on people he knew personally, such as family and friends. But what changed when these soldiers went to war, invaded foreign countries, and directed their cameras at landscapes, civilian populations, prisoners of war, the wounded and the dead? The soldiers had already gained practice taking pictures of comrades, troop units, life in the barracks and military drills long before the



Εικ. 2. Κριτική της έκθεσης «Gebt mir vier Jahre Zeit!» (Δώστε μου τέσσερα χρόνια), δημοσιευμένη στο *Hilf mit!* – *Illustrierte deutsche Schülerzeitung*, Berlin 1937. Sachsse, *Die Erziehung zum Wegsehen*, 37.

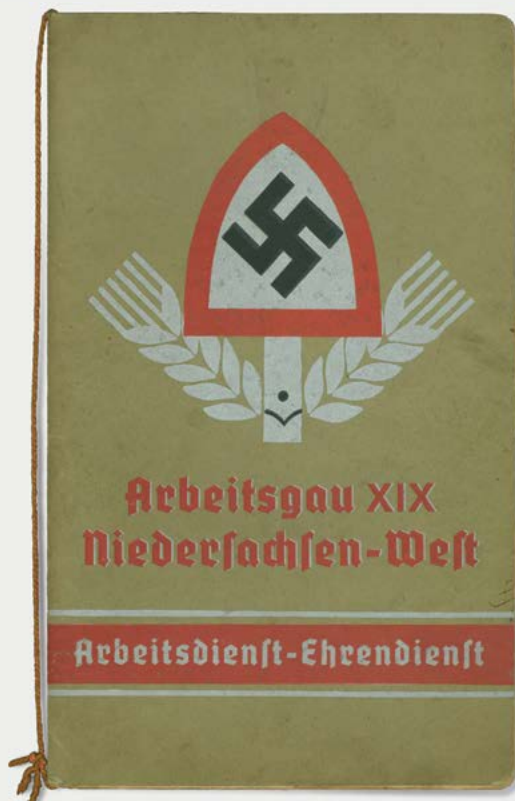
Fig. 2. Review of the exhibition "Gebt mir vier Jahre Zeit!" in: *Hilf mit!* – *Illustrierte deutsche Schülerzeitung*, Berlin 1937. Sachsse, *Die Erziehung zum Wegsehen*, 37.



Εικ. 3. 01: Leica II, μοντέλο 1932. 02: Robot II, μοντέλο 1938-40. 03: Agfa Box 64, 1931. Bopp, Starke, *Fremde im Visier*, 16.

Fig. 3. 01: Leica II, camera 1932. 02: Robot II, camera 1938-40. 03: Agfa Box 64, 1931. Bopp, Starke, *Fremde im Visier*, 16.

42



Εικ. 4. Γιόχαν Βέτχεν, Άλμπουμ με θέματα της Υπηρεσίας Εργασίας του Ράιχ, 1936/37. © Οικογένεια Βέτχεν.

Fig. 4. Johann Wetjen, Album Reich Labor Service, 1936/37. © Wetjen Family.



Εικ. 5. Βίλλι Βίλκεν, Άλμπουμ 1935-40. © Ίνγκε Χαρμς, Όλτενμπουργκ.

Fig. 5. Willi Wilken, Album 1935-40. © Inge Harms, Oldenburg.

Η όλη σκηνή εστιάζεται στην αναπαράσταση της φωτογράφισης του ίδιου του στρατιώτη και της πράξης της φωτογράφισης, ακόμη και με τη σκιά του στρατιώτη που φωτογραφίζει. Ο ένστολος που εμφανίζεται δεν κοιτά την κάμερα, αλλά έχει τα μάτια του σχεδόν κλειστά. Φαίνεται να είναι μάλλον άνετος στην ηλιόλουστη ανοικτή πόρτα του στρατώνα και έχει καθλώσει την προσοχή όλων. Με τον τρόπο αυτό υλοποιεί την απαίτηση του Χίτλερ με την καθαρή πρόθεσή του «να θέτει τη μηχανή του σε δράση.» Στην περίπτωση αυτή, μάλιστα, έχουμε δύο φωτογραφικές μηχανές σε δράση, με τον αξιωματικό να παρακολουθεί τη σκηνή και/ή να την ελέγχει ως θεατής.

Ολοένα και περισσότερο, ο φωτογραφικός φακός γινόταν μέρος της ζωής των στρατιωτών στον ελεύθερο χρόνο τους, το απόγευμα στον στρατώνα ή στις γιορτές της μονάδας. Η ματιά δεν στρεφόταν πια στους συστρατιώτες από έξω: αντίθετα ο ίδιος ο φωτογράφος βρισκόταν στο επίκεντρο της δράσης, κοιτώντας πάνω από τον ώμο του συναδέλφου του τις σκηνές πυρπολήσεων και καταστροφής, όπως συνέβη σε ένα πολωνικό χωριό το 1939 (Εικ. 6). Οι πολεμιστές ήθελαν να παρουσιάσουν πειστήρια για τις καταστάσεις κινδύνου και χάους που ζούσαν, αλλά και για νεκρούς και κατακτημένους εχθρούς.

Οι στρατιώτες συνήθως προμηθεύονταν τα φιλμ από τις οικογένειές τους στην πατρίδα και τα έστελναν για εμφάνιση και εκτύπωση στα φωτογραφικά εργαστήρια της Γερμανίας. Στη συνέχεια, οι τυπωμένες φωτογραφίες στέλνονταν και πάλι πίσω στο μέτωπο και πολύ συχνά οι στρατιώτες παράγγελλαν αντίτυπα και για τους συναδέλφους τους. Ακόμη και τα ίδια τα φωτογραφικά εργαστήρια έδειχναν ενδιαφέρον για αυτές τις εικόνες από το μέτωπο. «Οι στρατιώτες μας είναι μανιώδεις φωτογράφοι, τραβούν πολλές φωτογραφίες,»⁸ έλεγε ο ιδιοκτήτης ενός φωτογραφείου σε μια πελάτισσά του το 1941, καθώς προσέθετε τις λήψεις ενός στρατιώτη ονόματι Γκέοργκ σε ένα «δειγματολόγιο» (Musterbuch) εικόνων από το μέτωπο, τις οποίες κατόπιν θα μπορούσε να παραγγείλει κάθε στρατιώτης της μονάδας. Το θέμα αυτού του δειγματολογίου περιγράφηκε ως «τα κατεστραμμένα χωριά, τα υποστατικά και οι υπάνθρωποι στην Πολωνία,» ενώ στη Γαλλία, η κάμερα του Γκέοργκ είχε απαθανάσει εικόνες «ερειπίων και εθνοτικών τύπων.» Έτσι, η εικόνα του εχθρού δεν διαδιδόταν μόνο μέσα από τη δημοσιογραφική προπαγάνδα στις καθημερινές εφημερίδες και τα περιοδικά· οι φωτογραφίες που έβγαζαν οι στρατιώτες χρησιμοποιούνταν, επίσης, ευρέως από τα φωτογραφεία και τα καταστήματα φωτογραφικών ειδών για την προώθηση των προϊόντων τους.

Άλμπουμ με φωτογραφίες από τον πόλεμο

Τα άλμπουμ με φωτογραφίες από τον πόλεμο αποτελούν ένα ιδιαίτερο είδος φωτογραφικών άλμπουμ και συχνά αφηγούνται μια ιστορία που απομονώνεται ερμητικά από τις οικογενειακές ιστορίες. Συνήθως η δομή τους είναι χρονολογική και αφηγούνται τις εμπειρίες του στρατιώτη από τον πόλεμο, από τη δική του πολύ προσωπική οπτική. Πολλά από αυτά τα άλμπουμ φτιάχτηκαν τότε, όσο ο στρατιώτης ήταν σε άδεια, ενώ άλλα δημιουργήθηκαν μετά από χρόνια –ή, σε κάποιες περιπτώσεις, και μετά από δεκαετίες. Οι φωτογραφίες δεν τοποθετούνταν πάντα σε άλμπουμ· χρησιμοποιούνταν επίσης διαφόρων ειδών κουτιά ή θήκες για τη συλλογή φωτογραφιών, αρνητικών, διαφανειών και, ορισμένες φορές, κινηματογραφικών φιλμ.

Το άλμπουμ λειτουργεί ως μέσο που δομεί –ή, θα μπορούσε να πει κανείς, κατασκευάζει– τις μνήμες των στρατιωτών. Η βιογραφική εξιστόρηση

war through the official albums of the Hitler Youth and the Reich Labour Service (Reichsarbeitsdienst: RAD) (Fig. 4). In these albums and photos the focus rests on the integration of the individual into the group, a viewpoint stereotypically repeated at the beginning of every war album with pictures of the soldier's swearing-in, or in the photo of a soldier in the barracks proudly posing in his new uniform (Fig. 5). It shows one of the typical situations of photography during military service: the interest of photographing and being photographed even with a bystander, an officer. If we imagine also the photographer of the whole scene, the subject of taking snapshots is implicitly and explicitly present.

The whole scene is focused on the representation of being photographed and the act of photographing, even with the shadow of the photographing soldier. The uniformed soldier in view looks not into the camera, but has his eyes nearly closed. He presents himself as being quite comfortable in the sunny open door of the barracks and has transfixed everyone's attention. In this way the photo represents the demand of Hitler with the pure intention "to keep his camera in action." Here we even have two cameras in action with the officer as onlooker and/or controlling spectator.

Increasingly, the eye of the camera became part of the troops, during free time, in the evening at home, in the barracks or at company parties. The gaze was no longer directed at comrades from the outside; rather the photographer himself was in the midst of the action, looking over his fellow soldier's shoulder at the scenes of burning and destruction, as in a Polish village in 1939 (Fig. 6). The fighters wanted to show evidence of dangerous and chaotic situations, but also of the dead and conquered enemy.



Εικ. 6. Χανς-Γκέοργκ Σουλτς, Άλμπουμ Ι, «Σε ένα χωριό που καίγεται,» Πολωνία 1939. © Σβαρτς /Ντίππολντ.

Fig. 6. Hans-Georg Schulz, Album I, "In a burning village," Poland 1939. © Schwarz /Dippold.

Soldiers normally received the films from their families at home and sent the exposed films back to be developed and printed at photo labs in Germany. Then the prints were delivered back to the front and very often soldiers ordered copies for their comrades. Even the lab itself cared about such pictures from the front. "Our

και η ιστορική ερμηνεία του πολέμου εντός του οικογενειακού και φιλικού κύκλου αντικατοπτρίζεται ήδη στον σχεδιασμό των σελίδων και την επιλογή των φωτογραφιών. Ο τρόπος με τον οποίο οι φωτογραφίες τοποθετούνται και σχολιάζονται στις σελίδες του άλμπουμ δείχνουν πώς είδε ή πώς βλέπει ο στρατιώτης τις ίδιες του τις εμπειρίες και την πορεία του πολέμου. Κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, η φωτογραφική βιομηχανία παρήγαγε άλμπουμ ειδικά για αυτόν τον σκοπό, με εξώφυλλα που συχνά έφεραν τα εμβλήματα της Βέρμαχτ (σβάστικα, φύλλα βελανιδιάς, αετός του Ράιχ, ασάλινο κράνος) και επιγραφές, όπως π.χ. «Zur Erinnerung an meine Dienstzeit» (Εις ανάμνηση της θητείας μου) (Εικ. 7). Μέσω των εσωφύλλων που κοσμούσαν με τη φωτογραφία του Χίτλερ, του Γκέρινγκ και των στρατηγών των διάφορων σωμάτων του στρατού, οι φωτογραφίες των μεμονωμένων στρατιωτών έβρισκαν τη θέση που τους άξιζε στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης ιεραρχικής ακολουθίας και ιδεολογικής συνέχειας. Με βάση αυτές τις τυποποιημένες μορφές, η προπαγάνδα κέρδιζε επιπλέον έδαφος στις οπτικές μνήμες του πολέμου. Επίσης, τα φωτογραφικά περιοδικά δημοσίευαν οδηγούς για τον τρόπο δημιουργίας ενός άλμπουμ, καθώς και υποδείξεις για τη συλλογή και την ταξινόμηση των άλμπουμ στη βιβλιοθήκη. Οι οδηγοί αυτοί συνοδεύονταν από επεξηγηματικές σημειώσεις για ζητήματα που αφορούσαν τα χαρτόνια, τις λεζάντες, τον σχεδιασμό, την επικόλληση, τις γωνίες για τα τυπώματα κλπ. και είχαν στόχο να βοηθήσουν τους στρατιώτες στη δημιουργία του δικού τους άλμπουμ.⁹

soldiers are keen photographers, they take a lot of pictures,"⁸ the owner of a photo lab told one of his female customers in 1941 as he added photographs by a soldier named Georg into a "sample book" (Musterbuch) of front-line images that could be ordered by every member of the army company. The subject matter of this sample book was described as "destroyed villages, farmsteads and sub-humans in Poland," while in France, Georg's camera had captured images of "ruins and ethnic types." The image of the enemy was, therefore, not only disseminated by journalistic propaganda in the daily newspapers and magazines; pictures taken by soldiers were also widely used by camera shops and the photographic trade to promote their products.

War albums

War albums are a special type of photo album which frequently tell a story hermetically sealed off from family history. They usually exhibit a chronological structure narrating a soldier's subjective war experiences from his own very personal perspective. Many of those albums were made immediately, while the soldier was on leave, others were created years –or, in some cases, decades– later. The photos are not always pasted into albums; various types and sizes



Εικ. 7. Χέρμαν Ντβίνγκερ, Άλμπουμ. © Ιδιωτική συλλογή.

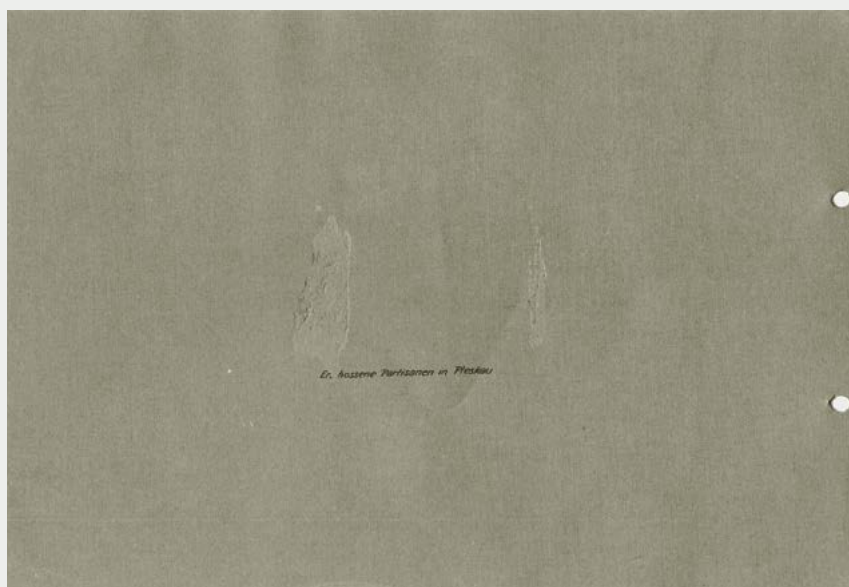
Fig. 7. Hermann Dwinger, Album. © Private property.

Τα άλμπουμ είναι ένα διαδραστικό μέσο που μπορεί επανειλημμένα να αλλάξει από τον ίδιο τον στρατιώτη ή, πολύ καιρό μετά το τέλος του πολέμου, από τις επόμενες γενιές. Όπως και η ίδια η διεργασία της μνήμης, έτσι και τα μέσα αποθήκευσης των εικόνων αλλάζουν με τη χρησιμοποίηση σε συνεχείς μεταμορφώσεις ως προς την πρόσληψή τους από τον παρατηρητή και μέσα από την παρέμβασή του. Τα παιδιά και τα εγγόνια τακτοποιούν την κληρονομιά των πατεράδων και των παππούδων τους και ακολουθούν τα ακαδημαϊκά πρότυπα για να εντάξουν χρονολογικά τα έγγραφα και τα οπτικά κειμήλια στο ιστορικό τους πλαίσιο. Με τον τρόπο αυτό, δημιουργούνται νέα οικογενειακά αρχεία που βρίσκουν

of boxes or sleeves also serve as receptacles for photos, negatives, slides and, occasionally, cine films.

The album serves to structure –or, it could even be said, to construct– the soldier's memories. The biographical story and the historical interpretation of the war within the circle of family and friends are already mirrored in the design of the pages and the selection of the photos. The manner in which the photos are mounted and captioned on the album pages provide insight into how the soldier saw or sees his own experiences and the course of the war.

και αυτά τον δρόμο τους στον δημόσιο χώρο, σε βιβλία και εκθέσεις. Πρόκειται, επίσης, για έναν τρόπο με τον οποίο μπορεί να κατανοήσει κανείς την οικογενειακή και παγκόσμια ιστορία μέσα από τη ματιά ενός στόμου, καθώς και να μεταφέρει αυτή την ιστορία στις επόμενες γενιές. Η αντίφαση ανάμεσα στην παροδικότητα της φωτογραφικής λήψης και τη μονιμότητά της στο άλμπουμ καταδεικνύεται με ιδιαίτερη ένταση όταν ξαφνικά στις σελίδες εμφανίζονται κενά από τα οποία είναι φανερό ότι έχουν αφαιρεθεί φωτογραφίες, αφήνοντας πίσω μόνο τις λεζάντες και τα ίχνη της κόλλας και μαζί τους ερωτήματα για τα κενά που έχουν δημιουργηθεί στην αφήγηση του άλμπουμ. Είναι προφανές ότι αυτή η περίπτωση αφορά συχνά εικόνες που απεικονίζουν ή συνδέονται με πράξεις βίας: «Εκτελεσμένοι αντάρτες στο Πσκοφ» (Εικ. 8).



Εικ. 8. Τίοντορ Γκρος (ανωνυμοποιημένος), Άλμπουμ, «Εκτελεσμένοι αντάρτες στο Πσκοφ.» Σοβιετική Ένωση, 1941. © Ιδιωτική συλλογή.
Fig. 8. Theodor Groß (anonymized), Album, "Executed partisans in Pskow," Soviet Union 1941. © Private property.

Δεν είχαν, όμως, όλοι οι στρατιώτες δική τους φωτογραφική μηχανή και πολλοί αγόραζαν φωτογραφίες από τους συναδέλφους τους, τις ανταλλάσσαν με δικές τους ή τις αγόραζαν από τους επαγγελματίες φωτογράφους των Μονάδων Προπαγάνδας. Τα περισσότερα άλμπουμ από τον πόλεμο αποτελούν, έτσι, ένα συνονθύλευμα εικόνων από διάφορες πηγές. Η επιλογή και η διάταξη των φωτογραφιών, ωστόσο, ρίχνει πάντα φως στην υποκειμενική μνήμη του πολέμου και η αφήγηση εξυπηρετεί ως ένδειξη του τρόπου σκέψης του εκάστοτε στρατιώτη.

2. Οι στρατιώτες της Βέρμαχτ ως κατακτητές στην Ελλάδα

Από τον Οκτώβριο του 1940, έπειτα από τις νικηφόρες μάχες του ελληνικού στρατού κατά των Ιταλών, ο Χίτλερ εισέβαλε στη χώρα στις 6 Απριλίου του 1941 στηρίζοντας τους συμμάχους του Άξονα και η Βέρμαχτ κατέλαβε τη χώρα μέσα στις επόμενες τρεις εβδομάδες. Στην αρχή, η προπαγάνδα χρησιμοποιούσε τη φράση του Χίτλερ που παρουσίαζε τον «ατυχή ελληνικό λαό» ως «θύμα του βασιλιά του [...] Ωστόσο, αγωνίστηκε με τόσο μεγάλη γεννασιότητα ώστε ακόμη και οι εχθροί του δεν μπορούν να αρνηθούν την εκτίμησή τους προς αυτόν.»

During World War II, the photo industry produced albums especially for this purpose, with covers frequently bearing the insignia of the Wehrmacht (swastika, oak leaves, Reich eagle, steel helmet) and inscriptions such as "Zur Erinnerung an meine Dienstzeit" (In Memory of My Term of Service) (Fig. 7). Through flyleaves printed with photos of Hitler, Göring and the generals of the various branches of the army, the individual soldier's photos were assigned their place within a hierarchical sequence and an ideological continuity. By way of these standardized forms, propaganda gained further influence on the visual memories of war. Photo magazines moreover published guides on how to make an album, also providing pointers on collecting and on storing the albums in bookcases. The guides were supplemented with explanatory notes on matters such as card stock, captioning, format, glue, photo corners, etc., designed to support the soldier in his album production project.⁹

Albums are an interactive medium which can be repeatedly changed, by the soldier himself or, long after the end of the war, by the following generations. Like the process of memory itself, image storage media also change with use; they are subject to constant transformation in the observer's perception and through his intervention. Children and grandchildren sort their parents' and grandparents' legacies and apply scholarly standards to placing the written documents and visual relics chronologically into their historical contexts. As such, new family archives are generated which also find their way out in a public space in books and exhibitions. This is also a way of comprehending family and world history as seen through the eyes of an individual, and of passing that history down. The discrepancy between the transience of the photographic shot and its permanence in the album is demonstrated with particular force when blank spots turn up abruptly on pages where photos have evidently been removed, leaving only their captions and traces of glue behind, along with question marks about the gaps they create in the album's narrative. This is conspicuously often the case with pictures showing or related to acts of violence: "Executed partisans in Pskow" (Fig. 8).

Not all soldiers had cameras of their own; many obtained photos from their comrades for money or in exchange for other photos or bought them from professional propaganda unit photographers. Most war albums are accordingly a conglomeration of pictures from various sources. The selection and arrangement of the photos, however, always shed light on the subjective war memory, and the narrative serves as an indication of the respective soldier's mentality.

2. Wehrmacht soldiers occupying Greece

After the Greek army's victorious fight against the Italian army in October 1940, Hitler launched an invasion in support of his Axis allies on April 6th 1941 and within three weeks the Wehrmacht had conquered the country. In the beginning the propaganda used Hitler's phrase of "the unfortunate Greeks as a victim of their king. But they fought bravely, such that they cannot be denied the respect of their enemies." So everyone was told to come "as a friend of Greece."¹⁰ But the German attitude changed when German para-

Έτσι, η οδηγία προς όλους ήταν να έρθουν «ως φίλοι στην Ελλάδα.»¹⁰ Όμως η στάση των Γερμανών άλλαξε όταν στις 20 Μαΐου Γερμανοί αλεξιπτωτιστές (Unternehmen «Merkur») προσγειώθηκαν στην Κρήτη πολεμώντας κατά του βρετανικού στρατού και των Κρητικών. Δύο ημέρες μετά, η Βέρμαχτ ισοπέδωσε την Κάνδανο, ένα χωριό της Κρήτης, δολοφονώντας 300 κατοίκους της. Λίγες ημέρες αργότερα, δύο φοιτητές κατέβασαν τη ναζιστική σημαία από την Ακρόπολη και, τον Σεπτέμβριο του 1941, ιδρύθηκε το Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο (ΕΑΜ).

Ορισμένες σειρές φωτογραφιών από τα άλμπουμ του ερευνητικού προγράμματος και της έκθεσης με τίτλο «Fremde im Visier: Foto-Alben aus dem Zweiten Weltkrieg»¹¹ (Ξένοι στο επίκεντρο: Φωτογραφικά άλμπουμ από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο) δείχνουν πώς έφτασαν οι στρατιώτες στην Ελλάδα, πόσο έμειναν, καθώς και την προσωπική τους στάση απέναντι στη χώρα, ειδικά στη Θεσσαλονίκη και την Αθήνα. Οι περισσότεροι στη συνέχεια κατευθύνθηκαν στην Κρήτη και συχνά περίμεναν εκεί για να μεταφερθούν στο μέτωπο της Βόρειας Αφρικής.

Ο Γιόχαν Μάγκνους Βέτχεν¹² έφτασε με αεροπλάνο το 1941/42 από την Ουκρανία, πρώτα στη Θεσσαλονίκη και κατόπιν στην Κρήτη. Τέσσερις από τις σελίδες του άλμπουμ δείχνουν κάποια σημεία της Θεσσαλονίκης και κατόπιν μια άποψη της Αθήνας από ψηλά, στη διάρκεια της πτήσης του προς την Κρήτη, η οποία ήταν ενδιάμεσος σταθμός για τις ακτές της Βόρειας Αφρικής. Τα στιγμιότυπα αυτά απεικονίζουν καθημερινές σκηνές από κάποιες ημέρες χαλάρωσης με συναδέλφους στις ακρογιαλίες της Κρήτης (Εικ. 9 και 10).

Ο Γιόχαν Μίλλερ¹³ έφτασε με τρένο στη Θεσσαλονίκη και κατόπιν στην Αθήνα, τον Οκτώβριο του 1941. Παρέμεινε στην Αθήνα για δύο χρόνια και έβγαλε 115 φωτογραφίες της πόλης πριν επιστρέψει στο Γιουγκοσλαβικό Μέτωπο. Στην πρώτη σελίδα του άλμπουμ, βλέπουμε ένα συνδυασμό φωτογραφιών που τράβηξε ο ίδιος και άλλων που αγόρασε, όλες από τη Θεσσαλονίκη: ένα νεκροταφείο του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ερείπια ναών και μια εκκλησία, στρατιώτες σε ένα ιστιοφόρο και μια συνάντηση με μια ελληνική οικογένεια. Η επόμενη σελίδα δείχνει ναούς και ερείπια από την Αθήνα και ορισμένους στρατιώτες που κάνουν κηπουρικές εργασίες. Η σελίδα που ακολουθεί μάς δίνει μια αίσθηση από την καθημερινότητα στο νέο περιβάλλον του: την Ακρόπολη, το λιμάνι του Πειραιά, μια έξοδο για φαγητό και την αναπόληση των στιγμών με τη γυναίκα του σε ένα πάρκο με ένα άγαλμα. Στις επόμενες τέσσερις σελίδες βλέπουμε ξαφνικά κάποιες επαγγελματικές φωτογραφίες από τις αρχαιότητες και ορισμένες φωτογραφίες από γνωστά αξιοθέατα της Αθήνας. Φυσικά, ο Μίλλερ είχε τη δυνατότητα να αγοράσει ή να ανταλλάξει ορισμένες φωτογραφίες με συναδέλφους του ή να τις προμηθευτεί από επαγγελματίες φωτογράφους, με το φορμά και το πλαίσιο των εκτυπωμένων φωτογραφιών να μας παρέχουν αυτού του είδους τις πληροφορίες (Εικ. 11-14).

Ο Βάλτερ Κάουλ¹⁴ έμεινε στην Αθήνα για λίγες μόνο εβδομάδες τον Οκτώβριο του 1942, πριν αναχωρήσει μέσω Ιταλίας και Σικελίας για τη Βόρεια Αφρική. Το άλμπουμ του ξεκινά με τα εμβλήματα του συντάγματός του και στη συνέχεια αποτυπώνει τη μετάβασή του με τρένο από την Κριμαία στην Ελλάδα. Μόλις έφτασε στην Αθήνα, επικέντρωσε τις επισκέψεις του στην Ακρόπολη και το διάσημο κτήριο της Βουλής και έβγαλε μια φωτογραφία των συναδέλφων του, πριν αναχωρήσει με αεροπλάνο προς την Ιταλία και στη συνέχεια την Αφρική (Εικ. 15-17).

Οι τρεις αυτοί στρατιώτες έμειναν στην Αθήνα για σύντομο χρονικό διά-

chute troops (Unternehmen «Merkur») landed on Crete on May 20th, fighting against the British army and Cretan civilians. Two days later, the Cretan village of Kandanos was razed and 300 people murdered by the Wehrmacht. Some days later, two students tore down the Nazi flag from the Acropolis and in September 1941 the National Liberation Front (ΕΑΜ) was founded.

Some photo-series from albums of the research project and exhibition "Focus on strangers. Photo albums of World War II"¹¹ show how soldiers came to Greece, how long they would stay and their individual approach to the country, especially to Thessaloniki and Athens. Most of them later went on to Crete, often waiting there for the flight to the North African front.

Johann Magnus Wetjen¹² came by plane in 1941/42 from Ukraine, first to Thessaloniki and then to Crete. Four album pages show some spots in Thessaloniki, then a view of Athens from above during the flight to Crete as a stopover to the North African coast. These are quite normal snapshots from some relaxing days with comrades at the seaside of Crete (Figs. 9 and 10).

Johann Müller¹³ came by train to Thessaloniki and Athens in October 1941. He stayed two years in Athens and took 115 pictures of the city before he went back to the Yugoslavian front. On the first album page we see a mixture of self-made and bought photos from Thessaloniki: a World War I cemetery, ruins of temples and a church, soldiers at a sailing boat and an encounter with a Greek family. The next page shows temples and ruins in Athens and some soldiers doing garden work. The next page gives us an impression of his everyday life in his new surroundings: at the Acropolis, at the harbour of Piraeus, eating outside and dreaming of his wife in a park with a statue. On the next four pages we suddenly see professional photos of the antiquities and at least some photos of the famous sights in Athens. Certainly, Müller could buy or exchange some prints with comrades or professional photographers, with the format and the border of the print providing us with this information (Figs. 11-14).

Walter Kaul¹⁴ stayed only some weeks in Athens in October 1942 before leaving via Italy and Sicily to North Africa. He started his album with the insignia of his regiment, before he gave an impression of going by train from Crimea to Greece. With his arrival in Athens he concentrated his visits on the Acropolis and the famous Parliament building, taking a snapshot of his comrades before leaving by plane to Italy and then Africa (Figs. 15-17).

These three soldiers stayed only a short time in Athens. They took pictures of the city as nearly normal tourists, putting themselves with comrades in the foreground of the ruins, but didn't realize the daily situation of the inhabitants of this city. There are nearly no street scenes or people around. The soldiers took the photographs in the first two years of the Occupation, in 1941-42, when sanctions such as punishment actions, executions, and the burning of villages just started. But there is no photo at all from the winter of starvation.

In autumn 1941 the German librarian Erhart Kästner¹⁵ came to Thessaloniki. Since 1939 he had been a member of the NSDAP (Nazi Party) and started out as a volunteer in the Wehrmacht with



Εικ. 9. Γιόχαν Βέτχεν, Άλμπουμ II, Θεσσαλονίκη, Ελλάδα, 1942. © Οικογένεια Βέτχεν.
Fig. 9. Johann Wetjen, Album II, "Saloniki," Greece 1942. © Wetjen Family.

στημα. Έβγαλαν φωτογραφίες από την πόλη συμπεριφερόμενοι σχεδόν σαν τουρίστες, ποζάροντας μαζί με άλλους στρατιώτες μπροστά από τα αρχαία ερείπια, χωρίς να συνειδητοποιούν την καθημερινή κατάσταση που ζούσαν οι κάτοικοι της πόλης. Απουσιάζουν σχεδόν παντελώς σκηνές από τους δρόμους ή τους ανθρώπους που υπάρχουν γύρω. Οι στρατιώτες κατέγραψαν αυτές τις εικόνες κατά τα δύο πρώτα χρόνια της Κατοχής, την περίοδο 1941-42, όταν είχαν μόλις αρχίσει να επιβάλλονται αντίποινα, να γίνονται εκτελέσεις και πυρπολήσεις χωριών. Και πάλι, όμως, δεν υπάρχουν καθόλου φωτογραφίες από τον χειμώνα του μεγάλου λιμού.

Το φθινόπωρο του 1941, έφτασε στη Θεσσαλονίκη ο Γερμανός βιβλιοθηκάρχης Έρχαρντ Κέστνερ.¹⁵ Ήταν μέλος του ναζιστικού κόμματος (NSDAP) από το 1939 και είχε καταταγεί ως εθελοντής στη Βέρμαχτ στις αρχές του πολέμου. Καθώς δεν ήθελε να πάρει μέρος στις μάχες στο μέτωπο, είχε την ιδέα να συγγράψει βιβλία για τον ελληνικό πολιτισμό προκειμένου να διαβαστούν από τους Γερμανούς στρατιώτες. Είχε γίνει δεκτός από τον επικεφαλής στρατηγό και απολάμβανε πλήρη στήριξη για τη διαμονή και τα ταξίδια του στη χώρα. Τον Αύγουστο του 1942, κυκλοφόρησε το βιβλίο του με τίτλο *Griechenland* [Ελλάδα] σε 5.000 αντίτυπα για τον στρατό, ενώ έναν χρόνο αργότερα, το 1943, τυπώθηκαν 100.000 αντίτυπα του βιβλίου για το κοινό.¹⁶ Ο διοικητής της Βέρμαχτ (OKW) ενθουσιάστηκε με το βιβλίο, γιατί ο Κέστνερ ικανοποιούσε όλες τις απαιτήσεις της προπαγάνδας για την εικόνα της Ελλάδας στο πλαίσιο της ναζιστικής ιδεολο-

the beginning of the war. As he didn't want to fight at the front, he had the idea to write books about the Greek culture for German soldiers. He was accepted by the main General and had full support for staying and travelling in the country. In August 1942 his book *Griechenland* [Greece] was ready and 5,000 copies were printed for the troops and one year later, in 1943, 10,000 copies were printed for the public.¹⁶ The commander of the Wehrmacht (OKW) was delighted with the book, because Kästner fulfilled all the propaganda demands regarding the image of Greece for the Nazi ideology.¹⁷ In various chapters Kästner emphasized the main argument that the ancient Greek culture was of Nordic origin and therefore the National Socialists should be regarded as the legitimate heirs of Greek high culture.¹⁸ But Southern races had mixed the "blonde blue-eyed race" over the last centuries:

Of course there is very little or nothing left of the blood of the ancient Greeks in modern Hellas.¹⁹

That's why Athens is now a city without measure and form, with no houses only dirty huts, its streets only narrow lanes, it is barbarism on holy earth.²⁰

Other cities are all godforsaken windy nests of grotesque ugliness. They lie in the divine landscape like garbage in the corner.²¹



Εικ. 10. Γιόχαν Βέτχεν, Άλμπουμ ΙΙ, «Πτήση πάνω από τη Μεσόγειο θάλασσα, Κρήτη,» Ελλάδα, 1942. © Οικογένεια Βέτχεν.

Fig. 10. Johann Wetjen, Album II, "Flight over the Mediterranean Sea, Crete," Greece 1942. © Wetjen Family.

γίας.¹⁷ Σε διάφορα κεφάλαια του βιβλίου, ο Κέστνερ έδινε έμφαση στο βασικό επικείρημα ότι ο αρχαιοελληνικός πολιτισμός είχε νορδική (βορειοευρωπαϊκή) καταγωγή και ότι, επομένως, οι Εθνικοσοσιαλιστές θα έπρεπε να θεωρούνται οι νόμιμοι κληρονόμοι του υψηλού αρχαιοελληνικού πολιτισμού.¹⁸ Αλλά, οι φυλές του Νότου είχαν αναμειχθεί με την «ξανθή και κυανόφθαλμη φυλή» στη διάρκεια των τελευταίων αιώνων:

Φυσικά, υπάρχουν πολύ λίγα ή και καθόλου ίχνη του αίματος των αρχαίων Ελλήνων στη σύγχρονη Ελλάδα.¹⁹

Γι' αυτό και η Αθήνα είναι σήμερα μια πόλη χωρίς μέτρο και μορφή, χωρίς σπίτια, μόνο βρόμικες καλύβες, γεμάτη με στενά δρομάκια – η βαρβαρότητα πάνω σε μια ιερή γη.²⁰

Οι άλλες πόλεις είναι όλες ξεχασμένες απ' τον Θεό, ανεμοδαρμένα καταφύγια γκροτέσκας ασκήμιας. Απλώνονται σε ένα θείο τοπίο σαν σκουπίδια πεταμένα σε μια γωνιά.²¹

Οι άνθρωποι είναι τεμπέληδες και δεν δουλεύουν, κι έτσι πρέπει να εφαρμοστεί η «γερμανική τάξη.»²²

Υπάρχει μόνο μια εξαίρεση: οι βοσκοί. Μόνοι τους μέσα στην ερημιά, διατηρούν μέσα τους την ιερή φλόγα, έχουν χρόνο και ζουν στον αρχετυπικό κόσμο της αρχαϊκής συμπεριφοράς.²³

The people are lazy and do not work, so "German order" needs to be implemented.²²

There is only one exception: the shepherds. Alone in the wilderness they are keeping the holy fire, they have time and live in the archetypal world of archaic behaviour.²³

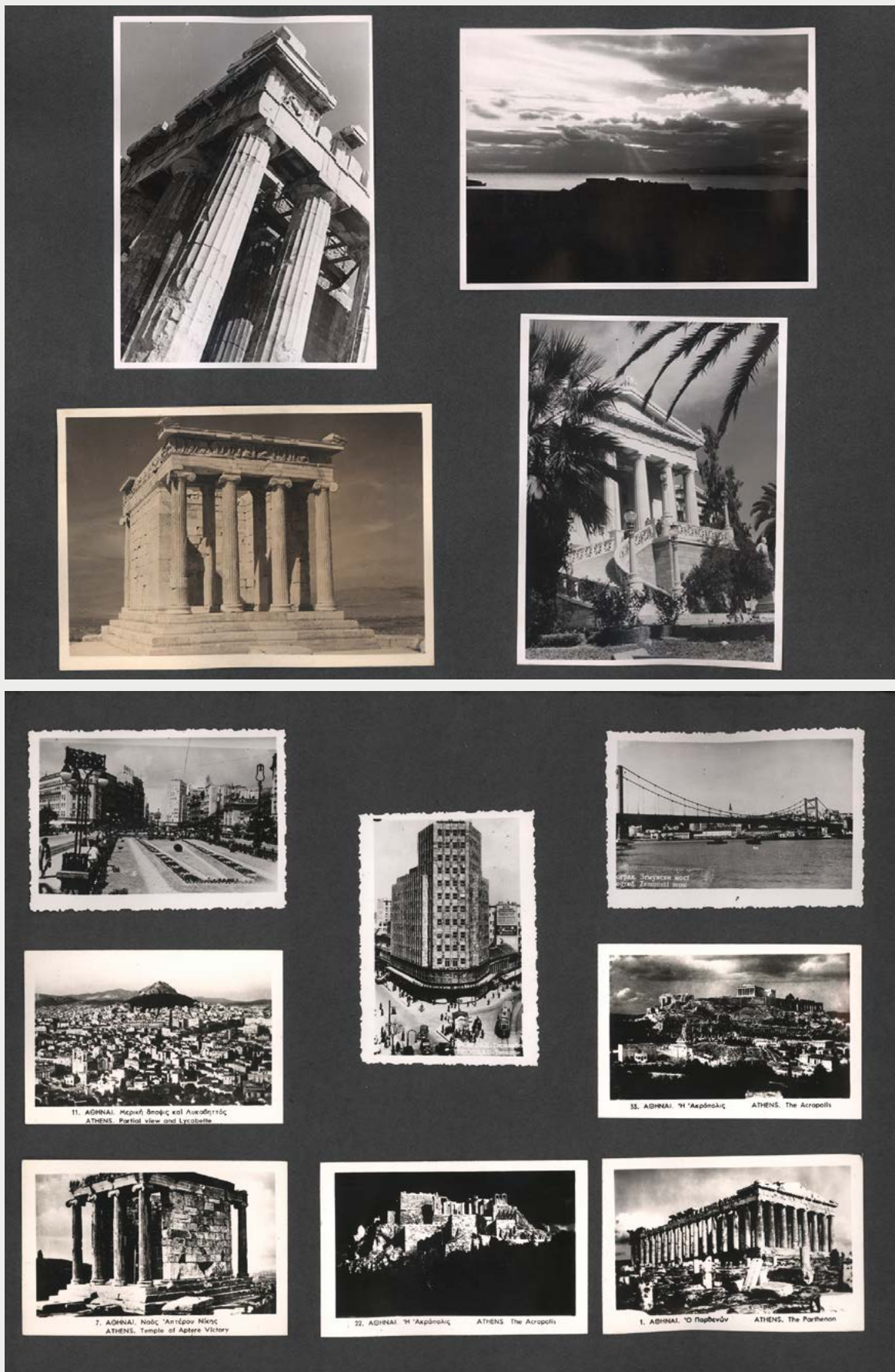
At the end Kästner concludes: "Nothing of the South as such, but the North in the South: that exactly is Greece."²⁴

Such ideological interpretation explains some of the soldiers' behaviour and the visual codes in their photos. Kästner never speaks of Greek politicians or any situation in the streets or of the people he met. He compares the Greek landscape with German mountains and valleys like Mt. Parnassus and the Tyrol,²⁵ Argolis with the valley of the Bavarian river Inn²⁶ or parts of Piraeus with Husum, a little town on the North Sea.²⁷ Olympia is "as German as could be" with lots of "feelings of homeland," as Goebbels remarked when he visited Sparta.²⁸ Even today the book is well known in the new edition after the war and has some influence.

After the success of his first book Kästner continued with a second one dealing with Crete, where he stayed from 1943 to 1944. He wrote under the patronage of General Bräuer, the commander of Crete who



Εικ. 11-12. Γιόχαν Χάινριχ Γκέρχαρντ Μίλλερ, Άλμπουμ, Θεσσαλονίκη (πάνω), Αθήνα (κάτω), Ελλάδα, 1941-43. © Κλάους Μίλλερ, Μπράκε.
Figs. 11-12. Johann Heinrich Gerhard Müller, Album, Thessaloniki (top), Athens (bottom), Greece 1941-43. © Klaus Müller, Brake.



Εικ. 13-14. Γιόχαν Χάνριχ Γκέρχαρντ Μίλλερ, Άλμπουμ, Αθήνα, Ελλάδα, 1941-43. © Κλάους Μίλλερ, Μπράκε.
Figs. 13-14. Johann Heinrich Gerhard Müller, Album, Athens, Greece 1941-43. © Klaus Müller, Brake.

Στο τέλος, ο Κέστνερ συμπεραίνει: «Δεν είναι ο Νότος καθαυτός, αλλά ο Βορράς στον Νότο: αυτό ακριβώς είναι η Ελλάδα.»²⁴

Αυτού του είδους η ιδεολογική ερμηνεία εξηγεί κάποιες από τις συμπεριφορές των στρατιωτών και τους οπτικούς κώδικες των φωτογραφιών τους. Ο Κέστνερ δεν μιλά ποτέ για τους Έλληνες πολιτικούς ή για οποιαδήποτε κατάσταση στους δρόμους ή τους ανθρώπους που συναντά. Συγκρίνει το ελληνικό τοπίο με τα γερμανικά βουνά και τις πεδιάδες, π.χ. τον Παρνασσό με το Τιρόλο,²⁵ την Αργολίδα με την πεδιάδα του ποταμού Ινν της Βαυαρίας²⁶ ή τμήματα του Πειραιά με το Χούσουμ, μια μικρή πόλη της Βόρειας Θάλασσας.²⁷ Η Ολυμπία είναι «όσο γερμανική θα μπορούσε να είναι,» και δίνει σε μεγάλο βαθμό την «αίσθηση της πατρίδας,» όπως παρατήρησε ο Γκέμπελς όταν επισκέφτηκε τη Σπάρτη.²⁸ Ακόμη και σήμερα το βιβλίο είναι γνωστό από τη νεότερη, μεταπολεμική του έκδοση και ασκεί κάποια επίδραση.

Μετά την επιτυχία του πρώτου βιβλίου του, ο Κέστνερ συνέχισε με τη συγγραφή ενός δεύτερου βιβλίου για την Κρήτη, όπου παρέμεινε από το 1943 έως το 1944. Το βιβλίο γράφτηκε υπό την πατρωνία του στρατηγού Μπρόιερ, διοικητή της Κρήτης, υπεύθυνου για το καθεστώς τρόμου που επικράτησε κατά τη γερμανική κατοχή, με την καταναγκαστική εργασία, τη σύλληψη ομήρων, την καταβολή εισφορών, τις μαζικές εκτελέσεις, την πυρπόληση χωριών και σπιτιών και το στρατόπεδο συγκέντρωσης στην Αγιά, κοντά στα Χανιά. Στη διαδρομή του μέσα από τα Λευκά Όρη και την πεδιάδα του Ομαλού, ο Κέστνερ χρειάστηκε να κάνει μια στάση κατά τη διάρκεια των μαχών στο χωριό Κουστογέρακο, τον Σεπτέμβριο του 1943. Εκεί, γυναίκοι σκοτώθηκαν, άνθρωποι οδηγήθηκαν σε στρατόπεδο συγκέντρωσης και τα βομβαρδιστικά της Λουφτβάφε ισοπέδωσαν όλο το χωριό. Ο Κέστνερ τα είδε όλα αυτά, τα γνώριζε, αλλά ποτέ δεν έγραψε λεπτομερέστερα για αυτές τις δολοφονίες μετά τον πόλεμο, παρά μόνο με έναν εξαιρετικά αποστασιοποιημένο τρόπο, όπως και στην περίπτωση του Διστόμου, όπου έκανε μια μεγάλη παράκαμψη για να μην αναγκαστεί να συναντήσει τους κατοίκους.²⁹ Το βιβλίο του για την Κρήτη, το οποίο ολοκληρώθηκε το 1944, δεν κατέστη δυνατό να τυπωθεί, αφού ο πόλεμος είχε φτάσει στο τέλος του και δόθηκε η εντολή αποχώρησης από την Ελλάδα τον Σεπτέμβριο του 1944· τυπώθηκε, ωστόσο, το 1946.³⁰ Ο Κέστνερ παρέμεινε στη Ρόδο και τον Μάιο του 1945 κατέληξε, ως αιχμάλωτος πολέμου του αγγλικού στρατού, σε ένα στρατόπεδο κοντά στο Πορτ Σαΐντ της Αιγύπτου, όπου επίσης συνέγραψε ένα βιβλίο.³¹

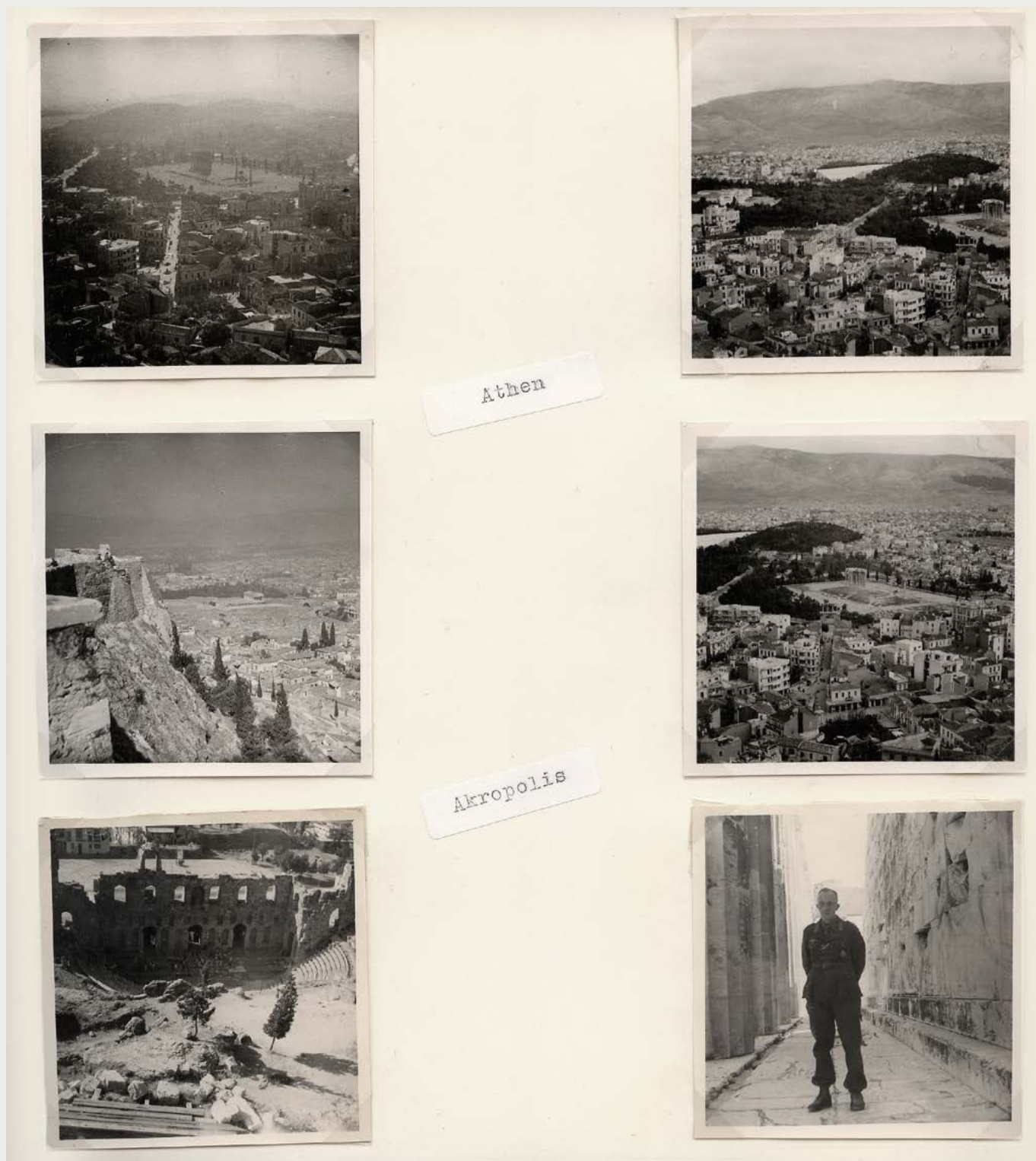
Το βιβλίο *Griechenland* που εκδόθηκε για τους στρατιώτες άσκησε μεγάλη επίδραση και οι φωτογραφίες συχνά αντανάκλασαν τα σλόγκαν και τις ιδέες του, όπως φαίνεται στο άλμπουμ του ανθυπολοχαγού Κλάους Χέσε,³² ο οποίος υπηρέτησε στον Οργανισμό Κτηρίων του Στρατού στην Πολωνία, τη Γιουγκοσλαβία και την Αθήνα, από τον Φεβρουάριο του 1943 έως τον Σεπτέμβριο του 1944. Φωτογράφιζε με αρκετά επαγγελματικό τρόπο και τακτοποιούσε προσεκτικά τις φωτογραφίες του συνοδεύοντάς τες με λεζάντες. Το μέγεθος των τυπωμάτων είναι μεγαλύτερο από το συνηθισμένο σε σχέση με τα ερασιτεχνικά τυπώματα (6x9 εκ.), συχνά με διαστάσεις 13x18 εκ. και με ευθύγραμμο πλαίσιο, κάτι που είναι επίσης χαρακτηριστικό των επαγγελματικών φωτογραφιών. Το άλμπουμ του μοιάζει με κανονικό βιβλίο για τις ελληνικές αρχαιότητες, καθώς συχνά τοποθετούσε ένα μόνο τύπωμα ανά σελίδα. Οι φωτογραφίες του από την Ακρόπολη δεν απεικονίζουν ανθρώπους. Εμφανίζεται μόνο ο ίδιος σε μερικές φωτογραφίες στο γραφείο του ή στην Αίγινα. Δεν υπάρχει κανένας Έλληνας κάτοικος (μόνο κατά λάθος δύο γυναίκες σε ένα πηγάδι) ούτε κάποια ένδειξη για τον σκληρό αντίκτυπο και τις φρικιαστικές επι-



Εικ. 15. Βάλτερ Κάουλ, Άλμπουμ IV, «Ακρόπολη» (πινακίδα με οδηγίες προς Γερμανούς στρατιώτες για το πώς να συμπεριφέρονται στον τόπο αυτό), Ελλάδα 1941.
© Χορστ Κάουλ, Αρενσμπουργκ.

Fig. 15. Walter Kaul, Album IV, "Acropolis" (panel telling German soldiers how to behave at the site), Greece 1941. © Horst Kaul, Ahrensburg.

was responsible for the reign of terror during the German Occupation with forced labour, hostage taking, payment of contributions, mass executions, the razing of villages and houses and the concentration camp at Agia near Chania. On his way through the White Mountains (Levka Ori) and the Omalos plain, Kästner had to stop during the fights in the village of Koustogerako in September 1943. Women and children were shot, others were brought to concentration camps and Wehrmacht bombers destroyed the whole village. Kästner saw it, knew about it, but never wrote anything in detail about such murders after the war, only in a very distanced manner like about Distomo where he made a large detour in order to not meet the inhabitants.²⁹ His book about Crete, completed in 1944, could not be printed at the end of the war with the order to leave Greece in September 1944 but was published in 1946.³⁰ Kästner stayed in Rhodes and became a POW of the British army in May 1945 in a camp near Port Said in Egypt, where he also wrote a book.³¹ The text *Griechenland* was a major influence for the soldiers' use and the photos reflect its slogans and ideas, as can be seen in the album of First Lieutenant Klaus Heese³² who served in the Building Agency of the Army in Poland, Yugoslavia and in Athens from February 1943 to September 1944. He photographed in quite a professional way and arranged his photos carefully with captions. The size of the prints is larger than normal for amateur prints (6x9 cm), here they are often 13x18 cm with straight borders which is also typical for professional photographers. His album seems to be a real book about Greek antiquities, as he often only put a single print per page. His photos of the Acropolis are absent of any human being, only he himself may pop up in some pictures in his office or in Aegina. There is no Greek inhabitant (only by accident two women at a well) nor



Εικ. 16. Βάλτερ Κάουλ, Άλμπουμ IV, «Αθήνα, Ακρόπολη,» Ελλάδα 1941. © Χορστ Κάουλ, Άρενσμπουργκ.
Fig. 16. Walter Kaul, Album IV, "Athens, Acropolis," Greece 1941. © Horst Kaul, Ahrensburg.



Εικ. 17. Βάλτερ Κάουλ, Άλμπουμ ΙV, «Μαρούσι, Αθήνα.» Ελλάδα 1941. © Χορστ Κάουλ, Άρενσμπουργκ.
Fig. 17. Walter Kaul, Album IV, "Amarusion, Athens," Greece 1941. © Horst Kaul, Ahrensburg.

πτώσεις της Κατοχής ή για τον εκτοπισμό των Εβραίων, τις εκτελέσεις στο στρατόπεδο συγκέντρωσης του Χαϊδαρίου κοντά στην Αθήνα (Μάρτιος 1944) ή για τις συλλήψεις των Εβραίων στην Αθήνα και άλλες πόλεις (Εικ. 18-20).

any sign of the rigid impact of the Occupation and its horrific effects, of the deportation of the Jews, the executions at the concentration camp at Chaidari near Athens (March 1944) or the rounding up of the Jews in Athens and other places (Figs. 18-20).



Στην Ολοκατοχή

Εικ. 18. Κλάους Χέσε, Άλμπουμ ΙΙ, «Ακρόπολη,» Ελλάδα 1943/44. © Ίνγκε Χέσε, Όλντεμπουργκ.
Fig. 18. Klaus Heese, Album II, "Acropolis," Greece 1943/44. © Inge Heese, Oldenburg.

3. Οι οπτικές αναμνήσεις ενός λοχαγού από τα τέσσερα χρόνια της στρατιωτικής θητείας του στην Κρήτη

Ο λοχαγός Α. Ζ. (τα αρχικά για λόγους ανωνυμίας) έφτασε στη Θεσσαλονίκη με τρένο μέσω των Βαλκανίων, στα τέλη Ιουλίου του 1941. Πιάνει για δύο μήνες στην Αθήνα για να προετοιμαστεί για τη θητεία του στην Κρήτη όπου επρόκειτο να γίνει διοικητής του 746ου συντάγματος πεζικού, σε μονάδα άμυνας στη δυτική Κρήτη μαχόμενος κατά του αγγλικού στρατού. Στη διάρκεια αυτών των τεσσάρων ετών της αποστολής του, μέχρι τη συνθηκολόγηση στις 22 Μαΐου 1945, τράβηξε 755 ασπρόμαυρες φωτογραφίες και γύρω στις 800 έγχρωμες διαφάνειες. Στα αντικείμενά του από τον πόλεμο βρήκαμε επίσης ένα προσωπικό ημερολόγιο για τη θητεία του στην Κρήτη και μεταγράψαμε τις στενογραφημένες σημειώσεις του ημερολογίου του για τις τελευταίες ημέρες του πολέμου στην Κρήτη και τους πρώτους μήνες που έμεινε ως αιχμάλωτος πολέμου σε ένα αγγλικό στρατόπεδο κοντά στο Πορτ Σαϊντ της Αιγύπτου. Ο αξιωματικός κατέγραψε σημειώσεις στο πίσω μέρος όλων των ασπρόμαυρων εικόνων και τακτοποίησε τις φωτογραφίες σε τέσσερα άλμπουμ γράφοντας λεζάντα για κάθε φωτογραφία. Επιπλέον, κατάρτισε μια ολοκληρωμένη λίστα όλων των έγχρωμων διαφανειών, με ακριβείς ημερομηνίες και τοποθεσίες. Πρόκειται για την πιο ολοκλη-

3. A Captain's visual memory of four years' military service in Crete

Captain A. Z. (the name is anonymized) came by train through the Balkans to Thessaloniki at the end of July 1941. He stayed two months in Athens in preparation for his service in Crete as commander of a company of the Infantry Regiment 746 in a defence section in West Crete fighting against the British army. During these four years of his mission, until the surrender in May 22nd 1945 he took 755 black-and-white pictures and around 800 colour slides. In his war legacies we also find a private diary of his service in Crete and transcribed shorthand notes on his calendar of the last days of the war in Crete and the first months as a POW in the British camp near Port Said in Egypt. The officer labelled the back side of all black-and-white photos and arranged them in four albums where he wrote captions for every photo. Furthermore, he made a complete list of all the colour slides with exact dates and sights. It is the most complete bequest in visual and written documents we know of until now for the Cretan front. As A. Z. not only took pictures in black-and-white, but also colour slides during the whole period of the Occupation, he



Εικ. 19-20. Κλάους Χέσε, Άλμπουμ ΙΙ, Αθήνα, Ελλάδα, 1943/44. © Ίνγκε Χέσε, Όλντεμπουργκ.

Figs. 19-20. Klaus Heese, Album II, Athens, Greece 1943/44. © Inge Heese, Oldenburg.

ρωμένη συλλογή εικόνων και εγγράφων που έχουμε μέχρι τώρα για το μέτωπο της Κρήτης. Εφόσον ο Α. Ζ. τράβηξε όχι μόνο ασπρόμαυρες φωτογραφίες αλλά και έγχρωμες διαφάνειες καθ' όλη τη διάρκεια της Κατοχής, θα πρέπει να είχε δύο μηχανές, καθώς φωτογράφιζε την ίδια σκηνή και σε ασπρόμαυρη εικόνα και σε έγχρωμη. Είναι εντυπωσιακό που ο Α. Ζ. είχε τη δυνατότητα να προμηθεύεται τόσα πολλά έγχρωμα φιλμ μέχρι το τέλος του πολέμου.

Στη διάρκεια της θητείας του στην Κρήτη επισκέφτηκε πολλές φορές την Αθήνα και έτσι η συλλογή διαφανειών εμφανίζει πρώτα κάποιες φωτογραφίες του 1941 από την Ακρόπολη, ενώ στα χρόνια που ακολούθησαν έβγαλε περισσότερες σκηνές δρόμου και απόψεις αντιπροσωπευτικών κτηρίων της πόλης. Η πλειονότητα των διαφανειών, ωστόσο, προέρχονται από την Κρήτη, όπου εκτός από τις φωτογραφίες από την καθημερινή ζωή των δυνάμεων κατοχής, υπάρχουν ολόκληρες σειρές από εικόνες τοπίων και φυτών που ξεχωρίζουν, αν και δεν υπάρχουν σχεδόν καθόλου στις ασπρόμαυρες φωτογραφίες. Αυτή η προτίμηση για αναπαραστάσεις της φύσης γίνεται πιο φανερή σ' αυτά τα πρώτα χρόνια της ιδιωτικής έγχρωμης φωτογραφίας (Εικ. 21-25).

Ορισμένες γενικές επισημάνσεις για την έγχρωμη φωτογραφία κατά την περίοδο του πολέμου

Η οπτική αντίληψη που έχουμε σήμερα για τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο βασίζεται σχεδόν αποκλειστικά στις ασπρόμαυρες εικόνες. Η απουσία χρώματος συμβολίζει μια μορφή απόστασης από το αφηρημένο παρελθόν, μια «σκοτεινή» εποχή που λίγη σχέση έχει με το έγχρωμο παρόν μας. Εντούτοις, το Kodachrome, ένα έγχρωμο φιλμ διαφανειών με τριπλή επίστρωση γαλακτώματος (εμουλσιόν) και το Agfacolor, που κατασκευαζόταν από την IG Farben στο Βόλφεν της Γερμανίας, ήταν ήδη διαθέσιμα για τους ερασιτέχνες φωτογράφους της Γερμανίας από το 1936. Ωστόσο, η στερήση των χρωμάτων στο φωτογραφικό χαρτί εξακολουθούσε να παρουσιάζει τεχνικές δυσκολίες για αρκετά χρόνια και έτσι το έγχρωμο φιλμ παραγόταν μόνο με τη μορφή του φιλμ για φωτογραφικές διαφάνειες. Από το 1938, οι τιμές των προϊόντων της εταιρίας Agfa ήταν εξαιρετικά χαμηλές και έτσι, την εποχή της πρώτης εισβολής, το 1939, το φιλμ Agfacolor είχε πια καθιερωθεί στη γερμανική αγορά. Η Agfa γνώριζε το ενδιαφέρον του καθεστώτος για το έγχρωμο φιλμ διαφανειών και τις δυνατότητες που προσέφερε ως προπαγανδιστικό εργαλείο μιας εξ ολοκλήρου νέας αισθητικής ποιότητας. Όμως, η έγχρωμη φωτογραφία αποτελούσε νεωτερισμό και για την παραγωγή ιδιωτικών αναμνηστικών φωτογραφιών από το μέτωπο και έτσι οι στρατιώτες ήθελαν πολύ να τη δοκιμάσουν. Οι έγχρωμες διαφάνειες και οι έγχρωμες κινηματογραφικές ταινίες κάνουν αντίστοιχα την εμφάνισή τους και στις φωτογραφικές συλλογές διάφορων πρώην μελών του γερμανικού στρατού. Το επιθυμητό ρεαλιστικό αποτέλεσμα και η άμεση εγγύτητα στην οπτική αντίληψη του ίδιου του φωτογράφου ήταν γνωστοί παράγοντες που ξεχώριζαν τις έγχρωμες από τις ασπρόμαυρες φωτογραφίες. Οι στρατιώτες δεν περιορίζονταν σε συγκεκριμένες θεματικές, αλλά κατέγραφαν όλο το φάσμα των εικόνων του πολέμου γύρω τους: την καθημερινή ζωή στον στρατό, τα τοπία και τα κτήρια στις κατακτημένες χώρες, τους κατοίκους τους, τους αιχμαλώτους πολέμου και τα μεμονωμένα ίχνη των πολεμικών επιχειρήσεων. Όμως, οι στρατιώτες μπορούσαν να αγοράσουν έγχρωμα φιλμ διαφανειών μόνο τα πρώτα τρία χρόνια του πολέμου· μετά το 1941, το υλικό αυτό προοριζόταν για

must have had two cameras as he photographed the same scene in black-and-white and in colour. It is quite astonishing that A. Z. could still procure so many colour films up to the end of the war.

Since he was repeatedly in Athens during his posting to Crete, the slide collection first shows some photographs of the Acropolis from 1941, while in the years that followed there were more street scenes and views of representative buildings of the city. The majority of the slides, however, originate from Crete, where in addition to photographs of the everyday life of the occupying forces, there are entire series of landscape and plant motifs, which are relatively missing from the black-and-white prints, that repeatedly stand out. This preference for depictions of nature can be seen more frequently in these first years of private colour photography (Figs. 21-25).

Some general notes about colour photography during the war

The present-day visual conception of World War II is almost exclusively a black-and-white one. The absence of colour symbolizes a form of distance to the abstract past, a "dark" epoch little related to our colourful present. Yet Kodachrome, a triple-emulsion colour slide film made in the U.S. by Kodak, and Agfacolor, produced by IG Farben in Wolfen, Germany, were available to amateur photographers in Germany from the end of 1936 onward. The fixing of the colours to photo paper still presented technical difficulties for several years, however, and colour film was therefore generally only produced in the form of transparency film. From 1938 on, the Agfa company promoted its product at extremely low prices so that, by the first invasion in 1939, Agfacolor film had established itself firmly on the German market. Agfa was aware of the regime's interest in colour slide film with its potential for serving as a propaganda instrument offering an entirely new aesthetic quality. For the production of private souvenir photos at the front, however, colour photography was also a novelty and snapshot-taking soldiers were extremely keen to try it out. Colour slides and colour cine films are accordingly to be found in the photographic holdings of a number of former members of the German military. The desired realistic effect and the direct proximity to the photographer's own visual perception were known as factors distinguishing colour pictures from black-and-white. The soldiers did not limit themselves to certain motifs, but rather recorded the entire visual spectrum of their wartime surroundings: everyday life in the military, landscapes and buildings in the occupied countries as well as their inhabitants, prisoners of war, and isolated traces of combat operations. But soldiers could only buy colour slide films in the first three years of the war; after 1941 the material was reserved for propaganda photographers. Colour prints were still very expensive and only used for propaganda purposes, for instance in the journal *Signal*, which was distributed in the occupied countries. So, the occupation of foreign countries at the front and behind was photographed by the soldiers normally in black-and-white on an unprecedented scale, and these images were then compiled into their own war-themed albums.



Εικ. 21-25. Έγχρωμες διαφάνειες του λοχαγού Α. Ζ.
Αρχεία του Ινστιτούτου Κοινωνικής Έρευνας του Αμβούργου.
Από πάνω αριστερά προς τα κάτω:
«Αθήνα, Ακρόπολη, 26.9.1941.»
«Αθήνα, 11.7.1943.»
«Αθήνα, κτήριο της Βουλής, 11.7.1943.»
«Αθήνα, σκηνή δρόμου, 12.7.1943.»
«Αθήνα, σκηνή δρόμου, 12.7.1943.»

Figs. 21-25. Colour slides of captain A. Z.
Archives of the Hamburg Institute for Social Research.
Top left to bottom right:
"Athens, Acropolis, 26.IX.41."
"Athens, 11.VII.43."
"Athens Parliament Building 11.VII.43."
"Athens, street scene, 12.VII.43."
"Athens, street scene, 12.VII.43."

τους φωτογράφους της ναζιστικής προπαγάνδας. Τα έγχρωμα τυπώματα εξακολουθούσαν να είναι πολύ ακριβά και χρησιμοποιούνταν μόνο για προπαγανδιστικούς σκοπούς, για παράδειγμα στο περιοδικό *Signal* (Σύνθημα), το οποίο διανεμόταν στις κατεχόμενες χώρες. Έτσι, η κατοχή ξένων χωρών στο μέτωπο και στην ενδοχώρα φωτογραφιζόταν από τους στρατιώτες κανονικά σε άσπρο-μαύρο, σε πρωτοφανή κλίμακα και αυτές οι εικόνες συγκεντρώνονταν στη συνέχεια σε άλμπουμ με θέμα τον πόλεμο.

Ο λοχαγός Α. Ζ. πήρε μέρος και στις μάχες κατά του αγγλικού στρατού στο στρατιωτικό αεροδρόμιο του Μάλεμε, αλλά κυρίως συμμετείχε στις μάχες κατά των ανταρτών. Από την περίοδο της καταστροφής του χωριού της Κανδάνου, με την εκτέλεση 300 πολιτών στα τέλη Μαΐου του 1941, η καταδίωξη των ανταρτών έγινε πια ο κύριος στόχος. Οι επιδρομές και οι έρευνες για όπλα ήταν καθημερινό καθήκον και καταγράφονταν στο ημερολόγιο. Ευθύς εξαρχής ο Α. Ζ. περιέγραφε τις εκτελέσεις ατόμων που αποκαλούνταν ύποπτοι Κρητικοί. Η κατοχή όπλων απαγορευόταν αυστηρά και τιμωρούνταν με θάνατο, όπως αναφέρει το αντίστοιχο διάταγμα: «Όλοι οι άνδρες/γυναίκες με όπλα εκτελούνται αμέσως. Τα χωριά στα οποία σημειώνονται πυροβολισμοί πρέπει να καταστρέφονται και οι άνδρες κάτοικοι να δολοφονούνται.»³³

Κάποιες από τις φωτογραφίες αποτυπώνουν σκηνές που έχουν τραβηχτεί από μεγάλη απόσταση, αλλά με τις λεζάντες και τις καταγραφές του ημερολογίου τα γεγονότα μπορούν να τεκμηριωθούν για τις 2 και 17 Φεβρουαρίου, καθώς και για τις 4 Ιουνίου του 1942. Για τις 18 Μαΐου, στο ημερολόγιο σημειώνονται τα εξής: «Κοντά στα Μεσκλά εκτέλεση εννέα Κρητών»³⁴ (Εικ. 26). Αυτή η καταγραφή αντιστοιχεί σε μια σειρά από οκτώ εικόνες του άλμπουμ. Προφανώς, αυτή η εκτέλεση ήταν τόσο σημαντική που τη φωτογράφησε και την κατέγραψε ο ίδιος σε μια σελίδα του άλμπουμ. Η ίδια πράξη αναφέρεται επίσης και στο πίσω μέρος μιας φωτογραφίας. Η σειρά των συμβάντων είναι ξεκάθαρη από τις επιμέρους φωτογραφίες: Πρώτα οι θεατές στη γέφυρα στο πάνω μέρος, κατόπιν οι αιχμάλωτοι που μεταφέρονται ανάμεσα από τα δέντρα και τέλος η εκτέλεση από το εκτελεστικό απόσπασμα σε τέσσερις φωτογραφίες. Ο Α. Ζ. είναι πιθανό να τράβηξε ο ίδιος τις φωτογραφίες από απόσταση ή να ήταν παρών στις εκτελέσεις και οι φωτογραφίες να βγήκαν από κάποιον άλλο συνάδελφό του.

Αυτή η σειρά των εικόνων είναι ακόμη πιο εντυπωσιακή, καθώς από το 1941 ίσχυε η απαγόρευση φωτογράφισης των εκτελέσεων. Ο λοχαγός δεν συμμορφώθηκε με αυτή την εντολή, όπως και πολλοί άλλοι στρατιώτες. Συνέχισαν να χρησιμοποιούν τη φωτογραφική τους μηχανή για να καταγράφουν εκτελέσεις και ανθρώπους στην αγχόνη, όπως βλέπουμε σε πολλά άλμπουμ από τον πόλεμο.

Το σύνταγμα πραγματοποίησε μακρινές πορείες μέσα από τα βουνά, ψάχνοντας να βρει αντάρτες σε σπηλιές και στο ημερολόγιο καταγράφονται οι εξαντλητικές και απαιτητικές διαδρομές μέσα στη νύχτα (Εικ. 27). Τον Φεβρουάριο του 1944, στη διάρκεια μιας πορείας αρκετών ημερών μέσα από τα βουνά, οι στρατιώτες ενεπλάκησαν με αντάρτες κοντά στα Μεσκλά και το Λακκί. Ο Α. Ζ. πυροβόλησε με το όπλο του, αλλά κατά λάθος τραυμάτισε έναν συνάδελφό του, ο οποίος πέθανε το ίδιο βράδυ. Στο στρατιωτικό δικαστήριο που ακολούθησε τον Μάρτιο του 1944, η κατηγορία για ανθρωποκτονία εξ αμελείας απορρίφθηκε με βάση τις καταθέσεις των αυτοπτών μαρτύρων. Μερικές ημέρες αργότερα του απονεμήθηκε μετάλλιο για μάχη σώμα με σώμα. Στο άλμπουμ, στην ημερομηνία αυτή, δηλαδή στις 26 Φεβρουαρίου, βρίσκουμε μια

The captain A. Z. was not only engaged with the fights against the British army at the military airport of Maleme, but also mainly involved in the war against partisans. From the destruction of the village of Kandanos, with the execution of 300 civilians at the end of May 1941, the hunt for partisans was the main topic of concern. Raids and searches for weapons were daily duties and mentioned in the diary. From the very beginning, A. Z. wrote about executions of so-called suspicious Cretans. The possession of weapons was strictly forbidden and punished with death as the order tells: "All men/women with weapons have to be executed at once. Villages where people shoot have to be destroyed, the male inhabitants have to be killed."³³

Some of the photos show such situations taken from far away, but with the captions and recordings kept in the diary, the facts are evident for February 2nd and 17th, as well as for June 4th in 1942. For May 18th the diary notes: "Near Meskla execution of 9 Cretan men"³⁴ (Fig. 26). This entry corresponds to a series of eight images in the album. Obviously, this shooting was so important that he photographed and documented it on an album page. On the back of a photo the deed is also mentioned. The course of the event is clearly evident from the individual pictures: First the spectators on the bridge at the top, then the deported prisoners between the trees as well as the posting of the firing squad in four photos. A. Z. may have photographed the executions himself from a distance or he was present at the executions and a comrade took these pictures.

The series of pictures is all the more astonishing as an explicit ban on photographing executions had existed since 1941. The captain didn't comply with this order and many other soldiers refused it as well. They used their cameras to record shootings and hanged men, as we observe in many war albums.

The regiment made long marches through the mountains searching caves for partisans and the diary tells us about exhausting and demanding night trips (Fig. 27). During a march of several days in the mountains in February 1944, the troops had fights with partisans near Meskla and Lakki. A. Z. fired his gun, but by accident he injured his own comrade who died the same night. A subsequent military court case against him for negligent homicide was dismissed in March 1944 on the basis of eye-witness testimony. Some days later he got a medal for close combat. In the album we find under this date, February 27th, a photo-series of killed men in close-up, the only ones in the albums and slides.³⁵ It is obvious that this fight was one of the harshest for the partisans and the captain photographed two corpses from different perspectives, although it was absolutely taboo to take pictures of the faces of the dead, even enemies (Figs. 28, 29).

A. Z. also documented the everyday life of the occupying soldiers in countless photos: building a swimming pool with a swastika at the bottom, looking for scorpions, chatting with the neighbours, visiting a wedding, drinking raki, celebrating birthdays – his own and Hitler's – doing parades and exercises. Staying four years in Crete the captain's photos are quite different than those from soldiers who spent only a few weeks in Greece (Figs. 30–32).

σειρά από κοντινά πορτρέτα νεκρών, τις μόνες αυτού του είδους φωτογραφίες στα άλμπουμ και τις διαφάνειες.³⁵ Είναι φανερό ότι αυτή η μάχη ήταν μία από τις δυσκολότερες κατά των ανταρτών και ο λοχαγός φωτογράφησε δύο πτώματα από διαφορετικές οπτικές γωνίες, παρότι η φωτογράφιση των προσώπων των νεκρών, ακόμη και εχθρών, αποτελούσε απόλυτο ταμπού (Εικ. 28, 29).

The regiment changed location four times. They started in Daratsos for three months, then went to Agia Marina on the coast, went to Vrisses for half a year in 1942, and stayed finally in Modion until 1945. At Agia Marina was one of the concentration camps where all the Jews of Chania were seized and put on a ship with 150 Italians on 20th of May 1944. Once they were in the open sea, the ship was



Εικ. 26-29. Φωτογραφίες από την Κρήτη του λοχαγού Α.Ζ.
Αρχεία του Ινστιτούτου Κοινωνικής Έρευνας του Αμβούργου.

Από πάνω αριστερά προς τα κάτω δεξιά:

Άλμπουμ ΙΙ, «Κοντά στα Μεσκλά 18.5.1942.» Άλμπουμ ΙΙΙ, «Οροπέδιο Βόθωνα, 9.3.1944, ανεύρεση κρυψώνας όπλων.»
Άλμπουμ ΙΙΙ, «Οροπέδιο Βόθωνα, 27.2.1944, Άγγλος; ασυρματιστής; Αλέκος;» Άλμπουμ ΙΙΙ, «Οροπέδιο Βόθωνα, 27.2.1944, Άγγλος; ασυρματιστής; Αλέκος;»

Figs. 26-29. Photos from Crete, captain A.Z.

Archives of the Hamburg Institute for Social Research.

Top left to bottom right:

Album II, "Near Meskla 18.V. 42." Album III, "Wothonu Mountains, 9.III.44, find of weapons cache."

Album III, "Wothonu place, 27.II.44, English? Radio operator? Alekko?" Album III, "Wothonu place, 27.II.44, English? Radio operator? Alekko?"

Ο Α. Ζ. κατέγραψε επίσης την καθημερινή ζωή των κατακτητών στρατιωτών σε αναρίθμητες φωτογραφίες: στρατιώτες να κατασκευάζουν μια πισίνα με τον αγκυλωτό σταυρό στον πυθμένα, να ψάχνουν σκορπιούς, να κουβεντιάζουν με γείτονες, να επισκέπτονται έναν γάμο, να πίνουν ρακί, να γιορτάζουν γενέθλια –τα δικά του και του Χίτλερ– να συμμετέχουν σε παρελάσεις και ασκήσεις. Τα τέσσερα χρόνια της παραμονής του λοχαγού στην Κρήτη καθιστούν τις φωτογραφίες του πολύ διαφορετικές από τις φωτογραφίες των στρατιωτών που παρέμεναν στην Ελλάδα μόνο για μερικές εβδομάδες (Εικ. 30-32).

scuppered. After the surrender of Italy on September 8th 1943 the situation of the Wehrmacht and Italian troops was quite tense. The captain mentioned an equivalent action for 2,500 Italians, so-called Blackshirts, in his diary and photos of November 1944, showing once more the forced evacuation of Italian troops.

These photo-series by A. Z. are only a small part of the destruction and executions in Crete between 1941 and 1944: "In total there were executions in 72 places in Crete. According to Greek sources,

Το σύνταγμα μετακινήθηκε τέσσερις φορές. Αρχικά στάθμευσε στον Δαράτσο για τρεις μήνες, κατόπιν μετέβη στην Αγία Μαρίνα στα παράλια, στη συνέχεια στις Βρύσες για έξι μήνες το 1942 και, τέλος, στο Μόδι μέχρι το 1945. Στην Αγία Μαρίνα βρισκόταν ένα από τα στρατόπεδα συγκέντρωσης όπου είχαν φυλακιστεί όλοι οι Εβραίοι των Χανίων και τους οποίους οι Ναζί επιβίβασαν σε πλοίο μαζί με 150 Ιταλούς, τον Μάιο του 1944. Μόλις το πλοίο βρέθηκε στα ανοιχτά, βυθίστηκε. Μετά τη συνθηκολόγηση της Ιταλίας στις 8 Σεπτεμβρίου του 1943, στα στρατεύματα της Βέρμαχτ και της Ιταλίας επικρατούσε ένταση. Ο λοχαγός ανέφερε στο ημερολόγιό του μια παρόμοια πράξη που αφορούσε 2.500 Ιταλούς, τους λεγόμενους μελανοχίτωνες και συμπεριέλαβε φωτογραφίες από τον Νοέμβριο του 1944 που έδειχναν για άλλη μια φορά την αναγκαστική αποχώρηση των ιταλικών στρατευμάτων.

Αυτές οι σειρές φωτογραφιών του Α. Ζ. αφορούν μικρό μόνο μέρος των καταστροφών και των εκτελέσεων που πραγματοποίησαν οι Γερμανοί στην Κρήτη μεταξύ 1941 και 1944: «Συνολικά, έγιναν εκτελέσεις σε 72 σημεία σε όλη την Κρήτη. Σύμφωνα με ελληνικές πηγές, εκτελέστηκαν 3.474 άτομα. Οι δυνάμεις κατοχής κατέστρεψαν ολοκληρωτικά περίπου 40 χωριά. Οι Γερμανοί είτε έκλεβαν τη σοδειά είτε κατέστρεφαν τα χωράφια και τους ελαιώνες.»³⁶ Το καλοκαίρι του 1945 ο Κρητικός συγγραφέας Νίκος Καζαντζάκης, μαζί με ένα κλιμάκιο της ελληνικής κυβέρνησης, κατέγραψε την καταστροφή και την πείνα που προκάλεσαν οι Γερμανοί κατακτητές στην Κρήτη. Ο Καζαντζάκης μίλησε με πολλούς χωρικούς και περιέγραψε τις συχνά βάνουσσες σκηνές σε λεπτομερείς εκθέσεις του.³⁷

Από την 1η Σεπτεμβρίου 1944 η Βέρμαχτ άρχισε να εγκαταλείπει την Ελλάδα. Το Ηράκλειο και το Ρέθυμνο απελευθερώθηκαν στα μέσα Οκτωβρίου. Ο Α. Ζ. σημείωσε την απώλεια σχεδόν όλων των σελίδων του ημερολογίου του για το τέλος του πολέμου. Μόνο το μικρό ημερολόγιο δίνει κάποιες ημερομηνίες: Ο αγγλικός στρατός απελευθέρωσε το Μάλεμε και τη Σούδα στις 11 Μαΐου του 1945, ενώ η κατάσταση των στρατιωτών στο τέλος της Κατοχής εξιστορείται μόνο μέσα από τις ασπρόμαυρες φωτογραφίες. Στις 17 Μαρτίου, έλαβε χώρα μια ειδική τελετή στην αυλή: ένας διπλός γάμος δύο στρατιωτών με τις γυναίκες τους στη Γερμανία, ένας γάμος εξ αποστάσεως (Ferntrauung). Τα κράνη βρίσκονται πάνω στο τραπέζι που είναι καλυμμένο με τη ναζιστική σημαία. Σε όλη τη σειρά φωτογραφιών, ο αγκυλωτός σταυρός σβήστηκε από τις φωτογραφίες με ένα αιχμηρό αντικείμενο τύπου κόφτη και σε μία από αυτές αφαιρέθηκε τελείως (Εικ. 33). Δεν ξέρουμε πότε και από ποιον έγινε αυτό, έχουμε μόνο τις ενδείξεις παραποίησης και διάλυσης των φωτογραφιών. Οι τελευταίες φωτογραφίες δείχνουν τον διοικητή στρατηγό Μπάργκε που απονέμει τον Σταυρό των Ιπποτών σε κάποιους αξιωματικούς. Είχε έρθει η ώρα της παράδοσης και ο αγκυλωτός σταυρός είχε αφαιρεθεί και από αυτήν τη φωτογραφία. Στις 28 Μαΐου, ο Α. Ζ. πούλησε τη φωτογραφική μηχανή του και πέταξε το πιστόλι του σε ένα πηγάδι. Η τελευταία σελίδα του άλμπουμ παρουσιάζει τον αξιωματικό ως αιχμάλωτο πολέμου σε ένα αγγλικό στρατόπεδο στο Πορτ Σάιτ της Αιγύπτου.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ:

Το 1951, ο βετεράνος Α. Ζ. δικάστηκε από το ειρηνοδικείο του Άουγκσμπουργκ με την κατηγορία ότι έδωσε την εντολή για την εκτέλεση έξι άοπλων πολιτών τον Νοέμβριο του 1944 κοντά στα Χανιά. Απαλλάχθηκε



Εικ. 30. Λοχαγός Α.Ζ., Άλμπουμ ΙΙ, «Βρύσες, 2.3.1942.» χτίζοντας μια πισίνα με τη σβάστικα στον πυθμένα, Κρήτη 1942. Εικόνα από τα Αρχεία του Ινστιτούτου Κοινωνικής Έρευνας του Αμβούργου.
Fig. 30. Captain A.Z., Album II, "Vrisses, 2.III.1942," building a swimming pool with the swastika at the bottom, Crete 1942.

3,474 people were executed. The occupying forces totally destroyed about 40 villages. The Germans either stole the crops or destroyed the fields and olive groves."³⁶ In the summer of 1945, the Cretan writer Nikos Kazantzakis, together with a commission from the Greek government, recorded the devastation and famine caused by the German occupiers in Crete. He spoke with many villagers and described the often cruel scenes in detailed reports.³⁷

From September 1st 1944, the Wehrmacht started to leave Greece. Heraklion and Rethymnon were liberated in mid-October. A. Z. noted the loss of nearly all pages of his diary for the end of the war. Only the little calendar gives some dates: The British army liberated Maleme and Suda on May 11th 1945, the situation of the soldiers by the end of the Occupation is only told by black-and-white photos. On March 17th a special ceremony happened in the courtyard: a double wedding of two soldiers with their wives in Germany, a so-called Ferntrauung (proxy wedding). The helmets are lying on the table which is covered with the National Socialist flag. Throughout the whole photo-series the swastika has been removed from the print with a sharp object like a cutter and in one photo it has been cut out completely (Fig. 33). We don't know when and by whom this was done, so there is also a sign of liquidation and disintegration

από την κατηγορία λόγω έλλειψης αποδεικτικών στοιχείων. Το ημερολόγιο του δεν περιέχει καμία σημείωση για αυτές τις δολοφονίες –οι σελίδες λείπουν– θυμίζοντας το τυφλό σημείο που υπάρχει στη σημαία της φωτογραφίας.

Καθώς είναι η πρώτη φορά που ήρθαν στο φως αυτές οι φωτογραφίες και οι σημειώσεις από το αρχείο του Ινστιτούτου Κοινωνικών Ερευνών του Αμβούργου, καθώς και από το ιδιωτικό περιβάλλον της οικογένειας του αξιωματικού, θα ήθελα να κλείσω με τα λόγια της Χάνα Άρεντ:

Κάθε φορά που μιλάμε για πράγματα, τα οποία δεν μπορούν να βιωθούν παρά ιδιωτικά ή ενδόμυχα, τα μετατοπίζουμε σε μια σφαίρα όπου θα προσλάβουν έναν πραγματικό χαρακτήρα, τον οποίο, παρά την έντασή τους, ποτέ πριν δεν μπόρεσαν να αποκτήσουν.³⁸

in the pictures. The very last photos show the commander Colonel Barge distributing the Knight's Cross to some of the officers. It was time to surrender and the swastika was also taken away from the photo. On May 28th A. Z. sold his camera and threw his pistol in a well. The last page of the album presents the officer as a POW in an English camp in Port Said, Egypt.

EPILOGUE:

In 1951 the veteran A. Z. was tried at the district court of Augsburg for giving the order for the execution of six unarmed civilians in November 1944 near Chania. He was acquitted due to a lack of evidence. His diary doesn't provide any notes for these murders –the pages are missing– like the blind spot in the flag.

As it is the first time that these photos and notes have come out of the archive of the Hamburg Institute for Social Research and out of the privacy of the officer's family, I wish to conclude with the words of Hannah Arendt:

Each time we talk about things that can be experienced only in privacy or intimacy, we bring them out into a sphere where they will assume a kind of reality which, their intensity notwithstanding, they never could have had before.³⁸



Εικ. 31. Α.Ζ., Άλμπουμ ΙΙ, «Βρύσες, 15.5.1942, Πυροβολισμοί με βαρύ οπλισμό,» Κρήτη 1942. Εικόνα από τα Αρχεία του Ινστιτούτου Κοινωνικής Έρευνας του Αμβούργου.
Fig. 31. A.Z., Album II, "Vrisses, 15.V.1942, Heavy Machine Gun shooting," Crete 1942. Image from the Archives of the Hamburg Institute for Social Research.



Εικ. 32. Α.Ζ., Άλμπουμ ΙΙ, «Γάμος στις Βρύσες, 6.4.1942,» Κρήτη 1942. Εικόνα από τα Αρχεία του Ινστιτούτου Κοινωνικής Έρευνας του Αμβούργου.
Fig. 32. A.Z., Album II, "Wedding in Vrissas, 6.IV.1942," Crete 1942. Image from the Archives of the Hamburg Institute for Social Research.



Εικ. 33. Α.Ζ., Άλμπουμ ΙV, «Διπλός εξ αποστάσεως γάμος, Σούδα, 17.3.1945,» Κρήτη 1945. Εικόνα από τα Αρχεία του Ινστιτούτου Κοινωνικής Έρευνας του Αμβούργου.
Fig. 33. A.Z., Album IV, "Doppelfertrauung," ("Double proxy wedding, Suda, 17.III.1945), Crete 1945. Image from the Archives of the Hamburg Institute for Social Research.

- 1 Joseph Goebbels, «Eröffnungsrede,» *Druck und Reproduktion* 1 (1933): 3-6.
- 2 Willy Frerk, «Das Erlebnis des Einzelnen ist zu einem Volkserlebnis geworden und das durch die Kamera!,» *Photofreund* (1933): 417.
- 3 *Die Linse* 10 (1938): 230.
- 4 «Chronik des Deutschen Verbandes für Fotografie,» (DVF) Νοέμβριος 2005, 23, ανακτήθηκε στις 30 Μαΐου 2020, <https://www.dvf-westfalen.de/dvf/Datenpool/dvf-chronik-1908-1998.pdf>.
- 5 Willy Stiewe, *Foto und Volk* (Χάλλε: Knapp, 1933), 9.
- 6 Herbert Starke, «Und trotzdem Amateurfotografie!,» *Photofreund* (1939).
- 7 Δρ Βάλτερ Γιάνκε σε συνέντευξη τον Απρίλιο του 2009.
- 8 «Soldaten photographieren Soldaten,» *Photoblätter* 18 (1941): 29.
- 9 Βλ. Hans Leonhardt, «Das Photoalbum im Kriege,» *Photoblätter* 20 (1943): 6.
- 10 Adolf Hitler in the German Reichstag, May 1941, στο Hagen Fleischer, «Siegfried in Hellas. Das nationalsozialistische Griechenlandbild und die Behandlung der griechischen Zivilbevölkerung seitens der deutschen Besatzungsbehörden 1941-1944,» στο *Griechenland – Entfernung in die Wirklichkeit*, επιμ. Armin Kerker (Αμβούργο: Argument, 1988), 29-30. Η ομιλία του Χίτλερ για τη Βαλκανική Εκστρατεία (1941), στο Γεώργιος Π. Μαλούχος, «Όταν οι Έλληνες στεναχώρησαν τον Φύρερ,» *Το Βήμα*, 17 Δεκεμβρίου 2010, <https://www.tovima.gr/2010/12/17/books-ideas/otan-oi-ellines-stenoxwrisan-ton-fyrer/>.
- 11 Petra Bopp, *Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg*, (Μπιλφελντ: Kerber, 2009) (2η εκδ. 2012), έκθεση που παρουσιάστηκε μέχρι στιγμής σε οκτώ πόλεις στη Γερμανία, την Αυστρία και την Ολλανδία. Έντυπο της έκθεσης των Petra Bopp, Sandra Starke, *Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg* (Μπιλφελντ: Kerber, 2009).
- 12 Ο Γιόχαν Μάγκνους Βέτκεν (1916-2005), ένας αγρότης από το Όλντενμπουργκ, υπηρέτησε ως υπαξιωματικός τηλεπικοινωνιών του στρατού.
- 13 Ο Γιόχαν Μίλλερ (1906 – 1999), ξυλουργός από το Μπράκε, υπηρέτησε στην αεροπορία.
- 14 Ο Βάλτερ Κάουλ (1909-1994), διευθυντής πωλήσεων, υπηρέτησε στον στρατό.
- 15 Έρχαρτ Κέστνερ (1904-1974), συγγραφέας, σμηνίας της αεροπορίας.
- 16 Erhart Kästner, *Griechenland. Ein Buch aus dem Kriege* (Βερολίνο: Gebr. Mann, 1943)- νέα έκδοση με ορισμένες διορθώσεις και νέο τίτλο Erhart Kästner, *Ölberge, Weinberge. Ein Griechenland-Buch* (Φραγκφούρτη αμ Μάιν: Insel Verlag, 1974), πρώτη έκδοση 1953.
- 17 Για την αμφίθυμη λογοτεχνική υποδοχή του Έρχαρτ Κέστνερ μετά το 1945, βλ. Arn Strohmeyer, *Dichter im Waffenrock. Erhart Kästner in Griechenland und auf Kreta 1941 bis 1945*, *Sedones* 7 (Μέριγγκεν: Verlag Dr. Thomas Balistier, 2006). Julia Freifrau Hiller von Gaertringen, «*Meine Liebe zu Griechenland stammt aus dem Krieg.*» *Studien zum literarischen Werk Erhart Kästners* (Βιμμάντεν: Harrassowitz, 1994). Fleischer, «Siegfried in Hellas,» 26-48. Helga Karrenbrock, «Erhart Kästners Griechenland,» στο *Griechenland in Europa. Kultur – Geschichte – Literatur*, επιμ. Chrysoula Kambas, Marilisa Mitsou τ. 1, (Κολωνία: Böhlau, 2015), 391-398.
- 18 Strohmeyer, *Dichter im Waffenrock*, 33.
- 19 Kästner, *Griechenland*, 45.
- 20 Kästner, *Griechenland*, 35-36.
- 21 Kästner, *Griechenland*, 237.
- 22 Kästner, *Griechenland*, 238.
- 23 Kästner, *Griechenland*, 140.
- 24 Kästner, *Griechenland*, 269.
- 25 Kästner, *Griechenland*, 156.
- 26 Kästner, *Griechenland*, 206-207.
- 27 Kästner, *Griechenland*, 79.
- 28 Fleischer, «Siegfried in Hellas,» 26.
- 29 Kästner, *Ölberge, Weinberge*, 244.
- 30 Erhart Kästner, *Kreta* (Βερολίνο: Gebr. Mann, 1946).
- 31 Erhart Kästner, *Zeltbuch von Tumilad* (Φραγκφούρτη αμ Μάιν.: Suhrkamp, 1992), πρώτη έκδοση 1949.
- 32 Κλάους Χέσε (1910-1968), αρχιτέκτονας από το Όλντενμπουργκ, υπολοχαγός του στρατού.
- 33 Bundesarchiv/Militärarchiv Freiburg, Αύγουστος 1943, RH 28-1/102, 31 κ.ε.
- 34 A.Z., Ημερολόγιο και άλμπουμ με τη φωτογραφία και τη λεζάντα: «Bei Meskla, 18.V.42, Exekution.» Αρχείο του Ινστιτούτου Κοινωνικών Ερευνών του Αμβούργου.
- 35 Λεζάντα της φωτογραφίας: «Wothonplatz, 27. II. 44. Engländer? Funke? Alekko?» A.Z., άλμπουμ, Αρχείο του Ινστιτούτου Κοινωνικών Ερευνών του Αμβούργου.
- 36 Strohmeyer, *Dichter im Waffenrock*, 21.
- 37 Nikos Kazantzakis, *Einsame Freiheit. Biografie aus Briefen und Aufzeichnungen des Dichters* (Φραγκφούρτη αμ Μάιν, Βερολίνο: Ullstein, 1991)
- 38 Hannah Arendt, *The Human Condition* (1958), 2η εκδ. (Σικάγο και Λονδίνο: University of Chicago Press, 1998), 50. Χάννα Άρεντ, *Η ανθρώπινη κατάσταση* (Viva Activa), μτφρ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, Σ. Ροζάνης, (Αθήνα: Γνώση, 1986), 75.

- 1 Joseph Goebbels, "Eröffnungsrede," *Druck und Reproduktion* 1 (1933): 3-6.
- 2 Willy Frerk, "Das Erlebnis des Einzelnen ist zu einem Volkserlebnis geworden und das durch die Kamera!," *Photofreund* (1933): 417.
- 3 *Die Linse* 10 (1938), 230.
- 4 "Chronik des Deutschen Verbandes für Fotografie," (DVF) November 2005, 23, accessed on 30 May 2020, <https://www.dvf-westfalen.de/dvf/Datenpool/dvf-chronik-1908-1998.pdf>.
- 5 Willy Stiewe, *Foto und Volk* (Halle: Knapp, 1933), 9.
- 6 Herbert Starke, "Und trotzdem Amateurfotografie!," *Photofreund* (1939).
- 7 Dr Walter Jancke in an interview in April 2009.
- 8 "Soldaten photographieren Soldaten," *Photoblätter* 18 (1941): 29.
- 9 See Hans Leonhardt, "Das Photoalbum im Kriege," *Photoblätter* 20 (1943): 6.
- 10 Adolf Hitler in the German Reichstag, May 1941, cit. in Hagen Fleischer, "Siegfried in Hellas. Das nationalsozialistische Griechenlandbild und die Behandlung der griechischen Zivilbevölkerung seitens der deutschen Besatzungsbehörden 1941-1944," in *Griechenland – Entfernung in die Wirklichkeit*, ed. Armin Kerker (Hamburg: Argument, 1988), 29-30.
- 11 Petra Bopp, *Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg* (Bielefeld: Kerber, 2009), and the exhibition shown until now in eight cities in Germany, Austria and the Netherlands. Exhibition brochure by Petra Bopp, Sandra Starke, *Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg* (Bielefeld: Kerber, 2009).
- 12 Johann Magnus Wetjen (1916-2005), a farmer from Oldenburg, served as a telecommunications corporal in the army.
- 13 Johann Müller (1906-1999) a carpenter from Brake, served in the Air Force.
- 14 Walter Kaul (1909-1994), a sales-manager, served in the Army.
- 15 Erhart Kästner (1904-1974), author, sergeant in the Air Force.
- 16 Erhart Kästner, *Griechenland. Ein Buch aus dem Kriege* (Berlin: Gebr. Mann, 1943); new edition with some corrections and the new title Erhart Kästner, *Ölberge, Weinberge. Ein Griechenland-Buch* (Frankfurt/M.: Insel Verlag, 1974), first edition 1953.
- 17 Concerning the ambivalent literary reception of Erhart Kästner after 1945 see Arn Strohmeier, *Dichter im Waffenrock. Erhart Kästner in Griechenland und auf Kreta 1941 bis 1945*, *Sedones* 7 (Mähringen: Verlag Dr. Thomas Balistier, 2006); Julia Freifrau Hiller von Gaertringen, "Meine Liebe zu Griechenland stammt aus dem Krieg." *Studien zum literarischen Werk Erhart Kästners* (Wiesbaden: Harrassowitz, 1994); Fleischer, "Siegfried in Hellas," 26-48; Helga Karrenbrock, "Erhart Kästners Griechenland," in *Griechenland in Europa. Kultur – Geschichte – Literatur*, ed. Chryssoula Kambas, Marilisa Mitsou vol. 1, (Köln, Wien, Weimar: Böhlau, 2015), 391-398.
- 18 Strohmeier, *Dichter im Waffenrock*, 33.
- 19 Kästner, *Griechenland*, 45.
- 20 Kästner, *Griechenland*, 35-36.
- 21 Kästner, *Griechenland*, 237.
- 22 Kästner, *Griechenland*, 238.
- 23 Kästner, *Griechenland*, 140.
- 24 Kästner, *Griechenland*, 269.
- 25 Kästner, *Griechenland*, 156.
- 26 Kästner, *Griechenland*, 206-207.
- 27 Kästner, *Griechenland*, 79.
- 28 Fleischer, "Siegfried in Hellas," 26.
- 29 Kästner, *Ölberge, Weinberge*, 244.
- 30 Erhart Kästner, *Kreta* (Berlin: Gebr. Mann, 1946).
- 31 Erhart Kästner, *Zeltbuch von Tumulad* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992), first edition 1949.
- 32 Klaus Heese (1910-1968), an architect from Oldenburg, First Lieutenant in the Army.
- 33 August 1943, Bundesarchiv/Militärarchiv Freiburg, RH 28-1/102, 31ff.
- 34 A.Z., Diary and Album with the photo and caption: "Bei Meskla, 18.V.42, Exekution." Archive of the Hamburg Institute for Social Research.
- 35 Caption of the photo: "Wothonuplatz, 27. II. 44. Engländer? Funker? Alekko?" A.Z., Album, Archive of the Hamburg Institute for Social Research.
- 36 Strohmeier, *Dichter im Waffenrock*, 21.
- 37 Nikos Kazantzakis, *Einsame Freiheit. Biografie aus Briefen und Aufzeichnungen des Dichters*, (Frankfurt/M, Berlin: Ullstein, 1991).
- 38 Hannah Arendt, *The Human Condition* (1958), 2nd edition. (Chicago and London: University of Chicago Press, 1998), 50.

Η ΑΜΦΙΣΗΜΙΑ ΣΤΙΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΩΝ ΓΕΡΜΑΝΩΝ ΣΤΡΑΤΙΩΤΩΝ ΚΑΙ Η ΔΕΟΝΤΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ

ΤΑ ΕΓΚΛΗΜΑΤΑ
ΤΩΝ ΓΕΡΜΑΝΙΚΩΝ ΕΝΟΠΛΩΝ ΔΥΝΑΜΕΩΝ
ΚΑΙ Η ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

Γκέοργκ Τράσκα

Δρ Ιστορίας της Τέχνης, ανεξάρτητος ερευνητής

Από τη δεκαετία του 1980, η Βέρμαχτ (οι ένοπλες δυνάμεις της ναζιστικής Γερμανίας) έχει μπει κάτω από το μικροσκόπιο της επανεξέτασης, μετά από δεκαετίες επικράτησης μιας αφήγησης που αντιπαρέβαλλε τους απλούς Γερμανούς στρατιώτες με τους εγκληματίες βαθμοφόρους των ναζιστικών οργανώσεων, ειδικά τα Ες Ες (SS ως συντομογραφία της Schutzstaffel=Μοίρας Ασφαλείας) και τα πολυάριθμα παρακλάδια και τις μονάδες τους. Παρότι οι στρατιωτικές οργανώσεις που βρίσκονταν υπό τον άμεσο έλεγχο του Εθνικοσοσιαλιστικού Γερμανικού Εργατικού Κόμματος, γνωστότερου ως NSDAP, έφεραν μεγάλο μέρος της ευθύνης για τα χειρότερα εγκλήματα πολέμου και τις φρικαλεότητες κατά πολιτών και αιχμαλώτων πολέμου, σταδιακά έγινε φανερό ότι και η Βέρμαχτ είχε συμμετοχή στα περισσότερα από αυτά τα εγκλήματα, συμπεριλαμβανομένου και του Ολοκαυτώματος. Αναφορικά όχι μόνο με την ενεργό συμμετοχή σε εκτελέσεις, αλλά και με τη γνώση των ναζιστικών εγκλημάτων, τα καθαρά χέρια που υποτίθεται ότι είχαν τα μέλη του τακτικού στρατού ήταν μια υπόθεση που μπορούσε πια να υποστηριχθεί ολοένα και λιγότερο. Το γεγονός αυτό ήταν σχετικά εύκολο να διαπιστωθεί για τους υψηλόβαθμους αξιωματικούς του στρατού, των οποίων η λήψη αποφάσεων μπορεί να προσδιοριστεί με ακρίβεια στο πλαίσιο της πολιτικής σφαίρας του ναζιστικού κράτους. Ωστόσο, ο ρόλος που διαδραμάτισαν οι απλοί Γερμανοί στρατιώτες ως εκτελεστές, συναυτουργοί, συμμετέχοντες, έμπιστοι του καθεστώτος και πρόθυμοι ή ακούσιοι μάρτυρες είναι πολύ δυσκολότερο να εκτιμηθεί και παραμένει και σήμερα αμφισβητούμενος.¹

Το φωτογραφικό μέσο αντιμετωπίζεται σήμερα ως βασικό τεκμήριο στον ακαδημαϊκό και δημόσιο λόγο που αφορά τις γερμανικές ένοπλες δυνάμεις. Οι φωτογραφίες δείχνουν απλούς φαντάρους να συμμετέχουν και να είναι μάρτυρες δολοφονιών πολιτών, μαζικών εκτελέσεων των αποκαλούμενων «ανταρτών» (μια αόριστη και αυθαίρετα αποδιδόμενη κατηγορία, η οποία χρησιμοποιήθηκε από τους Γερμανούς που συμμετείχαν στον πόλεμο με στόχο κατά κύριο λόγο τη συγκάλυψη εγκλημάτων κατά πολιτών, ειδικά Εβραίων),² των κομισάριων του Κόκκινου Στρατού και των αιχμαλώτων πολέμου. Οι περισσότερες από αυτές τις φωτογραφίες τραβήχτηκαν από στρατιώτες και ανταλλάσσονταν μεταξύ τους με διάφορους τρόπους, παρά την απαγόρευση που υπήρχε για την καταγραφή των εκτελέσεων με φωτογραφίες. Το 80% περίπου των φωτογραφιών που παρουσιάστηκαν στην έκθεση με τίτλο «Ο Πόλεμος της Εξολόθρευσης. Εγκλήματα της Βέρμαχτ, 1941-1944» ήταν φωτογραφίες τραβηγμένες από στρατιώτες, τις οποίες είδαν σχεδόν ένα εκατομμύριο επισκέπτες στη Γερμανία και την Αυστρία, από το 1995 έως το 1999. Η επιτυχία και η τεράστια απήχηση που είχε η έκθεση στο κοινό

AMBIGUOUS PHOTOS OF GERMAN SOLDIERS AND THE ETHICS OF HISTORICAL INTERPRETATION

CRIMES
OF THE GERMAN ARMED FORCES
AND PRIVATE PHOTOGRAPHY

Georg Traska

Art Historian, PhD, Independent Researcher

Since the 1980s, the Wehrmacht, the armed forces of Nazi Germany have undergone a thorough reevaluation after decades of a predominant narrative that had contrasted the body of common German soldiers with the criminal ranks of Nazi organizations, especially with the SS (Schutzstaffel) and its multiple branches and units. Although the military organizations under the direct control of the NSDAP bear a major responsibility for the worst war crimes and atrocities against civilians and prisoners of war, it has gradually emerged that the Wehrmacht had participated in most of those crimes, including the Holocaust. With regards, not just to the active participation in murderous executions, but the knowledge of Nazi crimes, the presumed clean hands of the regular army was even less tenable. This was relatively easy to discern regarding the higher ranks of the army, whose decision making can be well determined within the political realm of the Nazi state. However, the role of rank-and-file German soldiers as executors, co-perpetrators, participants, confidants and willing or involuntary witnesses is much harder to assess and is still disputed today.¹

The medium of photography has become a major document in scholarly and public discourse about the German armed forces. Photos show ordinary soldiers participating in and witnessing civilian murders, mass executions of so-called “partisans” (a vague and arbitrarily ascribed category in the usage of German war participants, largely covering up crimes against civilians, especially Jews),² Red Army commissars and war prisoners. Most of these photos were shot by soldiers and exchanged between themselves in complex ways, despite the prohibition on executions being photographically documenting. Some 80% of the photos shown in the exhibition “War of Extermination. Crimes of the Wehrmacht 1941 to 1944” were soldiers’ photos, and they were seen by close to a million visitors in Germany and Austria from 1995 to 1999. The success and enormous public resonance of the exhibition also evoked harsh criticism of how photography was used as a historical source which resulted in a revision of the exhibition that saw the withdrawal of most of the private photos from German soldiers due to the comparatively scarce documentation of their production contexts. The critique was correct when it concerned the illustrative and sometimes blatant use of private photos as proof of the Wehrmacht’s involvement in war crimes; but the allegations that the exhibition showed fakes or produced fakes through using false

οδήγησαν, επίσης, και στην άσκηση έντονης κριτικής όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιήθηκε η φωτογραφία ως ιστορική πηγή, κάτι που συντέλεσε στην επανεξέταση της έκθεσης και την απόσυρση των περισσότερων ιδιωτικών φωτογραφιών που είχαν τραβηχτεί από Γερμανούς στρατιώτες, λόγω της συγκριτικά ελλιπούς τεκμηρίωσης για το πλαίσιο παραγωγής τους. Η κριτική ήταν σωστή όταν αφορούσε την επεξηγηματική και ορισμένες φορές χονδροειδή χρήση των ιδιωτικών φωτογραφιών ως αποδεικτικού στοιχείου για την εμπλοκή της Βέρμαχτ στα εγκλήματα πολέμου. Ωστόσο, οι κατηγορίες σύμφωνα με τις οποίες η έκθεση έδειχνε ή παρήγαγε πλαστά στοιχεία μέσα από τη χρήση ψευδών σημειώσεων ήταν σε μεγάλο βαθμό αστήρικτες και εμφανώς υποκινούμενες πολιτικά. Τα αποδεδειγμένα ιστορικά λάθη στη χρήση εκθεμάτων από ιδιωτικές φωτογραφίες στρατιωτών ήταν τόσο λίγα σε αριθμό που δεν θα μπορούσαν να δικαιολογήσουν την αντικατάσταση των περισσότερων ιδιωτικών φωτογραφιών από επίσημες προπαγανδιστικές φωτογραφίες των Ναζί, αφού η αντικατάσταση αυτή αλλοίωσε εντελώς τον συνολικό χαρακτήρα της έκθεσης. Παρά τη μείωση και τη νέα επιλογή εικόνων στη δεύτερη έκθεση, η μεγάλη σημασία των ιδιωτικών φωτογραφιών των στρατιωτών ενισχύθηκε στη διάρκεια της όλης διαδικασίας.³ Στην πρώτη έκθεση, οι μισές από τις ιδιωτικές φωτογραφίες προέρχονταν από τα αρχεία χωρών που είχαν κατακτηθεί από τη ναζιστική Γερμανία και μόνο το ένα τέταρτο από γερμανικές και αυστριακές πηγές. Ωστόσο, στο διάστημα των ετών που διήρκεσε η έκθεση, ήρθαν στο φως πολλές εικόνες από ιδιώτες στη Γερμανία και την Αυστρία, οι οποίες καταδείκνυαν την ίδια εμπλοκή των στρατιωτών της Βέρμαχτ στα εγκλήματα πολέμου σαν αυτήν που είχε καταδειχθεί και στην πρώτη έκθεση και οι οποίες παραχωρήθηκαν στους διοργανωτές της έκθεσης. Το θετικό είναι ότι η απήχηση που είχε η έκθεση στο κοινό, η έντονη συζήτηση που προκάλεσε και η έρευνα που ακολούθησε από μια επιτροπή ιστορικών ανέδειξαν ένα νέο επίπεδο κριτικής για την αναπαραστατική χρήση της φωτογραφίας ως αποδεικτικού τεκμηρίου από τους ιστορικούς. Έγινε σαφές ότι το πλαίσιο της παραγωγής μιας φωτογραφίας, σε συνδυασμό με την επιδιωκόμενη χρήση και την κυκλοφορία της είναι στοιχεία που πρέπει να εξετάζονται εξονυχιστικά, αν πρόκειται η φωτογραφία να χρησιμοποιηθεί ως ιστορικό τεκμήριο. Αναγνωρίστηκε, επίσης, ότι αυτή η ένταξη στο εννοιολογικό πλαίσιο απαιτεί τη διεξαγωγή ιστορικής έρευνας ειδικά για το πεδίο της ιδιωτικής φωτογραφίας, το οποίο διαφέρει από την επίσημη, επαγγελματική ή κατ' ανάγκη φωτογραφία της ναζιστικής Γερμανίας.⁴

Ιδιωτική φωτογραφία και ναζιστική προπαγάνδα

Η έρευνα για τις φωτογραφίες των Γερμανών στρατιωτών αναγκαστικά λαμβάνει χώρα μέσα σε ένα ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο. Δεδομένης της υπάρχουσας έρευνας γύρω από τις γερμανικές ένοπλες δυνάμεις, οι φωτογραφίες εγείρουν το ενδιαφέρον κυρίως ως αποδείξεις συμμετοχής στη βία και τα εγκλήματα πολέμου. Αλλά και οι ιστορικοί που ερευνούν τη φωτογραφία θεωρούν ότι υπάρχει κάποιου είδους επιτακτική ανάγκη να συσχετίζονται οι εικόνες με τις φρικαλεότητες που διέπραξε ο γερμανικός στρατός και με το ιδεολογικό πλαίσιο που στήριζε και δικαιολογούσε αυτές τις ενέργειες.

Ο συσχετισμός με το εξαιρετικά αποτελεσματικό και πιθανότατα καθολικής εμβέλειας σύστημα της ναζιστικής προπαγάνδας υποστηρίζεται επίσης και για πολλές φωτογραφίες από τις κατακτημένες χώρες που δεν προβάλλουν βίαιες πράξεις ή τα άμεσα αποτελέσματά τους, αλλά μάλλον

inscriptions were themselves largely untenable and obviously politically motivated. Proven historical mistakes in the exhibit's use of private soldiers' photography were so few in number that they could not justify the substitution of most of the private photos with official Nazi propaganda shots, as this exchange decisively altered the entire character of the show. Despite this reduction and a new selection in the second exhibition, the great importance of soldiers' private photography was solidified throughout the entire process.³ In the first exhibition, half of the private photos came from the archives of countries that had been occupied by Nazi Germany and only a quarter from German and Austrian sources. However, during the years that the exhibition ran, many pictures surfaced in German and Austrian private households, showing the same involvement of Wehrmacht soldiers in war crimes as had been displayed in the first exhibition, and which were handed over to the exhibition's organizers. Positively speaking, the public success, intense discussion and investigation of the exhibition by a historical commission brought forth a new level of critique of the illustrative use of photography as documents of evidence by historians. It made clear that the context of a photo's production, along with its intended use and circulation must be thoroughly examined for a photo to serve as a historical document. And it was recognized that this contextualization needs a specific type of photo historical research for the area of private photography as distinct from official, professional or commissioned Nazi German photography.⁴

Private photography and Nazi propaganda

When German soldiers' photographs are investigated it necessarily occurs within a broader historical context. Given the extant research on the German armed forces, the photos pique an interest predominantly as evidence of participation in violence and war crimes. For photo historical researchers, too, it is a kind of imperative to relate the images to the atrocities committed by the German army and to the ideological framework that supported and justified these actions.

The relationship to the extremely efficient and presumably all-encompassing system of Nazi propaganda is equally claimed for many photos of occupied countries that do not show violence or its immediate effects, but rather the opposite, such as "touristic" highlights, instances of social life in rural regions or cities and so forth. Rolf Sachsse has placed these in the broader functional framework of the "collective training to look away" which he substantiated through numerous Nazi propaganda sources that actually emphasized leisure time photography with the ability to entertain and distract the soldiers and relieve the "home front's" worries.⁵ The narrative constructions of many former soldiers' albums and some inscriptions on photo versos support the view that photos of the units' "leisure" have to be seen as part of the larger military reality and determined by Nazi propaganda "values." In iconographic terms, leisure activities expressively connect to the threatening and intrusive power of the military, when "touristic highlights" such as the Athenian Acropolis are physically, and with symbolic significance,

το αντίθετο, π.χ. «τουριστικά» αξιοθέατα, σκηνές της κοινωνικής ζωής σε αγροτικές περιοχές ή πόλεις και ούτω καθεξής. Ο Ρολφ Ζάξε τοποθετεί αυτού του είδους τις εικόνες στο ευρύτερο λειτουργικό πλαίσιο της «συλλογικής εκπαίδευσης για την αποστροφή του βλέμματος,» την οποία στοιχειοθετεί με βάση πολυάριθμες ναζιστικές προπαγανδιστικές πηγές που στην πραγματικότητα έδιναν έμφαση στη φωτογραφία του ελεύθερου χρόνου λόγω της δυνατότητας της να διασκεδάζει και να αποσπά την προσοχή των στρατιωτών, καθώς και να ανακουφίζει τις έγνοιες στο «μέτωπο της πατρίδας.»⁵ Η αφηγηματική δομή πολλών άλμπουμ πρώην στρατιωτών⁶ και ορισμένες σημειώσεις στο πίσω μέρος των φωτογραφιών ενισχύουν την άποψη ότι οι φωτογραφίες από τον «ελεύθερο χρόνο» των μονάδων πρέπει να ιδωθούν ως μέρος της ευρύτερης στρατιωτικής πραγματικότητας, η οποία διαμορφωνόταν καθοριστικά από τις «αξίες» της ναζιστικής προπαγάνδας. Με εικονογραφικούς όρους οι δραστηριότητες του ελεύθερου χρόνου συνδέονται εμφανώς με την απειλητική και διεισδυτική ισχύ του στρατού, από τη στιγμή που «τουριστικά αξιοθέατα,» όπως η Ακρόπολη στην Αθήνα, βρίσκονται υπό την πραγματική, αλλά και συμβολική σημασία, κατοχή των Γερμανών στρατιωτών, των στρατιωτικών οχημάτων τους και των στρατιωτικών παρελάσεων που πραγματοποιούνται σε αυτά (Εικ. 1). Οι συνέπειες της ναζιστικής προπαγάνδας μοιάζουν ακόμη πιο αναπόδραστες, όταν η επίσημη ναζιστική προπαγανδιστική φωτογραφία εκλαμβάνεται ως οδηγός που χρησιμοποιείται σκόπιμα για την παραγωγή των ιδιωτικών φωτογραφιών των στρατιωτών, όπως γίνεται από τον Ζάξε. Αυτή είναι η ευρύτερη οπτική που ακολουθεί τις εξαιρετικά πολυσύνθετες δομές της φωτογραφικής παραγωγής του πολέμου από πάνω προς τα κάτω: από την κεντρική προπαγανδιστική πολιτική, με τους θεσμούς και τις λειτουργίες της, μέχρι τη μάζα των χαμηλόβαθμων στρατιωτών.

Αμφισημίες

Κάθε ενασχόληση με τις εικόνες, συμπεριλαμβανομένων των φωτογραφιών, συνδέεται με μια συγκεκριμένη σημασιολογική δεκτικότητα, με μια πολυσημία και αμφισημίες. Σε σχέση με την πολεμική φωτογραφία, αυτό το γεγονός ισχύει ιδιαίτερα για την «ερασιτεχνική» φωτογραφία των στρατιωτών, η οποία, σε σύγκριση με την επίσημη προπαγανδιστική φωτογραφία, καθοδηγείται πολύ λιγότερο από μια ξεκάθαρη πρόθεση παραγωγής εικόνων και από συγκεκριμένους στόχους που αφορούν τη χρήση και τη δημοσίευση. Αν υπάρχει πάντα ένα στοιχείο τυχαιότητας στα όσα εισέρχονται στον χώρο της φωτογραφικής απεικόνισης, αυτό είναι ακόμη πιο προφανές για τη μη επαγγελματική φωτογραφία.

Μπορεί κανείς να προσπαθήσει να εντοπίσει το ιστορικό νόημα μιας φωτογραφίας ανακατασκευάζοντας το πλαίσιο παραγωγής της ως την πραγματική κατάσταση μέσα στην οποία ενεργούσε ο φωτογράφος. Αυτό το σημείο εκκίνησης είναι εύλογο και απαραίτητο όταν πρόκειται για φωτογραφίες στρατιωτών που υπηρετούν τη θητεία τους και όχι για καλλιτέχνες φωτογράφους. Για παράδειγμα μπορεί κανείς να ανακατασκευάσει αφηγηματικές σειρές φωτογραφιών που εξιστορούν ένα συγκεκριμένο στρατιωτικό συμβάν ή ένα γεγονός που συνδέεται με τον πόλεμο, το οποίο καταγράφεται επιπρόσθετα και από πηγές που βασίζονται στον λόγο. Και πράγματι, σε πολλά τέτοια γεγονότα, τίθεται εν αμφιβόλω η στρατιωτική ηθική της Βέρμαχτ.⁷

Ωστόσο, μικρό μόνο ποσοστό των φωτογραφιών των στρατιωτών μπορεί να αναχθεί σε συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα. Υπάρχουν πολλά άλλα



Εικ. 1. «Ανάμνηση Ακρόπολης Αθηνών». Φωτοκάρτα. © Συλλογή Μήπου.
Fig 1. "Souvenir from the Athens Acropolis". Postcard. © Metos Collection.

occupied by German soldiers, their military vehicles and military parades (Fig. 1). The effects of Nazi propaganda appear even more inescapable when official Nazi propaganda photography is taken into consideration as an intended guide for the private soldier's photo production as Sachsse does. That's the wide-angle perspective that follows the highly elaborate structures of war photo production from the top down: from centralized propaganda policy, with its institutions and functions, to the mass of low ranked soldiers.

Ambiguities

Every engagement with images, including photos, is confronted with a specific semantic openness, with polysemy and ambiguities. Regarding war photography, this is particularly true for the soldiers' "amateur" photography which is, in comparison to official propaganda photography, led much less by a clear intention of image production and specific aims of use and publication. If there is always something of a random factor in what gets into the photographic image space, this is even more apparent for non-professional photography.

One can try to pin down the historical meaning of a photo by reconstructing its context of production as a pragmatic situation in which the photographer acted. When dealing with the photos of soldiers in active service, not of artist-photographers, this is one reasonable and necessary starting point. E.g. one can reconstruct narrative series of photos of a unique military or war-related event that is additionally documented by verbal sources. And indeed, in many of these events the Wehrmacht's military ethics are at stake.⁷

However, only a small portion of soldiers' photos can be traced back to distinct historical events. There are many other genres showing inhabitants of the occupied countries, of the co-existence of occupiers and occupied and of the social interactions of various groups

είδη εικόνων που δείχνουν κατοίκους των κατεχόμενων χωρών, τη συνύπαρξη κατακτητών και κατακτημένων και τις κοινωνικές αλληλεπιδράσεις διάφορων ομάδων σε καθημερινές καταστάσεις. Μεγάλο μέρος αυτών των φωτογραφιών καθιστούν έκδηλες τις κοινωνικές ιεραρχίες και την ανωτερότητα των κατακτητών, η οποία συχνά εκφράζεται με όρους ναζιστικής ρατσιστικής ιεραρχίας, ειδικά απέναντι στους Εβραίους, τους «Σλάβους» ή τους έγχρωμους στρατιώτες των γαλλικών ή των αμερικανικών στρατευμάτων.⁸ Ωστόσο, υπάρχουν επίσης φωτογραφίες στις οποίες αυτές οι ιεραρχίες δεν είναι καθόλου προφανείς και υπάρχει η τάση στην ιστορική ή τη φωτογραφική-ιστορική έρευνα να πλασιώνει ή να «γεμίζει» ερμηνευτικά τον σημασιολογικά ανοιχτό χαρακτήρα των φωτογραφιών, παρουσιάζοντάς τις ως ιδεολογικά σηματοδοτημένες. Όπως παρατηρεί η Φράνσις Γκέριν – η οποία κατά τα άλλα θεωρεί ότι πρέπει να βλέπουμε τους φωτογράφους ως αναγκαστικά συνένοχους της ναζιστικής ιδεολογίας⁹ – για τις φωτογραφίες της συλλογής του Βύρωνα Μήτου οι οποίες τραβήχτηκαν από στρατιώτες στη Θεσσαλονίκη:

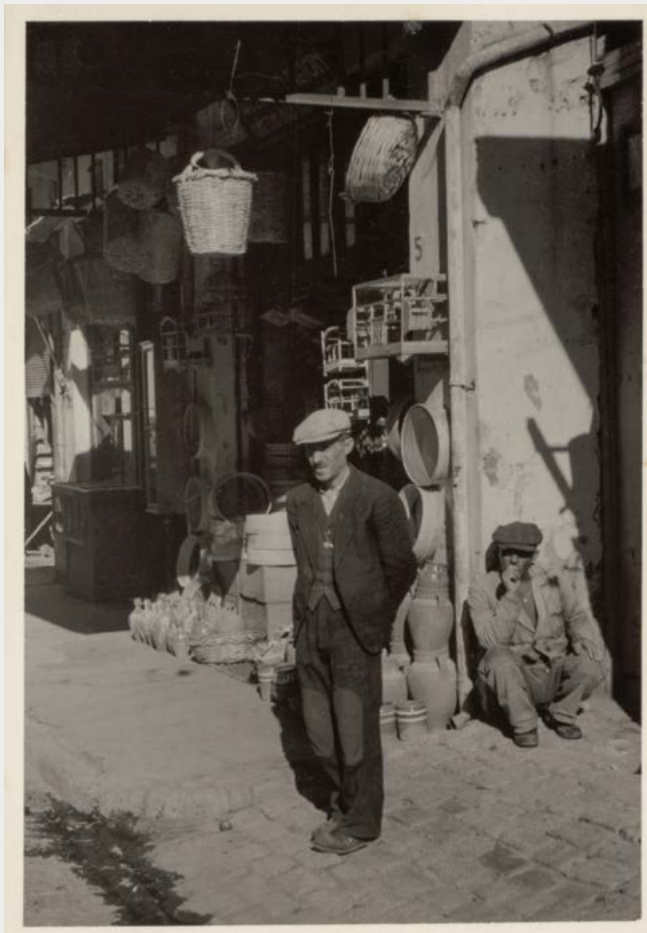
Αυτό που παραμένει ενδιαφέρον όσον αφορά τις φωτογραφίες της συλλογής Μήτου είναι ότι δείχνουν και τις δύο πλευρές: τον κατακτημένο και τον κατακτητή. Ο Γερμανός φωτογράφος κατέβαλε μεγάλη προσπάθεια για να μας πείσει σχετικά με την ειρηνική συνύπαρξη των δύο πλευρών. [...] Επομένως, είναι δική μας ευθύνη ως σύγχρονων θεατών να εντοπίσουμε τον «αθεράπευτο τρόπο» των ναζιστικών ενεργειών όταν βλέπουμε αυτές τις ερασιτεχνικές φωτογραφίες. Αυτή η συνύπαρξη των κατακτητών και των κατακτημένων μέσα στις φωτογραφίες παρουσιάζει μια στιγμή πραγματικότητας που διαρρέει ανάμεσα από τις ρωγμές ή το ρήγμα του κατεστημένου όπως αυτό γίνεται ορατό μέσα στο φωτογραφικό κάδρο.¹⁰

Ως παράδειγμα, η Γκέριν χρησιμοποιεί μια φωτογραφία ενός πωλητή κανατιών που στέκεται μπροστά στο μαγαζί του (Εικ. 2):

[...] η ένδεια του τόπιου μικροπωλητή, οι χτυπημένες κατασρόλες και τα τηγάνια που τον περιβάλλουν στην αγορά [...] βρίσκονται σε πλήρη αντίθεση με τους Γερμανούς που σε πλήρη εξάρτυση διασχίζουν με σθένος τον δρόμο. Αυτές οι αντιθέσεις φανερώνουν πάρα πολλά. Το σοκ της διαφοράς μεταξύ Γερμανών και ντόπιων είναι ιδιαίτερα εμφανές. Το ίδιο θα μπορούσε να ειπωθεί και για αυτές τις φωτογραφίες, όπου η οπτικοποίηση της εκμετάλλευσης, της αποικιοποίησης και του εξευτελισμού, ακόμη και αν είναι αμυδρή, δεν διαφεύγει της προσοχής.¹¹

Ωστόσο, οι στρατιώτες δεν φαίνονται στη φωτογραφία του άντρα μπροστά στο μαγαζί, ο στρατιώτης είναι έμμεσα μόνο παρών, ως φωτογράφος. Και τι γνωρίζουμε γι' αυτόν τον φωτογράφο εκτός του ότι υπηρετούσε στις γερμανικές ένοπλες δυνάμεις; Υπάρχει σίγουρα το στοιχείο του «αποικιοκρατικού βλέμματος» στη φωτογραφία αυτή, αλλά θα μπορούσε εξίσου να είναι το βλέμμα ενός Ευρωπαίου ταξιδιώτη. Είναι πολύ δύσκολο «να εντοπίσουμε τον 'αθεράπευτο τρόπο' των ναζιστικών ενεργειών» σε αυτήν τη φωτογραφία.

Η διερεύνηση των ιδιωτικών φωτογραφιών των στρατιωτών από την Πέτρα Μποπ επικεντρώνεται σε στοιχεία με ξεκάθαρη προέλευση και επιπρόσθετη τεκμηρίωση για το πλαίσιο. Μεγάλο μέρος αυτών των στοιχείων αποτελούν άλμπουμ με περιπλοκές αφηγηματικές δομές που ενσωματώνουν εικόνες και λόγο, προσφέροντας τη δυνατότητα στενής σημασιολογικής ανάγνωσης και αποκρυπτογράφησης ξεχωριστών



Εικ. 2. Πωλητής κανατιών. © Συλλογή Μήτου.

Fig. 2. Man selling jars. © Metos Collection.

in everyday situations. A large part of these photos display social hierarchies and the superiority of the occupiers which is often expressed in terms of Nazi racist hierarchies, especially towards Jews, “Slavs” or coloured soldiers among French or US troops.⁸ However, there are also photos in which these hierarchies are far from obvious and there is a tendency in historical or photo-historical research to frame or interpretively “fill” the photos’ semantic openness by explaining them as being ideologically imprinted. As Frances Guerin, who otherwise warns to view the photographers as necessarily complicit with Nazi ideology,⁹ puts it in relation to the soldiers’ photos of Thessaloniki from the Byron Metos collection:

What remains interesting about the images in the Metos collection is that the photographers show both sides, the occupied and the occupiers. The German photographer has gone to great lengths to attempt to convince us of the peaceful co-existence of the two sides. [...] Accordingly, it is our responsibility as present-day viewers to find the “unredeemable horror” of the Nazi actions when we look at these amateur photographs. The co-existence of occupiers and occupied within the photographs presents one instance of reality seeping through the cracks, or the tear in the status quo as it is made visible within the frame.¹⁰

As an example, Guerin uses a photo of a pot seller standing in front of his shop (Fig. 2):

σκοπών έκφρασης και συγκεκριμένων υποκρυπτόμενων νοημάτων. Τα περισσότερα από τα άλμπουμ εκφράζουν, επιβεβαιώνουν και τροποποιούν όρους της ναζιστικής ιδεολογίας και προπαγάνδας. Όμως η Μποπ περιλαμβάνει επίσης στη συζήτησή της και ορισμένες ομάδες φωτογραφιών που δείχνουν πολίτες των κατεχόμενων χωρών, τις οποίες αποφεύγει να ερμηνεύσει συγκεκριμένα ως ναζιστική φωτογραφία και στις οποίες εγγράφει άλλες ιδεολογικές στάσεις. Η ίδια απλώς περιγράφει αυτές τις φωτογραφίες προσεκτικά, αφήνοντας τον σημασιολογικό χώρο αρκετά ανοιχτό.¹² Επομένως, γίνεται έμμεσα φανερό ότι η Μποπ δεν ανιχνεύει σε κάθε φωτογραφία πολιτών στις κατεχόμενες χώρες τα ίχνη του «'αθεράπευτου τρόμου' των ναζιστικών ενεργειών,» όπως κάνει η Φράνσις Γκέριν.

Έχουμε, άραγε, ήδη μπροστά μας κάποιο έγκλημα, όταν τα στιγμιότυπα που τραβούν οι στρατιώτες μοιάζουν με φωτογραφίες που βγάζουν οι τουρίστες; Αν τους φανταστούμε να έρχονται κατευθείαν από κάποιο ελληνικό ή βαλκανικό πεδίο μάχης και να έχουν αναμιχθεί στις χειρότερες φρικαλεότητες, τότε ναι. Αλλά πώς μπορούμε να κρίνουμε αυτήν την υπόθεση όσον αφορά τον μεμονωμένο στρατιώτη-φωτογράφο, αφού δεν γνωρίζουμε αν και πώς συμμετείχε στις φρικαλεότητες, ενεργά ή ως μάρτυρας, και πώς αντιλαμβανόταν ο ίδιος τη συμμετοχή του στον πόλεμο στο ευρύτερο πλαίσιο της ζωής του;

Ο παππούς μου Άνταλμπερ Τράσκα, για παράδειγμα, είχε ζήσει στο Παρίσι με την οικογένειά του για οκτώ χρόνια μέχρι το ξέσπασμα του πολέμου, όταν αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τη Γαλλία ως πολίτης εχθρικής χώρας. Ο πατέρας και η θεία μου γεννήθηκαν εκεί, το 1934 και το 1938 αντίστοιχα, ως Γάλλοι πολίτες. Σύμφωνα με όλες τις οικογενειακές ιστορίες, ο Άνταλμπερ και η γιαγιά μου Μαργκαρέτε αγαπούσαν τη Γαλλία και θα έμειναν εκεί περισσότερο, αν μπορούσαν. Ο παππούς μου αντιπαθούσε τους Ναζί και τον «πόλεμό τους,» τον οποίο ποτέ δεν αισθανθήκε «δικό του.» Προσπάθησε, επίσης, όσο περισσότερο μπορούσε, να αποφύγει την επιστράτευση δουλεύοντας για μια επιχείρηση παραγωγής χαρτιού (την Schöller & Bausch στο Νόι Καλίζ), το οποίο αποτελούσε στρατηγικής σημασίας υλικό και άρα η εργασία του θεωρούνταν «ουσιώδης απασχόληση.» Μετά τη στρατιωτική του εκπαίδευση στη Γερμανία, επέστρεψε στη Γαλλία το 1941 ως κατακλιτής, με τον ρόλο του διερμνέα. Με όρους πολιτισμικής ένταξης, δεν αισθανόταν τη γερμανική μονάδα του πιο κοντά σε αυτόν από τους Γάλλους πολίτες γύρω του. Κατάφερε να αποφύγει τα πεδία των μαχών, υπηρετώντας μόνο στην κατεχόμενη Γαλλία και τη Νορβηγία (μιλούσε επίσης καλά τη σουηδική γλώσσα). Απείχε από το να είναι Ναζί, αλλά επίσης απείχε από το να είναι ήρωας της αντίστασης. Είχε πει στα παιδιά του ότι κατάφερε να μην πυροβολήσει ποτέ άνθρωπο σε όλη τη διάρκεια του πολέμου. Ωστόσο, αν μπορούσα, θα τον είχα ρωτήσει εάν, ως διερμνέας που υπηρετούσε στο Μπορντό, συμμετείχε ποτέ σε κάποια ανάκριση αντιστασιακών που βρίσκονταν φυλακισμένοι στο Σατό-ντυ-α (Château du Hâ). Θα τον ρωτούσα, επίσης, αν γνώριζε για τον εκτοπισμό των μελών της εβραϊκής κοινότητας του Μπορντό στο στρατόπεδο συγκέντρωσης του Ντρανσί, από όπου μεταφέρθηκαν στα στρατόπεδα εξόντωσης. Σε όλη του τη ζωή ήταν πολύ ενεργός φωτογράφος ταξιδιωτικών εικόνων και στιγμιότυπων της ίδιας του της οικογένειας, ακόμη και πριν τον πόλεμο. Οι λίγες φωτογραφίες που είχε τραβήξει κατά τη διάρκεια του πολέμου ή που είχε κρατήσει από εκείνη την περίοδο, οι περισσότερες από το Μπορντό και από το κάστρο της γειτονικής Βερ, δεν διαφέρουν στο στιλ από άλλες ταξιδιωτικές φωτογραφίες. Όσον αφορά τη φωτογραφία, εκμεταλλεύτηκε την ευκαιρία της στρατιωτικής παραμονής του, με τον ίδιο τρόπο

[...] the poverty of the local merchant, the beaten up pots and pans in the market that surrounds him [...] is in stark contrast to the fully-uniformed Germans stridently walking down the street. These contrasts reveal too much. The shock of the difference between Germans and locals is too obvious. The same could be said of these photographs, with their visualization of exploitation, colonization and humiliation, even if it is subtle, it is not easily missed.¹¹

However, the soldiers are not visible in the photo of the man in front of the shop, the soldier is only implicitly present as the photographer. And what do we know about this photographer apart from his having been in the service of the German armed forces? There is certainly something of a “colonial gaze” in that photo, but it could equally be that of any European traveller. It is very hard “to find the ‘unredeemable horror’ of the Nazi actions” in this photo.

Petra Bopp’s investigations on soldiers’ private photography focus on assets with clear provenance and further context documentation. A large part of these assets are albums with complex narrative structures integrating images and words, allowing for semantic close reading and for deciphering individual purposes of expression and specific subtexts. Most of the albums express, affirm and vary terms of Nazi ideology and propaganda. But Bopp also includes in her discussion some groups of photos showing civilians in the occupied countries where she abstains from interpreting them as specific Nazi photography and does not assign any other mental attitudes for them. She only describes them carefully, leaving the semantic space rather open.¹² Hence, it is implicitly clear that Bopp does not detect in every photo of civilians in occupied countries the traces of “‘unredeemable horror’ of Nazi actions” as Francis Guerin does.

Is it already an offence when soldiers’ snapshots look like tourists’ photos? If we imagine them as coming straight from a Greek or other Balkan battleground, and having been involved in the worst atrocities, yes. But how can we judge this assumption regarding the single soldier-photographer as long as we don’t know if and how he was entangled in atrocities; actively or as a witness; and how he framed his war participation in the larger concept of his own life?

My grandfather Adalbert Traska, for example, had lived in Paris with his family for eight years up until the outbreak of war when he had to leave France as the citizen of an enemy country. My father and aunt had been born there in 1934 and 1938 as French citizens. All the family stories say that Adalbert and my grandmother Margarethe had loved France and would have stayed there longer if possible. My grandfather disliked the Nazis and “their” war, which he never felt was “his;” and he tried to avoid being drafted as long as he could by working for a producer of paper (Schöller & Bausch in Neu Kaliss) which was a strategic material and his work was therefore considered a “reserved occupation.” After his training as a soldier in Germany, he returned to France in 1941 as an occupier, in the role of an interpreter. In terms of cultural belonging, his German unit was hardly closer to him than the French citizens around him. He was able to steer clear of the battlefields, being stationed only in



Εικ. 3. Πλατεία με πλήθος μπροστά από τον Καθεδρικό Ναό του Μπορντώ, Φωτογραφία του Αντάλμπερ Τράσκα, Ιούνιος 1942, © Georg Traska.

Fig. 3. Populated square in front of Bordeaux Cathedral, Photo by Adalbert Traska, June 1942, © Georg Traska.

που θα έκανε και ως τουρίστας σε καιρό ειρήνης (Εικ. 3). Στα άλμπουμ του συμπλήρωνε τις φωτογραφίες αναγράφοντας μόνο τον τόπο και την ημερομηνία. Αν μεμονωμένες φωτογραφίες του είχαν εμφανιστεί σε μια συλλογή γερμανικών φωτογραφιών από τον πόλεμο, πώς θα είχαν, άραγε, ερμηνευτεί; Και θα πρέπει να παραδεχτώ ότι και ο ίδιος δεν είμαι σίγουρος πώς θα έπρεπε να τις ερμηνεύσω.

Δεν είναι ασυνήθιστο φωτογραφίες που δεν μπορούν εύκολα να γίνουν αντιληπτές ως εικόνες των «Ναζιστών κατακτητών» αποκλειστικά από το οπτικό τους περιεχόμενο και την οπτική τους, να συνοδεύονται από εκφράσεις κυνικού ή ρατσιστικού ναζιστικού λόγου ή να ανήκουν σε άλμπουμ που είναι βαθιά διαποτισμένα από ναζιστικές αφηγήσεις και ορολογία.¹³ Ωστόσο, εξίσου συχνά οι φωτογραφίες δεν συνοδεύονται

occupied France and Norway (he also spoke Swedish fluently). He was far from being a Nazi, but equally far from a hero of resistance. He told his children that he managed to never shoot at a human being throughout the war. Yet, if I still could, I would like to ask him if, as an interpreter stationed in Bordeaux, he had ever joined the interrogation of resistance fighters who were incarcerated in the Château du Hâ? And I would ask him if he knew about the deportation of Bordeaux's Jewish Community to the internment camp of Drancy, from where they were sent to the extermination camps. Throughout his life, he was a very active photographer of journeys and of his own family, even before the war. The few photos which he had made during the war or which have been preserved from that

από τέτοιου είδους αδιαμφισβήτητητα στοιχεία, ενώ πολλά σχόλια δεν είναι καθόλου επικριτικά. Όταν συμβαίνει αυτό, είναι, πράγματι, εκ προοιμίου υποχρέωσή μας να αναζητούμε ακόμη και το πιο ισχνό ίχνος «'αλύτρωτου τρόμου' των ναζιστικών ενεργειών» που απαραίτητα με κάποιον τρόπο πρέπει να κάνει την εμφάνισή του σε όλο ανεξαιρέτως το κρατικό σύστημα, στις ένοπλες δυνάμεις του και στην έκφραση κάθε μέλους αυτού του συστήματος; Ή πρόκειται για μια προκατάληψη που μπορεί με τον ίδιο τρόπο να αποπροσανατολίζει την αντίληψη και την ερμηνεία μας;

Η συλλογή του Βύρωνα Μήτου: οι φωτογραφίες της Θεσσαλονίκης και της Αθήνας

Η συλλογή του Βύρωνα Μήτου, όπως παρουσιάστηκε στις εκθέσεις της Θεσσαλονίκης και της Αθήνας, μας φέρνει αντιμέτωπους με πολλές τέτοιες περιπτώσεις εικόνων πολύ ανοιχτών σημασιολογικά οι οποίες δεν διαθέτουν κανένα επιπλέον συγκείμενο, εκτός από τα γραμματόσημα και κάποιες σημειώσεις στο πίσω μέρος. Δεν παρέχουν πληροφορίες για τον φωτογράφο ούτε ακολουθούν κάποια σειρά ή αφήγηση που να συμπεριλαμβάνει πολλές φωτογραφίες (με εξαίρεση κάποια λίγα άλμπουμ που περιέχονται στη συλλογή). Το μόνο στοιχείο που είναι γνωστό για την προέλευσή τους είναι ότι όλες βρισκόνταν στην κατοχή ενός πρώην Γερμανού στρατιώτη, ο οποίος είχε συγκεντρώσει μια τεράστια συλλογή φωτογραφιών της κατεχόμενης Ελλάδας που τραβήχτηκαν από συναδέλφους του και άλλους στρατιώτες. Η ταυτότητά του προστατεύεται από την κόρη του, η οποία πούλησε τη συλλογή στον Βύρωνα Μήτο. Λόγω έλλειψης πλαισίου (αδυναμία ικνηλάτησης των φωτογραφιών με σκοπό τον εντοπισμό των συγκεκριμένων στρατιωτών-φωτογράφων) και τη θεματική επιλογή της συλλογής η ερμηνευτική «ανοικτότητα» των φωτογραφιών φτάνει στο απόγειό της.

Ως ανταρτοπόλεμος, ο πόλεμος στην Ελλάδα ήταν εξαιρετικά βίαιος, με την επιβολή αντιποιόνων κατά του άρρενα πληθυσμού και την πυρπόληση χωριών. Σε ορισμένες περιοχές, ο πόλεμος έμοιαζε με τον πόλεμο εξόντωσης που είχαν εφαρμόσει οι Ναζί στο Ανατολικό Μέτωπο, με αφανισμό ολόκληρων πληθυσμών στα χωριά. Πολλές πόλεις, όπως η Πάτρα, βομβαρδίστηκαν και η ελληνική οικονομία γρήγορα κατακρημνίστηκε. Ωστόσο, πιο εξοντωτικός για τον πληθυσμό ήταν ο λιμός. Η άπληστη και αδίστακτη οικονομική εκμετάλλευση από τον γερμανικό στρατό, με τις λεηλασίες και τις δημεύσεις αγαθών, η οποία επιδεινώθηκε από την αδυναμία της ελληνικής κατοχικής κυβέρνησης υπό τον στρατηγό Τσολάκογλου και την ανικανότητά της να οργανώσει τον επισιτισμό των πόλεων, καθώς και η πολιτική αποκλεισμού που ακολούθησαν οι Βρετανοί, κόστισαν τη ζωή σε περίπου 200.000-300.000 ανθρώπους. Οι περισσότεροι πέθαναν τον χειμώνα του 1941/42. Η οικονομική κατάρρευση λόγω της Κατοχής και ειδικά ο λιμός με τις καταστροφικές συνέπειές του προκάλεσαν την οργή κατά των Γερμανών, οι οποίοι προπολεμικά δεν αποτελούσαν συνήθως αποδέκτη μίσους.¹⁴

Ωστόσο, η ζωή των πολιτών συνεχιζόταν και στην Κατοχή. Οι μεγάλες πόλεις της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης δεν έγιναν ποτέ πεδίο μάχης αλλά, ειδικά για τους φτωχότερους κατοίκους τους, ήταν τόποι όπου επικράτησε η πείνα. Για τους Γερμανούς που προέρχονταν από τις ζώνες των μαχών και των σκοτωμών, η μετάθεση σε αυτές τις πόλεις ήταν ένα «διάλειμμα» σε ένα συγκριτικά πολιτισμένο και ειρηνικό περιβάλλον, όπου δεν αντιμετώπιζαν τον φόβο να σκοτωθούν σε κάθε βήμα τους και δεν διέπρατταν οι ίδιοι φρικαλεότητες.

period, most of them from Bordeaux and of the castle in neighbouring Vayres, don't differ in style from photos of other trips. Concerning his photography, he used the opportunity of a sojourn as a soldier in the same way as he did as a tourist in times of peace (Fig. 3). In his albums, he complemented the photos only by places and dates. If single photos of his surfaced in a collection of German war photos how would they be interpreted? And I have to admit that I am not sure myself how I should interpret them.

It is not uncommon for photos, which can't easily be understood as pictures of "Nazi occupiers" solely from their visual contents and perspective, to be accompanied by inscriptions in cynical or racist Nazi jargon or belong to albums which are thoroughly determined by Nazi narratives and terminology throughout.¹³ However, equally often they are not complemented by such unequivocal indications; and many inscriptions are not judgemental at all. When they are not, is it really our prior obligation to search for even very subtle signs of "the 'unredeemable horror' of the Nazi actions" being somehow necessarily in effect throughout the entire system of the state, its armed forces and in the expression of every member in that system? Or is this a preconception that can equally mislead our perception and interpretation?

The photos from the collection of Byron Metos: the Thessaloniki and Athens corpora

The collection of Byron Metos, as far as it was published in the exhibitions in Thessaloniki and Athens, confronts us with many such cases of semantically very open pictures that don't bear upon them any further context except for some verso inscriptions and stamps. They don't provide information about the photographer and they are bare of any seriality and narration being composed of multiple photos (except for a few albums contained in the collection). The only thing known about their origin is that they all come from a former German soldier who had amassed a huge collection of photos of occupied Greece made by comrades and other soldiers. His identity is protected by his daughter who sold the collection to Byron Metos. Due to the lack of contextualization (the impossibility of tracing back the photos to specific soldier-photographers) and the thematic selection of the collection, the hermeneutic openness is radicalized.

As a partisan war, the war in Greece was extremely violent in the execution of retaliation against the male population and the burning of villages. In some places it resembled the Eastern Front's war of annihilation, with the extinction of entire village populations. Many cities, such as Patras, were bombed and the Greek economy went down rapidly. However, most lethal for the population was the famine. Greedy and ruthless economic exploitation by the German army, through looting and official requisitions, aggravated by the weakness of the Greek collaborationist government under General Tsolakoglou and its inability to organize food supplies to the cities as well as the British blockade policy cost the lives of a quarter to a third of a million people. Most of them died in the winter of 1941/42. The economic disaster of the Occupation, especially the famine with

Η ναζιστική προπαγάνδα στήριζε την ιδέα του Γερμανού στρατιώτη ως «τουρίστα,» ελεύθερου να απολαμβάνει την ομορφιά του κατεχόμενου τόπου, χωρίς να μπαίνει ποτέ σε κανονικές ανθρώπινες σχέσεις με τον ντόπιο πληθυσμό. Έτσι, ακόμη κι αν οι «τουριστικές» φωτογραφίες δεν δείχνουν οι ίδιες κάτι μειωτικό, πρέπει, με μια ευρύτερη οπτική, να συσχετιστούν με τα όσα διέπρατταν οι στρατιώτες-φωτογράφοι ως κατακτητές και με τον τρόπο με τον οποίο έβλαπταν τον πληθυσμό της κατεχόμενης χώρας. Αυτή είναι και η κεντρική ιδέα στο βιβλίο του Ρολφ Ζάξε με τίτλο *Die Erziehung zum Wegsehen* [Η εκπαίδευση της αποστροφής του βλέμματος] και, στην ίδια βάση, της έκθεσης που πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα με τίτλο «Με το Βλέμμα του Κατακτητή.» Είναι βέβαιο ότι η ιδέα αυτή πρέπει να υποστηριχθεί για το σύνολο της προπαγανδιστικής φωτογραφίας, καθώς επίσης και για τις περιπτώσεις όπου τα «υπερλαμπρα αρχαία μνημεία» τοποθετούνται πλάι-πλάι με εικόνες πολιτών στην αφήγηση ενός άλμπουμ. Όμως, το επιχείρημα αυτό υπερβαίνει τα όριά του ως ηθικό ερμηνευτικό σχήμα, αν εφαρμοστεί αναγκαστικά σε κάθε φωτογραφία με θετικές συνδηλώσεις από κατεχόμενες περιοχές την οποία έχει τραβήξει κάποιος στρατιώτης των δυνάμεων κατοχής. Πρώτα απ' όλα, αν το μόνο που γνωρίζουμε είναι μία και μοναδική φωτογραφία και δεν ξέρουμε τίποτε για τον στρατιώτη-φωτογράφο, εμμέσως, με βάση αυτήν την ερμηνεία, ανακηρύσσουμε κάθε Γερμανό στρατιώτη ως συνένοχο και δράστη, επειδή ανήκει σε έναν στρατό που ήταν έντονα εμπλεγμένος σε εγκλήματα πολέμου ή υποθέτουμε ότι κάθε στρατιώτης που είχε κριτική στάση απέναντι στον στρατό στον οποίο υπηρετούσε δεν μπορούσε να τραβά φωτογραφίες τοπίων, την ομορφιά των οποίων έτυχε να θαυμάσει κάποια στιγμή στη διάρκεια της πολυετούς θητείας του. Η τελευταία οπτική εντάσσεται, νομίζω, σε μια ανθρωπολογία υπερβολικά εστιασμένη στην ηθική, ακόμη κι αν πρόκειται για ένα ηθικά απαιτητικό πλαίσιο όπως αυτό της ιστοριογραφίας που αφορά έναν κατακτητικό πόλεμο και το εγκληματικό ναζιστικό καθεστώς. Υπερτονίζει τον ρόλο των χαμηλόβαθμων στρατιωτών, που αποτελούσαν τη μεγάλη μάζα των Γερμανών φωτογράφων, θεωρώντας τους πλήρως υπεύθυνα υποκείμενα κατά τη διάρκεια της θητείας τους. Ούτε ισχύει ο ισχυρισμός ότι απλώς «ακολουθούσαν εντολές,» όπως το θέλει η χυδαία αναθεωρητική και απολογητική επιχειρηματολογία ούτε όμως θα πρέπει να θεωρούμε ότι είχαν πλήρη και σκόπιμο έλεγχο των πράξεών τους, ως κύριοι των αντιλήψεων και της ηθικής τους. Για τους περισσότερους στρατιώτες η πραγματικότητα του πολέμου ήταν εξαιρετικά αφόρητη και τραυματική (με το τραύμα να είναι, σε έναν βαθμό, ανεξάρτητο από το αίσθημα ενοχής) και ο πόλεμος είχε πολύ μεγάλη διάρκεια.

Οι απλοί στρατιώτες δεν είχαν λόγο για τον τόπο όπου υπηρετούσαν ή τη διάρκεια του «πολεμικού ταξιδιού» τους. Έτσι, αν μπορούσαν να πάρουν μια ανάσα, το έκαναν. Το διάλειμμα που μπορεί να απολάμβαναν και η απόσπαση από τη φρίκη του πολέμου δεν συνεπάγεται αναγκαστικά ότι ξεχνιούνταν οι φρικαλεότητες. Στην πραγματικότητα, στη σύνθεση των άλμπουμ, είτε αυτά φτιάχτηκαν κατά τη διάρκεια του πολέμου είτε λίγο μετά, ο κάτοχος μεταβαίνει απότομα από τις ζώνες των μαχών, τον θάνατο, τις ωμότητες και την καταγραφή των εκτελέσεων στις αφηγήσεις της καθημερινής ζωής των στρατιωτών και στις βάσεις όπου οι στρατιώτες μπορούσαν να χαλαρώσουν.¹⁵ Αυτό δεν αποτελούσε μια «αντίφαση» του τρόπου που βίωναν τον πόλεμο. Ή, αν επρόκειτο για αντίφαση, τότε και η ίδια αποτελούσε έκφραση του τρόπου με τον οποίο οι στρατιώτες εκθέτονταν σε κίνδυνο και σε αποφάσεις εκτός του δικού τους ελέγχου. Οι μεμονωμένες φωτογραφίες της συλλογής Μήτου δεν μας επιτρέπουν να ανιχνεύσουμε τέτοιου είδους ακολουθίες και ρήξεις.

its devastating social effects, caused outrage against the Germans who, before the war, had not been a common object of hatred.¹⁴

Nonetheless, civic life went on under the Occupation. The major cities of Athens and Thessaloniki were never battlegrounds but, especially for the poorer inhabitants, were places of starvation. For the German soldiers coming from the fighting and killing zones, being stationed in these cities was a “break” in a comparatively civilized, peaceful environment in which they did not fear being shot at every step and did not commit atrocities themselves.

Nazi propaganda supported the concept of the German soldier as a “tourist,” free to dispose of the occupied place’s beauty without ever getting into a symmetrical human relationship with the local population. So, even if the “touristic” photos themselves don’t show anything derogatory, they must, in a larger perspective, be related to what the soldier-photographers committed as occupiers and how they harmed the population of the occupied country. That is a central concept of Rolf Sachsse’s book *Die Erziehung zum Wegsehen* [The education to look away] and, following him, of the Athens exhibition “The Occupier’s Gaze.” With certainty, this concept must be supported for the entire field of propaganda photography; and equally when the “splendid antique monuments” are juxtaposed with pictures of civilians in an album narrative. But the argument goes too far as a moral scheme of interpretation if every positively connoted photo of occupied places made by an occupying soldier is necessarily subjected to it. First of all, if we only know a single photo and don’t know anything about the soldier-photographer, we implicitly declare by this interpretation every German soldier as a complicit perpetrator because of his belonging to an army heavily involved in war crimes; or we suppose that every soldier critical of the army he had to serve in could not have taken photos of places whose beauty he enjoyed at some point throughout the years of his service. The latter, I think, is too morally centred an anthropology, even within an ethically demanding context of historiography such as an occupier’s war and the criminal Nazi regime. It overstates the lower rank soldiers, who were the masses of German photographers, as fully responsible subjects during their service. Neither did the soldiers merely “follow orders,” as the blatant revisionist whitewashing argument wants it; nor must we expect of them to have been intentionally in full command of their actions, as masters of their perceptions and morals. For most of the soldiers the reality of war was extremely overwhelming and traumatizing (trauma being to a certain degree independent of the sense of guilt); and the war took extremely long.

The common soldiers had no influence on their stationing and the duration of their “journey of war.” So, if they could take a breath, they would do so. Enjoying a break and distraction from the horrors of war does not necessarily imply that the atrocities were forgotten. Actually, in the composition of albums, whether they were laid out during the war or shortly afterwards, the beholder transitions abruptly from combat sites, death and brutality, the documentation of executions, to narrations of common soldier life and to bases where the soldiers could relax.¹⁵ This was not a “contradiction” in the experience of war. Or if it was a contradiction, then the contradiction was itself an expression of how soldiers were subjected to hazard

Ωστόσο, στην ανασύστασή τους από τους σύγχρονους επιμελητές, μπορούμε να μελετήσουμε την πολυμορφία των αντιλήψεων και των φωτογραφικών κατασκευών των κατεχόμενων πόλεων μέσα από τον «φακό» του Γερμανού στρατιώτη.

Μια εμπειρία που μεταφέρεται από πολλές φωτογραφίες σε διάφορα περιβάλλοντα είναι η φυσική συνύπαρξη μεταξύ Ελλήνων πολιτών και Γερμανών στρατιωτών στον χώρο της πόλης. Όσο διαφορετικά κι αν εκλαμβάνονταν και κρινόνταν αυτή η συνύπαρξη από κατακτητές και κατακτημένους, ήταν μια πραγματικότητα και, ως τέτοια, ήταν σίγουρα πολύ διαφορετική από τις συναντήσεις στρατιωτών και πολιτών σε περιοχές όπου υπήρχε ανταρτοπόλεμος ή κοντά στα πεδία των μαχών. Στις πόλεις της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης, οι στρατιώτες είχαν τη δυνατότητα να κυκλοφορούν με ασφάλεια σε μικρές παρέες ή ακόμη και μόνοι τους, ελαφρά οπλισμένοι (ή ακόμη και άοπλοι;) μέσα στις πολυπληθείς αστικές περιοχές, μέσα στο ανώνυμο πλήθος, χωρίς να φοβούνται κάποια ενέδρα. Αντίστοιχα, οι Έλληνες πολίτες ένιωθαν αρκετά ασφαλείς όταν έρχονταν σε στενή επαφή με μεμονωμένους στρατιώτες ή μικρές ομάδες στρατιωτών (πιθανότατα δεν θα μπορούσαν να πλησιάσουν μεγαλύτερες ομάδες στρατιωτών με δική τους θέληση). Αυτό δεν σημαίνει ότι αυτό το επίπεδο ασφαλούς συνύπαρξης ήταν κατά κάποιον τρόπο «φιλικό,» ωστόσο είναι φανερό ότι πολλές φορές και σε πολλές περιοχές ήταν πρακτικά «χαλαρό,» όπως για παράδειγμα σε μια φωτογραφία ενός καφενείου στην παραλία της Θεσσαλονίκης (Εικ. 4), όπου ένας Γερμανός στρατιώτης κάθεται σε ένα από τα τραπέζια του καφενείου. Ο στρατιώτης δεν δίνει σημασία στους ανθρώπους που κάθονται πίσω του, όπως και οι Έλληνες δεν δίνουν σημασία στον στρατιώτη που κάθεται πίσω τους. Μια μικρή ομάδα στρατιωτών περπατά στο στενό

and decisions out of their own reach. The single photos of the Metos collection don't allow us to follow such sequences and breaches. However, in the regrouping by the modern curators, we can study the variety of perceptions and photographic constructions of the occupied cities through the German soldier's "lens."

One experience many photos communicate in a variety of settings is the physical co-existence of Greek civilians and German soldiers in city space. However different this co-existence was felt and judged by the occupied and the occupiers, it was a matter of fact and, as such, certainly very different from encounters between soldiers and civilians in regions that experienced partisan warfare and in the vicinity of combat zones. In the cities of Athens and Thessaloniki, soldiers could safely stroll in small groups or even alone, lightly armed (or even unarmed?) through the populated city space, through anonymous crowds, without fearing an ambush. Correspondingly, Greek civilians could feel quite safe when coming physically close to single or small groups of soldiers (they would probably not come close to larger groups of soldiers voluntarily). This is not to say that this degree of safe co-existence was somehow "friendly," but it obviously was at many times and places pragmatically "relaxed," as for example in a photo of a café at the Thessaloniki waterfront (Fig. 4) where a single German soldier is sitting at one of the café tables. He is inattentive of the people sitting behind his back, as the Greek civilians are inattentive of the soldier sitting behind their back. A small group of soldiers is walking down the narrow pathway in front of the buildings, between the first line of tables adjacent to



Εικ. 4. Καφενείο στην παραλία της Θεσσαλονίκης. © Συλλογή Μήτου.

Fig. 4. Café at Thessaloniki Waterfront. © Metos Collection.

δρομάκι μπροστά από τα κτήρια, ανάμεσα στην σειρά των τραπεζιών που βρίσκονται δίπλα στο καφενείο και τα τραπέζια που απλώνονται στον παραλιακό πεζόδρομο. Μπορεί κανείς να εξετάσει αυτήν τη φωτογραφία σε σχέση με το ζήτημα του δωσιλογισμού, θέτοντας το ερώτημα αν αυτό ήταν ή αν θα μπορούσε να είναι ένα στέκι Ελλήνων συνεργατών των Γερμανών. Αν, όμως, δεν υπάρχουν συγκεκριμένα ιστορικά στοιχεία που να αφορούν αυτό το καφενείο (κάτι που ο συγγραφέας δεν έχει τα μέσα να το διαπιστώσει), δεν θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε με βεβαιότητα ότι αυτό το στιγμιότυπο συνύπαρξης σε έναν κοινωνικό χώρο συνδέεται με τον δωσιλογισμό.

Αυτού του είδους η συνύπαρξη στον χώρο ήταν επίσης σημαντική προϋπόθεση για να μπορέσουν οι στρατιώτες να φωτογραφίσουν και πολλές εικόνες δείχνουν αυτή τη δυνατότητα ελεύθερης κυκλοφορίας ανάμεσα στους Έλληνες από την οπτική του φακού. Ένα στιγμιότυπο καταγράφει την πολύβουη οδό Αιόλου, στην Αθήνα, μπροστά από την εκκλησία της Παναγίας Χρυσοσπηλιώτισσας (Εικ. 5). Βλέπουμε μόνο κάποιους Έλληνες με ελαφρά και ζωηρόχρωμα ρούχα ένα καλοκαιρινό πρωινό, με τον ήλιο ήδη να βρίσκεται ψηλά στην Ανατολή. Πολλοί περπατούν ανά δύο, ένα ζευγάρι βαδίζει χέρι-χέρι με ένα παιδάκι ανάμεσά τους. Δύο άντρες περνούν κατευθείαν μπροστά απ' τον φακό και ο ένας κοιτάζει προς τον φωτογράφο, δείχνοντας πόσο πολυσύχναστο ήταν το σημείο. Ένα αγόρι και ένας άντρας, που σε μεγάλο βαθμό κρύβεται, περπατούν προς τον φωτογράφο, ο οποίος στέκεται κάπου ελαφρώς ψηλότερα, πιθανόν στο πεζοδρόμιο. Υπάρχει πάντα ένα στοιχείο αδιακρισίας όταν τραβάει κανείς μια φωτογραφία εν μέσω ενός ανώνυμου πλήθους και, σε περίπτωση που το κάνει αυτό ένας κατακτητής, η αδιακρισία αυτή αναπόφευκτα εντείνεται. Επομένως, πιθανότατα δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο φωτογράφος επέλεξε μια στιγμή κατά την οποία οι περισσότεροι άνθρωποι απομακρύνονταν από τον φακό του. Όμως, τούτη η λήψη και η «ματιά του στρατιώτη» χαρακτηρίζουν άραγε ιδεολογικά αυτήν την κοινωνική σκηνή; Υπάρχει κάποια αλαζονεία ή αξίωση φυλετικής ή πολιτισμικής ανωτερότητας σε αυτήν, για την οποία η ναζιστική προπαγάνδα ήθελε να είναι σίγουροι οι στρατιώτες, ως κατακτητές (με μια εξαίρεση για τις χώρες των οποίων οι κάτοικοι κατατάσσονταν ψηλά στη συνείδηση των Ναζί ως μέλη της «Αρίας φυλής», όπως η Ολλανδία ή η Νορβηγία); Καταγράφοντας τη γαλήνια ατμόσφαιρα αυτής της στιγμής, ενδεχομένως ο στρατιώτης να ένιωθε κάποια χαρά και επιθυμία για αυτού του είδους τη ζωή, στην οποία ο ίδιος, ως στρατιώτης, δεν μπορούσε να μετέχει. Το πιθανότερο είναι ότι θα φορούσε τη γερμανική στολή και ότι οι Έλληνες πολίτες θα τον αναγνώριζαν αμέσως από αυτήν όταν θα τον έβλεπαν να στέκεται εκεί με τη φωτογραφική του μηχανή. Είναι όμως απαραίτητο ο φωτογράφος να ταυτιζόταν πρωταρχικά και κάθε δευτερόλεπτο, θετικά και καταφατικά, με την ιδιότητα του «Γερμανού στρατιώτη» και, ακόμη περισσότερο, με τις ναζιστικές ιδεολογικές αξίες που όφειλαν να στηρίζουν τη θέση του ως εισβολέα και επιτιθέμενου; Πόσο εύκολα θα πρέπει να θεωρούμε ότι η στάση και τα αισθητικά ενδιαφέροντα του μεμονωμένου στρατιώτη-φωτογράφου είναι συμβατά με τη συλλογικότητα του γερμανικού στρατεύματος και, ακόμη πιο πέρα, με τη ναζιστική ιδεολογία;

Μια τελείως διαφορετική ατμόσφαιρα αναδεικνύει η φωτογραφία σε ένα από τα πολλά υπαίθρια συσσίτια που διοργανώνονταν στην Αθήνα κατά την Κατοχή λόγω των ελλείψεων στα τρόφιμα (Εικ. 6). Ο ακνός απ' το καζάνι που ανακατεύει ένας άντρας πυκνώνει στον κρύο αέρα και οι ατμοί γεμίζουν την ατμόσφαιρα. Ένας πιθανός πελάτης στέκεται κοντά στο τραπέζι που είναι γεμάτο από πιατάκια, ένα μπουκάλι και



Εικ. 5. Οδός Αιόλου και Παναγία Χρυσοσπηλιώτισσα (Foto Kutschera, Βιέννη). © Συλλογή Μήτου.

Fig. 5. Aioulou street and Panagia Chryssospiliotissa (Foto Kutschera, Vienna). © Metos Collection.

the café and the tables that stretch further out onto the promenade. One might discuss this photo in relation to the topic of collaboration, asking whether this was or could have been a place where Greek collaborators gathered. But if there is no specific historic evidence concerning that café (something the author has no clue to find out), it would be questionable to take it for sure that this moment of co-existence in social space has to do with collaboration.

This kind of co-existence in space was also an important precondition for soldiers as photographers, and many images display this possibility of moving freely among Greeks from the camera's perspective. One snapshot captures the busy Aioulou street, Athens, in front of the church Panagia Chryssospiliotissa (Fig. 5). We only see Greeks in light and bright clothes on a summer morning, the sun already sitting high in the east. Many are walking in couples, one couple hand-in-hand with a toddler between them. Two men are crossing directly in front of the camera, one looking towards the camera, and indicate the social frequency of the place. A boy and a man, mostly hidden, walk towards the photographer, who is standing slightly elevated, probably at the edge of the footpath. There is always something indiscrete in taking photos in the middle of an anonymous crowd; and if an occupier does so, this indiscretion is inevitably raised. Therefore, it is probably not by chance that the photographer used a moment when the majority of the people were moving away from the camera. However, does this photo and "the soldier's gaze" characterize anything of this social scenery ideo-



Εικ. 6. Σουσιτίο. © Συλλογή Μήτου.

Fig. 6. Soup kitchen. © Metos Collection.

άλλα αντικείμενα. Μόνο η γυναίκα στα αριστερά κοιτά τον φακό με σκεπτικισμό. Εκτός εστίασης, σε πρώτο πλάνο, το πρόσωπό της είναι θολό και δεν αποτελεί το βασικό σημείο εστίασης της φωτογραφίας. Όλα τα άλλα πρόσωπα, οι περισσότεροι μόνι, κοιτούν σε διαφορετικές κατευθύνσεις. Στην εικόνα δεν υπάρχει ούτε έντονη δράση ούτε επικοινωνία. Η σύνθεση της φωτογραφίας είναι καλή, με δυο μεγάλες φιγούρες στο πρώτο πλάνο και πολλές αλληλοεπικαλυπτόμενες μορφές, χωρίς όμως να κρύβει η μία την άλλη. Ο κύριος χωρικός άξονας προχωρά σε βάθος, ελαφρά προς τα δεξιά: από το τραπέζι στο κέντρο μέχρι τον στύλο στο πίσω μέρος. Υπάρχει μια δυναμική ισορροπία μεταξύ συμμετρίας και ασυμμετρίας, με βάση την καλά επιλεγμένη στιγμή της λήψης. Ο φωτογράφος πλησίασε τη μικρή σκηνή και μόνο η γυναίκα στα αριστερά τον κατάλαβε. Και εδώ βλέπουμε μόνο Έλληνες, αλλά δεν υπάρχει καμιά ελαφρότητα ή κομπόζιτσα στη σκηνή, όπως συνέβαινε στην πλατεία μπροστά από την εκκλησία. Η ηρεμία προέρχεται κυρίως από την απομόνωση των ανθρώπων που φαίνονται σαν να μην έχουν σκοπό περιμένοντας ίσως τη δημόσια συγκοινωνία, για την οποία ο χρόνος αναμονής ήταν τεράστιος γιατί υπήρχαν ελλείψεις στα καύσιμα λόγω της Κατοχής. Δεν φαίνονται φτωχοί ή στερημένοι, αλλά σίγουρα δεν είναι ευκατάστατοι. Ο στρατιώτης-φωτογράφος προφανώς είχε σαφή αντίληψη των κινήτρων και ήταν καλός και ήρεμος παρατηρητής. Ωστόσο, δεν μπορούμε να κρίνουμε τι σήμαινε αυτή η σκηνή για αυτόν και σίγουρα οι φωτογραφίες δεν μας δίνουν κάποια ένδειξη για το αν καταλάβαινε ότι τα φτωχά υπαίθρια σουσιτίια σχετιζόνταν με την εκμετάλλευση των πόρων της χώρας από τον γερμανικό στρατό. Σε γενικές γραμμές, δεν υπάρχει κάτι επικριτικό στη φωτογραφία.

logically? Is there any arrogance or pretention of racial or cultural superiority in it, which Nazi propaganda wanted the soldiers, as occupiers, to be certain of (with a certain exception for countries whose inhabitants ranked high in the Nazi concept of the "Aryan race," such as the Netherlands or Norway)? When going for the serene atmosphere of this moment it could be that the photographer felt a kind of joy and desire for this civic life, which he, as a soldier, did not belong to. Most probably he wore the German uniform and the Greek civilians instantly classified him by the uniform when they saw him standing there with the camera. But is it a must that the photographer primarily and in every second positively and affirmatively identified with being a "German soldier" and, even more, with Nazi ideological values that ought to bolster his position of an intruder and aggressor? How readily do we have to see the individual soldier's stance and aesthetic interest as a photographer as consistent with the collective of the German army and, beyond that, with Nazi ideology?

A completely different atmosphere is manifested by a photo of one of the outdoor soup kitchens that flourished in Athens during the Occupation, as a result of food shortages (Fig. 6). The steam of the pot, stirred by a man, condensates on a cool breeze and vapour fills the air. A potential customer is standing close to the table filled with small plates, a bottle and other items. Only the woman on the left is looking towards the camera, sceptically. But out of focus in the foreground, her face is blurred and does not become the photo's



Εικ. 7. «Μια γειτονιά κάτω από την Ακρόπολη. 1942.» © Συλλογή Μήτου.

Fig. 7. "A neighbourhood below the Acropolis. 1942." © Metos Collection.

Εκτός από την Ακρόπολη και άλλα διάσημα μνημεία της αρχαιότητας, υπήρχαν πολλά στοιχεία που προσέλκυαν την προσοχή των στρατιωτών/φωτογράφων με τρόπο παρόμοιο με αυτόν που προσελκύεται η προσοχή των σύγχρονων τουριστών: π.χ. οι πολύβουες υπαίθριες αγορές στο Μοναστηράκι και την οδό Αθηνάς, με τα προϊόντα απλωμένα κάτω. Τα αρχαία μνημεία εμφανίζονται επίσης στο φόντο μικρότερων και πιο ήσυχων τοπίων από δρόμους στην περιοχή της Πλάκας. Σε πολλές από αυτές τις φωτογραφίες δεν διακρίνονται Γερμανοί στρατιώτες, ενώ οι άλλοι περαστικοί φαίνονται στο βάθος ή χάνονται οπτικά μέσα στο αστικό τοπίο. Μια φωτογραφία που στο πίσω μέρος της αναφέρεται ως «Μια γειτονιά κάτω από την Ακρόπολη. 1942» (Εικ. 7) δείχνει έναν απότομο χωματόδρομο που ανεβαίνει στη βόρεια πλαγιά του λόφου της Ακρόπολης με απλά σπιτάκια από τη μια πλευρά, των οποίων οι στέγες φτάνουν ακριβώς κάτω από τον βράχο και μόνο τα Προπύλαια φαίνονται στο πλάι. Προς τα δεξιά, ο χώρος ανοίγει, με λίγα δέντρα μόνο να τέμνουν τον ορίζοντα στην κορυφή του λόφου. Ο φωτογράφος πιθανό-

main point of attraction. All the other figures are looking in different directions, most of them isolated. There is neither a rush in the picture nor communication. The photo is well composed with two large figures in the foreground and plenty of people overlapping, but not covering each other. The main spatial axis runs into depth, slightly toward the right: from the table in the centre to the pole behind. There is a dynamic balance between symmetry and irregularity, according to the well-chosen moment of the snapshot. The photographer moved close to the small scene and only the woman on the left took notice of him. Here, too, we only see Greeks, but there is nothing light and elegant about the scene as there was in the square in front of the church. The sobriety comes mainly from the isolation of the people who appear somehow aimless, maybe they are waiting for public transport, which had miserable wait-times due to energy shortages caused by the Occupation. They don't look

τα στέκεται πάνω σε κάποιου είδους σωρό που φτάνει μέχρι την άκρη του πεδίου της εικόνας, σε μια ελαφρά ανυψωμένη θέση που αναδεικνύει το περίγραμμα του βράχου της Ακρόπολης. Αυτό που εντυπωσιάζει σε αυτήν την εικόνα, με την προσεκτικά επιλεγμένη οπτική γωνία της, είναι η έλλειψη του θεαματικού στοιχείου. Είτε ο στρατιώτης ανηφόριζε μόνος του είτε προχωρούσε με έναν ή δύο άλλους στρατιώτες, η αντίληψη και η παρατήρησή του στη φωτογραφία αυτή μεταφέρει μια αίσθηση «μοναξιάς,» μια απόσταση από τη στρατιωτική μονάδα και ένα ενδιαφέρον να αποτυπώσει κάτι μόνο με τα δικά του μάτια –τουλάχιστον στο ασυνήθιστο αστικό τοπίο της Αθήνας. Και πάλι, η φωτογραφία σίγουρα δεν μας επιτρέπει να βγάλουμε συμπεράσματα για την ανεξαρτησία ή μη μιας γενικότερα ηθικής ή ανθρωπίνης στάσης, για το πώς αυτός ο στρατιώτης/φωτογράφος θα συμπεριφερόταν στους κατεκτημένους Έλληνες. Και σίγουρα, αυτή η «μοναξιά» ήταν μια σύντομη μόνο ανάπαυλα από την ολοκληρωτική σύνδεση με μια γερμανική στρατιωτική μονάδα, της οποίας η απειλητική δύναμη ήταν η πραγματική προϋπόθεση που του επέτρεπε να κυκλοφορεί ελεύθερος ως κατακτητής και να βγάζει φωτογραφίες όπου αυτός ήθελε.

Συμπέρασμα

Γιατί είναι σημαντικό να διεισδύσει κανείς σε αυτές τις αμφισημίες που προέρχονται από ένα μικρό ποσοστό φωτογραφιών τραβηγμένων από στρατιώτες;

Πρώτα και κύρια, για τη μελέτη αυτού του ιστορικά φορτισμένου συνόλου φωτογραφιών, δεν πρέπει να απωλέσουμε μια αμερόληπτη ελευθερία πρόσληψης ούτε να θεωρήσουμε ότι «κατά κανόνα» αυτά τα προϊόντα των μελών των γερμανικών ενόπλων δυνάμεων θα είναι οπωσδήποτε, σε αισθητικό επίπεδο, διαποτισμένα από τη ναζιστική ιδεολογία. Αυτή η αντίληψη είναι αντίστοιχη με το γενικότερο ζήτημα της ιστορικής έρευνας που διερευνά τον βαθμό ιδεολογικής κατήχησης ως καθοριστικό στοιχείο των γερμανικών ενόπλων δυνάμεων: τι εξαναγκασμό ασκούσε αυτή η κατήχηση στο άτομο, πώς μπορούσε να ριζοσπαστικοποιήσει τους στρατιώτες ως μαχητές, προκειμένου να αντέξουν τις κακουχίες, αδιαφορώντας για τα δικά τους ζωτικά συμφέροντα για χάρη του «καθήκοντος,» προετοιμάζοντάς τους να διαπράττουν φρικαλεότητες και ούτω καθεξής. Ο Φέλιξ Ρόμερ μελέτησε λεπτομερώς τον τρόπο με τον οποίο οι Γερμανοί στρατιώτες σκέφτονταν το γεγονός ότι ήταν Γερμανοί στρατιώτες, με βάση πάνω από 100.000 σελίδες από μετεγγραμμένα κείμενα τηλεφωνικών παρακολουθήσεων, αρχεία από ανακρίσεις και βιογραφικούς φακέλους περισσότερων από 3.000 Γερμανών στρατιωτών που μεταφέρθηκαν στο αμερικανικό κέντρο ανακρίσεων στο Φορτ Χαντ, αμέσως αφού πιάστηκαν αιχμάλωτοι στον πόλεμο. Έτσι, τα έγγραφα είχαν ελάχιστη χρονική απόσταση από την ενεργή θητεία των στρατιωτών, σε μια χρονική στιγμή που η Γερμανία και οι σύμμαχοί της δεν είχαν ακόμη χάσει τον πόλεμο. Ο Ρόμερ καταλήγει στο συμπέρασμα ότι:

[...] πολλοί απλοί στρατιώτες είχαν ένα μάλλον χαμηλό επίπεδο πολιτικοποίησης. Αυτό δεν σημαίνει ότι η πολιτική και η ιδεολογία δεν ασκούσαν καμία επίδραση πάνω τους. [...] Οι περισσότεροι στήριζαν τον Χίτλερ μέχρι και την τελευταία χρονιά του πολέμου και παρέμεναν ξεκάθαρα αφοσιωμένοι στο έθνος τους που βρισκόταν σε πόλεμο. Η πίστη ήταν ο κανόνας και αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο ταυτίζονταν με τον ρόλο του στρατιώτη. Τα μοτίβα πρόσληψης και η εικόνα του εχθρού ήταν εν μέρει ιδεολο-

poor or deprived, but certainly not well off. The soldier-photographer obviously had a clear concept of the motive and was a good, calm observer. However, we cannot judge what this scene meant to him; and certainly, the photo does not give us any hint whether he understood that the improvised outdoor kitchens were related to the exploitation of the country's resources by the German army. Generally speaking, there is nothing deprecatory in the photo.

Besides the Acropolis and other famous monuments of antiquity, there were plenty of motives that attracted the attention of the soldier-photographers in a similar manner to today's tourists: such as the crowded outdoor markets in Monastiraki and Athinas street, with the goods laid out on the ground. The antique monuments also appear in the background of smaller and calmer street vedutas of the Plaka area. In many of these photos, there are no German soldiers visible and other passers-by are seen in the distance or receding visually within the cityscapes. A photo entitled on the verso "A neighbourhood under the Acropolis. 1942" (Fig. 7) shows an unpaved street leading steeply up the north slope of the Acropolis hill flanked on one side by simple houses whose rooflines end just below the Acropolis rock, with only the Propylaeum to be seen from the side. Towards the right, the space widens with only a few trees cutting the hilltop's horizon. The photographer probably stands on a kind of rubble dam that reaches into the picture space, at a slightly elevated position that sets free the silhouette of the Acropolis rock. It is the unspectacular, with a carefully chosen viewpoint, that stands out in this picture. Whether the soldier was on his way alone or together with one or two other soldiers, the perception and observation implied in this photo conveys a sense of "being alone," a distance from the military unit and an interest in using one's own eyes, at least in Athens' unusual city landscape. Again, the photo certainly does not allow any conclusion to be drawn concerning the independence of a wider ethic or human stance, of how this soldier-photographer might have acted toward the occupied Greeks; and certainly this "being alone" was only a short-term suspension from being fully bound to a German military unit, whose threatening power was the pragmatic precondition that meant he could move quite freely as an occupier and take photos wherever he wanted.

Conclusion

Why should it be important to dwell on these ambivalences of a smaller portion of soldiers' photos?

First and most simply, when studying this historically loaded complex of photos, we should not lose an unbiased freedom of perception and should not make it a "rule" that these products of members of the German armed forces must be, on the aesthetic level, imprinted by Nazi ideology. This is an equivalent to the more general question of historic research searching for the degree of ideological indoctrination as a determinant of the German armed forces: What coercive effects this indoctrination had on the individual, how it could radicalize the soldiers as fighters, to bear any hardship, disregarding their own vital interests for the sake of "duty," making

γικά χρωματισμένα. Ωστόσο, το κλισέ των φανατικών ιδεολόγων πολεμιστών ίσχυε μόνο για μια μικρή μειονότητα.¹⁶

Όταν αντιμετωπίζουμε με σοβαρότητα τη φωτογραφία ως μέσο, πρέπει να είμαστε ανοικτοί σε μια αποδοτικότητα που δεν εμφανίζεται εύκολα σε οποιοδήποτε άλλο μέσο. Το μέσο της εικόνας που χρησιμοποιεί η φωτογραφία δεν είναι απλώς μια δευτερεύουσα τεχνική που εκφράζει άλλες έννοιες –όπως του στρατιώτη μιας συγκεκριμένης μονάδας, του συναδέλφου, του εκ πεποιθήσεως Ναζί ή του Γερμανού που ταυτίζεται με το έθνος του ή με τον Αδόλφο Χίτλερ ως «Φύρερ». Ούτε πρόκειται απλώς για μια τεχνική μιας πολιτισμικής συλλογικότητας. Είναι, επίσης, ένα εργαλείο που υποστηρίζει μια ειδική διανοητική δραστηριότητα, μια συγκέντρωση των αισθήσεων και μια τεχνική εκδήλωσης αυτής της διανοητικής δραστηριότητας. Η συγγραφή, η φωτογραφία, η ζωγραφική, κάθε μέσο έχει τη δική του ιστορία στην τομή της συλλογικής επιβολής του λόγου της στο άτομο και του ατόμου που το επιλέγει ή το χρησιμοποιεί ως μέσο μιας ειδικής διανοητικής δραστηριότητας.¹⁷

Αν δεν ψάξουμε τον «μέσο Γερμανό στρατιώτη,» αλλά το εύρος των πιθανοτήτων ύπαρξης των ανθρώπων μέσα στον κόσμο των γερμανικών ενόπλων δυνάμεων που εφάρμοσε την τρομακτική πολιτική του ναζιστικού Τρίτου Ράιχ, τότε η φωτογραφία μπορεί να είναι ενδιαφέρουσα ακριβώς για τον συγκεκριμένο χαρακτήρα των μέσων και όχι απλώς ως έκφραση ιδεολογίας που κατά προτίμηση εκφράζεται με λέξεις. Μια πλευρά αυτού του συγκεκριμένου χαρακτήρα είναι μια ορισμένη «αντικειμενικότητα» της φωτογραφίας ως πράξης. Η φωτογραφία τοποθετεί ένα πλαίσιο σε μια ορατή πραγματικότητα, μια πραγματικότητα που έτσι μεταμορφώνεται με ένα καθαρό οπτικό «πεδίο» ενδιαφέροντος. Είναι κάτι που απαιτεί έναν συγκεκριμένο προσανατολισμό στα όσα βλέπει κανείς και, άρα, επίσης αλλάζει τα όσα βλέπει. Ενδεχομένως, αυτά που εισέρχονται στο φωτογραφικό κάδρο να είναι μια «πραγματικότητα» πέρα από τις προθέσεις του φωτογράφου. Μπορεί, επίσης, η πράξη της φωτογραφίας να οξύνει τις αισθήσεις του, να τον κάνει να αμφισβητεί τη δική του (πιθανότητα ιδεολογική) μεροληψία πρόσληψης, να του θυμίζει ξαφνικά κάτι έξω από την καθημερινότητα του πολέμου. Αυτό που αντιλαμβανόμαστε ως αμφισημία των φωτογραφικών εικόνων, μπορεί πάντα να εμφανίζεται ως ένα στιγμιαίο άνοιγμα των αισθήσεων του φωτογράφου.

Αυτό συμβαίνει επίσης και εν μέσω του πολέμου και μπορεί να συμβεί και στους στρατιώτες ενός στρατού που έχει διαπράξει τις χειρότερες φρικαλεότητες. Ή, όπως μας ζητά ο Φέλιξ Ρόμερ να λαμβάνουμε σοβαρά υπόψη το μεμονωμένο υποκείμενο που δρα:

Δεν ήταν απαραίτητο όλοι οι στρατιώτες να ταυτίζονται με τη σβάστικα της στολής τους για να πολεμήσουν σ' έναν εθνικοσοσιαλιστικό πόλεμο. Το κρίσιμο ήταν ότι αυτό συνέβαινε με πολλούς από τους ηγέτες τους. Ωστόσο, κάτω από το επίπεδο των διοικητών, αυτοί οι άνθρωποι που δρούσαν ολοένα και περισσότερο εξαφανίζονταν από την ιστορία του Β' Παγκοσμίου Πολέμου ή, για να είμαστε ακριβέστεροι, από την ιστοριογραφία. Σύμφωνα με τη σύγχρονη τάση, η ιστοριογραφία όλο και περισσότερο αγνοεί τον ρόλο του ατόμου. Αντίθετα, όλη η δράση εξηγείται από παράγοντες που βρίσκονται πέραν της επιρροής του ατόμου: ανθρωπολογικές σταθερές, ψυχοκοινωνικοί αυτοματισμοί, γεωγραφικές περιοχές, ανώτατοι ηγέτες.¹⁸

Τώρα που οι συμμετέχοντες στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, η γενιά των αυτουργών, έχει σχεδόν σβήσει, όταν δεν είναι πια παρούσα στις γερμα-

them ready to commit atrocities, and so forth. Felix Römer studied in detail how German soldiers thought about their being German soldiers, based on more than 100,000 pages, combined of wiretap transcripts, interrogation records and biographical dossiers of more than 3,000 German soldiers who were transferred to the American interrogation centre at Fort Hunt immediately after their capture during the war. So, the documents evolved at a minimal time distance from the soldiers' active service and at a time when Germany and its allies factually had not yet lost the war. Römer comes to the conclusion that

[...] many simple soldiers showed a rather low degree of politization. That does not mean that politics and ideology exerted no influence on them. [...] The majority stood behind Hitler far into the last year of war, and for most of them it was clear that they were committed to their nation in war. Loyalty was the normal case, and this is why they could identify with their role as soldiers. Their perception patterns and enemy images were partly ideologically tinged. Yet, the cliché of fanatical warriors of ideology was fulfilled only by a small minority.¹⁶

When we take photography as a medium seriously, we have to be open to a productivity that will not easily translate into any other medium. The picture medium of photography is not just a secondary technique expressing other mental concepts –such as of being a soldier in a certain unit, a comrade, a convinced Nazi or a German who identifies with his nation or with Adolf Hitler as the “Führer.” Nor is it only a technique of a cultural collective. It is also an instrument that fosters a specific mental activity, a concentration of the senses, and a technique of manifesting this mental activity. Writing, photography, drawing, each medium has its own history at the intersection of collectively imposing its discourse on the individual, and of the individual that chooses or uses it as the means of a specific mental activity.¹⁷

If we don't look for the “average German soldier,” but for the range of possibilities of human beings within the world of the German armed forces that realized the terrible politics of the Nazi Third Reich, then photography can be interesting, exactly for its media specificity and not simply expressing an ideological concept that can preferably be expressed in words. One aspect of this specificity is a certain “objectivity” of photography as an act. It puts a frame into the visible reality, a reality thereby transformed into a purely visual “field” of interest. This requires a certain attention to what one sees and as such also changes what one can see. It may be that what gets into the frame of the camera is a “reality” beyond the intention of the photographer. It may also be that the act of photography sharpens his senses, makes him question his own (possibly ideological) bias of perception, suddenly reminds him of something outside of the routines of war. What we perceive as the ambivalence of photographic pictures, can always have worked as an instantaneous opening of the photographer's senses.

This also happens in the middle of a war and can happen among the soldiers of an army that committed the worst atrocities. Or how Felix Römer pleads to take the individual actor seriously:

νικές και αυστριακές μας οικογένειες και κοινωνίες, πρέπει να έρθουμε αντιμέτωποι επειγόντως με την πολυπλοκότητα του ατόμου, τις εγγενείς αντιφάσεις των ατόμων που έζησαν στη σφαίρα του εθνικοσοσιαλισμού και των θεσμών του. Δεν πρέπει να μεταφέρει κανείς την ιδέα του αδιανόητου χαρακτήρα του Ολοκαυτώματος στην έρευνα για τους αυτουργούς ξεκινώντας από την υπόθεση του παντελώς καθοδηγούμενου στρατιώτη, κατασκευάζοντας έτσι έναν απλό και ομοιογενή «άλλο» σε αντίθεση, για παράδειγμα, με το ιδανικό του Ευρωπαίου. Οι πολυπλοκότητες των μέσων μπορούν να συμβάλουν στην ανακάλυψη αυτού του ανθρώπου και της πολιτισμικής πολυπλοκότητας και να μας προφυλάξουν από τον ιστορικό μύθο του απόλυτα αδιαφιλονίκητου.

It was not necessary for all soldiers to identify with the swastika on their uniform in order to fight a National Socialist war. It was decisive enough that many of their leaders did so. However, below the level of commanders such actors increasingly disappeared from the history of World War II, to be exact, from historiography. In the current trend, historiography more and more slurs over the part of the individual. Instead, all action is explained by drives beyond individual influence: anthropological constants, psychosocial automatism, geographical regions, topmost leaders.¹⁸

When the participants of World War II, the generation of the perpetrators, are mostly dead, when they are not present in our German or Austrian families and societies any more, we need to confront the complexity in the individual more urgently, the intrinsic contradictions of individuals who lived within the sphere of National Socialism and its institutions. One must not transfer the concept of the incomparability of the Holocaust to research of the perpetrator by starting out from the assumption of an all-indoctrinated soldier, thus constructing a simple and homogenous “other” in contrast to, for example, an ideal concept of a European. The complexities of media may contribute to the discovery of this human and cultural complexity and prevent us from a historical myth of the too unequivocal.

- 1 Jochen Böhrer, «Die Wehrmacht im Vernichtungskrieg.» στο *Naziverbrechen. Täter, Taten, Bewältigungsversuche*, επιμ. Martin Cüppers κ.ά. (Ντάρμστατ: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2013), 89-102. Felix Römer, *Kameraden. Die Wehrmacht von innen* (Μόναχο/Ζυρίχη: Piper, 2012).
- 2 Hannes Heer, «Die Logik des Vernichtungskrieges. Wehrmacht und Partisanenkampf.» στο *Fotogeschichte 85/86* (2002): 97-124. *Vernichtungskrieg. Die Verbrechen der Wehrmacht 1941-44*, επιμ. Hannes Heer και Klaus Naumann (Αμβούργο: Hamburger Edition, 1995), 104-138.
- 3 Για την κριτική που δέχτηκε η πρώτη έκθεση, την κρίση της επιτροπής ιστορικών σχετικά με τη λάθη της πρώτης έκθεσης, τις συστάσεις της για μια νέα έκθεση με το ίδιο θέμα, καθώς και τις αλλαγές που έγιναν στη δεύτερη έκθεση, βλ.: Miriam Y. Arani, «'Und an den Fotos entzündete sich die Kritik.' Die 'Wehrmachtsausstellung,' deren Kritiker und die Neukonzeption. Ein Beitrag ausfotohistorisch-quellenkritischer Sicht.» *Fotogeschichte 85/86* (2002): 97-124.
- 4 Petra Bopp, *Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg* (Μπιλεφελν: Kerber, 2012). Rolf Sachsse, *Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat* (Δρέσδη: Verlag der Kunst – Philo Fine Arts, 2003). Bernd Boll, «Das Adlerauge des Soldaten. Zur Fotopraxis deutscher Amateure im Zweiten Weltkrieg.» *Fotogeschichte 85/86* (2002): 75-88.
- 5 Sachsse, *Die Erziehung zum Wegsehen*.
- 6 Bopp, *Fremde im Visier*.
- 7 Για την ανάλυση των φωτογραφιών που μπορούν να συσχετιστούν με συγκεκριμένα συμβάντα, κυρίως βίαιες και εγκληματικές ενέργειες, καθώς και τα προβλήματα που ανακύπτουν από τη συχνά απρόσεκτη ερμηνεία τους, βλ.: Bopp, *Fremde im Visier*. Jürgen Matthäus και Christopher Browning, «Evidenz, Erinnerung, Trugbild. Fotoalben zum Polizeibataillon 101 im 'Osteinsatz'» στο *Naziverbrechen*, 135-190. Gerhard Paul, «Lemberg '41. Bilder der Gewalt – Bilder als Gewalt – Gewalt an Bildern.» στο *Naziverbrechen*, 191-212.
- 8 Πολλά παραδείγματα στο Bopp, *Fremde im Visier*.
- 9 Frances Guerin, *Through Amateur Eyes. Film and Photography in Nazi Germany* (Μινεάπολη: University of Minnesota Press, 2011).
- 10 Frances Guerin, «Η αποκάλυψη και η αντίσταση των ερασιτεχνικών φωτογραφιών στον πόλεμο: Η Θεσσαλονίκη στη συλλογή του Βύρωνα Μήτου.» στο *Αναπαραστάσεις της Κατοχής: φωτογραφία, ιστορία, μνήμη*, επιμ. Ηρώ Κατσαρίδου και Ιωάννης Μότσιανος (Θεσσαλονίκη: Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού 2016), 77.
- 11 Guerin, «Η αποκάλυψη και η αντίσταση των ερασιτεχνικών φωτογραφιών στον πόλεμο.» 77.
- 12 Bopp, *Fremde im Visier*, 55 (για τις διαφάνειες του Rudolf Bölts, χειριστή σημάτων στη Νορμανδία) και 72 (για τις διαφάνειες του Herbert Achenbusch από την Ουκρανία).
- 13 Π.χ. Bopp, *Fremde im Visier*, 77: Album Friedrich Bilges, «Ein derbes Gesicht.»
- 14 Mark Mazower, *Inside Hitler's Greece. The Experience of Occupation 1941-44* (Νιού Χέιβεν: Yale University Press 1993). Mark Mazower, *Στην Ελλάδα του Χίτλερ. Η εμπειρία της Κατοχής* (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1994).
- 15 Για τα άλμπουμ και τη σύνθεσή τους, βλ. Bopp, *Fremde im Visier*.
- 16 Römer, *Kameraden*, 470-71, από την αγγλική μετάφραση του συγγραφέα.
- 17 Για έναν στρατιώτη που επέκρινε τις γερμανικές ένοπλες δυνάμεις και εκφραζόταν με γραπτά, ζωγραφική και φωτογραφία, βλ. Petra Bopp, «'Rein ins Loch und weitergezeichnet.' Tagebücher, Feldpostbriefe, Zeichnungen und Fotos eines Wehrmachtssoldaten.» στο *Schreiben im Krieg, Schreiben vom Krieg. Feldpost im Zeitalter der Weltkriege*, επιμ. Veit Didczuneit κ.ά. (Essen: Klartext Verlag, 2011), 297-306.
- 18 Römer, *Kameraden*, 479, από την αγγλική μετάφραση του συγγραφέα.

- 1 Jochen Böhrer, "Die Wehrmacht im Vernichtungskrieg," in *Naziverbrechen. Täter, Taten, Bewältigungsversuche*, eds. Martin Cüppers et al., (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2013), 89-102; Felix Römer, *Kameraden. Die Wehrmacht von innen* (Munich/Zurich: Piper, 2012).
- 2 Hannes Heer, "Die Logik des Vernichtungskrieges. Wehrmacht und Partisanenkampf," *Fotogeschichte 85/86* (2002): 97-124. *Vernichtungskrieg. Die Verbrechen der Wehrmacht 1941-44*, eds. Hannes Heer and Klaus Naumann (Hamburg: Hamburger Edition, 1995), 104-138.
- 3 For the ways the first exhibition was criticized, the judgement of a historical commission about the mistakes of the first exhibition, its recommendations for a new exhibition of the same topic, and the actual changes of the second exhibition see: Miriam Y. Arani, "'Und an den Fotos entzündete sich die Kritik.' Die 'Wehrmachtsausstellung,' deren Kritiker und die Neukonzeption. Ein Beitrag ausfotohistorisch-quellenkritischer Sicht," *Fotogeschichte 85/86* (2002): 97-124.
- 4 Petra Bopp, *Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg* (Bielefeld: Kerber, 2012); Rolf Sachsse, *Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat* (Dresden: Verlag der Kunst – Philo Fine Arts, 2003); Bernd Boll, "Das Adlerauge des Soldaten. Zur Fotopraxis deutscher Amateure im Zweiten Weltkrieg," *Fotogeschichte 85/86* (2002): 75-88.
- 5 Sachsse, *Die Erziehung zum Wegsehen*.
- 6 Bopp, *Fremde im Visier*.
- 7 For the analysis of photos that can be related to specific events, mainly violent and criminal, and the problems of their often careless interpretation see: Bopp, *Fremde im Visier*; Jürgen Matthäus and Christopher Browning, "Evidenz, Erinnerung, Trugbild. Fotoalben zum Polizeibataillon 101 im 'Osteinsatz'," in *Naziverbrechen*, 135-190; Gerhard Paul, "Lemberg '41. Bilder der Gewalt – Bilder als Gewalt – Gewalt an Bildern," in *Naziverbrechen*, 191-212.
- 8 Many examples in Bopp, *Fremde im Visier*.
- 9 Frances Guerin, *Through Amateur Eyes. Film and Photography in Nazi Germany* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011).
- 10 Frances Guerin, "The Revelation and Resistance of Amateur Images at War: Thessaloniki in the Byron Metos Collection," in *Representations of the Nazi Occupation: photography, history, memory* (Conference in the frame of the exhibition "On the Margins of War," April 8, 2016), eds. Iro Katsaridou and Ioannis Moutsianos (Thessaloniki: Museum of Byzantine Culture, 2016), 76.
- 11 Guerin, "The Revelation and Resistance of Amateur Images at War," 76.
- 12 Bopp, *Fremde im Visier*, 55 (about the diapositives of Rudolf Bölts, stationed as a signalman in Normandie) and 72 (about the diapositives of Herbert Achenbusch from Ukraine).
- 13 E.g. Bopp, *Fremde im Visier*, 77: Album Friedrich Bilges, "Ein derbes Gesicht."
- 14 Mark Mazower, *Inside Hitler's Greece. The Experience of Occupation 1941-44* (New Haven: Yale University Press, 1993).
- 15 For the albums and their composition see Bopp, *Fremde im Visier*.
- 16 Römer, *Kameraden*, 470-71; translation of the author.
- 17 For a soldier critical of the German armed forces and expressing himself in writing, drawing and photography see: Petra Bopp, "'Rein ins Loch und weitergezeichnet.' Tagebücher, Feldpostbriefe, Zeichnungen und Fotos eines Wehrmachtssoldaten," in *Schreiben im Krieg, Schreiben vom Krieg. Feldpost im Zeitalter der Weltkriege*, eds. Veit Didczuneit et al., (Essen: Klartext Verlag, 2011), 297-306.
- 18 Römer, *Kameraden*, 479; translation of the author.

Η ΑΘΗΝΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΗΣ ΓΕΡΜΑΝΙΚΗΣ ΚΑΤΟΧΗΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΦΑΚΟ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΦΩΤΟΓΡΑΦΩΝ

ΤΑ ΔΕΙΝΑ ΤΟΥ ΑΜΑΧΟΥ ΠΛΗΘΥΣΜΟΥ
ΤΗΣ ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΑΣ
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΟΥΣΕΙΣ ΤΗΣ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗΣ ΖΩΗΣ
ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ

Φανή Κωνσταντίνου - Γεωργία Ιμσιρίδου

Μουσείο Μπενάκη / Φωτογραφικά Αρχεία

Στο άρθρο αυτό παρουσιάζεται το έργο Ελλήνων φωτογράφων που απεικόνισαν την Αθήνα και τη ζωή των κατοίκων της κατά την περίοδο της γερμανικής κατοχής (27 Απριλίου 1941 – 12 Οκτωβρίου 1944).

Οι ερασιτεχνικές φωτογραφίες των Γερμανών στρατιωτών από τη συλλογή του Βύρωνα Μήτου, που εκτέθηκαν στην Αθήνα (Ρωμαϊκή Αγορά, Φετιχιέ Τζαμί, 19/12/2018–30/6/2019),¹ δείχνουν μία ήρεμη πόλη, όπου τίποτα δεν φαίνεται να διαταράσσει την καθημερινότητά της. Αντίθετα, ο φακός της άλλης πλευράς απαθανατίζει μια πόλη εξαθλιωμένη και αποτυπώνει τα δεινά του άμαχου πληθυσμού της, εστιάζοντας το ενδιαφέρον συχνά σε αποτρόπαια θέματα. Η αντιπαράθεση αυτών των φωτογραφικών συνόλων, τόσο διαφορετικών μεταξύ τους ώστε να μη γίνεται απ' ευθείας αντιληπτό ότι απεικονίζουν τον ίδιο τόπο, επιβεβαιώνει τις σκέψεις που συχνά διατυπώνονται σχετικά με τον χαρακτήρα της οριοθετημένης εικόνας του φακού: ότι δηλαδή δεν αποτυπώνει παρά μόνο ένα κομμάτι της πραγματικότητας και μάλιστα σύμφωνα με τις επιλογές και τους στόχους αυτού που χειρίζεται το φωτογραφικό μέσο, ακόμη και τις δεσμεύσεις που ο ίδιος έχει αποφασίσει να τηρήσει ή δέχεται από τον εντολέα του.

Για τις ανάγκες του παρόντος άρθρου επελέγησαν και παρουσιάστηκαν τέσσερις φωτογραφικές ενότητες, στις οποίες είναι εμφανής ο καταγγελλτικός στόχος των δημιουργών τους. Συγκεκριμένα, η πρώτη ενότητα προέρχεται από μία ομάδα αστυνομικών της Εγκληματολογικής Υπηρεσίας του Υπουργείου Εσωτερικών.² Η δεύτερη, από τον ριψοκίνδυνο δημοσιογράφο και ερασιτέχνη φωτογράφο Κώστα Παράσχο.³ Η τρίτη και η τέταρτη, από δύο σημαντικούς εκπροσώπους του ανθρωπιστικού ρεύματος στην ελληνική φωτογραφία, τον Δημήτριο Χαρισιάδη⁴ και τη Βούλα Παπαϊωάννου⁵, που το έργο τους φυλάσσεται στα Φωτογραφικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη.⁶

Πριν προχωρήσουμε στον σχολιασμό των τεσσάρων αυτών ενότητων, μία συνοπτική επισκόπηση του πολιτικού και κοινωνικού πλαισίου της εποχής θα είναι χρήσιμη, ώστε να γίνουν κατανοητές οι συνθήκες κάτω από τις οποίες οι ντόπιοι φωτογράφοι έδρασαν. Η ζωή στην Αθήνα είχε αλλάξει, πολύ πριν την είσοδο των Γερμανών στην πόλη, τον Απρίλιο του 1941. Είχε προηγηθεί το πικρό «Όχι» από τον Ιωάννη Μεταξά,⁷ την 28η Οκτωβρίου 1940, ως απάντηση στο αίτημα του Μουσολίνι για παράδοση της χώρας, καθώς και οι επιχειρήσεις εισβολής των ιταλικών στρατευμάτων στην Ελλάδα. Ακολούθησε η επιστράτευση των ανδρών και η αναχώρησή τους για το Αλβανικό Μέτωπο προκειμένου να αποκρούσουν τις ιταλικές δυνάμεις, ενώ οι γυναίκες ανέλαβαν τη διατροφή

ATHENS DURING THE PERIOD OF GERMAN OCCUPATION THROUGH THE LENS OF GREEK PHOTOGRAPHERS

THE MISERIES OF THE CIVILIAN POPULATION
OF ATHENS
PHOTOGRAPHIC ASPECTS OF EVERYDAY LIFE
IN THE CITY

Fani Konstantinou - Georgia Imsiridou

curators, Benaki Museum / Photographic Archives Department

This paper presents the work of Greek photographers who showed Athens and the life of its inhabitants under the German Occupation (27 April 1941 – 12 October 1944).

The amateur photographs taken by German soldiers belong to the collection of Byron Metos that was exhibited in Athens (Roman Forum, Fethiye Mosque, 19/12/2018 – 30/6/2019)¹ and show a tranquil city where nothing spoiled the smoothly-run everyday metropolitan life. The camera of the other side, however, captures a miserable city and the ordeal of its civilian population, often focusing on German atrocities. Those two sets of photographs are so different from one another that you can hardly discern that they portray the same place. Juxtaposing them confirms the idea that has often been articulated about the framing nature of the image captured by the camera, i.e. that the camera only records fragments of reality in line with the inclinations and aims of the holder or their commitments –either their own or of those commissioning the images.

For the present article four photographic sessions were selected and presented, sessions in which the denunciatory aim of the photographers was evident. More specifically, the first series was created by a group of policemen serving at the Criminology Department of the Ministry of Interior;² the second by the adventurous journalist and amateur photographer Kostas Paraschos;³ the third and fourth by two important representatives of humanist Greek photography, Dimitris Harissiadis⁴ and Voula Papaioannou,⁵ the work of whom can be found at the Photographic Archives of the Benaki Museum.⁶

A short overview of the political and social context of the epoch will help us understand the conditions under which local photographers worked and allow us to further comment on those four different sessions. Life in Athens had already changed long before the Germans invaded the city in April 1941. Ioannis Metaxas⁷ had already responded with a loud “No” to Mussolini’s request of surrendering the country’s sovereignty and Italian troops had invaded Greece. Men were then drafted to serve in the army and sent to the Albanian Front to drive back the Italian forces, with the women undertaking to support the families back home as well as taking part in an organized effort to supply the soldiers with suitable clothing. Good news about the victorious Greek Army helped to keep the morale

της οικογένειας και παράλληλα συμμετείχαν στην οργανωμένη ετοιμασία ρουχισμού για τους στρατιώτες. Οι καλές ειδήσεις για τις νίκες του ελληνικού στρατού διατηρούσαν ακμαίο το ηθικό. Άρχισαν να φτάνουν όμως οι πρώτοι τραυματίες και να γίνονται αισθητές οι ανατιμήσεις και η ανεπάρκεια τροφίμων. Η έλλειψη βασικών ειδών διατροφής από το καλοκαίρι του 1941, προέκυψε εξαιτίας του αγγλικού ναυτικού αποκλεισμού στις γερμανοκρατούμενες περιοχές⁸ και στη συνέχεια από τις επιτάξεις συγκοινωνιών, τις δεσμεύσεις και κατασχέσεις αγροτικών προϊόντων εκ μέρους του κατακτητή, προκειμένου να εξασφαλίσει την τροφοδοσία των στρατευμάτων του. Σύντομα, τα καταστήματα άδειασαν και στη συνέχεια το ένα μετά το άλλο, έκλειναν. Έτσι δημιουργήθηκαν οι συνθήκες που ευνόησαν την άνοιξη της μαύρης αγοράς. Πολίτες που είχαν τη δυνατότητα διέθεταν υπέρογκα ποσά για να εξασφαλίσουν μικρές ποσότητες τροφίμων, ενώ οι υπόλοιποι υποσιτίζονταν.

Η γερμανική κατοχή στη συλλογική μνήμη είναι ταυτοσημη με την πείνα που τον βαρύ χειμώνα του 1941-42 πήρε στην Αθήνα τη μορφή λιμού με θύματα ηλικιωμένους και παιδιά των ασθενέστερων οικονομικά τάξεων. Η παιδική θνησιμότητα και γενικότερα οι θάνατοι αυξήθηκαν, ενώ παράλληλα εξαπλώθηκαν πολλές ασθένειες, όπως φυματίωση και αδενοπάθειες.⁹ Η Ελένη Βλάχου, εκδότρια της έγκυρης αθηναϊκής εφημερίδας *Η Καθημερινή*, θυμάται:

Στο δρόμο κυκλοφορούν φαντάσματα. Άνθρωποι με άτονο βλέμμα, με σκυμμένες πλάτες, κοκκαλιασμένοι από το κρύο, αφανισμένοι από την πείνα. Καμιά φορά τους βλέπεις πεσμένους χάμω στο πεζοδρόμιο. Είναι ζωντανοί, πεθαμένοι.¹⁰

Αλλά και ο τότε Διευθυντής Σπουδών του Γαλλικού Ινστιτούτου Ροζέ Μιλιέξ συγκλονισμένος γράφει:

Η πείνα θερίζει, από την Πανεπιστημίου ίσαμε το Ινστιτούτο είδα ακόμα δύο παιδάκια 14-15 χρόνων το ένα, 7-8 χρόνων το άλλο, να πέφτουν κάτω από την εξάντληση. Δεν υπάρχουν πια ούτε φέρετρα για νεκρούς.¹¹

Η περίοδος της Κατοχής γενικότερα υπήρξε βαριά για τους κατοίκους της Αθήνας, οι οποίοι πέρα από το πρόβλημα του επισιτισμού το οποίο κατά προτεραιότητα έπρεπε καθημερινά να αντιμετωπίζουν, ζούσαν επιπλέον υπό συνεχή περιορισμό της ελευθερίας τους και με φόβο για τη ζωή τους.¹²

Η συνωμοτική φωτογράφιση της κατοχικής Αθήνας, από αστυνομικούς (ομάδα Αριστοτέλη Κουτσουμάρη)

Πρόκειται για το έργο μιας ομάδας αστυνομικών της Εγκληματολογικής Υπηρεσίας του κατοχικού Υπουργείου Εσωτερικών, οι οποίοι παράλληλα με τα τρέχοντα καθήκοντά τους φωτογράφιζαν κρυφά τις κακουχίες των κατοίκων της Αθήνας και του Πειραιά. Τα μέλη της είχαν το πλεονέκτημα λόγω της ιδιότητάς τους, να κυκλοφορούν στους δρόμους της πόλης και να χειρίζονται τη φωτογραφική τους μηχανή χωρίς να κινούν υποψίες. Υπήρχε όμως πάντα ο κίνδυνος, εάν γίνονταν αντιληπτοί, να πληρώσουν με απρόβλεπτες ποινές την παράνομη δραστηριότητά τους.

Η πρωτοβουλία για αυτή τη συνωμοτική φωτογράφιση ανήκε στον Αλέξανδρο Ζάννα,¹³ πρόεδρο τότε του Ελληνικού Ερυθρού Σταυρού, ο οποίος μάλιστα εξασφάλισε την οικονομική υποστήριξή της, από την Επιτροπή του Κομιτάτου του Διεθνούς Ερυθρού Σταυρού (Δ.Ε.Σ.) και ανέθεσε την εποπτεία της στον δικηγόρο Αριστοτέλη Κουτσουμάρη,

high. But after a while the first injured men began to arrive, and inflation and food shortages started to set in. The shortages in staple foods that were felt from the summer of 1941 came as a result of the British Navy blockading the occupied areas,⁸ and the Germans confiscating all means of transport, and seizing and requisitioning agricultural produce in order to supply their own troops with food. Soon, shops were left bare and one after another began to close one. This created the conditions that made the black market flourish. The well-off could afford to give vast amounts of money to buy meagre portions of food while the rest of the population remained undernourished.

In collective memory, the German Occupation has become synonymous with starvation; in the heavy winter of 1941-42 starvation turned into a famine in Athens, where the victims were the elderly and the children of the poorer classes. Child mortality and death rates in general increased and many diseases such as tuberculosis and adenopathy spread widely.⁹ Eleni Vlachou, editor of the prestigious Athenian newspaper *I Kathimerini*, remembers:

Ghosts wandered through the streets. People with a faint look in their eyes, people with bent backs, frozen to death, devastated by hunger. Sometimes you see them lying down on the pavement. Are they alive, are they dead?¹⁰

Even the Director of Studies of the French Institute, Roger Millieux, wrote in desperation:

Hunger rules –between Panepistimiou Street and the Institute I saw two more children, one aged 14-15 years old and another 7-8 years old, to collapse from exhaustion. Even coffins for the dead are scarce.¹¹

The Occupation period weighted heavily on the inhabitants of Athens who had to struggle with food supply problems on a daily basis, but also lived in fear for their lives and experienced restrictions on their freedom.¹²

Secret photographs of occupied Athens taken by policemen (the team of Aristotelis Koutsoumaris)

This was the work of a group of policemen from the Criminology Department of the collaborationist Ministry of the Interior, whose mission was to secretly photograph the plight of the inhabitants of Athens and Piraeus alongside their usual duties. The advantage these team members had was that they were able to move around the city freely as policemen and use their cameras without raising suspicion. However, they always ran the risk of having to suffer unpredictable punishments for their illegal activities if they were caught.

The initiative for this secret photographing activity belonged to Alexandros Zannas,¹³ Chairman of the Greek Red Cross at the time, who also ensured funding from the Committee of the International Red Cross and assigned the supervision of the operation to Aristotelis Koutsoumaris, a lawyer and former Director of the Athens Security Police, an extremely effective figure of strong will.¹⁴ The team's members were Nikolaos Papadimitriou, Director of the Criminology Depart-

τέως διευθυντή της Ασφάλειας Αθηνών, άνθρωπο με ισχυρή θέληση και ιδιαίτερα αποτελεσματικό.¹⁴ Στα μέλη της συμπεριλαμβάνονταν οι: Νικόλαος Παπαδημητρίου, διευθυντής της Εγκληματολογικής Υπηρεσίας, Δημήτρης Κατσιμακλής, προϊστάμενος του Φωτογραφικού Τμήματος της ίδιας Υπηρεσίας, Γεώργιος Μπότσης, αστυνόμος, Πέτρος Παπανικολάου, αρχιφύλακας και ο αρχιτέκτονας Πάνος Τζελέπης.

Σε αυτούς οφείλεται μία σειρά εκατοντάδων φωτογραφιών που αφηγούνται το δράμα της Αθήνας τον χειμώνα του 1941-42, όταν οι κάτοικοί της έδιναν τη μάχη με την πείνα για να κρατηθούν στη ζωή. Ανάμεσα στα θέματά τους περιλαμβάνονται στιγμιότυπα, συχνά αποτρόπαια, που μαρτυρούν αδιάψευστα ότι η πόλη είχε φτάσει στα όρια του αφανισμού της. Φορτηγά, ως υποκατάστατα των μέσων μαζικής συγκοινωνίας μεταφέρουν στοιβαγμένους ανθρώπους (Εικ. 1-2), παιδιά αναζητούν φαγητό στα σκουπίδια (Εικ. 3), άνθρωποι εξαντλημένοι από την πείνα κείτονται στους δρόμους (Εικ. 4), ασθενείς και ηλικιωμένοι, ελλείψει ασθενοφόρων, μεταφέρονται στα νοσοκομεία με ξύλινα καρότσια (Εικ. 5), οι νεκροί από ασίτια περισυλλέγονται σε φορτηγά του Δήμου (Εικ. 6) και ενταφιάζονται ομαδικά (Εικ. 7), παιδιά αποσκελετωμένα σε κρεβάτια νοσοκομείου αναμένουν έστω και αργά την ιατρική φροντίδα (Εικ. 8-9).

Από τα αρνητικά που συγκέντρωναν οι παράνομοι φωτογράφοι, τυπώνονταν φωτογραφίες σε πολλά αντίτυπα, οι οποίες μέσω της διπλωματικής οδού κυκλοφόρησαν στο εξωτερικό, με σκοπό να κάνουν γνωστή στην κοινή γνώμη την τραγική κατάσταση που επικρατούσε στην ελληνική πρωτεύουσα. Παράλληλα, με τη φροντίδα του Αριστοτέλη Κουτσουμάρη, φιλοτεκνήθηκαν χειροποίητα λευκώματα με χειρόγραφες λεζάντες, προκειμένου να υπηρετήσουν τον ίδιο σκοπό.

Μία σειρά φωτογραφιών έφτασε στον Εμμανουήλ Τσουδερό,¹⁵ πρωθυπουργό της νόμιμης ελληνικής κυβέρνησης, που είχε καταφύγει στο Κάιρο. Αργότερα, σε ευχαριστήρια επιστολή του προς τον Αριστοτέλη

ment, Dimitris Katsimakis, Head of the Photographic Department of the same Department, Georgios Botsis, Police Officer and Petros Papanikolaou, Police Sergeant, and the architect Panos Tzelepis.

These police officers took hundreds of photographs recording the dramatic situation in Athens during the winter of 1941-42, when the Athenians tried to cope with hunger and struggled to stay alive. Their subjects include snapshots, often appalling, that unmistakably testify that the city had reached the brink of extinction. Trucks, as substitutes for public transport, stacked with people (Figs. 1-2), children searching for food in the garbage (Fig. 3), people exhausted from hunger lying on the streets (Fig. 4), sick and elderly being carried in wooden carts due to the lack of ambulances (Fig. 5), municipal trucks carrying away dead bodies (Fig. 6), mass graves (Fig. 7), and skinny children in hospital beds, awaiting medical care, even at the last minute (Figs. 8-9).

The negatives collected by the illegal photographers were used to print many copies of photographs to be distributed abroad through diplomatic channels, in order to make public opinion aware of the dramatic situation the Greek capital was in. At the same time, under the care of Aristotelis Koutsoumaris, hand-made albums with hand-written captions were created to the same effect.

One of these series of photographs reached Emmanouil Tsouderos,¹⁵ the Prime Minister of the Greek government that took refuge in Cairo. Later, in a letter of appreciation addressed to Aristotelis Koutsoumaris (01/07/1945), Tsouderos mentioned the use and distribution of this material after he received it:

Of those photographs, I received a collection that you had sent via our Ankara Ambassador during the war, in 1942, and printed



Εικ. 1. Κάτοικοι της Αθήνας μετακινούνται στοιβαγμένοι σε μικρά φορτηγά, λόγω έλλειψης μαζικών μέσων συγκοινωνίας. Φωτογραφία από χειροποίητο λεύκωμα. © Μουσείο Μπενάκη / Ιστορικά Αρχεία.

Fig. 1. Residents of Athens are packed into small trucks due to lack of public transport. Photograph from hand-made album. © Benaki Museum / Historical Archives.



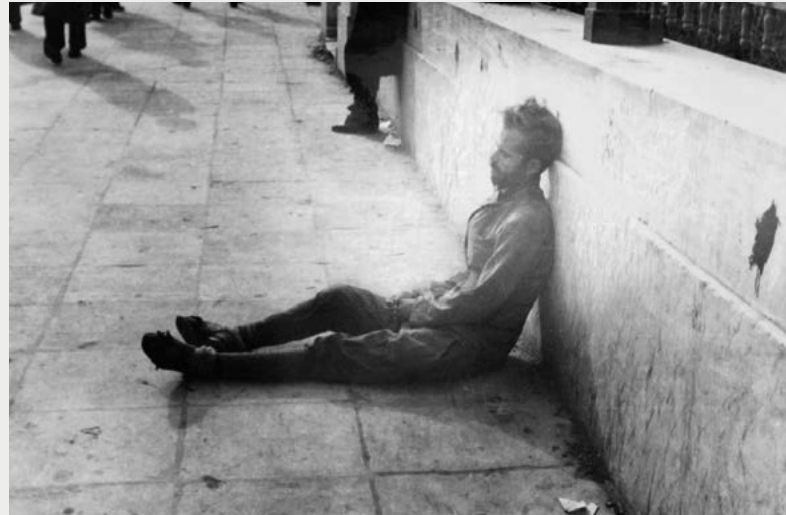
Εικ. 2. Αυτοκίνητο «γκαζοζέν» κύριο μεταφορικό μέσο κατά τη διάρκεια της Κατοχής. Ο κινητήρας των οχημάτων «γκαζοζέν» λειτουργούσε με καύσιμο το αέριο που παραγόταν από τη μερική καύση ξύλων. Φωτογραφία από χειροποίητο λεύκωμα. © Μουσείο Μπενάκη / Ιστορικά Αρχεία.

Fig. 2. "Gasoline" car, the main means of transport during the German Occupation. The engine of the "gasoline" vehicles was powered by the gas produced by partial burning of wood. Photograph from hand-made album. © Benaki Museum / Historical Archives.



Εικ. 3. Παιδιά αναζητούν φαγητό στα σκουπίδια. Φωτογραφία από χειροποίητο λεύκωμα με τίτλο «Υπουργείον Εσωτερικών, Διεύθυνσις Εγκληματολογικών Υπηρεσιών. Φωτογραφίαι από τα δεινοπαθήματα του Ελληνικού Λαού κατά τη διάρκεια της Κατοχής, 1941-1944.» © Εθνικό Ιστορικό Μουσείο / Φωτογραφικό Αρχείο.

Fig. 3. Children looking for food in the garbage. Photograph from hand-made album titled "Ministry of Foreign Affairs, Directorate of Criminal Services. Photographs of the sufferings of the Greek People during Occupation, 1941-1944." © National Historical Museum / Photographic Archive.



Εικ. 4. Άνδρας εξαντλημένος από ασιτία σε δρόμο της Αθήνας. © Εθνικό Ιστορικό Μουσείο / Φωτογραφικό Αρχείο.

Fig. 4. Man exhausted from starvation on a street of Athens. © National Historical Museum / Photographic Archive.



Εικ. 5. Μεταφορά ασθενούς με ξύλινο καρότσι, το οποίο αντικαθιστά το ασθενοφόρο. © Εθνικό Ιστορικό Μουσείο / Φωτογραφικό Αρχείο.

Fig. 5. Transportation of a patient in a wooden cart, replacing the ambulance. © National Historical Museum / Photographic Archive.



Εικ. 6. Μεταφορά νεκρών από την πείνα με φορτηγό του δήμου. © Εθνικό Ιστορικό Μουσείο / Φωτογραφικό Αρχείο.

Fig. 6. Transportation of those deceased from hunger by municipal truck. © National Historical Museum / Photographic Archive.

Κουτσουμάρη (01/07/1945), ο Τσουδερός αναφέρεται στη χρήση και τη διακίνηση αυτού του υλικού, μετά την παραλαβή του:

Από τας φωτογραφίας αυτές έλαβα, μίαν συλλογήν, την οποίαν μου εστειλάτε μέσω του εν Αγκύρα Πρεσβευτού μας κατά την διάρκειαν του πολέμου, το 1942, και εξετυπώσαμεν αυτές εις μικρόν βιβλιόριον, το οποίον ευρέως εκκυκλοφόρησεν τότε εν Αγγλία και εν Αμερική. Από αυτάς τη αιτήσει μας εδημοσιεύθησαν τινές εις πολλά περιοδικά των δύο χωρών. Βραδύτερον επίσης εξετυπώθη ειδικόν τεύχος υπό τον τίτλον «Starvation in Greece» (Εικ. 10-12).

Και συνεχίζει:

them in a small album that circulated widely in England and the USA. Out of those, and upon our request, some photographs were published in magazines of both countries. Later, a special issue was also published under the title "Starvation in Greece" (Figs.10-12).

And he continues:

Therefore, I would like to congratulate you once more for your valuable work that helped in fulfilling our various operations alongside with those of our Allies, allowing them to send food and wheat from Canada by Swedish vessels despite the wartime blockade.¹⁶



Εικ. 7. Ομαδικός ενταφιασμός. © Εθνικό Ιστορικό Μουσείο / Φωτογραφικό Αρχείο.
Fig. 7. Mass grave. © National Historical Museum / Photographic Archive.



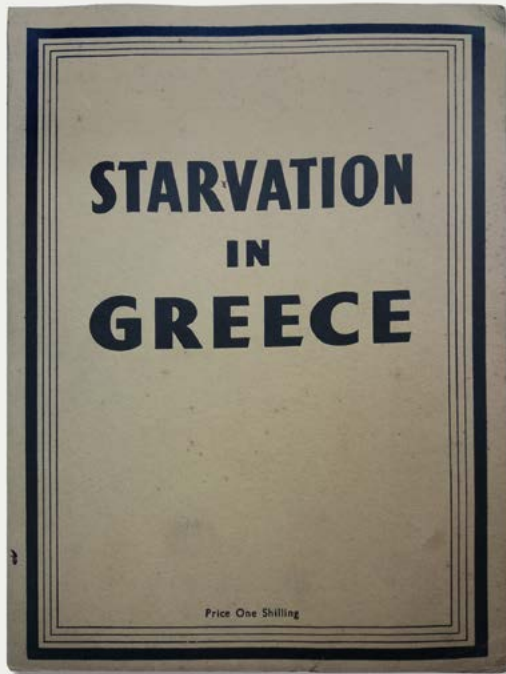
Εικ. 8-9. Παιδιά αποσκελετωμένα σε νοσοκομείο της Αθήνας. © Εθνικό Ιστορικό Μουσείο / Φωτογραφικό Αρχείο.
Figs. 8-9. Emaciated children in a hospital in Athens. © National Historical Museum / Photographic Archive.

Επιθυμώ επομένως να επαναλάβω τα συγκαρτητήριά μου διά την πολύτιμον αυτήν εργασίαν σας η οποία πάρα πολύ εβοήθησεν εις την επικράτησιν των ποικίλων ενεργειών μας πλησίον των Συμμάχων διά να επιτρέψουν ούτοι, παρά τας διατάξεις του πολεμικού αποκλεισμού, να σταλούν τρόφιμα και σίτος εκ Καναδά με τα Σουηδικά πλοία.¹⁶

Από όσα η έρευνα έφερε στο φως, συμπεραίνουμε ότι υπήρχε μία πολύ καλή οργάνωση και υποστήριξη στην παράνομη φωτογράφιση των αστυνομικών, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί μία ευρεία καταγραφή από στιγμιότυπα ενδεικτικά του ανοσιουργήματος που λάμβανε χώρα στην Αθήνα. Ακόμη φαίνεται ότι εξαρχής ο στόχος ήταν συγκεκριμένος και επετεύχθη με τον καλύτερο τρόπο, σύμφωνα με μαρτυρίες της εποχής δηλαδή, να κυκλοφορήσουν οι φωτογραφίες αυτές στο εξωτερικό, να αφηγηθούν συνειδήσεις και να συμβάλουν στην άσκηση πίεσης προς τους Συμμάχους για άμεση αποστολή βοήθειας σε τρόφιμα.

Our research brought to light that this illegal photographic activity by the police officers was very well organized and supported, resulting in a wide range of evidence indicative of the crimes committed in Athens. Also, it seems that this photographic project started out having very specific goals, which they achieved effectively according to various testimonies of that era; the photographs were distributed abroad, raising awareness and helping put pressure on the Allies, who were convinced to send food supplies without delay.

The session with the photographs from the team of police officers is important for documentation purposes due to the large number of themes covered. The creators were bound to put emphasis on precision in description, without claiming aesthetic value for their images. It seems that the negatives of this illegal photographic project have not survived. However, it was possible to locate two



Εικ. 10-12.
Εξώφυλλο και σελίδες του τεύχους *Starvation in Greece*, Λονδίνο 1943.
Βιβλιοθήκη Ελληνικού και Λογοτεχνικού Αρχείου (Ε.Λ.Ι.Α.), Αθήνα.

Figs. 10-12.
Cover and pages of the issue *Starvation in Greece*, London 1943.
Hellenic Literary and Historical Archive Library (ELIA), Athens.



Crouching over the ventilator grill of the underground they manage to make themselves a little warmer. One of them is a tough veteran of the Albanian campaign who can still smile; but there are limits to human endurance



Their sufferings are at an end. They have searched and hunted and begged for food, but hunger has won, and their bodies were found in a street where they had dropped exhausted and died. With hundreds of others, they lie in the cemetery, awaiting mass burial

Η φωτογραφική ενότητα της ομάδας των αστυνομικών είναι σημαντική ως προς την τεκμηριωτική της αξία λόγω του μεγάλου αριθμού θεμάτων που κάλυψε. Οι δημιουργοί της ήταν φυσικό να δίνουν έμφαση στη σαφή καταγραφή των εικόνων τους, χωρίς να έχουν αξιώσεις για το αισθητικό αποτέλεσμα. Τα αρνητικά αυτής της φωτογράφισης φαίνεται πως δεν έχουν διασωθεί. Ωστόσο, έχουν εντοπιστεί στην Αθήνα δύο από τα χειροποίητα λευκώματα. Ένα στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο και ένα στο Τμήμα Ιστορικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη.¹⁷

Η γενναία πρωτοβουλία του δημοσιογράφου Κώστα Παράσχου

Ο Κώστας Παράσχος γεννήθηκε στο Αϊβαλί της Μικράς Ασίας το 1912. Με τη Μικρασιατική Καταστροφή,¹⁸ η οικογένειά του μεταφέρθηκε στη Μυτιλήνη και το 1924 εγκαταστάθηκε οριστικά στην Αθήνα. Σπούδασε νομικά και πολιτικές-οικονομικές επιστήμες στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, από όπου πήρε το δίπλωμά του, ενώ παρακολούθησε και μαθήματα φιλολογίας. Από νωρίς αφοσιώθηκε επαγγελματικά στη δημοσιογραφία, όπου θήτευσε ως τακτικός συνεργάτης σε πολλές αθηναϊκές ημερή-

of the hand-made albums in Athens: one in the National Historical Museum and another in the Department of Historical Archives of the Benaki Museum.¹⁷

A brave initiative by the journalist Kostas Paraschos

Kostas Paraschos was born in Ayvalik, Asia Minor, in 1912. After the Asia Minor Catastrophe,¹⁸ his family moved to Mytilene before finally settling in Athens in 1924. He graduated from Law and Political and Economic Sciences Department at the University of Athens. He had also studied philology. Early on he focused his professional efforts on journalism and worked as a regular correspondent for various daily newspapers in Athens. At the same time, he took to literature, theatre and book reviewing, and was editor of the maga-

σιες εφημερίδες. Παράλληλα, ασχολήθηκε με τη λογοτεχνία και την κριτική θεάτρου και βιβλίου, ενώ από το 1957 έως το 1970, διηύθυνε το περιοδικό *Η Διάπλασις των Παίδων*.¹⁹ Ανάμεσα στις παράλληλες με τη δημοσιογραφία ασχολίες του προπολεμικά, συμπεριλαμβάνονταν και η ερασιτεχνική φωτογραφία.

Την περίοδο της γερμανικής κατοχής, ο Κώστας Παράσχος εργαζόταν στην εφημερίδα *Πρωία*. Όταν ο κλοιός της πείνας και των ωμοτήτων από τους κατακτητές άρχισε να σφίγγει στην Αθήνα, ξεκίνησε να οργανώνεται ο παράνομος τύπος,²⁰ με σκοπό να διαβιβάζονται πληροφορίες στους Συμμάχους και στην εξόριστη ελληνική κυβέρνηση που βρισκόταν στη Μέση Ανατολή. Ο Παράσχος υπήρξε ένας από τους δημοσιογράφους που συμμετείχε στη δημιουργία του παράνομου τύπου και σκέφτηκε να χρησιμοποιήσει για τον ίδιο σκοπό και τη φωτογραφία.

Ενώ έβρισκε με δυσκολία υλικά (φιλμ και υγρά εμφάνισης) αφού η κυκλοφορία τους είχε περιοριστεί,²¹ κατάφερε τελικά να αποτυπώσει την κατοχική Αθήνα σε μία μεγάλη σειρά φωτογραφικών τεκμηρίων, το χρονικό διάστημα 1941-1944. Όλο αυτόν τον καιρό έδρασε μόνος του, δεν συνεργάστηκε με ομάδες ή οργανωμένες κινήσεις, ενεργώντας μεθοδικά και με υπομονή. Έπαιρνε πάντα τις απαραίτητες προφυλάξεις για να μην γίνει αντιληπτός, αλλά και για να μην διαρρεύσουν πληροφορίες για τη δουλειά του, καθώς η λήψη θεμάτων που δυσφημούσαν τον κατακτητή θα μπορούσε να θεωρηθεί ύποπτη. Ελάχιστοι γνώριζαν τη δράση του. Διοχέτευε τα φιλμ μόνο σε έμπιστους φίλους του για να τα κρύψουν, χωρίς να γνωρίζει και ο ίδιος που βρίσκονταν, ενώ αρκετά από αυτά φύλαξε στη στέγη του σπιτιού του. Είχε την προνοητικότητα να φωτογραφίζει τα ίδια θέματα σε διαφορετικά φιλμ, έτσι ώστε σε περίπτωση που κάποιο από αυτά χανόταν, να σωθούν οι εικόνες που τον ενδιέφεραν. Αυτό, όπως ο ίδιος αναφέρει, αποδείχθηκε πολύ χρήσιμο, καθώς πράγματι αρκετά χάθηκαν.²²

Ο Κώστας Παράσχος φωτογράφιζε κυρίως θέματα που έδειχναν τη δραματική αλλαγή στη ζωή των κατοίκων της Αθήνας, ενώ παράλληλα έπαιρνε και εικόνες αναμνηστικού χαρακτήρα (τοπία, πορτρέτα, ανέμελες σκηνές της καθημερινότητας) σαν δικαιολογία, σε περίπτωση που χρειαζόταν να δώσει εξηγήσεις σε ενδεχόμενο έλεγχο. Ανάμεσα στα φωτογραφικά του τεκμήρια ενδεικτικά αναφέρουμε:

Την ελληνική και τη γερμανική σημαία να κυματίζουν στον βράχο της Ακρόπολης (Εικ. 13). Δέματα έτοιμα προς διανομή, με προϊόντα και τρόφιμα, που έχουν φτάσει στην Αθήνα με το τουρκικό πλοίο *Κουρτουλούς*²³ (Εικ. 14). Συσσίτια (Εικ. 15). Κινηματογράφοι της Αθήνας σε λειτουργία, με τον τίτλο του έργου και στις τρεις γλώσσες (ελληνικά, ιταλικά, γερμανικά) (Εικ. 16). Περίπατος στρατιωτών σε παραθαλάσσια περιοχή της Αττικής (Εικ. 17). Πεσμένες προτομές αγωνιστών της Ελληνικής Επανάστασης του 1821 στο προαύλιο του Πανεπιστημίου Αθηνών, την Πρωτοχρονιά του 1942²⁴ (Εικ. 18). Συνθήματα ηθικής τόνωσης και ξεσηκωμού σε τοίχους (Εικ. 19).

Τριάντα χρόνια μετά, τον Δεκέμβριο του 1973, ο Παράσχος εξέδωσε ένα μικρό βιβλίο με τον τίτλο *Η Κατοχή*,²⁵ στο οποίο συμπεριέλαβε ένα μέρος από τις εικόνες αυτές. Δυστυχώς, το αρχείο των αρνητικών του δεν σώζεται ή τουλάχιστον δεν έχει εντοπιστεί μέχρι σήμερα και οι μόνες σωζόμενες εικόνες βρίσκονται στη μικρή αυτή έκδοση. Αντί επιλόγου, παραθέτουμε ένα μέρος από την εισαγωγή του βιβλίου του Κώστα Παράσχου, στο οποίο ο δημιουργός τονίζει τη σημασία μίας έκδοσης με το σύνολο του παράνομου υλικού της Κατοχής:

zine *I Diaplasia ton Pedon* [The Education of Children] between 1957 and 1970.¹⁹ Apart from journalism, his many activities before the war also included amateur photography.

During the German Occupation, Kostas Paraschos worked for the newspaper *Proia*. With the stranglehold of hunger and German cruelties tightening around Athens, the underground press got organized²⁰ to transmit information to the Allies and the Greek Government-in-exile in the Middle East. Paraschos was among the journalists who contributed to the creation of the underground press and had the idea of using photography to this end.

Finding material such as film and chemicals for developing film was not an easy task as their distribution had been restricted,²¹ but he finally managed to show Athens under Occupation in an extended series of photographic evidence in the years 1941-1944. All this time, acting methodically and patiently, he worked alone and did not cooperate with any groups or organized movements. He always took the necessary precautions so that he would not be identified and could protect his work, as any information about his work discrediting the Germans would be considered suspicious. Only a few people knew about his activity. He entrusted his films only to close friends who would store them in secret places, and he kept some of the films in the roof of his house. He was prudent enough to photograph the same themes using different films so that in the event he lost a film he would still end up with the images he wanted. As he himself mentioned, this proved to be a very useful tactic as several films were indeed lost.²²

The main focus in the photographs of Kostas Paraschos was the dramatic change in the life of Athenians, but he also took photos that could stand as mementos (landscapes, portraits, carefree scenes of daily life) as a pretext, in the event he would have to explain himself in a search. Among his photographic documents are the following:

The Greek and the German flag waving on the Acropolis Hill (Fig. 13). Packages that arrived in Athens by the Turkish ship *Kurtuluş* with products and food ready to be distributed²³ (Fig. 14). Soup kitchens (Fig. 15). Cinemas in Athens with the film title in three languages (Greek, Italian, German) (Fig. 16). Soldiers taking a stroll at a seaside area in Attica (Fig. 17). Busts of the heroes of the 1821 Greek War of Independence fallen on the ground, at the garden of the University of Athens on the New Year's Day of 1942²⁴ (Fig. 18). Slogans written on walls aiming to mobilize and raise morale (Fig. 19).

Thirty years later, in December 1973, Paraschos published a small book entitled *I Katochi* [The Occupation],²⁵ including some of those images. Unfortunately, the archive with his negatives has not survived, or at least has not yet been found, and the only images we still have are those included in this small edition. Instead of an epilogue, we cite an excerpt from the introduction of the book by Kostas Paraschos where the author says how important it would be to have an edition with all the illegal material from the Occupation period:

We should publish a chronicle of the Occupation containing all photographic documents, the underground Press and all the other sources that make up History. We are forgetting the



Εικ. 13. Κώστας Παράσχος. Πολίτες και στρατιώτες στον Παρθενώνα. Τον πρώτο χρόνο της Κατοχής, απαγορευόταν στους Έλληνες πολίτες η είσοδος στον βράχο της Ακρόπολης. Αθήνα, 1942-43. © Εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 1973.
Fig. 13. Kostas Paraschos. Citizens and soldiers in the Parthenon. During the first year of the Occupation, Greek citizens were forbidden to enter the Acropolis. Athens, 1942-43. © Hermes Editions, Athens 1973.



Εικ. 14. Κώστας Παράσχος. Στοιβαγμένα δέματα σε πεζοδρόμιο της οδού Πανεπιστημίου. Αθήνα, 1941-42. © Εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 1973.
Fig. 14. Kostas Paraschos. Stacked parcels on the pavement of Panepistimiou Street. Athens, 1941-42. © Hermes Editions, Athens 1973.



Εικ. 15. Κώστας Παράσχος. Γυναίκες και παιδιά περιμένουν υπομονετικά στη σειρά για τη μερίδα που τους αναλογεί από το ημερήσιο συσσίτιο. Αθήνα, 1943-44. © Εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 1973.
Fig. 15. Kostas Paraschos. Women and children are patiently waiting in line for their portion of the daily meal. Athens, 1943-44. © Hermes Editions, Athens 1973.



Εικ. 16. Κώστας Παράσχος. Διαφήμιση κινηματογραφικού έργου με υποχρεωτική την αναγραφή του εκτός από τα ελληνικά και στις δύο γλώσσες των στρατών κατοχής. Αθήνα, 1942-44. © Εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 1973.
Fig. 16. Kostas Paraschos. Film advertisement with the obligatory indication of its details in the two languages of the occupying armies (in addition to Greek). Athens, 1942-44. © Hermes Editions, Athens 1973.



Εικ. 17. Κώστας Παράσχος. Ιταλοί στρατιώτες με πλήρη εξάρτιση σε παραλία της Αττικής. Καλαμάκι, 1942-1944. © Εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 1973.
Fig. 17. Kostas Paraschos. Fully armed Italian soldiers on a beach in Attica. Kalamaki, 1942-1944. © Hermes Editions, Athens 1973.



Εικ. 18. Κώστας Παράσχος. Προτομή ήρωα της Ελληνικής Επανάστασης του 1821 κατεστραμμένη από Γερμανούς στρατιώτες. Αθήνα, 1 Ιανουαρίου 1942. © Εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 1973.
Fig. 18. Kostas Paraschos. Bust of hero of the 1821 Greek War of Independence torn down by German soldiers. Athens, January 1, 1942. © Hermes Editions, Athens 1973.



Εικ. 19. Κώστας Παράσχος. Τις νύχτες, αγωνιστές έγραφαν συνθήματα στους τοίχους των σπιτιών της Αθήνας με σκοπό την ενημέρωση και την ηθική τόνωση των κατοίκων της πόλης. Αθήνα, 1942-1944. © Εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 1973.
Fig. 19. Kostas Paraschos. In the night, militants wrote slogans on the walls of Athens' houses aiming at informing and morally encouraging the city's residents. Athens, 1942-1944. © Hermes Editions, Athens 1973.

Πρέπει να εκδοθεί το χρονικό της Κατοχής, που να περιέχει όλα τα φωτογραφικά τεκμήρια, τον παράνομο τύπο και όλα τα υλικά που συνθέτουν την Ιστορία. Αρχίσαμε να ξεχνάμε την εποχή που ο θάνατος και η δυστυχία πλανιόνταν γύρω μας, που είχαμε εξοικειωθεί με τα πιο βάρβαρα και ταπεινά αισθήματα και που παρουσιάζονταν όμως πράξεις ηρωισμού, ασύλληπτες για την εποχή μας. Ήταν η εποχή που ευτυχώς δεν έλειψε η πίστη στη φυλή μας, η ελπίδα και το χιούμορ ακόμα στη ζωή. Γιατί η ζωή έχει χιούμορ και στις στιγμές της δυστυχίας. Όχι μοναχά της ευτυχίας.²⁶

Δημήτριος Χαρισιάδης, ο επιλεκτικός φωτορεπόρτερ

Ο Δημήτριος Χαρισιάδης (1911-1993), το αρχείο του οποίου φυλάσσεται στο Τμήμα των Φωτογραφικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη,²⁷ υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους φωτογράφους της γενιάς του. Σπούδασε χημεία στην Ελβετία και για ένα διάστημα εργάστηκε στο εργοστάσιο πλαστικών του πατέρα του. Ασχολήθηκε από πολύ νεαρή ηλικία με τη φωτογραφία σε ερασιτεχνικό επίπεδο, ενώ στην επαγγελματική του πορεία δημιούργησε ένα από τα μεγαλύτερα φωτογραφικά πρακτορεία της Αθήνας με την ονομασία «Φωτογραφικών Πρακτορείων Δ. Α. Χαρισιάδης.»

Με την κήρυξη του πολέμου ακολούθησε τους συνομήλικούς του ως επίστρατος στα ελληνοαλβανικά σύνορα, έχοντας μαζί τη φωτογραφική του μηχανή. Όταν οι ανώτεροί του τον ανακάλυψαν, του ανέθεσαν επίσημα να κάνει μία σειρά φωτογραφίσεων για λογαριασμό του Συγκροτήματος Κ,²⁸ στο οποίο υπηρετούσε (Εικ. 20-23). Ωστόσο, οι 300 φωτογραφίες του από το Αλβανικό Μέτωπο παραπέμπουν στην καθημερινότητα, που αποτελούσε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής των στρατιωτών, όταν αυτοί δεν βρίσκονταν σε πολεμικές επιχειρήσεις.²⁹

Με την κατάρρευση του μετώπου, ο Δημήτριος Χαρισιάδης επέστρεψε στην Αθήνα, όπου οι συνθήκες δεν ήταν πρόσφορες για να ασχοληθεί επαγγελματικά με τη φωτογραφία. Ωστόσο, την περίοδο της γερμανικής κατοχής και συγκεκριμένα τον φονικό χειμώνα του 1941-42, συμμετέχοντας στην εθνική προσπάθεια της άμεσης αποστολής τροφίμων, ανέλαβε κατόπιν ανάθεσης του Υπουργείου Κοινωνικής Πρόνοιας και με την εποπτεία του Μιχαήλ Γούτου, διευθυντή του Ι.Κ.Α. Πειραιώς, να απαθανατίσει τους εξασθεσμένους από την πείνα ενήλικες και παιδιά, καθώς και διάφορες δραστηριότητες του Ιδρύματος (συσσίτια, νοσηλεία, διανομή γάλακτος). Κατά τη μαρτυρία της Αργίνης Γούτου, συζύγου του Μιχαήλ, οι φωτογραφίες αυτές εστάλθηκαν στο εξωτερικό μέσω της αλληλογραφίας της πριγκίπισσας Αλίκης.³⁰

Στις συλλογές των Φωτογραφικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη, συμπεριλαμβάνεται ανυπόγραφο χειροποίητο λεύκωμα με 88 φωτογραφίες του ιδίου από το Ι.Κ.Α. Πειραιώς, επικολημένες σε χοντρό χαρτόνι και σχολιασμένες με χειρονολεζάντες, ιδιαίτερα συναισθηματικού χαρακτήρα. Επιλεκτικά, παραθέτουμε ορισμένες από αυτές:

Εργάτριες, άλλοτε όλο ζωή και νειάτα, που εύκολα μαντεύονται στο κουρασμένο αλλά ωραίο πρόσωπο αυτής της κοπέλας..... απόμειναν τώρα αληθινά φαντάσματα πείνας και δυστυχίας (Εικ. 24). Στον σταθμό των οιδηματιών, εργάτες, ξεπρησμένοι τώρα, έχουν ακόμα τον εφιάλτη της πείνας ζωγραφισμένο στα μάτια τους (Εικ. 25). Στην κλινική του Ι.Κ.Α. Πειραιώς διοχετεύονται από τα ιατρεία των οργανώσεών μας, όλοι οι μελλοθάνατοι οιδηματίες.

times when we were surrounded by death and misery, when we became familiar with the most barbaric and debased sentiments, but also when we witnessed acts of heroism that are now inconceivable. It was a time when, luckily, there was still faith in our race, hope and even a sense of humour in our lives. Because life is full of humour even in its direst moments. Not only in happiness.²⁶

Dimitrios Harissiadis, the selective photojournalist

Dimitrios Harissiadis (1911-1993), whose archive can be found at the Department of Photographic Archives of the Benaki Museum,²⁷ was one of the most important photographers of his generation. He studied Chemistry in Switzerland and spent some time working at his father's plastics factory. From a very young age he got engaged in photography as an amateur, and during his professional career created one of the biggest photographic agencies in Athens named "Photographic Agency D. A. Harissiadis."

When war was declared, he followed his peers to the Greek-Albanian border as a mobilized soldier, taking his camera with him. When his superiors found out who he was they commissioned a series of photographs for Block K²⁸ where he served (Figs. 20-23). However, his 300 photos from the Albanian Front were mostly about the mundane realities of the soldiers' daily life when they were not engaged in military operations.²⁹

After the collapse of the Front, Dimitrios Harissiadis returned to Athens where the conditions were not favourable for professional photographers. However, during the German Occupation, in the harsh winter of 1941-42, he took part in the national effort for an immediate dispatch of food by taking on a project to photograph the starving adults and children as well as the activities of the Social Security Institute (I.K.A.) (soup kitchens, medical care, milk distribution) upon request of the Ministry for Social Security under the supervision of Michail Goutos, Director of I.K.A. in Piraeus. According to the Director's wife Argini Goutou, those photographs were sent abroad via the correspondence of Princess Aliki.³⁰

The collections of the Photographic Archives of the Benaki Museum contain an unsigned album with 88 photographs taken by Harissiadis from the I.K.A. in Piraeus, glued on thick carton and annotated with text captions of a particularly emotional nature. Indicatively, we cite some of them below:

Workers that used to be full of life and youth, easily traced in the tired but beautiful face of this girl ... have now become real ghosts of hunger and misery (Fig. 24). At the station of edema sufferers, workers that are no longer swollen still have the nightmare of hunger reflected in their eyes (Fig. 25). All moribund edema sufferers arrive to the clinic of I.K.A. in Piraeus from the clinics of our organizations Condemned to certain death in the past, now they return home cured. At the clinic's garden, the corpses of yesterday are now alive and pass their time conversing and gaining strength. Infants who are underweight as a result of food shortages come to



Εικ. 20-23. Δημήτριος Χαρισιάδης. Στιγμιότυπα στρατιωτικής και καθημερινής ζωής από το Αλβανικό Μέτωπο, 1940-41. © Μουσείο Μπενάκη / Φωτογραφικά Αρχεία.
Figs. 20-23. Dimitrios Harissiadis. Snapshots of military and daily life from the Albanian Front, 1940-41. © Benaki Museum / Photographic Archives.

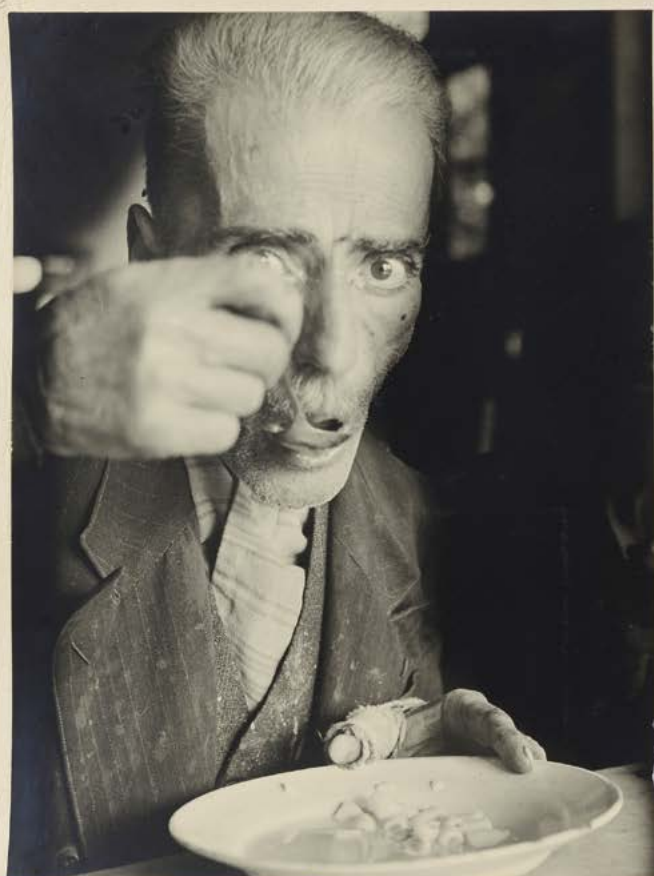


Έρχατριες, άλλοτε όλο ζωή και γειάτα
πού εύκολα μαντεύονται στό κουραεμένο αλλά
ώραίο πρόσωπο αυτής τής κοπέλλας.....



..... απόμειναν τώρα αλήθινά φάεματα πείνας και δυστυχίας.

92



Στόν σταθμό τών οιδηματιών,
έρχάτες, ξεπριεμένοι τώρα, έχουν
ακόμα τόν εφιάλτη τής πείνας ζωγρα-
φιομένο στό μάτια τους.

Εικ. 24-25. Δημήτριος Χαρισιάδης. Σελίδες από το χειροποίητο λεύκωμα «Σούπα του παιδιού και Ι.Κ.Α. Πειραιώς,» 1942. © Μουσείο Μπενάκη / Φωτογραφικά Αρχεία.

Figs. 24-25. Dimitrios Harissiadis. Pages from the hand-made album "Children's Kitchen Soup and I.K.A. Clinic in Piraeus," 1942. © Benaki Museum / Photographic Archives.

16



Βρέφη πού ζυχίζουν λιγότερο ἀπ' τὸ
κανωνικό χόγω ἐλλείψεως τροφῆς....

24



Αἱ ὀργανώσεις μας δέν ζήτησαν μόνο
νά ὀψουν φαγητό γιὰ πεινασμένα παιδιά, νά
τονώσουν θυλάζουσες, νά εἰσάγουν αἰθιματίες,
νά προσέξουν καλλιτερεὰ τὰ βρέφη, νά τοὺς
μοιράβουν ρόυκα ζεστά....

Εικ. 26-27. Δημήτριος Χαρισιάδης. Σελίδες από το χειροποίητο λεύκωμα «Σούπα του παιδιού και Ι.Κ.Α. Πειραιώς», 1942. © Μουσείο Μπενάκη / Φωτογραφικά Αρχεία.
Figs. 26-27. Dimitrios Harissiadis. Pages from the hand-made album "Children's Kitchen Soup and I.K.A. Clinic in Piraeus," 1942. © Benaki Museum / Photographic Archives.



Εικ. 28. Δημήτριος Χαρισιάδης. Σελίδες από το χειροποίητο λεύκωμα, 1942. © Μουσείο Μπενάκη / Φωτογραφικά Αρχεία.

Fig. 28. Dimitrios Harissiadis. Pages from the hand-made album, 1942. © Benaki Museum / Photographic Archives.

Καταδικασμένοι πριν σε βέβαιο θάνατο, τώρα ξαναγυρίζουν στα σπίτια τους γιατρεμένοι. Στον κήπο της κλινικής, τα χθεσινά πτώματα, ζωντανεμένα τώρα, περνούν τον καιρό τους συζητώντας και παίρνοντας νέες δυνάμεις. Βρέφη που ζυγίζουν λιγότερο από το κανονικό λόγω ελλείψεως τροφής, προσέρχονται στους βρεφικούς σταθμούς των οργανώσεών μας και χάρις στην προσπάθεια του παιδιάτρου, της γαλακτοκόμου και της επισκέπτριας αδελφής, δυναμώνουν και συνέρχονται, ώστε να ελπίζουμε πως η γενιά αυτή, παρ' όλη την αθλιότητα που αντίκρυσε δε θα είναι αρρωστημένη (Εικ. 26). Οι οργανώσεις μας δεν ζήτησαν μόνο να δώσουν φαγητό στα πεινασμένα παιδιά, να τονώσουν θηλάζουσες, να σώσουν οιδηματίες, να προσέξουν καλύτερα τα βρέφη, να τους μοιράσουν ρούχα ζεστά. Προσπάθησαν να γίνουν όλα αυτά σε φωτεινές αίθουσες, σε χαρούμενους χώρους, για να ξεχασθεί η καθημερινή αθλιότητα της ζωής (Εικ. 27-28).

Το λεύκωμα ξεκινάει με τη χρονολογία «Νοέμβριος 1941» και καταλήγει έναν χρόνο μετά, τον Νοέμβριο του 1942, για να δείξει το έργο των οργανώσεων που είχαν αναλάβει να σώσουν τους ανθρώπους που πέθαιναν από την πείνα.

Τόσο από το έργο του Δημήτριου Χαρισιάδη, όσο και από αυτό της Βούλας Παπαϊωάννου, φαίνεται ότι υπήρχε ένας συγκεκριμένος τρόπος φωτογραφικής κάλυψης του έργου των ανθρωπιστικών οργανώσεων βοήθειας. Συχνά, ένα πρόσωπο φωτογραφιζόταν πριν και μετά τη νοσηλεία, ενώ γενικότερα οι εικόνες παρέπεμπαν στην υλική και ψυχική προσφορά, καθώς και στην ανθρώπινη αλληλεγγύη.

the nurseries of our organizations and thanks to the efforts of the pediatrician, the nurse and the visiting sister are getting stronger and come around filling us with hope that this generation will not grow to be sick despite the misery they experienced (Fig. 26). Our organizations tried not only to provide food to hungry children, to strengthen the breastfeeding women, save the edema sufferers, provide better care to infants and give out warm clothing; they also tried to do all these in bright, pleasant rooms, in order to take their mind away from the misery of life (Figs. 27-28).

The period covered by the album begins in "November 1941" and ends one year later, in November 1942, showing the work of the organizations that tried to save the lives of people starving to death. The work of both Dimitrios Harissiadis and Voula Papaioannou shows that there was a specific way to photograph the work of humanitarian organizations offering aid. Often, a person was photographed both before and after the care offered to the sick, and as a rule images presented both material and psychological aid, as well as human solidarity.

Apart from the series taken from the I.K.A. in Piraeus, Harissiadis also captured daily city life, focusing his lens on the transportation of people and goods by wooden carts (Fig. 29) and on the black market (Fig. 30) that gradually became the city's standard market. Moreover, when Italy capitulated in September 1943, he photo-

Πέρα από τη σειρά του Ι.Κ.Α. Πειραιώς, ο Χαρισιάδης αποτύπωσε την καθημερινότητα της πόλης, στρέφοντας τον φακό του στις μεταφορές ανθρώπων και αγαθών με ξύλινα καρότσια (Εικ. 29), αλλά και στη μαύρη αγορά (Εικ. 30), που με τον καιρό έγινε η επίσημη αγορά της πόλης. Ακόμη, τον Σεπτέμβριο του 1943, όταν η Ιταλία συνθηκολόγησε, φωτογράφησε από το μπαλκόνι του σπιτιού του Ιταλούς στρατιώτες (Εικ. 31), οι οποίοι με κάθε μέσο προσπαθούσαν να εγκαταλείψουν την Αθήνα. Παράλληλα, δραστηριοποιούμενος εντός της τέχνης του, κάλυψε θέματα που δεν παραπέμπουν στη γερμανική κατοχή, όπως τη συνοικία Αναφιώτικα κάτω από τον βράχο της Ακρόπολης, τον Βασιλικό Κήπο, καθώς επίσης πορτρέτα και δραστηριότητες από το οικογενειακό και φιλικό του περιβάλλον.



Εικ. 29. Δημήτριος Χαρισιάδης. Μεταφορείς με τα καρότσια τους στη σειρά. Αθήνα, 1943. © Μουσείο Μπενάκη / Φωτογραφικά Αρχεία.

Fig. 29. Dimitrios Harissiadis. Carriers with their carts in a row. Athens, 1943. © Benaki Museum / Photographic Archives.

Με την αποχώρηση των Γερμανών από την Αθήνα, η εξόριστη ελληνική κυβέρνηση επέστρεψε από το Κάιρο και μαζί με τους επιτελείς της Βρετανικής Στρατιωτικής Αποστολής, εγκαταστάθηκε στο κεντρικό ξενοδοχείο της Αθήνας *Μεγάλη Βρετανία*. Εκεί ο Δημήτρης Χαρισιάδης προσελήφθη και εργάστηκε ως διερμηνέας, χάρη στην πολύ καλή του γνώση της αγγλικής και γαλλικής γλώσσας, γεγονός που έμελλε να παίξει καθοριστικό ρόλο στη μετέπειτα συνεργασία του με τους Βρετανούς, καθώς λίγο αργότερα ανέλαβε τη διεύθυνση του φωτογραφικού τμήματος της Αγγλοελληνικής Υπηρεσίας Πληροφοριών (Anglo-Greek Intelligence Service: AGIS). Το διάστημα του εμφυλίου πολέμου κατέγραψε το έργο της Βασιλικής Πρόνοιας³¹ και συνεργάστηκε με τις αμερικανικές οργανώσεις αποστολής βοήθειας, την Αμερικανική Αποστολή Βοήθειας διά την Ελλάδα (American Mission for Aid to Greece), γνωστή ως AMAG και τη Διεύθυνση Οικονομικής Συνεργασίας (Economic Cooperation Admin-

graphed Italian soldiers from the balcony of his house (Fig. 31), in their effort to leave Athens using every means they could find. In exercising his art, he also covered themes that were unrelated to the German Occupation such as the district of Anafiotika that lies below the Acropolis, the Royal Gardens, as well as portraits and activities related to his family and friends.

When the Germans left Athens, the exiled Greek government returned from Cairo and was stationed at the central *Grande Bretagne* hotel in Athens, along with the staff officers of the British Military Mission. There, Dimitrios Harissiadis was hired and worked as an interpreter as he spoke very good English and French, a fact



Εικ. 30. Δημήτριος Χαρισιάδης. Πώληση προϊόντων στη μαύρη αγορά σε κεντρικό δρόμο της Αθήνας, 1944. © Μουσείο Μπενάκη / Φωτογραφικά Αρχεία.

Fig. 30. Dimitrios Harissiadis. Sale of products on the black market on a main street of Athens, 1944. © Benaki Museum / Photographic Archives.

that would play a decisive role when he later cooperated with the British as Head of the photographic section of the Anglo-Greek Intelligence Service (AGIS). During the Civil War he recorded the work of the Royal Welfare³¹ and cooperated with the American Mission for Aid to Greece (AMAG) and the Economic Cooperation Administration (ECA). In this period, he compiled a significant archive both in terms of quality and size, a useful documentation tool of the country's restructuring process.

The excellent quality of his work, his discipline and reliability always satisfied even the most demanding clients, and as a result many public organizations, banks and the shipping yards that had just been built hired his services. His work, captured in thousands of negatives, established him as one of the greatest creators of his time.



Εικ. 31. Δημήτριος Χαρισσιάδης. Ιταλοί στρατιώτες στο δρόμο, κατά την αποχώρησή τους από την πόλη. Αθήνα, Σεπτέμβριος 1943. © Μουσείο Μπενάκη / Φωτογραφικά Αρχεία.

Fig. 31. Dimitrios Harissiadis. Italian soldiers leaving the city. Athens, September 1943. © Benaki Museum / Photographic Archives.

istration) γνωστή ως ECA. Την περίοδο αυτή, συγκρότησε ένα σημαντικό σε ποιότητα και μέγεθος αρχείο, πολύτιμο τεκμήριο για την ανασυγκρότηση της χώρας.

Η εξαιρετική ποιότητα της δουλειάς του, η οργάνωση και η συνέπεια που τον χαρακτήριζε, ικανοποιούσε πάντα ακόμα και τους πιο απαιτητικούς πελάτες, με αποτέλεσμα δημόσιοι οργανισμοί, τράπεζες, τα νεόκτιστα τότε Ελληνικά Ναυπηγεία κ.ά. να προτιμούν τις υπηρεσίες του. Το έργο του, αποτυπωμένο σε χιλιάδες αρνητικά, τον καθιέρωσε ως έναν από τους σπουδαιότερους δημιουργούς της εποχής του.

Voula Papaioannou: “[...] with a mere camera in hand and with the eyes of the heart wide open”³²

A great representative of Greek photography thanks to the range, consistency and quality of her work, Voula Papaioannou (1898-1990) worked quietly, having a very specific view about the selection and aesthetic aspect of her photographic subjects (Fig. 32). Throughout her creative career, she pictured the Greek landscape and antiquities in harmony with the rural population. However, the declaration

Βούλα Παπαϊωάννου: «[...] με μια απλή φωτογραφική μηχανή στον ώμο και με ανοιχτά τα μάτια της καρδιάς»³²

Η Βούλα Παπαϊωάννου (1898-1990), μια σπουδαία εκπρόσωπος της ελληνικής φωτογραφίας (Εικ. 32), χάρη στο εύρος, τη συνέπεια και την ποιότητα του έργου της, έδρασε στο εσωτερικό της χώρας της σιωπηλά και πάντα με συγκεκριμένη άποψη γύρω από την επιλογή και την αισθητική των φωτογραφικών της θεμάτων. Σε όλο το διάστημα της δημιουργικής της πορείας, απεικόνισε το ελληνικό τοπίο και τις αρχαιότητες, σε αρμονική σχέση με τους ανθρώπους της υπαίθρου. Όμως, η κήρυξη του πολέμου και η ανατροπή που προκάλεσε στη ζωή των συμπολιτών της υπήρξε ισχυρό κίνητρο για να αναδειχθεί η ανθρωπιστική της ματιά. Ο απλός άνθρωπος στον πεισματικό καθημερινό του αγώνα για τη συνέχεια της ζωής του έγινε ο κεντρικός ήρωας του φακού της στα δύσκολα χρόνια της Κατοχής και της μεταπολεμικής περιόδου. Το τμήμα αυτό της δουλειάς της, που χαρακτηρίζεται ως κοινωνικό ντοκουμέντο και σήμερα θεωρείται ότι εκφράζει τη δύναμη της γραφής της, δεν περιλαμβάνονταν ούτε σε βιβλία ούτε σε έντυπα ευρείας κυκλοφορίας. Υπήρχε όμως φυλαγμένο στο αρχείο της, που η ίδια δώρισε στο Μουσείο Μπενάκη το 1976.

Με την είσοδο της Ελλάδας στον πόλεμο την 28η Οκτωβρίου του 1940, όταν ιταλικά στρατεύματα εισέβαλαν σε ελληνικά εδάφη, η Βούλα Παπαϊωάννου συνειδητοποίησε ότι ο φακός της είχε τη δύναμη να γίνει μάρτυρας ιστορικών γεγονότων. Παραμένοντας αναγκαστικά στην Αθήνα, αφού δεν της επιτράπη να προσφέρει τις υπηρεσίες της ως πολεμική ανταποκρίτρια στο Αλβανικό Μέτωπο, αποφάσισε να κάνει φωτορεπορτάζ γύρω από τις αλλαγές που είχαν επέλθει στη φυσιογνωμία και στη ζωή της πόλης (Εικ. 33-34). Πέρα από τις φωτογραφίες του δρόμου, αφηγήθηκε με σειρά εικόνων τη στρατολόγηση των ανδρών (Εικ. 35-36), που έπρεπε μέσα σε μια στιγμή να μετατραπούν σε στρατιώτες. Ακόμη, την άφιξη των πρώτων τραυματιών από το Μέτωπο και την περίθαλψή τους σε νοσοκομεία του Ερυθρού Σταυρού (Εικ. 37-38).³³ Οι σειρές αυτές προοιωνίζουν την εξέχουσα θέση που η Βούλα Παπαϊωάννου θα αποκτήσει στον χώρο της κοινωνικής φωτογραφίας.

Στη συνέχεια, όταν η Αθήνα παραδόθηκε στους Γερμανούς (27 Απριλίου 1941), η καθημερινή ζωή των κατοίκων της πόλης εξελίχθηκε σε εφιάλτη, με αποκορύφωμα τον λιμό του χειμώνα 1941-42. Η Βούλα Παπαϊωάννου αντιλήφθηκε ότι μπορεί να χρησιμοποιήσει τον φακό της ως μέσο καταγγελίας. «Μόλις ήρθε η Κατοχή, το πρώτο που μας απαγόρευσαν ήταν οι μηχανές. Τότε δούλεψα κρυφά, έκανα τη δική μου αντίσταση,»³⁴ μας λέει η ίδια. Σε συνεννόηση με τη φίλη της Αμαλία Λυκουρέζου, υπεύθυνη του Ιδρύματος Εγγύς Ανατολής (Near East Foundation: NEF) στην Ελλάδα και με την κάλυψη του Ελβετού επιτετραμμένου Φράνκο Μπρέννι, κατάφερε να εισχωρεί μέσα στα νοσοκομεία και να φωτογραφίζει παιδιά και ενήλικες στα πρόθυρα του θανάτου (Εικ. 39-41). Η Αμαλία Λυκουρέζου σε μία γραπτή αναφορά τον Σεπτέμβριο του 1944, περιέγραφε τον τρόπο με τον οποίο έγινε η φωτογράφιση των θυμάτων του λιμού:

Τον Ιανουάριο του 1942 είχα την ιδέα να τραβήξω φωτογραφίες και να προσπαθήσω να τις στείλω στο εξωτερικό. Κάλεσα την κυρία Παπαϊωάννου στο γραφείο μου και μίλησα μαζί της για αυτό το θέμα. Θεώρησε ότι η ιδέα μου ήταν πολύ καλή. Ο κίνδυνος ήταν μεγάλος καθώς απαγορεύονταν αυστηρά οι φωτογραφίες εκείνον τον καιρό. Το κάναμε κρυφά και βγάλαμε πολλές. Οι φωτογραφίες αυτές, με τις πρέπουσες αναφορές, εστάλησαν αμέσως στην



Εικ. 32. Άδεια μετακίνησης από το Φρουραρχείο Αθηνών για μετάβαση της Βούλας Παπαϊωάννου στη Λαμία, 7.2.1942. Συλλογή Φίλη Αρναούτογλου.
 Fig. 32. Permission of transportation for Voula Papaioannou to Lamia issued by the Athens Guards, February 7, 1942. Files Arnaoutoglou Collection.

of war and the life of her fellow citizens that was upset as a result triggered a humanist view in her work. The ordinary man in their persistent daily struggle to go on with their life became her main focus during the difficult years of the Occupation and the postwar period. This part of her work, considered as a social document and seen today as evidence of the power her work demonstrates, was not published in books or other widely circulated publications. It was kept in her archive that she offered to the Benaki Museum in 1976.

After Greece entered the war on 28 October 1940, when the Italian troops invaded the Greek territory, Voula Papaioannou realized that her lens was a powerful tool for recording historical events. Remaining in Athens by necessity, since she was not allowed to offer her services as a war correspondent on the Front, she decided to work as a photojournalist and show the changes brought about in the character and life of the city (Figs. 33-34). Apart from street photography, she also took a series of photographs of the enlisting procedure (Figs. 35-36), of men of who saw themselves becoming soldiers from one moment to the other, of the first injured men arriving from the Front and of their stay in the Hospitals of the Red Cross (Figs. 37-38).³³ These series come as an early sign of the prominent position Voula Papaioannou would hold in the field of social photography.



Εικ. 33. Βούλα Παπαϊωάννου. Προετοιμασία για ενδεχόμενους βομβαρδισμούς, Αθήνα 1940. © Μουσείο Μπενάκη / Φωτογραφικά Αρχεία.

Fig. 33. Voula Papaioannou. Preparation for possible bombings, Athens 1940. © Benaki Museum / Photographic Archives.



Εικ. 34. Βούλα Παπαϊωάννου. Πλανόδιος μικροπωλητής. Αθήνα, 1940-1941. © Μουσείο Μπενάκη / Φωτογραφικά Αρχεία.

Fig. 34. Voula Papaioannou. Wandering peddler. Athens, 1940-1941. © Benaki Museum / Photographic Archives.

Ελβετία, από εκεί ίσως στην Αγγλία και στην Αμερική και τα αποτελέσματα ήταν πολύ καλά [...]³⁵

Ο Μαρσέλ Ζυνό, εκπρόσωπος του Διεθνούς Ερυθρού Σταυρού στην Ελλάδα, ανέφερε με τη σειρά του ότι πήρε από την Αμαλία Λυκουρέζου δύο φακέλους με εκατό φωτογραφίες και τις παρουσίασε στα μέλη της Διεθνούς Επιτροπής του Ερυθρού Σταυρού, καθώς και στους υπουργούς Εξωτερικών της Βρετανίας και των Ηνωμένων Πολιτειών στη Στοκχόλμη:

Τρομοκρατημένα πρόσωπα έσκυβαν πάνω από τις φωτογραφίες [...] Η ανάγκη για συστηματική βοήθεια στην Ελλάδα είχε τουλάχιστον αναγνωρισθεί και το μέγεθός της ορίστηκε γενναιόδωρα [...] Εκείνοι που κρατούσαν τα κλειδιά του αποκλεισμού, δεν δίστασαν τώρα να φανούν γενναιόδωροι. Είχαν δει τις φωτογραφίες των παιδιών της Αθήνας [...]³⁶

Όταν έφτασε η πρώτη βοήθεια σε τρόφιμα, με το τουρκικό πλοίο *Κουρτουλούς* και στη συνέχεια με σουηδικά πλοία, η Παπαϊωάννου παρακολούθησε με τον φακό της την πολύπλοκη επιχείρηση της διανομής τους. Φωτογράφησε συσσίτια σε οργανωμένους χώρους και κατέγραψε συστηματικά τη λειτουργία των Κέντρων Γάλακτος στην Αθήνα και τον Πειραιά (Εικ. 42-43), στρέφοντας τον φακό της σε μεμονωμένα πρόσωπα, καθώς, όπως έλεγε η ίδια, στη φωτογραφία αυτό που αξίζει περισσότερο, είναι η ανθρώπινη έκφραση. Στη διάρκεια και αυτής της ανάθεσης, δημιούργησε εικόνες που καταχωρούνται στο ανθρωπιστικό ρεύμα της εποχής της: το μικρό παιδί με το δελτίο στο χέρι να περιμένει υπομονετικά για μια μερίδα φαγητό (Εικ. 44), τη μητέρα να θηλάζει από το

Later, when Athens was surrendered to Germans (27 April 1941) the daily life of city dwellers became a nightmare, leading up to the famine in the winter of 1941-42. Voula Papaioannou realized that she could use her lens as a means of denunciation. "During the Occupation, the first thing that was outlawed was the cameras. I worked secretly then, I fought my own resistance,"³⁴ she said of the time. Working with her friend Amalia Likourezou, who was in charge of the Near East Foundation in Greece and with the backing of the Swiss chargé d'affaires Franco Brenni, she managed to visit the hospitals and photograph children and adults on the verge of dying (Figs. 39-41). In a written report in September 1944, Amalia Likourezou describes how Papaioannou photographed famine victims:

In January 1942 I had the idea to take some photos and try to send them abroad. I invited Mrs Papaioannou to my office and told her. She thought my idea was great. The endeavour would be very risky because photographs were strictly forbidden at that time. We did it secretly and managed to take many photos. The images, along with the relevant accounts, were immediately sent to Switzerland and from there perhaps to England and the USA, and the results were very good [...]³⁵

Marcel Junod, representative of the International Red Cross in Greece said that he received from Amalia Likourezou two envelopes with one hundred photographs and presented them to the members of the International Committee of the Red Cross, as well as the British and American Secretaries of State for Foreign Affairs in Stockholm:



Εικ. 35. Βούλα Παπαϊωάννου. Επιστράτευση στο 34ο Σύνταγμα στο Γουδί, Αθήνα 1940.
© Μουσείο Μπενάκη / Φωτογραφικά Αρχεία.
Fig. 35. Voula Papaioannou. Recruitment at the 34th Regiment in Goudi, Athens 1940.
© Benaki Museum / Photographic Archives.



Εικ. 36. Βούλα Παπαϊωάννου. Επιστράτευση, Αθήνα 1940.
© Μουσείο Μπενάκη / Φωτογραφικά Αρχεία.
Fig. 36. Voula Papaioannou. Recruitment, Athens 1940.
© Benaki Museum / Photographic Archives.



Εικ. 37. Βούλα Παπαϊωάννου. Θεραπεία κρυοπαγήματων σε νοσοκομείο του Ερυθρού Σταυρού. Αθήνα, 1940-1941. © Μουσείο Μπενάκη / Φωτογραφικά Αρχεία.
Fig. 37. Voula Papaioannou. Treatment of frostbite in a Red Cross hospital. Athens, 1940- 1941. © Benaki Museum / Photographic Archives.



Εικ. 38. Βούλα Παπαϊωάννου. Νοσοκόμα διαβάζει την εφημερίδα Η Νίκη σε τραυματίες του Αλβανικού Μετώπου. Αθήνα, 22 Φεβρουαρίου 1941. © Μουσείο Μπενάκη / Φωτογραφικά Αρχεία.
Fig. 38. Voula Papaioannou. A nurse reading the newspaper "I Nike" to the wounded of the Albanian front. Athens, 22 February 1941. © Benaki Museum / Photographic Archives.



Εικ. 39-41. Βούλα Παπαϊωάννου. Αθήνα, 1941-42. © Μουσείο Μπενάκη / Φωτογραφικά Αρχεία.
Figs. 39-41. Voula Papaioannou. Athens, 1941-42. © Benaki Museum / Photographic Archives.

στεγνό της στήθος (Εικ. 45), τον νέο και την κοπέλα με τα ορθάνοικτα μάτια να φέρνουν το κουτάλι κοντά στα χείλη (Εικ. 46-47), σημαίνουσα κίνηση κάτω από συνθήκες στέρσης.

Το 1943, όταν πλέον οι φωτογραφίες είχαν εκπληρώσει τον σκοπό τους, απευθύνθηκε στον χαράκτη Γιάννη Κεφαλληνό,³⁷ καθηγητή τότε στη Σχολή Καλών Τεχνών προκειμένου να φιλοτεχνήσει ένα λεύκωμα, με το τραγικό υλικό που είχε στα χέρια της, πεπεισμένη ότι όφειλε να το παραδώσει στην ιστορία της χώρας της. Τα επιλεγμένα φωτογραφικά θέματα εκτύπωσε στο διαμέρισμά της ακούγοντας τις μπότες των Γερμανών που είχαν επιτάξει τον πάνω όροφο. Το ρετούς των φωτογραφιών είχε αναλάβει ο νέος, τότε, ζωγράφος Γιώργος Μανουσάκης,³⁸ έπειτα από σύσταση του δασκάλου του Γιάννη Κεφαλληνού.

Έπαιρνα τις φωτογραφίες από μία κυρία που δεν τη γνώριζα, επέστρεφα γρήγορα στο σπίτι μου, έκρυβα το παράνομο υλικό κοντά στον φωταγωγό ώστε να το πετάξω εύκολα σε περίπτωση εφόδου και αφού τις επεξεργαζόμουν τις επέστρεφα για να πάρω μια καινούργια παρτίδα.³⁹

Το *Μαύρο Λεύκωμα*, όπως συνήθιζαν να το αποκαλούν οι δημιουργοί του, περιλαμβάνει 83 θέματα, επικολημένα σε 56 σελίδες από μαύρο χαρτόνι⁴⁰ (Εικ. 48-50), χωρίς λεζάντες και άλλα κείμενα, σύμφωνα με την επιθυμία του Κεφαλληνού, παρά μόνο με δύο στίχους αντί προλόγου από τον θρήνο της Εκάβης στην τραγωδία του Ευριπίδη, *Τρωάδες*: «Τί με χρῆ σιγᾶν; τί δέ μή σιγᾶν; τί δέ θρηνῆσαι;» «Τί να πω, τί ν' αφήσω και σαν τί να θρηνήσω;»

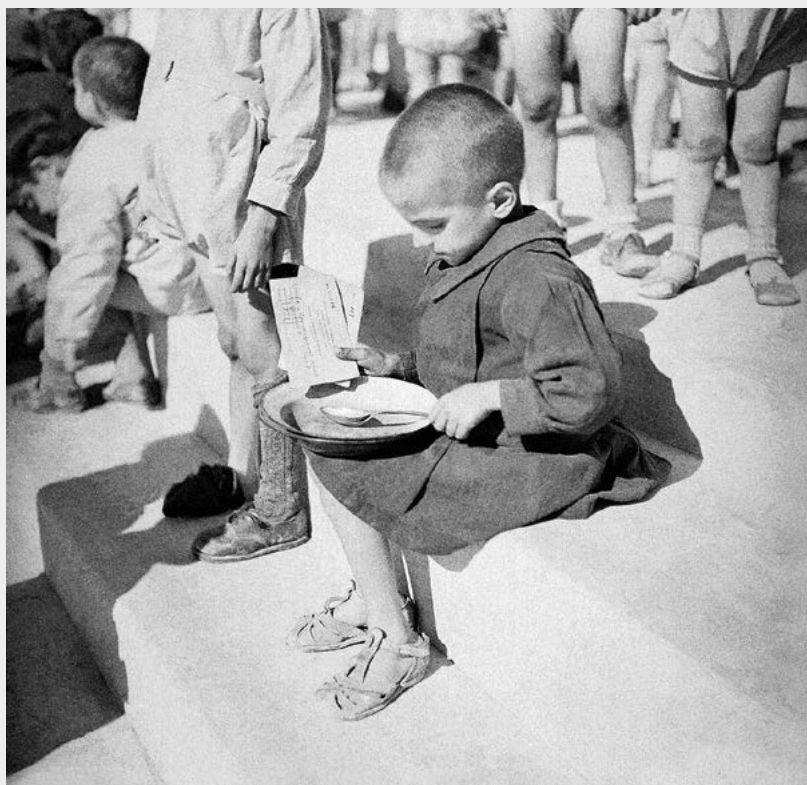
Terrified faces bent over the photographs [...] The need to send regular aid to Greece had at least been acknowledged and the decided size was a generous gesture [...] Those who kept the keys to the blockade did not hesitate to show generosity. They had seen the photographs of the children of Athens.³⁶

When the first aid of food supplies arrived by the Turkish ship *Kurtuluş* and then by Swedish ships, Papaioannou recorded with her camera the complex distribution operations. She photographed soup kitchens in organized facilities and systematically recorded the operation of Milk Centres in Athens and Piraeus (Figs. 42-43), focusing her lens on individual faces, because, as she used to say, what was most important in photography was human expression. Throughout this project, Papaioannou created images that can be classified within the humanist movement of her times; the small child with the ration book in hand waiting patiently to get a food portion (Fig. 44); a mother giving her child her dried breast (Fig. 45); the young man and the girl with her eyes wide open as the spoon is brought to their lips (Figs. 46-47), a very significant gesture under conditions of scarcity.

In 1943, when the photographs had played their role, Voula Papaioannou asked the engraver Giannis Kefallinos,³⁷ a Professor at the Athens School of Fine Arts, to be the editor of an album containing the sorrowful material she possessed, convinced that this material belonged to the history of her country. She printed the selected photo-

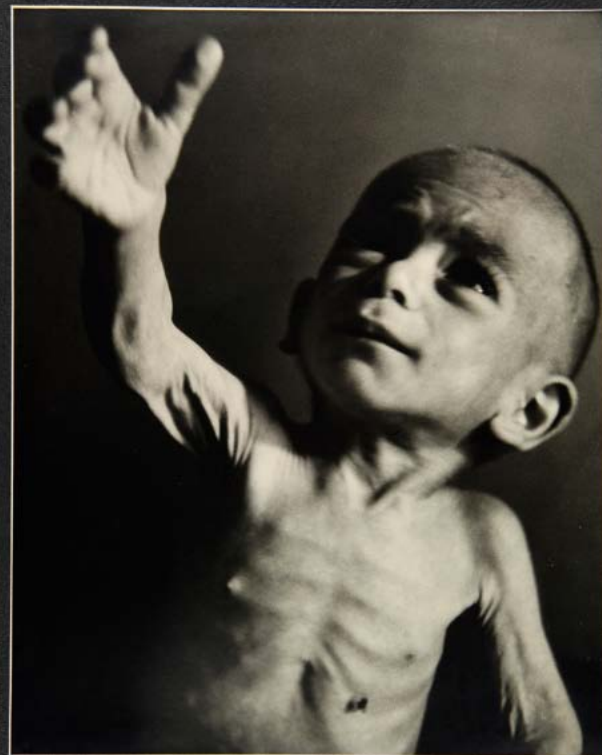
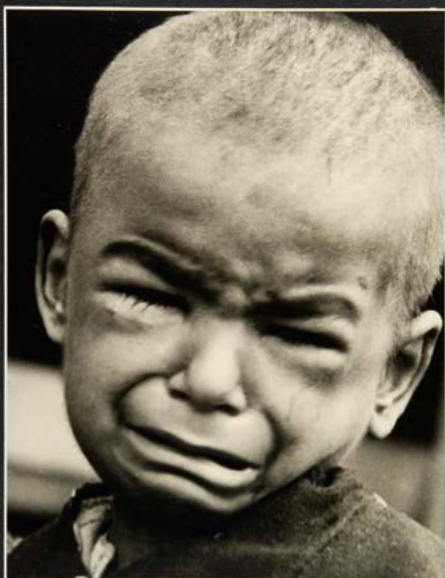
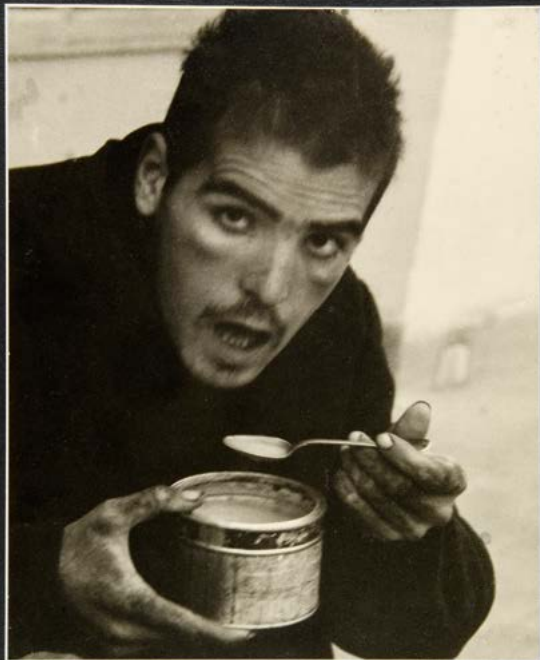


Εικ. 42-43. Βούλα Παπαιωάννου. Κέντρο γάλακτος Διεθνούς Ερυθρού Σταυρού. Αθήνα 1942-43. © Μουσείο Μπενάκη / Φωτογραφικά Αρχεία.
Figs. 42-43. Voula Papaioannou. Milk Center of the International Red Cross. Athens 1942-43. © Benaki Museum / Photographic Archives.

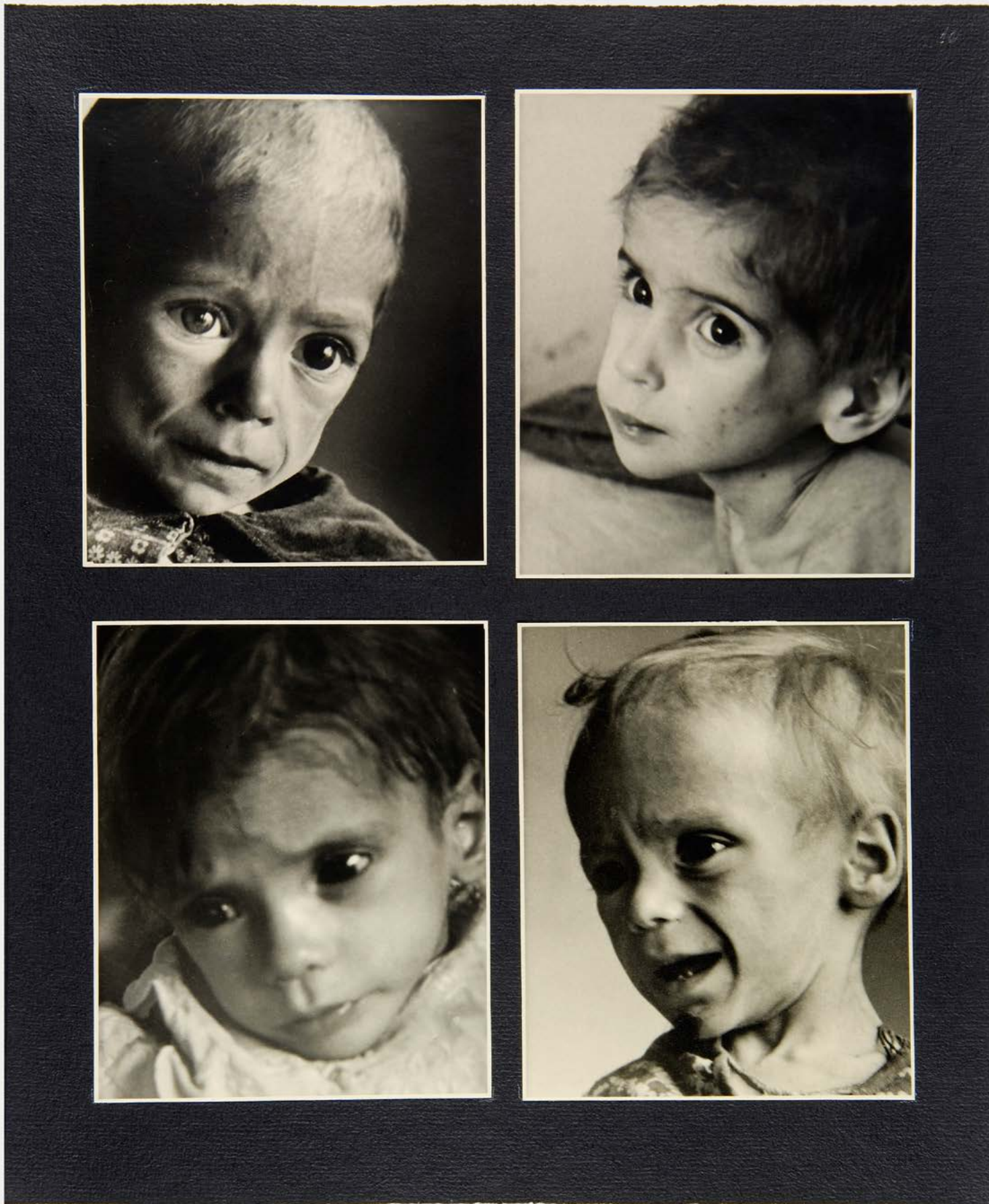


Εικ. 44. Βούλα Παπαιωάννου. Σουσιτίο στη Στέγη Δραπετσώνας. Πειραιάς 1942-43.
© Μουσείο Μπενάκη / Φωτογραφικά Αρχεία.
Fig. 44. Voula Papaioannou. Soup kitchen at a Shelter in Drapetsona. Piraeus 1942-43.
© Benaki Museum / Photographic Archives.

Εικ. 45. Βούλα Παπαιωάννου. Θηλασμός σε κέντρο διανομής γάλακτος. Αθήνα, 1942-43.
© Μουσείο Μπενάκη / Φωτογραφικά Αρχεία.
Fig. 45. Voula Papaioannou. Breastfeeding in a milk distribution center. Athens, 1942-43.
© Benaki Museum / Photographic Archives.



Εικ. 46-49. Βούλα Παπαϊωάννου. Σελίδες από το Μαύρο Λεύκωμα. © Μουσείο Μπενάκη / Φωτογραφικά Αρχεία.
Figs. 46-49. Voula Papaioannou. Pages from the Black Album. © Benaki Museum / Photographic Archives.



Εικ. 50. Βούλα Παπαϊωάννου. Σελίδα από το Μαύρο Λεύκωμα. © Μουσείο Μπενάκη / Φωτογραφικά Αρχεία.
Fig. 50. Voula Papaioannou. Page from the Black Album. © Benaki Museum / Photographic Archives.

Η αποχώρηση των γερμανικών στρατευμάτων γιορτάστηκε στην Αθήνα με ένα ξέσπασμα χαράς και πανηγυρισμών. Όλοι οι Αθηναίοι, ανάμεσα τους και η Βούλα Παπαϊωάννου, κατέκλυσαν τους δρόμους της πόλης. Οι λίγες φωτογραφίες που κράτησε από το χαρμόσυνο γεγονός συγκαταλέγονται στον μεγάλο αριθμό λήψεων από τους επαγγελματίες και ερασιτέχνες φωτογράφους (Εικ. 51). Αντίθετα, ίσως είναι η μόνη που απομακρύνθηκε από το πλήθος, μπήκε στους άδειους χώρους του φρικτού κρατητηρίου της Γκεστάπο στην οδό Μέρλιν, που δεν υπάρχει πλέον, για να απαθανάτισε τα χαραγμένα από τους μελλοθανάτους μηνύματα στους τοίχους, καθώς πολλοί από τους κρατούμενους εκεί, οδηγούνταν στη συνέχεια στο εκτελεστικό απόσπασμα.

Σε ένα από τα μηνύματα που διέσωσε ο φακός της, η κρατούμενη Μαρία Π. Κωνσταντινίδου γράφει:

Συνελήφθην 7 Δεκεμβρίου του 1943/ Είμαι για ανακρίσεις/ Ό, τι κι αν πάθω Ζήτω η Ελλάδα μας/ Μαρία Π. Κωνσταντινίδου/ Αν πεθάνω στην Μανούλα μου χαιρετισμούς και στον Ξενοφώντα μου./ Καλαμάτα/ Οικία μου/ πλατεία Φραγκολίμνης (Εικ. 52)

Μετά το τέλος του πολέμου, η Ελλάδα δέχτηκε την ξένη βοήθεια προκειμένου να ορθοποδήσει, αρχικά από τον Οργανισμό Ηνωμένων Εθνών και στη συνέχεια από τις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής (Δόγμα Τρούμαν, Σχέδιο Μάρσαλ), που διαδέχτηκε την Αγγλία ως προστάτιδα δύναμη.

Η Βούλα Παπαϊωάννου, από τον Απρίλιο του 1945 ως τον Αύγουστο του 1946, ανέλαβε τη διεύθυνση του φωτογραφικού τμήματος του Οργανισμού Περιθαλψής και Αποκατάστασης των Ηνωμένων Εθνών (United Nations Relief and Rehabilitation Administration) ευρύτερα γνωστού ως UNRRA.⁴¹ Το διάστημα αυτό εργάστηκε εντατικά και δημιουργικά διατρέχοντας όλη τη χώρα και συγκρότησε ένα σημαντικό κομμάτι του έργου της. Ανταποκρίθηκε με συνέπεια στις υποδείξεις του εντολέα της, ενώ ταυτόχρονα άφηνε τη ματιά της ελεύθερη και συνέθετε την εικόνα της μεταπολεμικής Ελλάδας. Στη συνέχεια (1947-1948), μαζί με άλλους Έλληνες φωτογράφους, παρείχε τις υπηρεσίες της στις οικονομικές αμερικανικές αποστολές AMAG και ECA αλλά και σε άλλους κρατικούς φορείς, ενώ ο εμφύλιος πόλεμος είχε εξαπλωθεί σε όλη τη χώρα.

Η Αθήνα και τα δεινά των κατοίκων της από το 1941 έως το 1944 απαθανάτιστηκαν από τον φακό της σπουδαίας φωτογράφου με τρόπο που η απόγνωση αφήνει πάντα χώρο και στην ελπίδα. Με διακριτικότητα, σεβασμό και συγκρατημένη συναισθηματική συμμετοχή, έστρεψε τη ματιά της προς τους απλούς πολίτες, που αθόρυβα και με ψυχικό σθένος φέρνουν στους ώμους τους το βάρος των περιστάσεων. Κατόρθωσε να συλλάβει βλέμματα, εκφράσεις και χειρονομίες, που υπαινίσσονται μάλλον παρά καταγράφουν, που δίνουν τις αισθήσεις παρά αφηγούνται. Με την πάροδο του χρόνου, χάρη στις φωτογραφικές της αρετές, τη λιτότητα στην έκφραση και την αφαίρεση περιγραφικών λεπτομερειών, συχνά τα θέματά της αποκτούν διαχρονικότητα και αντανακλούν την πίστη στην ανθρωπινή δύναμη, αλλά και την αισιοδοξία που πηγάζει μέσα από ανατρεπτικές καταστάσεις.

Η Βούλα Παπαϊωάννου πλέον κατέχει μία εξέχουσα θέση ανάμεσα στους εκπροσώπους της ανθρωπιστικής φωτογραφίας στη χώρα της. Παράλληλα, συμβαδίζει με τους διεθνώς γνωστούς φωτογράφους της εποχής της που στράφηκαν προς τον άνθρωπο, πιστεύοντας ότι με το έργο τους θα κάνουν καλύτερο τον κόσμο.⁴²

graphs in her apartment, beneath the sound of the German boots of the floor above her that had been confiscated by the Germans. The then young painter Giorgos Manousakis³⁸ had undertaken to retouch the photographs following the recommendations of his teacher Giannis Kefallinos.

I would take the photos from a lady I didn't know, return quickly back home, hide the illegal material next to the air shaft so that I could get rid of it easily in case of a raid and then process them and take a new batch.³⁹

The *Black Album*, as its creators used to call it, included 83 themes glued on 56 pages made of black carton⁴⁰ (Figs. 48-50), without captions or other texts, according to the wish of Kefallinos, except for two verses, in the place of an introduction, taken from the lament of Hecuba in Euripides' tragedy *The Trojan Women*: "What woe must I suppress, or what declare? What plaintive dirge shall I awake?"⁴¹

The departure of the Germans troops was celebrated in Athens with an outburst of joy and enthusiasm. The Athenians, among them Voula Papaioannou, thronged to the streets of the city. The few photographs she took from those joyful moments were among the large number of images taken by professional and amateur photographers (Fig. 51). On the other hand, maybe she was the only person who moved away from the crowds, visited the empty rooms of the horrible Gestapo's jail in Merlin Street –today the building does not exist– and photographed the messages carved by the moribund on the walls. Many of the detainees were then sent to the firing squad.

In one of the messages that survived by her lens, the detainee Maria P. Konstantinidou wrote:

I was arrested on 7 December 1943/ They sent me for questioning / Whatever happens to me, long live our Greece / Maria P. Konstantinidou / If I die, greetings to my Mum and my Xenophon/ Kalamata/ My home/ Frangolimnis Square (Fig. 52)

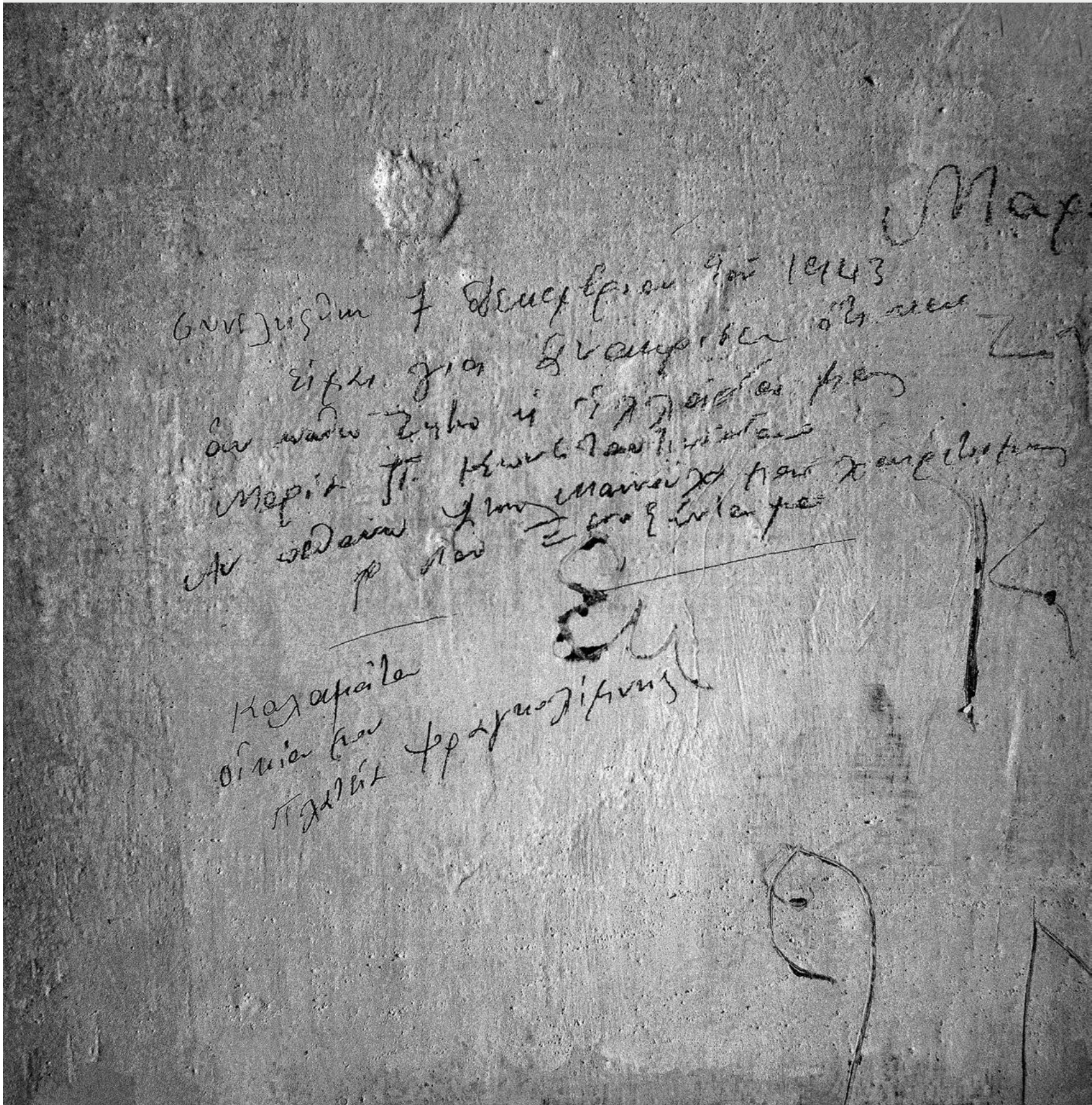
After the end of the war, Greece would receive foreign aid in order to stand on her feet, initially from the United Nations and then from the USA (Truman Doctrine, Marshall Plan), the country that succeeded the UK as Greece's protector.

Between April 1945 and August 1946, Voula Papaioannou was placed in charge of the photographic department of UNRRA (United Nations Relief and Rehabilitation Administration).⁴² A large part of her work was made during that creative and hardworking period when she travelled up and down the country. She was very reliable in following the recommendations of her assignor while at the same time managing to open up her gaze, and composing a portrait of postwar Greece. Then (1947-1948), together with other Greek photographers, she provided her services to the American economic missions AMAG (American Mission for Aid in Greece) and ECA (Economic Cooperation Administration), as well as other state agencies at a time when the Civil War was spreading all over the country.

Athens and the sufferings of its inhabitants from 1941 to 1944 were immortalized by the lens of the great photographer in such a way that despair always leaves room for hope. With her discrete, respectful and reserved, but still emotional manner, she turned her attention to



Εικ. 51. Βούλα Παπαιωάννου. Πανηγυρισμοί απελευθέρωσης. Αθήνα, 12 Οκτωβρίου 1944. © Μουσείο Μπενάκη / Φωτογραφικά Αρχεία.
Fig. 51. Voula Papaioannou. Liberation celebrations. Athens, October 12, 1944. © Benaki Museum / Photographic Archives.



Εικ. 52. Βούλα Παπαιοάννου. Το σημείωμα της κρατούμενης Μαρίας Π. Κωνσταντινίδου στον τοίχο του γερμανικού κρατητηρίου της οδού Μέρλιν. Αθήνα, 1944.
© Μουσείο Μπενάκη / Φωτογραφικά Αρχεία.
Fig. 52. Voula Papaioannou. The note of the detainee Maria P. Konstantinidou on the wall of the German detention center on Merlin Street. Athens, 1944.
© Benaki Museum / Photographic Archives.

Επίλογος

Η φωτογραφία αποτελεί αδιαμφισβήτη τεκμήριο μνήμης. Η στιγμή που διαρκεί πολύ λιγότερο από ένα δευτερόλεπτο και καταγράφεται στο φωτογραφικό φιλμ λειτουργεί ως εργαλείο ανάκλησης του χρόνου και απόδειξη, ντοκουμέντο, πως αυτή η στιγμή υπήρξε. Συχνά όμως, σε καιρό πολέμου, η φωτογραφία χρησιμοποιείται ως προπαγανδιστικό εργαλείο από την πλευρά του «κατακτητή» και ως όπλο διαμαρτυρίας από την πλευρά του «κατακτημένου.»

Στο παρόν άρθρο, παρουσιάστηκαν τέσσερις φωτογραφικές καταγραφές από Έλληνες φωτογράφους, που έδρασαν στην Αθήνα την περίοδο της Κατοχής με κοινό στόχο. Μαζί με τις τόσο διαφορετικές φωτογραφίες των Γερμανών στρατιωτών από τη συλλογή του Βύρωνα Μήτου, κατά την ίδια χρονική περίοδο και στον ίδιο τόπο, συνθέτουν αποσπασματικά όψεις της πόλης και στιγμιότυπα της καθημερινότητάς της.

Η επιλογή των θεμάτων από τις δύο πλευρές καθώς και η απόδοσή τους αποκλίνουν τόσο έντονα, ώστε μας ωθούν να ερευνήσουμε τα πολλά και διαφορετικά κίνητρα των ανθρώπων που βρίσκονταν πίσω από τον φακό. Καταγραφή, καταγγελία, διατήρηση μνήμης, ανάλαφρη ανάμνηση. Εντούτοις, όλες οι εικόνες που απομονώνουν και απαθανατίζουν Έλληνες και Γερμανοί φωτογράφοι της εποχής αποτελούν αναπαραστάσεις της πραγματικότητας, ενώ δεν λείπουν και αυτές όπου το ποσοστό ποίησης που εκπέμπουν υπερβαίνει εκείνο της πληροφορίας.

Εβδομήντα και πλέον χρόνια μετά, το σύνολο αυτών των φωτογραφιών αντιμετωπίζεται, από ασφαλή απόσταση, ως ιστορική πηγή ικανή να δώσει σημαντικές πληροφορίες και να οδηγήσει σε συμπεράσματα, αφού όμως πρώτα απαντηθούν ερωτήματα γύρω από τις συνθήκες της δημιουργίας του.

the ordinary people being that bore upon their shoulders the burdens of circumstance. She managed to capture glances, expressions and gestures that can imply rather than record, stimulate the senses rather than tell stories. As time goes by, thanks to her photographic skills, a simplicity in expression and an abstraction free of descriptive details, her themes often seem timeless and reflect a faith in human power and an optimism emanating from upsetting situations.

Voula Papaioannou is now considered a prominent representative of humanist photography in Greece. At the same time, she can be classified among the internationally acclaimed photographers of her time who turned their attention to the human being, with the conviction that their work would contribute to a better world.⁴³

Conclusion

Photography is undoubtedly a memory record. A moment that lasts less than a second is recorded on photographic film and functions as a time-recalling instrument and as evidence, a record documenting that the moment truly existed. During wartime, however, photography has often been used as a propaganda tool on the part of the “conqueror” and as a protest tool on the part of the “conquered.”

In the present article, we presented four photographic sessions by Greek photographers who acted in Athens during the German Occupation having a similar goal. Together with the very different photographs of the Byron Metos collection taken by German soldiers at the same time and place, they are fragments composing different aspects of daily life in the city.

The two sides select and depict the themes in such a diverse manner that make us want to investigate the numerous and differing motives of the people behind the camera: recording, denouncing, preserving memory, keeping light-hearted mementos. And yet, all those images selected and recorded by Greek and German photographers of that era, constitute representations of reality, despite a stronger poetic element that is evident in some of them and transcends their informative nature.

More than 70 years later, all of those photographs can be viewed from a safe distance, as a historical resource that can provide us with important information and allow us to draw conclusions, after answering all the questions concerning the conditions in which they were created.

- 1 Ηρώ Κατσαρίδου, Άνν Κοντογιώργη, Ιωάννης Μότσιανος, και Αλίνα Χατζησπίρου, *Με το βλέμμα του κατακτητή. Η Αθήνα της Κατοχής στη φωτογραφική συλλογή του Βύρωνα Μήτου*. Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα, Φετιχίε Τζαμί (Αθήνα: Διεύθυνση Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς, 2019).
- 2 Αλέξανδρος Δ. Ζάννας, *Η Κατοχή, Αναμνήσεις – Επιστολές* (Αθήνα: Εστία, 1964), 26-29.
- 3 Κώστας Παράσχος, *Η Κατοχή, φωτογραφικά τεκμήρια 1941-1944* (Αθήνα: Ερμής, 1997).
- 4 Για τον Δημήτριο Χαρισιάδη βλ. Γεωργία Ιμσιρίδου, επιμ., *Φωτογραφικών Πρακτορείων Δ. Α. Χαρισιάδης* (Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2009). Δημήτρης Α. Τζίμας, επιμ., *Δ. Α. Χαρισιάδης* (Αθήνα: Φωτογράφος, 1995). *Ο Δημήτρης Χαρισιάδης στο Αλβανικό Μέτωπο, Η Καθημερινή «Επτά Ημέρες»*, 30 Οκτωβρίου 2005.
- 5 Για τη Βούλα Παπαϊωάννου βλ. Φανή Κωνσταντίνου, Σταύρος Πετσόπουλος και Johanna Weber, επιμ., *Η φωτογράφος Βούλα Παπαϊωάννου, από το Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη* (Αθήνα: Άγρα/Μουσείο Μπενάκη, 2006). Φανή Κωνσταντίνου, Βούλα Παπαϊωάννου, *Μαρτυρίες από την κατοχική και μεταπολεμική Ελλάδα* (Αθήνα: Φωτογράφος, 1990), Βούλα Παπαϊωάννου, *Φωτογραφικές Αναφορές 1940-1960* (Λευκωσία: Πολιτιστικό Κέντρο Λαϊκής Τράπεζας/Μουσείο Μπενάκη, 1994). Voula Papaioannou, *Images de détresse et d'espérance: Grèce 1940-1960*, κατάλογος έκθεσης, Galerie Renos Xirpas (Αθήνα: Fondation pour la culture hellénique, Musée Benaki, 1994).. *Η Ελλάδα του 1940-1960, με το φακό της Βούλας Παπαϊωάννου, Η Καθημερινή «Επτά Ημέρες»*, 28-29 Οκτωβρίου 1995. Φανή Κωνσταντίνου, *Βούλα Παπαϊωάννου, Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί* (Αθήνα: Τα Νέα, 2009).
- 6 Η ίδρυση των Φωτογραφικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη ως ξεχωριστού μουσειακού τμήματος το 1973 υπαγορεύτηκε από την ανάγκη να διαφυλαχθεί και να αξιοποιηθεί η παραμελημένη μας φωτογραφική κληρονομιά. Σήμερα, φυλάσσονται στις συλλογές του περίπου 1.000.000 αρνητικά και 100.000 πρωτότυπες φωτογραφίες. Ανάμεσά τους συμπεριλαμβάνεται το έργο των γνωστών φωτογράφων Nelly's, Βούλας Παπαϊωάννου, Δημήτριο Χαρισιάδη και άλλων.
- 7 Ο Ιωάννης Μεταξάς (1871-1941), στρατιωτικός και πολιτικός, συμμετείχε ενεργά στις εξελίξεις της χώρας του περίπου για μία τριακονταετία (1910-1941). Έλαβε μέρος στους Βαλκανικούς Πολέμους (1912-1913), αρχικά ως μέλος και στη συνέχεια ως Πρόεδρος του Γενικού Επιτελείου Στρατού. Ακόμη, διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο κατά την περίοδο του Εθνικού Διχασμού, που δημιουργήθηκε λόγω των έντονων αντιπαράθεσεων ανάμεσα στους οπαδούς του Ελευθέριου Βενιζέλου και τους οπαδούς του Βασιλιά Κωνσταντίνου Α', με τους οποίους ο Μεταξάς είχε συνταχθεί. Εισήλθε στην πολιτική σκηνή του τόπου το 1922, με την ίδρυση του κόμματος των Ελευθεροφρόνων. Τον Απρίλιο του 1936 διορίστηκε από τον Βασιλιά Γεώργιο πρωθυπουργός και λίγους μήνες αργότερα επέβαλε το δικτατορικό καθεστώς της 4ης Αυγούστου, αναστέλλοντας επ' αόριστον την ισχύ πολλών διατάξεων του Συντάγματος. Στη νεότερη ιστορία του τόπου, το όνομά του συνδέθηκε με την είσοδο της Ελλάδας στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και με το έπος του '40. Μετά την άρνηση του Ιωάννη Μεταξά, οι ιταλικές στρατιωτικές δυνάμεις άρχισαν τις επιχειρήσεις εισβολής στην Ελλάδα, μέσω των ελληνοαλβανικών συνόρων. Ο ελληνικός στρατός απεικονίστηκε και ανάγκασε τον Ιταλικό σε υποχώρηση. Μέχρι την είσοδο των Γερμανών στην Ελλάδα (6 Απριλίου 1941), όλες οι εκδροματικές έλαβαν χώρα επί αλβανικού εδάφους.
- 8 Η Μεγάλη Βρετανία είχε αποφασίσει να αποκλείσει διά θαλάσσης τα κατεχόμενα από τους Ναζί ευρωπαϊκά κράτη, προκειμένου να αποτρέψει την προμήθεια τροφίμων και άλλων ειδών, προς τις δυνάμεις του Άξονα.
- 9 Τασούλα Βερβενιώτη, «Ιστορικά σχόλια» στο *Η φωτογράφος Βούλα Παπαϊωάννου*, 182,188. Γ. Α. Λεονταρίτης «Ο μαύρος χειμώνας 1941-1942,» *Η Καθημερινή «Επτά Ημέρες»*, 28-29 Οκτωβρίου 1995.
- 10 Ελένη Βλάχου, *Στημιότυπα - Φωτογραφικές Αναμνήσεις* (Αθήνα: Η Καθημερινή, 1986), 75.
- 11 Ροζέ Μιλλιέξ, *Ημερολόγιο και μαρτυρίες του πολέμου και της Κατοχής* (Αθήνα: Θεμέλιο, 1982), 36.
- 12 Περισσότερα για τις συνέπειες της Κατοχής στον άμαχο πληθυσμό της Αθήνας, αλλά και ολόκληρης της χώρας, βλ. Τασούλα Βερβενιώτη, «Ιστορικά σχόλια.»
- 13 Ζάννας, *Η Κατοχή Αναμνήσεις-Επιστολές*, 26-29.
- 14 Ο Πολ Μον (Paul Mohn) (Πρόεδρος της Επιτροπής Διαχειρίσεως Βοηθημάτων εν Ελλάδι του Δ.Ε.Σ.) γράφει για την προσωπικότητα του Α. Κουτσουμάρη: «Μεγαλόσωμος, γεροδεμένος, υπεράσπιζε τις απόψεις του με ενεργητικότητα και δε φοβόταν τις αντιλογίες. Με μία ειλικρίνεια που σε απόφλιζε, τραβούσε το δρόμο του ολόγιστα, χωρίς να ξεφεύγει, ούτε αριστερά, ούτε δεξιά και χωρίς να σκοτίζεται πολύ, αν θα πλήγωνε τα αισθήματα των άλλων.»
- 15 Ο Εμμανουήλ Ι. Τσουδερός (1882-1956) ανέλαβε την πρωθυπουργία της Ελλάδας, μετά από πρόταση του βασιλιά Γεωργίου Β', στις 21 Απριλίου 1941. Πριν την είσοδο των γερμανικών δυνάμεων κατοχής στην Αθήνα (27-4-1941), η κυβέρνηση Τσουδερού μαζί με τη βασιλική οικογένεια διέφυγε στο Κάιρο της Αιγύπτου.
- 16 Αντίγραφο της επιστολής αυτής φυλάσσεται στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο της Αθήνας και εσωκλείεται στο χειροποίητο λεύκωμα με φωτογραφίες των αστυνομικών της ομάδας Κουτσουμάρη.
- 17 Το χειροποίητο λεύκωμα που φυλάσσεται στο Φωτογραφικό Αρχείο του Εθνικού Ιστορικού Μουσείου της Αθήνας φέρει τον τίτλο «Υπουργείον Εξωτερικών, Διεύθυνσις Εγκληματολογικών Υπηρεσιών. ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΙ από τα δεινοπαθήματα του Ελληνικού Λαού κατά την διάρκειαν της Κατοχής, 1941-1944.» Περιλαμβάνει 243 φωτογραφίες, χωρισμένες σε θεματικές ενότητες, με χειρόγραφες λεζάντες. Αντίστοιχα, το λεύκωμα που φυλάσσεται στο Τμήμα των Ιστορικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη (Αρχείο Ν. Πλαστήρα, αρ. εισ. 229), φέρει τον τίτλο «Φωτογραφίαί Εικονίζουσαι τα εκ των Αρχών Κατοχής Δεινοπαθήματα του Ελληνικού Λαού,» περιλαμβάνει 163 φωτογραφίες, χωρισμένες σε ενότητες, με δακτυλογραφημένους τίτλους.
- 18 Με τον όρο Μικρασιατική Καταστροφή περιγράφεται κυρίως το τέλος του ελληνοτουρκικού πολέμου που διήρκεσε από το 1918 έως το 1922. Μετά από δύο χιλιάδες χρόνια, ο ελληνισμός της Μικράς Ασίας εξαφανίστηκε. Πάνω από 1.500.000 Έλληνες αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν τις εστίες των προγόνων τους και να έρθουν σαν πρόσφυγες στην Ελλάδα, αφήνοντας πίσω τους πάνω από 600.000 νεκρούς.
- 19 *Η Διάπλαισι των παιδών* ήταν το μακροβιότερο ελληνικό περιοδικό για παιδιά, που αποτέλεσε σταθμό στην ελληνική εκδοτική ιστορία. Άνοιξε τον δρόμο των νέων στη λογοτεχνία και τη διανοήση, ενώ αναδείχθηκε φυτώριο πολλών πνευματικών ανθρώπων. Κυκλοφόρησε το 1879, έκλεισε το 1948 και το 1957 άνοιξε ξανά με διευθυντή τον Κώστα Παράσκο έως το 1970, που έκλεισε οριστικά.
- 20 Ο παράνομος τύπος εκδιδόταν την περίοδο της γερμανικής κατοχής με πολλές δυσκολίες και κινδύνους, με σκοπό να ενημερώνει, να διαφωτίζει και να καθοδηγεί τους Έλληνες πολίτες. Χειρόγραφες και έντυπες εφημερίδες, προκηρύξεις, τρικ και αφίσες τυπώνονταν σε παράνομο τυπογραφείο και με μεγάλη μυστικότητα ακολουθούσε η διανομή τους. Η συμβολή του παράνομου τύπου υπήρξε πολύτιμη και αποφασιστική για την έκβαση του εθνικοαπελευθερωτικού αγώνα.
- 21 Ο Άλκης Ξανθάκης αναφέρει: «Κατά την αποχώρησή τους από την Ελλάδα, τα συμμαχικά στρατεύματα κατέστρεψαν τις φωτογραφικές εγκαταστάσεις της Kodak, για να μην πέσουν στα χέρια των Γερμανών. Όπως ήταν φυσικό, η Kodak παρέμεινε κλειστή στη διάρκεια της Κατοχής, αλλά κυκλοφόρησαν λιγοστά φιλμ της, υπόλοιπα των αποθεμάτων της.» Βλ. Άλκης Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839-1970* (Αθήνα: Πάπυρος, 2008), 381.

- 22 Παράσχος, *Η Κατοχή*, 9.
- 23 Το *Κουρτουλούς* ήταν τουρκικό φορτηγό πλοίο, το οποίο χρησιμοποιήθηκε για τη μεταφορά ανθρωπιστικής βοήθειας προς την Ελλάδα την περίοδο της γερμανικής κατοχής. Από τον Οκτώβριο του 1941 έως τον Φεβρουάριο του 1942 που βυθίστηκε, έκανε πέντε ταξίδια από την Κωνσταντινούπολη στον Πειραιά.
- 24 Την Πρωτοχρονιά του 1942, οι Γερμανοί είχαν επιλέξει τη μεγάλη αίθουσα τελετών του Πανεπιστημίου Αθηνών για να γιορτάσουν τον ερχομό του νέου έτους. Μετά τα μεσάνυχτα, μεθυσμένοι, βγήκαν στον εξώστη που υπήρχε στον περίβολο της εσωτερικής αυλής και γκρέμισαν τις προτομές των αγωνιστών της Επανάστασης του 1821. Ο Παράσχος τυχαία βρέθηκε εκεί και φωτογράφησε κάποιες από τις πεσμένες προτομές, καθώς πολύ γρήγορα οι αξιωματικοί αντιλήφθηκαν αυτό που έγινε και τις τοποθέτησαν πρόχειρα ξανά στις θέσεις τους, μέχρι να τις αποκαταστήσουν πλήρως.
- 25 Παράσχος, *Η Κατοχή*.
- 26 Παράσχος, *Η Κατοχή*, 11.
- 27 Το αρχείο του Δημήτριου Χαρισιάδη είναι ένα από τα μεγαλύτερα αρχεία που φυλάσσεται στο Τμήμα των Φωτογραφικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη. Αριθμεί 120.000 αρνητικά, ένα μέρος των οποίων αντιπροσωπεύεται σε 75 ντοσιέ με τυπώματα εξ επαφής (contacts). Σε αυτόν τον όγκο προστίθενται 4.500 φωτογραφίες, που ο ίδιος είχε επιλέξει και τυπώσει σε μεγάλο μέγεθος (18x24εκ.), με θέματα αμιγώς καλλιτεχνικού χαρακτήρα. Το αρχείο του περιήλθε στο Μουσείο Μπενάκη, τον Ιανουάριο του 1997.
- 28 Αλίκη Τσίριγγαλου, «Ο Χαρισιάδης στο Μέτωπο,» στο *Ο Δημήτρης Χαρισιάδης στο Αλβανικό Μέτωπο, Η Καθημερινή «Επτά Ημέρες,»* 30 Οκτωβρίου 2005.
- 29 Παρά την ιδιαιτερότητα των φωτογραφικών θεμάτων του Δημήτρη Χαρισιάδη από το Αλβανικό Μέτωπο, ο αντιστράτηγος Αλέξανδρος Παπάγος επέλεξε να εικονογραφήσει την αγγλική έκδοση του βιβλίου του *The Battle of Greece 1940-41* (Αθήνα: Ι. Μ. Σκαζίκη «Άλφα,» 1949), αποκλειστικά με φωτογραφίες του.
- 30 «Ξέρετε ποιος άλλος έβγαζε καταπληκτικές φωτογραφίες; Ο Χαρισιάδης. Αυτός δούλεψε πολύ με τον άντρα μου [Μιχαήλ Γούτο] ... Το πρώτο άλμπουμ της πείνας έφυγε απ' την Ελλάδα με φωτογραφίες του Χαρισιάδη ... η πριγκίπισσα Αλίκη έκανε ένα γράμμα ότι το στέλνει στην κόρη της –ένα γράμμα, που είχε τις φωτογραφίες– και σπκώθηκε ο άντρας μου, ο οποίος μιλούσε καλά γερμανικά και πήγε στους Γερμανούς και είπε ότι η πριγκίπισσα Αλίκη θέλει να στείλει αυτό. Και αυτοί το σφράγισαν χωρίς να ανοίξουν το φάκελο...», προφορική μαρτυρία της Αργίνης Γούτο, «Το πρώτο άλμπουμ της πείνας,» στο *Μαρτυρίες 41-44, Η Αθήνα της Κατοχής*, επιμ. Κώστας Ν. Χατζηπατέρας και Μαρία Φαφαλιού-Δραγώνα, Τόμος Α' (Αθήνα: Κέδρος, 2002).
- 31 Ο έρνος «Πρόνοια Βορείων Επαρχιών της Ελλάδος» ή αλλιώς «Βασιλική Πρόνοια» ήταν ένας οργανισμός που ιδρύθηκε τον Ιούλιο του 1947 με πρωτοβουλία της βασίλισσας Φρειδερίκης και σκοπό τη φροντίδα των παιδιών του εμφυλίου πολέμου από την πλευρά του κράτους. Το αρχικό της έργο ήταν η δημιουργία 52 παιδουπόλεων (κέντρα διαμονής και εκπαίδευσης παιδιών) σε διάφορα σημεία της Ελλάδας. Ο Δημήτριος Χαρισιάδης κάλυψε φωτογραφικά τις δομές και τη λειτουργία αρκετών από αυτές, καθώς και επισκέψεις της βασίλισσας Φρειδερίκης στους χώρους τους.
- 32 Άγγελος Δελήβορριάς, *Επικήδειος στη Βούλα Παπαιωάννου*. Αθήνα, Φεβρουάριος 1990.
- 33 Από την περίοδο αυτή, σώζεται ένα επιμελημένο χειροποίητο λεύκωμα με τίτλο «Οι τραυματίαι μας» που περιλαμβάνει 161 φωτογραφίες χωρισμένες σε θεματικές ενότητες και την υπογραφή V. Ραπαϊοάννου 1941, στην εσωτερική όψη του οπισθοφύλλου. Φυλάσσεται στη συλλογή του Φίλη Αρναούτογλου, ανιψιού της φωτογράφου.
- 34 «Η Βούλα Παπαιωάννου σε πρώτο πρόσωπο. Αποσπάσματα από δύο ηχογραφημένες συνομιλίες,» στο *Η φωτογράφος Βούλα Παπαιωάννου*, 70.
- 35 Αρχείο Λένας Κορυζή (Βασιλική Πρόνοια 1946-1967), που φυλάσσεται στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη (αρ. φακ. 353).
- 36 Marcel Junod, *Warriors Without Weapons* (Οξφόρδη: The Alden Press, 1951), κεφ. 6.
- 37 Ο Γιάννης Κεφαλληνός (Αλεξάνδρεια 1894-1957) υπήρξε διακεκριμένος Έλληνας χαράκτης και σχεδιαστής βιβλίων. Σπούδασε στο Παρίσι και από το 1931 ανέλαβε το εργαστήριο χαράκτης στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, όπου φοίτησαν μεγάλοι κατοπinoί χαράκτες (Τάσσο, Βάσω Κατράκη, Κώστας Γραμματόπουλος κ.ά.). Αν και ειρηνιστής εκ πεποιθήσεως, με την κήρυξη του πολέμου έβρεσε το εργαστήριό του και τους μαθητές του στην υπηρεσία της μακόμενης Ελλάδας. Το 1943 συνελήφθη και φυλακίστηκε από τις ιταλικές αρχές κατοχής. Από το 1954 και έως τον θάνατό του διετέλεσε Διευθυντής της ΑΣΚΤ. Βλ. Εμμανουήλ Χ. Κάσδαγλης, *Γιάννης Κεφαλληνός, ο χαράκτης* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1991).
- 38 Ο Γιώργος Μανουσάκης (Κρήτη 1914-Αθήνα 2003) ένας από τους αξιόλογους εκπροσώπους της γενιάς του '30, υπήρξε ζωγράφος, χαράκτης, επιμελητής εκδόσεων, φωτογράφος, κινηματογραφιστής και συγγραφέας. Μέσα από το έργο του προβάλλει ο λάτρης του ελληνικού χώρου που κατέγραψε μνημεία και τόπους, ανθρώπινους τύπους και σκηνές καθημερινότητας. Βλ. Γιώργος Ε. Μανουσάκης, Νίκος Ζίας, και Αγγελική Κόκκου, επιμ. *Ταξιδεύοντας στην Ελλάδα με τον Γιώργο Μανουσάκη - Αφίσες και ταξιδιωτικά έντυπα* (Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα, 1993).
- 39 Πληροφορία από τον Γιώργο Μανουσάκη, σε συνάντηση με τη Ρούλα Μιχαλίδου, τη Φανή Κωνσταντίνου και τον Αλέξη Σαββάκη.
- 40 Στο βιογραφικό της η Βούλα Παπαιωάννου αναφέρει ότι φιλοτεχνήθηκαν τέσσερα αντίτυπα, από τα οποία παρέδωσε ένα στο Μουσείο Μπενάκη και ένα στο Υπουργείο Εξωτερικών. Ένα ακόμη διαφυλάσσεται στο Αρχείο του Γιάννη Κεφαλληνού στο Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης (MIET).
- 41 Η Βούλα Παπαιωάννου είναι η μόνη από τους σύγχρονους Έλληνες φωτογράφους που είδε το έργο της να κυκλοφορεί πέρα από τα σύνορα της χώρας της, μέσα από δύο σημαντικά λευκώματα των εκδόσεων Clairefontaine /Guilde du Livre της Λωζάνης. Το πρώτο εκδόθηκε το 1953 με τίτλο *La Grèce à ciel ouvert* και περιλάμβανε 98 θέματα από την ηπειρωτική και νησιωτική χώρα και τρία χρόνια αργότερα, το 1956, εκδόθηκε το δεύτερο με τίτλο *Illes Grecques*, με 77 θέματα αποκλειστικά από τον νησιωτικό χώρο.
- 42 Στα λίγα κείμενα που έχουν γραφεί για τη Βούλα Παπαιωάννου δεν λείπουν οι παραλληλισμοί του έργου της με τη δημιουργία γνωστών διεθνώς φωτογράφων. Εντούτοις η ίδια ποτέ δεν αναφέρθηκε σε σημαντικά ονόματα μέσα από την ιστορία της φωτογραφίας. Ο καθηγητής Rolf Sachsse, στον οποίο οφείλουμε θερμές ευχαριστίες, μας πρότεινε να εξετάσουμε τη συγγένεια ανάμεσα στο βλέμμα της Παπαιωάννου και συγκεκριμένων ευρωπαϊών φωτογράφων, που έδρασαν πριν την έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Ακόμη, να συσχετίσουμε τις εικόνες της με το υλικό εικονογραφημένων περιοδικών της ίδιας εποχής. Τα νέα αυτά δεδομένα πιστεύουμε ότι θα συμβάλλουν στην ορθή αξιολόγηση του έργου της.

- ¹ Iro Katsaridou, Annie Kontogiorgi, Ioannis Moutsianos, and Alina Chatzispyprou, eds., *The Occupier's Gaze. The Athens of the German Occupation in the Photographic Collection of Byron Metos*. Exhibition Catalogue, Athens, Fethiye Mosque (Athens: Directorate of Modern Cultural and Intangible Cultural Heritage, 2019).
- ² Αλέξανδρος Δ. Ζάννας, *Η Κατοχή, Αναμνήσεις – Επιστολές* [Alexandros D. Zannas, *Occupation, Memories – Letters*] (Athens: Estia, 1964), 26–29.
- ³ Κώστας Παράσχος, *Η Κατοχή, φωτογραφικά τεκμήρια 1941–1944* [Kostas Paraschos, *Occupation, Photographic Documents 1941–1944*] (Athens: Ermis, 1997).
- ⁴ For Dimitrios Harissiadis, see Γεωργία Ιμσιρίδου, επιμ., *Φωτογραφικόν Πρακτορείον Δ. Α. Χαρισιάδης* [Georgia Imsiridou, ed., *Photographic Agency of D. A. Harissiadis*] (Athens: Benaki Museum, 2009). Δημήτρης Α. Τζίμας, επιμ., *Α. Χαρισιάδης* [Dimitris A. Tzimas, ed., *D. A. Harissiadis*] (Athens: Photographos, 1995). *Ο Δημήτρης Χαρισιάδης στο Αλβανικό Μέτωπο* [Dimitris Harissiadis on the Albanian Front], *Kathimerini* “*Epta Imeres*,” 30 October 2005.
- ⁵ For Voula Papaioannou, see Φανή Κωνσταντίνου, Σταύρος Πετσόπουλος και Johanna Weber, επιμ., *Η φωτογράφος Βούλα Παπαϊωάννου, από το Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη* [Fani Konstantinou, Stavros Petsopoulos, and Johanna Weber, eds., *Photographer Voula Papaioannou, from the Photographic Archive of the Benaki Museum*] (Athens: Agra/Benaki Museum, 2006). Φανή Κωνσταντίνου, *Βούλα Παπαϊωάννου, Μαρτυρίες από την κατοχική και μεταπολεμική Ελλάδα* [Fani Konstantinou, Voula Papaioannou, *Evidence from the Occupation and Postwar Greece*] (Athens: Photographos, 1990). Βούλα Παπαϊωάννου, *Φωτογραφικές Αναφορές 1940–1960* [Voula Papaioannou, *Photographic Reports 1940–1960*] (Nicosia: Laiki Bank Cultural Centre/Benaki Museum, 1994). Voula Papaioannou, *Images de détresse et d'espérance: Grèce 1940–1960*, exhibition catalogue, Galerie Renos Xippas (Athens: Fondation pour la culture hellénique, Musée Benaki, 1994). *Η Ελλάδα του 1940–1960, με το φακό της Βούλας Παπαϊωάννου* [Greece in the years 1940–1960 through the lens of Voula Papaioannou], *Kathimerini* “*Epta Imeres*,” 28–29 October 1995. Φανή Κωνσταντίνου, *Βούλα Παπαϊωάννου, Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί* [Fani Konstantinou, Voula Papaioannou, *Contemporary Greek Visual Artists*] (Athens: Ta Nea, 2009).
- ⁶ The Photographic Archives of the Benaki Museum were set up as a separate museum department in 1973 in order to preserve and make use of Greece's neglected photographic heritage. Today, the Museum's collections contain approximately 1,000,000 negatives and 100,000 original photographs. Among them, is the work of famous photographers such as Nelly's, Voula Papaioannou, Dimitrios Harissiadis, etc.
- ⁷ Ioannis Metaxas (1871–1941), military and politician, actively participated in the developments of his country for about thirty years (1910–1941). He took part in the Balkan Wars (1912–1913), first as a member and then as President of the Hellenic Army General Staff. He also played an important role during the period of the National Schism, which was created due to the intense confrontations between the followers of Eleftherios Venizelos and the followers of King Constantine I, with whom Metaxas was in line. He entered the country's political scene in 1922, with the founding of the Liberal Party. In April 1936, he was appointed Prime Minister by King George, and a few months later imposed the dictatorial regime of August 4, indefinitely suspending many of the Constitution's provisions. In the recent history of Greece, his name was associated with the entry of Greece into World War II and the epic of 1940. After the rejection of Mussolini's ultimatum by Ioannis Metaxas, the Italian military forces launched their invasion of Greece through the Greek-Albanian border. The Greek army fought back and forced the Italian army into retreat. Up until the invasion of the German troops in Greece (6 April 1941), all of the conflict had taken place on Albanian soil.
- ⁸ Great Britain had decided to blockade by sea the European countries occupied by the Nazis in order to halt the provision of food and other goods to the Axis forces.
- ⁹ Τασούλα Βερβενιώτη, «Ιστορικά σχόλια» [Tasoula Vervenioti, “Historical Remarks”], in *Η φωτογράφος Βούλα Παπαϊωάννου* [The Photographer Voula Papaioannou], 182, 188. Γ. Α. Λεονταρίτης «Ο μαύρος χειμώνας 1941–1942» [G. A. Leontaritis “The Black Winter of 1941–1942”], in *Kathimerini* “*Epta Imeres*,” 28–29 October 1995.
- ¹⁰ Ελένη Βλάχου, *Στιγμιότυπα – Φωτογραφικές Αναμνήσεις* [Eleni Vlachou, *Snapshots – Photographic Memories*] (Athens: I Kathimerini, 1986), 75.
- ¹¹ Ροζέ Μιλλιέξ, *Ημερολόγιο και μαρτυρίες του πολέμου και της Κατοχής* [Roger Millieux, *Diary and Evidence from the War and the Occupation*] (Athens: Themelio, 1982), 36.
- ¹² On the consequences of the Occupation on the civilian population of Athens, and of the country in general see Τασούλα Βερβενιώτη, «Ιστορικά σχόλια» [Tasoula Vervenioti, “Historical Remarks”].
- ¹³ Ζάννας, *Η Κατοχή, Αναμνήσεις – Επιστολές* [Zannas, *Occupation, Memories – Letters*], 26–29.
- ¹⁴ Paul Mohr (Chairman of the Committee for the Management of Aid in Greece) writes about the character of A. Koutsoumaris: “Stout and robust, he defended his views energetically and was not afraid to talk back. With a disarming sincerity, he followed his path straight on, without faltering and without worrying too much if he would hurt the other person's feelings.”
- ¹⁵ Emmanouil I. Tsouderos (1882–1956) became the Prime Minister of Greece upon the proposal of King George II on 21 April 1941. The Tsouderos Government and the Royal Family took refuge in Cairo, Egypt before the German forces entered Athens (27–4–1941).
- ¹⁶ A copy of this letter is kept at the National Historical Museum of Athens and is enclosed in a hand-made album of the photographs taken by the police officers of the Koutsoumari group.
- ¹⁷ The hand-made album kept in the Photographic Archive of the National Historical Museum of Athens is entitled “Ministry of Foreign Affairs, Directorate of Criminal Services. PHOTOGRAPHS of the sufferings of the Greek People during Occupation, 1941–1944.” It contains 243 photographs, divided into thematic sections with hand-written captions. The album kept at the Department of Historical Archives of the Benaki Museum (Archive of N. Plastiras, Entry No. 229) is entitled “Photographs showing the sufferings imposed on the Greek People by the Occupation Authorities” and contains 163 photographs divided into sections with typed titles.
- ¹⁸ The term Asia Minor Catastrophe mainly describes the end of the Greco-Turkish war that took place between 1918 and 1922. After two thousand years, the Greek population of Asia Minor was destroyed. Over 1,500,000 Greeks were forced to leave the homes of their ancestors and move to Greece as refugees, leaving behind more than 600,000 dead.
- ¹⁹ *I Diaplasia ton Pedon* was the most long-lived Greek magazine for children and a milestone in Greek publishing. It familiarized the youth with literature and culture and became a nursery for many intellectuals. The magazine was launched in 1879, stopped running in 1948 and recirculated in 1957, with K. Paraschos as editor, until 1970 when it closed down for good.
- ²⁰ The underground press during the German Occupation faced many difficulties and risks and its aim was to inform and guide Greek citizens. Illegal print shops printed hand-written and typed newspapers, pamphlets, flyers and posters that were distributed under great secrecy. The contribution of the underground press was significant for the outcome of the national liberation struggle.
- ²¹ Alkis Xanthakis says: “During their retreat from Greece, the Allied forces destroyed Kodak's photographic facilities because they did not want them falling into the hands of the Germans. Naturally, Kodak remained closed during the Occupation, and only a few quantities of film stocks could be found on the market.” See *Άλκης Ξανθάκης, Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839–1970* [Alkis Xanthakis, *History of Greek Photography 1839–1970*] (Athens: Papiros, 2008), 381.

- 22 Παράσχος, *Η Κατοχή* [Paraschos, The Occupation], 9.
- 23 *Kurtuluş* was a Turkish cargo vessel that transferred humanitarian aid to Greece during the German Occupation. From October 1941 to February 1942, when the ship was sunk, it completed five voyages from Istanbul to Piraeus.
- 24 On New Year's Day 1942, the Germans chose the great ceremony hall of the University of Athens to celebrate the coming of the New Year. After midnight, drunk as they were, they went out on the balcony of the patio and knocked down the busts of the heroes of the 1821 War of Independence. Paraschos happened to be there and photographed some of the fallen busts; quickly some high-ranked officers found out what had happened and put them back in place provisionally, until full restoration.
- 25 Παράσχος, *Η Κατοχή* [Paraschos, The Occupation].
- 26 Παράσχος, *Η Κατοχή* [Paraschos, The Occupation], 11.
- 27 The archive of Dimitrios Harissiadis is one of the largest archives kept at the Department of Photographic Archives of the Benaki Museum. It contains 120,000 negatives, part of which is represented in 75 dossiers with contact prints. In addition, there are 4,500 photographs chosen and printed by Harissiadis in large dimensions (18x24cm), with purely artistic themes. His archive became part of the collection of the Benaki Museum in January 1997.
- 28 Αλίκη Τσίργιαλου, «Ο Χαρισιάδης στο Μέτωπο» [Aliki Tsigrialou, "Harissiadis on the Front"], in *Ο Δημήτρης Χαρισιάδης στο Αλβανικό Μέτωπο, Η Καθημερινή «Επτά Ημέρες»* [Dimitris Harissiadis on the Albanian Front, *Η Καθημερινή* "Επτά Ημέρες"], 30 October 2005.
- 29 Despite the singularity of the photographic themes chosen by D. Harissiadis from the Albanian Front, Lieutenant General Alexandros Papagos decided to illustrate the English edition of his book *The Battle of Greece 1940-41* (Athina: I. M. Skaziki "Alpha," 1949), exclusively with his photographs.
- 30 "Do you know who else took excellent pictures? Harissiadis. He had worked with my husband [Michail Goutos] ... The first album for hunger left Greece with photographs taken by Harissiadis ... Princess Aliko prepared a letter that was supposedly addressed to her daughter – a letter that included the photographs- and my husband, who spoke very good German, decided to go to the Germans and say that Princess Aliko wanted to send this. And they sealed it without opening the envelop ...", oral evidence given by Αργίνη Γούτου, «Το πρώτο άλμπουμ της πείνας» [Argini Goutou, "The first album for the hunger"], in *Μαρτυρίες 41-44, Η Αθήνα της Κατοχής*, επιμ. Κώστας Ν. Χατζηπατέρας και Μαρία Φαφαλιού-Δραγώνα, Τόμος Α' [Evidence 41-44, Athens during the Occupation, eds. Kostas N. Chatzipateras and Maria Fafaliou-Dragona, vol. I] (Athens: Kedros, 2002).
- 31 The fund-raising organization named "Welfare of the Northern Provinces of Greece" or "Royal Welfare" was founded in July 1947 upon the initiative of Queen Frederica with the aim to care for the children affected by the Civil War on the part of the State. The organization's initial project was to create 52 "pedoupolis" [child cities] (residence and education camps for children) in various locations in Greece. Dimitrios Harissiadis took photographs of the facilities and the operation of many of those "child cities" as well as the visits of Queen Frederica to the facilities.
- 32 Άγγελος Δελιβορριάς, *Επικήδειος στη Βούλα Παπαϊωάννου* [Angelos Delivorrias, Eulogy to Voula Papaioannou]. Athens, February 1990.
- 33 There is a fine hand-made album from that period entitled "Our injured men." It contains 161 photographs and it is divided into thematic sections with her signature V. P. Papaioannou 1941 appearing on the inner side of the back cover. It is kept in the collection of Files Arnaoutoglou, nephew of the photographer.
- 34 «Η Βούλα Παπαϊωάννου σε πρώτο πρόσωπο. Αποσπάσματα από δύο ηχογραφημένες συνομιλίες» ["Voula Papaioannou in the first person. Excerpts of two recorded conversations"], in *Η φωτογράφος Βούλα Παπαϊωάννου* [The Photographer Voula Papaioannou], 70.
- 35 Archive of Lena Korizi (Royal Welfare 1946-1967), kept at the Historical Archives of the Benaki Museum (File No. 353).
- 36 Marcel Junod, *Warriors Without Weapons* (Oxford: The Alden Press, 1951), Chapter 6.
- 37 Giannis Kefallinos (Alexandria 1894-1957) was a distinguished Greek engraver and book designer. He studied in Paris and since 1931 he undertook the engraving workshop at the Athens School of Fine Arts, where later great engravers (Tassos, Vasso Katraki, Costas Grammatopoulos, etc.) studied. Although a determined pacifist, when the war was declared he placed his workshop and his students in the service of fighting Greece. In 1943 he was arrested and imprisoned by the Italian occupation authorities. From 1954 until his death, he was the Director of Athens School of Fine Arts. See Εμμανουήλ Χ. Κάσδαγλης, *Γιάννης Κεφαλληνός, ο χαράκτης* [Emmanouil Ch. Kasdaglis, Giannis Kefallinos, the engraver] (Athens: National Bank of Greece Cultural Foundation, 1991).
- 38 Giorgos Manousakis (Crete 1914-Athens 2003), one of the significant representatives of the generation of the 1930s, was a painter, engraver, publisher, photographer, filmmaker and writer. In his work he is distinguished as a lover of the Greek space, who represented monuments and places, human types and scenes of everyday life. See Γιώργος Ε. Μανουσάκης, Νίκος Ζίας, και Αγγελική Κόκκου, επιμ., *Ταξιδεύοντας στην Ελλάδα με τον Γιώργο Μανουσάκη – Αφίσες και ταξιδιωτικά έντυπα* [Giorgos E. Manousakis, Nikos Zias, and Angeliki Kokkou, eds., Traveling in Greece with George Manousakis – Posters and travel publications] (Athens: Commercial Bank, 1993).
- 39 Information given by Giorgos Manousakis in a conversation he had with Roula Michailidou, Fani Konstantinou and Alexis Savvakis.
- 40 In her biography, Voula Papaioannou says that four copies were made, out of which one was given to the Benaki Museum, one to the Ministry of Foreign Affairs. Another copy is kept at the Archive of Giannis Kefallinos at the National Bank of Greece Cultural Foundation (MIET).
- 41 Translated by Edward P. Coleridge. See [https://en.wikisource.org/wiki/Page:The_Plays_of_Euripides_Vol_1_-_Edward_P._Coleridge_\(1910\).djvu/258](https://en.wikisource.org/wiki/Page:The_Plays_of_Euripides_Vol_1_-_Edward_P._Coleridge_(1910).djvu/258) - accessed on 9/1/2020.
- 42 Voula Papaioannou is the only contemporary Greek photographer who saw her work circulating outside the borders of her home country, in two important albums published by Clairefontaine / Guilde de Livre, Lausanne. The first was published in 1953 with the title *La Grèce à ciel ouvert* and presented 98 themes from the mainland and the islands. The second, *Illes Grecques*, was published three years later, in 1956, and included 77 themes exclusively on the islands.
- 43 In the few texts that have been written about Voula Papaioannou several parallels are made of her work in relation to well-known international photographers. However, she never mentioned important names in the history of photography. Professor Rolf Sachsse, to whom we owe our warm thanks, suggested that we should examine the relationship between Papaioannou's gaze and that of European photographers who were active before the outbreak of World War II. Also, to associate her images with the material of illustrated magazines of the same era. We believe that this new information will contribute to the proper evaluation of her work.

«ΑΠΕΡΙΟΡΙΣΤΕΣ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΕΣ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΕΣ» ΜΕ «ΔΥΣΑΡΕΣΤΕΣ ΕΚΠΛΗΞΕΙΣ»

ΓΕΡΜΑΝΟΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΟΙ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ
ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΚΑΤΟΧΗ¹

Αλεξάνδρα Κάνκελαϊτ

Δρ Αρχαιολογίας, Γερμανικό Αρχαιολογικό Ινστιτούτο

Στις 27 Απριλίου 1941 η Αθήνα κατελήφθη από τη Βέρμαχτ και στην Ακρόπολη υψώθηκε ο αγκυλωτός σταυρός. Η κατοχή της Ελλάδας διήρκεσε τρεισήμισι χρόνια και έφερε θάνατο, πείνα, αρπαγές και κάθε είδους καταστροφές. Τον Οκτώβριο του 1944 ο ελληνικός λαός βρισκόταν σε βαθιά απελπισία και βαθιά διχασμένος, χωρίς να έχει τον χρόνο να συνέλθει από τις βαρβαρότητες του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου.

Η ανυπόφορη κατάσταση και τα φριχτά γεγονότα της εποχής δεν εμπόδισαν Γερμανούς αρχαιολόγους να συνεχίσουν και μάλιστα να εντείνουν τις δραστηριότητές τους στην Ελλάδα. Στο ακόλουθο άρθρο θα αναφερθώ στις συνθήκες, εντός των οποίων δραστηριοποιούνταν, στους στόχους της δουλειάς τους καθώς και στη συνεργασία με τους Έλληνες συναδέλφους. Θα επικεντρωθώ ιδιαίτερα στην τύχη των ελληνικών αρχαιοτήτων κατά την Κατοχή. Ένα ακόμη σημείο που θα θίξω αφορά τον τρόπο που οι ίδιοι οι εμπλεκόμενοι αντιλαμβάνονταν τη δράση τους αλλά και τα γεγονότα του πολέμου μεταπολεμικά (Εικ. 1).

Η Ελλάδα πριν και μετά την Κατοχή – Εντυπώσεις ξένων επισκεπτών

Το καλοκαίρι του 1939, λίγους μήνες πριν το ξέσπασμα του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, ο Αμερικανός συγγραφέας Χένρι Μίλερ εγκατέλειψε το Παρίσι για ένα ταξίδι στην Ελλάδα. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του ο Μίλερ ανέπτυξε σταδιακά μια δυσaréσκεια για τους πολλούς ξένους επισκέπτες που συναντούσε στη χώρα, χωρίς διάκριση μεταξύ Βρετανών, Γερμανών ή Γάλλων. Αυτό που τον ενοχλούσε κυρίως ήταν η παρουσία τόσων πολλών αρχαιολόγων όπως δείχνει και η ακόλουθη αναφορά:

Μια αναγεννημένη Ελλάδα μπορεί πολύ ευνόητα να αλλάξει όλη τη μοίρα της Ευρώπης. Η Ελλάδα δεν χρειάζεται αρχαιολόγους –χρειάζεται γεωπόνους. Μια πράσινη Ελλάδα μπορεί να δώσει ελπίδα σε έναν κόσμο που τώρα κατατρώγεται και σαπίζει.²

Το 1939 ο Μίλερ επισκέφτηκε τον φίλο του Λώρενς Ντάρελ³ στην Κέρκυρα και έκανε πολλά ταξίδια εντός Ελλάδας, μεταξύ άλλων στην Πελοπόννησο⁴ και στην Κρήτη για να γνωρίσει καλύτερα τον τόπο και τους ανθρώπους του. Κατά τη διάρκεια της εννιάμηνης παραμονής του γνώρισε μια χώρα που μπορεί να ήταν φτωχή, ήταν όμως γεμάτη ομορφιά και ελπίδα (Εικ. 2).

“UNLIMITED RESEARCH CAPABILITIES” WITH “UNPLEASANT SURPRISES”

GERMAN ARCHAEOLOGISTS IN GREECE
DURING THE OCCUPATION¹

Alexandra Kankeleit

Archaeologist PhD, Deutsches Archäologisches Institut

On 27 April 1941 Athens was occupied by the Wehrmacht and the swastika flag was raised on the Acropolis. The Occupation of Greece lasted three and a half years and brought about death, hunger, plunder and destruction of all sorts. In October 1944 the Greek people were in great despair and deeply divided, and had only a short time in which to recover from the cruelties of World War II before the Civil War began.

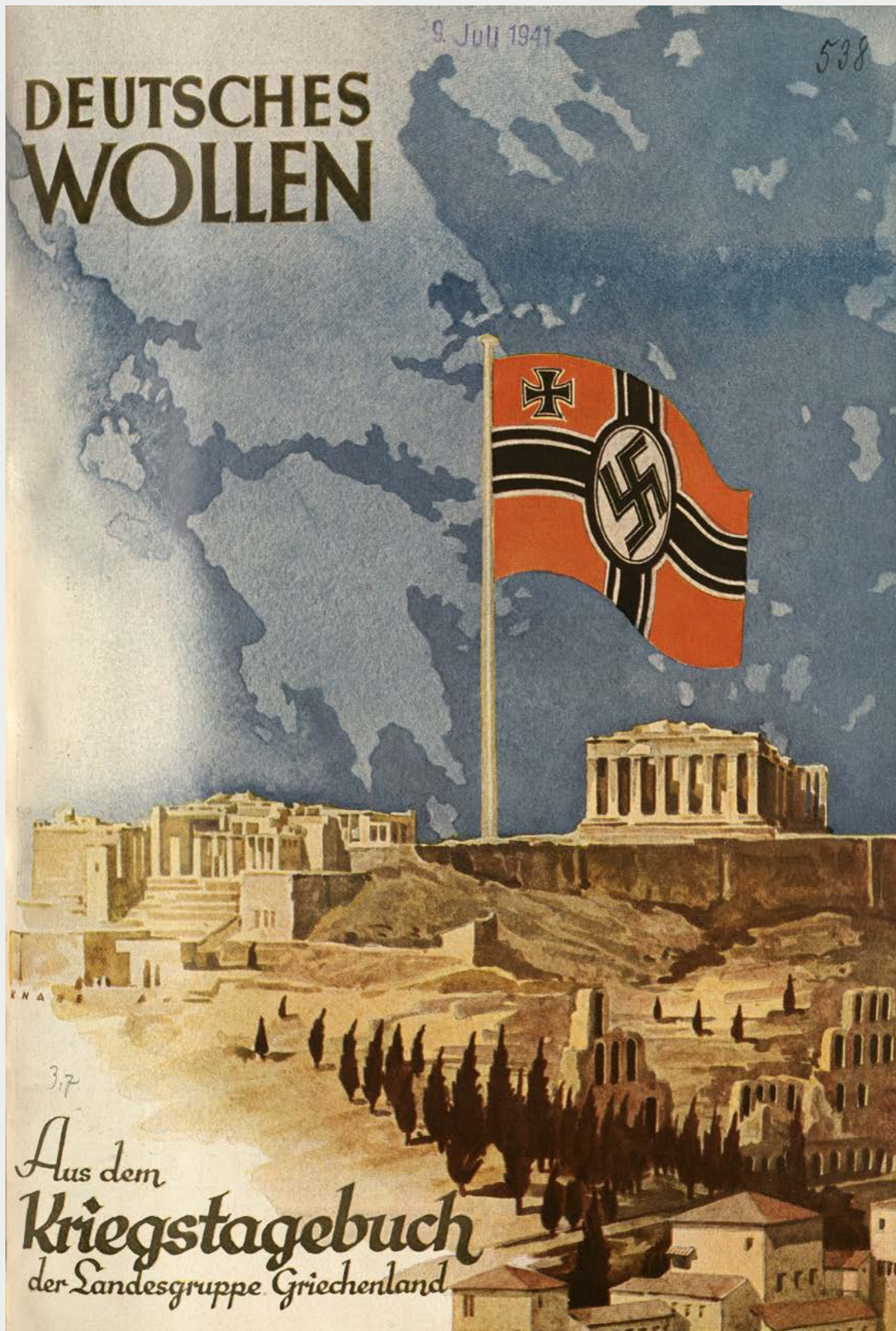
The unbearable situation and the atrocities during the war did not deter German archaeologists from continuing and even increasing their activities in Greece. In this paper I will describe the conditions in which they operated, the goals of their work and the cooperation with their Greek colleagues. I will specifically focus on the fate of Greek antiquities during the Occupation. I will also examine how those archaeologists made sense of their actions and the war during the postwar period (Fig. 1).

Greece before and after the Occupation – Impressions of foreign visitors

In summer 1939, a few months before the outbreak of World War II, the American author Henry Miller left Paris to visit Greece. During his stay, Miller grew vexed with the number of foreign tourists he encountered in Greece, without differentiating between the British, the Germans or the French. What annoyed him mainly was the presence of so many archaeologists, as is evident in the following passage:

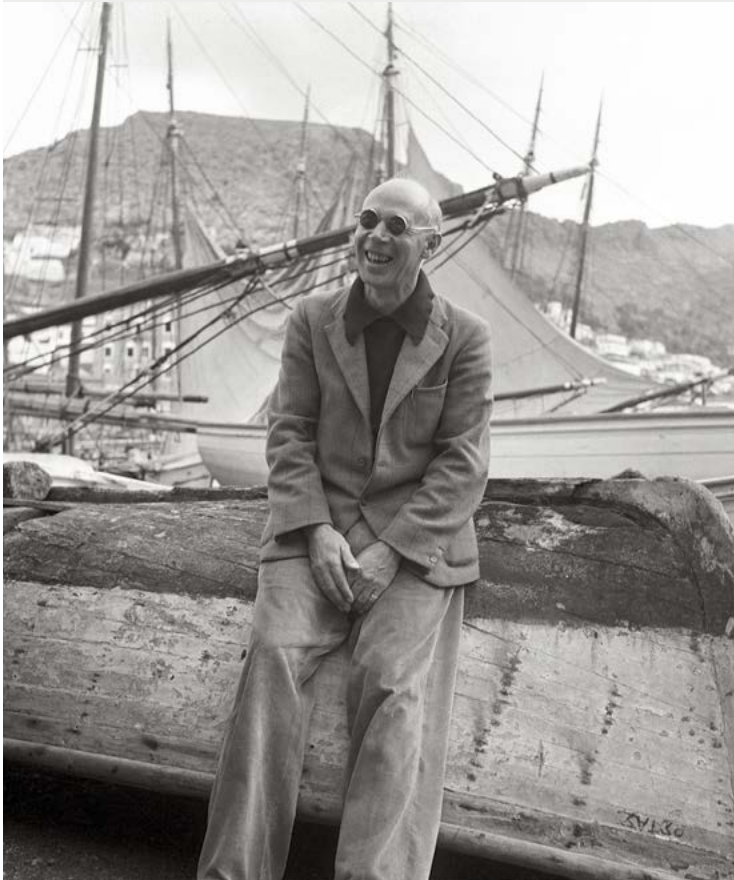
A revived Greece can very conceivably alter the whole destiny of Europe. Greece does not need archaeologists –she needs arboriculturists. A verdant Greece may give hope to a world now eaten away by white-heart rot.²

In 1939, Miller visited his friend Lawrence Durrell³ in Corfu and made many trips within Greece, visiting, among other places, the Peloponnese and Crete in order to become familiar with the place and its people. In his nine-month stay he saw a country that was poor but brimming with beauty and hope (Fig. 2).



Εικ. 1. Εξώφυλλο της περιοδικής έκδοσης Deutsches Wollen, της οργάνωσης εξωτερικού του εθνικοσοσιαλιστικού κόμματος της Γερμανίας (NSDAP), 3/7 Ιουλίου 1941, συγγραφέας: Βάλτερ Βρέντε. © Βαυαρία, Βαυαρικό Υπουργείο Οικονομικών και Εσωτερικών (παραχώρηση του προϊστάμενου Χέρμαν Άουερ).

Fig. 1. Cover of the magazine Deutsches Wollen issued by the foreign branch of Germany's National Socialist Party (NSDAP/AO), 3/7 July 1941, author: Walther Wrede. © Bavaria, Bavarian Ministry for the Economy and the Interior (courtesy of Hermann Auer, Head).



Εικ.2. Ο Χένρι Μίλερ στο λιμάνι της Ύδρας τον Νοέμβριο 1939, φωτογραφημένος από τον Γιώργο Σεφέρη.
© Φωτογραφικό αρχείο Γιώργος Σεφέρης, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Fig. 2. Henry Miller at the port of Hydra in November 1939, photograph taken by Giorgos Seferis. © Photographic archive of Giorgos Seferis, National Bank of Greece Cultural Foundation.

Περίπου δέκα χρόνια αργότερα, κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου, επισκέφτηκε την Ελλάδα ο Βρετανο-Αμερικανός Κέβιν Άντριους (Εικ. 3). Ως αρχαιολόγος ενδιαφερόταν για τις μεσαιωνικές οχυρώσεις στην Πελοπόννησο⁴, ως χρονογράφος αφουγκράστηκε με προσοχή το χρώμα και τις ιδιαιτερότητες της περιοχής. Στο βιβλίο του *Η πτήση του Ίκαρου* [The flight of Ikaros] καταγράφει τις εντυπώσεις του από το 1948 έως το 1951. Παρουσιάζει ένα έθνος κατακερματισμένο, εσωτερικά και εξωτερικά διχασμένο, γεμάτο δυσπιστία. Σε ένα σημείο περιγράφει και το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, το οποίο είχε παραμείνει κλειστό για οκτώ χρόνια λόγω του πολέμου. Σε ένα τραπέζι στο γραφείο του διευθυντή Χρήστου Καρούζου βρίσκεται το πάνω μέρος του Ηνίοχου των Δελφών. Ήταν ακόμη υγρός και μύριζε από τα πολλά χρόνια που ήταν κρυμμένος στη γη. Η εικόνα του κατακερματισμένου και σκουριασμένου Ηνίοχου αντικατοπτρίζει συμβολικά την κατάσταση της Ελλάδας εκείνη την εποχή.⁵

Τι συνέβη μεταξύ του 1939 και 1948; Δεν είναι βεβαίως δυνατό να δοθεί εδώ μια πλήρης εικόνα –τα αρχεία του Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου ωστόσο δίνουν λεπτομερείς και σημαντικές πληροφορίες σχετικά με τις φιλοδοξίες και τις δραστηριότητες των Γερμανών αρχαιολόγων στην Ελλάδα της εποχής. Ακολούθως θα ασχοληθώ με την ομάδα των ανθρώπων που εκείνον τον καιρό είχαν ιδιαίτερη πολιτισμική και πολιτική επιρροή στα ζητήματα της Ελλάδας.



Εικ.3. Ο Κέβιν Άντριους στο κάστρο Ακροκορίνθου. © Getty Images.
Fig. 3. Kevin Andrews at the Acrocorinth Castle. © Getty Images.

Approximately ten years later, during the Civil War, the British-American Kevin Andrews visited Greece (Fig. 3). As an archaeologist he was interested in medieval fortifications in the Peloponnese,⁴ and as a chronicler he took note of the colour and the uniqueness of the region. In his book *The Flight of Ikaros*, he recorded his impressions between 1948 and 1951. He wrote of a nation that was fragmented, internally and externally divided, full of mistrust. At one point he described the National Archaeological Museum, which had been closed for eight years due to World War II and the Civil War. On a table in the office of the Director Christos Karouzos stood the upper part of the Charioteer of Delphi. The statue was still moist and smelled from its long period of burial. The image of the broken and rusted Charioteer symbolized the situation Greece was caught up in at that time.⁵

What had happened between 1939 and 1948? It is not easy to give a full account here –the archives of the German Archaeological Institute (DAI), however, give detailed and important information about the ambitions and the activities of the German archaeologists in Greece at that time. Thus, I will turn my attention to that group of people who exercised significant cultural and political influence on the matters concerning Greece during the period.

Αρχαιολογικές δραστηριότητες κατά την Κατοχή: Σχέδια και προετοιμασία

Η εισβολή της Βέρμαχτ τον Απρίλιο του 1941 στην Ελλάδα δεν βρήκε το Γερμανικό Αρχαιολογικό Ινστιτούτο απροετοίμαστο. Η αλληλογραφία μεταξύ Βερολίνου και Αθήνας δείχνει ότι και από τις δυο πλευρές επιδιώκταν ένα όσο το δυνατό μεγαλύτερο όφελος. Η επέκταση των αρμοδιοτήτων και καθηκόντων του Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου Αθηνών συνοδεύτηκε και από την αύξηση του προϋπολογισμού και του προσωπικού. Υπό την αιγίδα και με τη συμπαράσταση της Βέρμαχτ πραγματοποιήθηκαν σχέδια που μέχρι τότε φάνταζαν αδύνατα.

Archaeological activities during the Occupation: Plans and preparations

The Wehrmacht invasion of Greece in April 1941 did not find the German Archaeological Institute (DAI) unprepared. Correspondence between Berlin and Athens shows that both sides tried to gain as much as possible from the situation. The responsibilities and tasks of the DAI at Athens expanded alongside an increase in budget and staff. Under the auspices and the backing of the Wehrmacht, many projects that had seemed impossible in the past became a reality.



Εικ. 4. Μάρτιν Σέντε (1883-1947).

© ΓΑΙ, Κεντρικό Αρχείο.

Fig. 4. Martin Schede (1883-1947).

© DAI, central archive.



Εικ. 5. Βάλτερ Βρέντε (1893-1990).

© ΓΑΙ, Κεντρικό Αρχείο.

Fig. 5. Walther Wrede (1893-1990).

© DAI, central archive.



Εικ. 6. Καρλ Κύμπλερ (1897-1990).

© ΓΑΙ Αθηνών D-DAI-ATH-Kerameikos-01030.

Fig. 6. Karl Kübler (1897-1990).

© DAI at Athens D-DAI-ATH-Kerameikos-01030.

Ήδη στις 5 Μαΐου του 1941 ο τότε πρόεδρος του Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου, Μάρτιν Σέντε (Εικ. 4), έστειλε στον πρώτο διευθυντή του ΓΑΙ Αθηνών, Βάλτερ Βρέντε (Εικ. 5), ένα εκτενές κείμενο με τις σχεδιαζόμενες δραστηριότητες στην Ελλάδα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έδειχνε για τα καθήκοντα της Υπηρεσίας για την Προστασία Έργων Τέχνης (η επονομαζόμενη Kunstschutz).⁶

Θα έχετε πιθανόν ήδη ενημερωθεί ότι έχω προβεί εδώ και καιρό σε ενέργειες προώθησης της Kunstschutz στην Ελλάδα. Ο υπουργός του Ράιχ Ρουστ απευθύνθηκε στην ανώτατη διοίκηση της Βέρμαχτ και τους απέστειλε ήδη μια λίστα προσωπικοτήτων ικανών για τη δουλειά που είχα προκαθορίσει. Επίσης εγκαίρως ήρθα σε επαφή με τον κόμη Μέτερνιχ,⁷ ο οποίος είναι ο υπεύθυνος ολόκληρου του στρατεύματος σχετικά με ζητήματα προστασίας της τέχνης, και του ανέφερα ορισμένους ανθρώπους. Σε αυτούς ανήκει επί παραδείγματι ο Σένεμπεκ,⁸ ο οποίος είναι πιθανόν ήδη

On 5 May 1941, Martin Schede (Fig. 4), then president of the German Archaeological Institute, sent a lengthy document to the First Director of the DAI at Athens, Walther Wrede (Fig. 5), containing plans for future activities in Greece. He was particularly interested in the work of the Kunstschutz, an organisation ostensibly responsible for protecting works of art.⁶

You might already know that I took steps to promote the Kunstschutz in Greece long ago. Reich Minister Rust has spoken with Wehrmacht High Command and has already sent them a list of personalities who would be capable of undertaking the task I envisioned. I also contacted Count Metternich,⁷ who is responsible in the entire army for matters related to the protection of art, and I mentioned certain persons. Among them is, for example, Schönebeck,⁸ who is likely to have arrived in

στην Ελλάδα. Εντωμεταξύ πρέπει να έφτασαν στην Ελλάδα και ο κόμης Μέτερνιχ με τον υπασπιστή του, φον Τίσοβιτς.⁹

Όλοι βεβαίως είναι απολύτως σύμφωνοι, ότι, σχετικά με οποιαδήποτε αρχαιολογικά ζητήματα προκύψουν κατά την κατοχή, το Ινστιτούτο θα έχει τον πρώτο λόγο. [...]

Απολύτως πρωτεύον θέμα θεωρώ την εκμετάλλευση της κατάστασης ώστε να αποκτήσουμε, για ιστορικο-τοπογραφικές έρευνες, αεροφωτογραφίες αρχαιολογικών θέσεων. Γι' αυτό τον λόγο θα έρθω σε επαφή με το Γενικό Επιτελείο της Λουφτβάφε με το οποίο υπάρχει ήδη συνεργασία.¹⁰

Πιο κάτω ο Σέντε αναφέρει ότι «πιθανότατα μπορεί να ξαναξεκινήσει άμεσα η έρευνα στην Ολυμπία.»¹¹ Την ίδια μέρα ο Βάλτερ Βρέντε γράφει μια αναφορά σχετικά με την κατάσταση στην Αθήνα για τον πρόεδρο του ΓΑΙ:

Από τους μέχρι τούδε γνωστούς συνάντησα τους Κράικερ¹² και Ντόλγκερ,¹³ διερμηνείς του στρατεύματος, και τον φον Σένεμπεκ, ανώτατο αξιωματικό για την προστασία των μνημείων. Ο Μπρόμερ¹⁴ έπεσε με τους αλεξιπτωτιστές στον Ισθμό της Κορίνθου [...]. Οι αρχαιολόγοι συνεχίζουν να κάνουν ξεναγήσεις στην Ακρόπολη¹⁵ (Εικ. 7).

[...] Πρέπει να επανεδραιώσουμε τις σχέσεις μας με τους Έλληνες αρχαιολόγους. Η ατυχής εξαίρεση εδώ είναι το ζεύγος Καρούζου,¹⁶ γράμμα των οποίων προς εσάς, το οποίο έλαβα την ημέρα της εισόδου των γερμανικών στρατευμάτων, εσωκλείω εδώ.¹⁷ Το περιεχόμενό του αντικατοπτρίζει τη γνωστή πλέον στάση τους: οι Γερμανοί αρχαιολόγοι δεν είναι δυνατό να λογοδοτούν ούτε στην κ. Καρούζου σχετικά με το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο ούτε και στον κ. Καρούζο σε επίπεδο Εφορείας.¹⁸

Greece already. Meanwhile, Count Metternich and his adjutant von Tieschowitz must have arrived in Greece, too.⁹

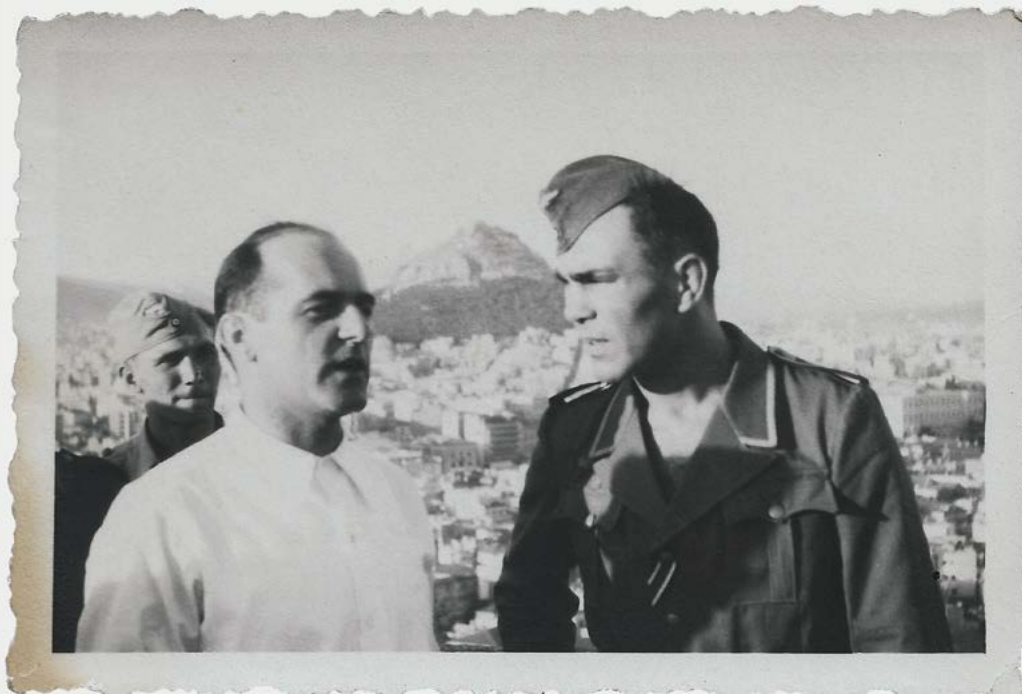
They all, of course, agree that the Institute will have the first say on all matters relating to archaeology that might come up during the Occupation. [...]

What I consider an absolute priority is to take advantage of the situation in order to obtain aerial photographs of archaeological sites for historical/topographical surveys. I will therefore get in touch with the Luftwaffe General Staff with which we have already cooperated in the past.¹⁰

At another point, Schede mentions that "in all likelihood, archaeological research can resume immediately in Olympia."¹¹ On the same day, Walther Wrede wrote a report regarding the situation in Athens addressed to the President of the DAI:

Out of the people we currently know, I met Kraiker¹² and Doelger¹³, both army interpreters, and von Schoenebeck, Senior Monument Protection Officer. Brommer¹⁴ jumped with the parachutists at the Isthmus of Corinth [...]. The archaeologists continue their guided tours on the Acropolis¹⁵ (Fig. 7).

[...] We need to re-establish our relationship with Greek archaeologists. The unfortunate exception here is the Karouzou couple,¹⁶ a letter from whom you can find enclosed; the letter is addressed to you and I received it on the day of the invasion of the German forces.¹⁷ Its content reflects their long-held attitude: the German archaeologists cannot depend on either Mrs Karouzou as regards the National Archaeological Museum nor on Mr Karouzou as regards the Ephorate.¹⁸



Εικ. 7. Ο Κουρτ Γκεμπάουερ, συνεργάτης του ΓΑΙ Αθηνών, με τον Μαξ Σμέλινγκ στην Ακρόπολη το Μάιο του 1941.

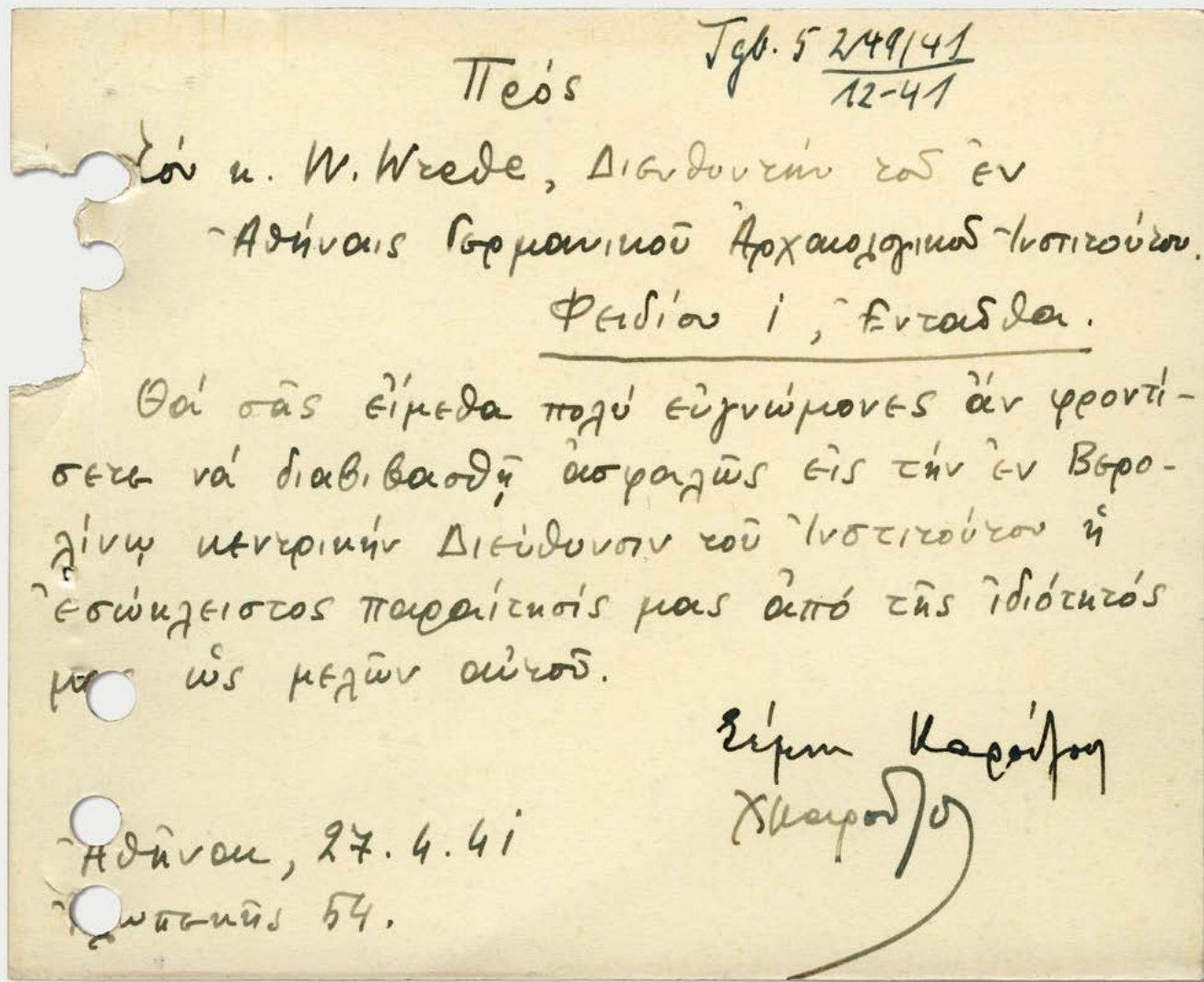
© Προσωπικό αρχείο του Κουρτ Γκεμπάουερ, στην κατοχή του εγγονού του Gregor Gebauer.

Fig. 7. Kurt Gebauer, who worked with the DAI at Athens, with Max Schmeling on the Acropolis in May 1941.

© Kurt Gebauer's personal archive, in the possession of his grandson Gregor Gebauer.

Θα πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι το ζεύγος Καρούζου είχε δηλώσει ρητά την επιθυμία του να παραιτηθεί της ιδιότητάς του ως μέλους του ΓΑΙ αμέσως μετά από την εισβολή των γερμανικών στρατευμάτων (Εικ.8).

It should be noted here that the Karouzos couple had expressed their wish to give up their membership of the DAI immediately after the German troops invaded Greece:



Εικ. 8. Γράμμα των Σέμνη και Χρήστου Καρούζου της 27ης Απριλίου 1941. © ΓΑΙ, Κεντρικό Αρχείο, Βιογραφικό ντοσιέ Χρ. Καρούζου.¹⁹
Fig. 8. Letter by Semni and Christos Karouzos dated 27 April 1941. © DAI Berlin, central archive (AdZ), Biographical Dossier of Ch. Karouzos.

Παρά την απειλή που διατυπώνει ο Βρέντε εδώ, το ζεύγος Καρούζου δεν απομακρύνθηκε από τη θέση του στην υπηρεσία. Το 1942 μάλιστα ο Καρούζος αναβαθμίστηκε σε διευθυντή του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου. Τούτο θα μπορούσε να εκληφθεί ως ένδειξη ότι οι προφορικές απειλές συχνά δεν είχαν επιπτώσεις και σε μερικές περιπτώσεις αρχαιολόγοι και συνεργάτες του ΓΑΙ αναζητούσαν μία μέση λύση.

Στις 26 Μαΐου 1941, ο δεύτερος διευθυντής του ΓΑΙ Αθηνών και υπεύθυνος της ανασκαφής στον Κεραμεικό Καρλ Κύμπλερ (Εικ. 6) έγραψε σε μια αναφορά του στα κεντρικά του ΓΑΙ στο Βερολίνο:

Να σημειωθεί ότι οι ανασκαφές στην Ολυμπία (Σλάιφ, Κούντζε, Άιλμαν, Σίσεροτ)²⁰ και στον Κεραμεικό (Κύμπλερ, Γκεμπάουερ)²¹ έχουν ήδη ξαναξεκινήσει. Ζήτησα από τον διοικητή της οπισθοφυλακής να μεριμνήσει ώστε το Ινστιτούτο να έχει ελεύθερη πρόσβαση και απεριόριστες ερευνητικές δυνατότητες στις θέσεις όπου διεξάγει ανασκαφές το ΓΑΙ αλλά και σε όλους τους αρχαιολο-

To Mr Wrede, Director of the German Archaeological Institute at Athens

Fidiou 1, Athens

We would be very grateful if you can ensure that the attached notification regarding the termination of our membership from the Institute is forwarded to the Institute's Head Office in Berlin.

Semni Karouzos

Ch. Karouzos.¹⁹ (Fig. 8)

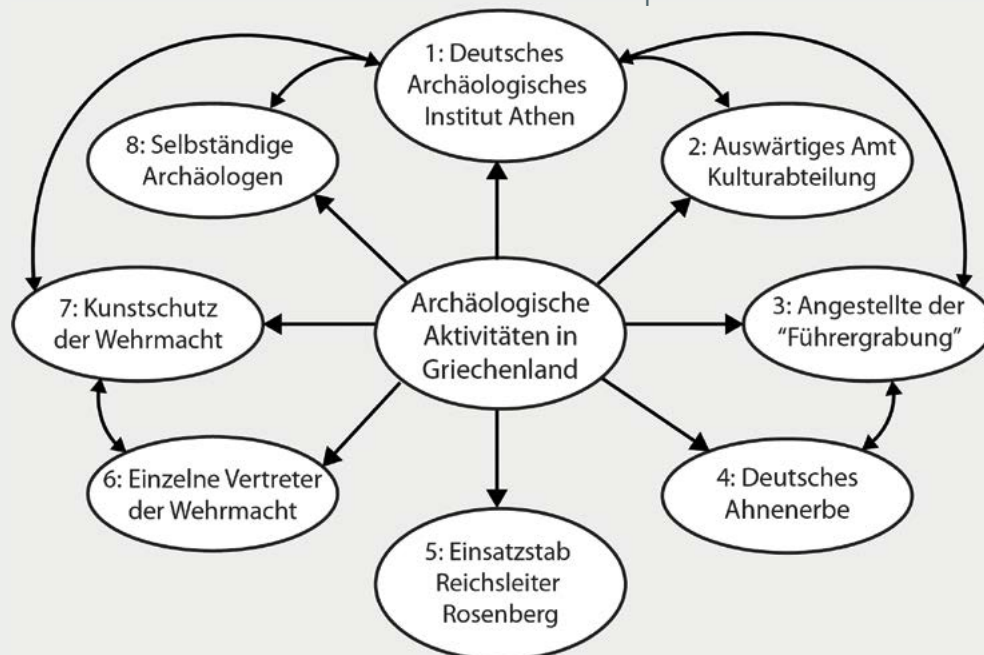
Despite Wrede's threat, the Karouzos couple were not removed from their office in the Archaeological Service. On the contrary, in 1942 Karouzos was made Director of the National Archaeological Museum. This could mean that spoken threats were often without consequences and in certain cases the DAI's archaeologists and partners would try to reach a middle ground.

γικούς χώρους στην Ελλάδα, καθώς και σε περιοχές τοπογραφικών και ιστορικο-τοπογραφικών ερευνών του Ινστιτούτου. Με αυτό προσπαθώ να αποφευχθούν δυσάρεστες εκπλήξεις σε περίπτωση περαιτέρω κατοχής της χώρας από τους Ιταλούς. Η λίστα των θέσεων που μας ενδιαφέρουν έχει μεγαλώσει σε σχέση με αυτή που ήδη έχουμε στείλει, έχουμε προσθέσει την Αίγινα, τις Κυκλάδες, την Αργολίδα μαζί με την Επίδαυρο, την Αττική, την Ήλιδα, την Κοψαίδα, τη Μακεδονία και τη Θεσσαλία. Αν επιθυμούμε να επεκτείνουμε και να εμβαθύνουμε τις έρευνες και τις ανασκαφές μας στην Ελλάδα, θα είναι μάλλον αδύνατο να αποφύγουμε την απόκτηση ενός αυτοκινήτου για το Ινστιτούτο δεδομένης και της ιδιαίτερα τεταμένης κατάστασης των συγκοινωνιών στη χώρα. [...]

[Ο Βέλτερ²²] τα πάει περίφημα και συμμετέχει ενεργά στην οργάνωση ξεναγήσεων και στην έκδοση με το Ινστιτούτο ενημερωτικών φυλλαδίων για το στράτευμα. Έχουμε την πρόθεση να τον αποστείλουμε στην Αίγινα ως επόπτη και προστάτη των συμφερόντων μας στο νησί.²³

On 26 May 1941, Karl Kübler (Fig. 6), Second Director of the DAI at Athens and head of the excavation of Kerameikos, wrote in one of his reports to the DAI's Headquarters in Berlin:

It should be noted that the excavations in Olympia (Schleif, Kunze, Eilmann, Süsserott)²⁰ and of Kerameikos (Kübler, Gebauer)²¹ have already been resumed. I asked the Commander of the Army Rear Area to see that the Institute has free access and unlimited research capabilities at the DAI's excavation sites and all the archaeological sites in Greece, as well as at areas where topographical and historical topographical work is being carried out by the Institute. My intention is to avoid any unpleasant surprises if the Italians occupy further territory in the country. The list containing the sites of interest has become longer than the one we had already sent, as we have added Aegina, the Cyclades, Argolida and Epidauros, Attica, Iliada, Kopaida, Macedonia and Thessaly. If we wish to expand and deepen the research and excavation sites in Greece, it will be impossible without a vehicle for the Institute, given the



Εικ. 9. Αρχαιολογικές δραστηριότητες στην Ελλάδα κατά την Κατοχή: κύκλος των υπεύθυνων πρωταγωνιστών. © Α. Κάνκελαιτ: από πάνω και προς τα δεξιά:

- (1) ΓΑΙ Αθηνών, (2) Υπουργείο Εξωτερικών – Τμήμα Πολιτισμού, (3) Υπάλληλοι της «Ανασκαφής του Φύρερ», (4) Κληρονομιά των Προγόνων, (5) Κλιμάκιο Ειδικού Αποσπάσματος Ρόζενμπεργκ, (6) Μεμονωμένοι υπάλληλοι της Βέρμαχτ, (7) Υπηρεσία για την Προστασία των Έργων Τέχνης της Βέρμαχτ, (8) Ανεξάρτητοι αρχαιολόγοι.

Fig. 9. Archaeological activities in Greece during the Occupation: the circle of protagonists in charge. © A. Kankeleit; from top to right: (1) DAI at Athens, (2) Ministry of Foreign Affairs – Department of Culture, (3) Employees of the "Führer's Excavation," (4) NS cultural organization "Ahnenerbe" (Ancestral Heritage), (5) Reichsleiter Rosenberg Taskforce (ERR), (6) Individual Wehrmacht Officers, (7) "Department for the protection of art" (Kunstschutz) of the Wehrmacht, (8) Independent archaeologists.

Τον Οκτώβριο του 1941 ο Βρέντε έστειλε στον Σέντε μια εκτενή αναφορά, η οποία δίνει την αίσθηση ότι η κατάσταση στην Ελλάδα έχει ομαλοποιηθεί σε τέτοιο βαθμό ώστε να είναι δυνατές απεριόριστες και ανεμπόδιστες αρχαιολογικές δραστηριότητες. Ο κύκλος των υπεύθυνων πρωταγωνιστών επίσης μεγαλώνει σημαντικά. Εκτός από το ΓΑΙ (με τους σταθερούς και έκτακτους συνεργάτες του), την Υπηρεσία Προστασίας Έργων Τέχνης (Kunstschutz) και τη Βέρμαχτ, δραστηριοποιούνται και δύο επιμέρους επιτελεία του Ειδικού Αποσπάσματος Ρόζενμπεργκ (Sonderstäbe des Einsatzkommando Reichsleiter Rosenberg, ERR), που επίσης κάνουν τις δικές τους αρχαιολογικές έρευνες²⁴ (Εικ. 9).

particularly difficult situation facing the transport system in the country. [...]

He [Welter]²² is doing very well and has assumed an active role in organising tours and publishing information brochures for the army in cooperation with the Institute. Our intention is to send him to Aegina to supervise and protect our interests on the island²³.

In October 1941, Wrede sent Schede a lengthy report giving the impression that the situation in Greece had been normalised to such

Προτεραιότητα αποτελούν οι ανασκαφές στην Ολυμπία (Fürergrabung: ανασκαφή του Φύρερ) και τον Κεραμεικό καθώς και το σχεδιαζόμενο αρχείο αεροφωτογραφιών. Άλλες περιοχές, όπως η Κρήτη,²⁵ αποκτούν όλο και μεγαλύτερη σημασία, ενώ κεντρίζουν το ενδιαφέρον και πιο περιορισμένες επιφανειακές και τοπογραφικές έρευνες κατά τόπους.

Στο γράμμα του ο Βρέντε δεν αναδείκνυε μόνο τη «χρυσοθηρική» διάθεση στους κύκλους των αρχαιολόγων, αλλά αποκάλυπτε και την περίπλοκη και ασαφή κατάσταση που είχαν δημιουργήσει οι κατακτητές το φθινόπωρο του 1941. Σημείωνε στις 13 Οκτωβρίου 1941:

Εντωμεταξύ, ο Γιάντσεν²⁶ ετέθη στη διάθεση του στρατηγού Ρίνγκελ και έχει ήδη μετατεθεί στην Κρήτη, όπου θα ταξιδέψω κι εγώ οσονούπω για να διερευνήσω την κατάσταση τόσο για μένα όσο και για το στράτευμα.

Δραστηριότητες των Χάρντερ, Λάουφερ, Βακάνο:²⁷ Όλα έγιναν σωστά, όλες οι εργασίες συζητήθηκαν με το Ινστιτούτο, οι επιφανειακοί καθαρισμοί στη Σπάρτη και τη Χαλκίδα έγιναν με την άδεια του Ινστιτούτου. Ο Βακάνο ανακάλυψε σε έναν λόφο κοντά στη Σπάρτη μια νεολιθική θέση.²⁸ Στη Χαλκίδα ερευνήθηκε σε μεγάλο βαθμό η τοπογραφία της πόλης.

Η ομάδα υπό τον Ράινερτ:²⁹ Αναμέναμε τον κ. Ράινερτ εδώ πριν δεκατέσσερις μέρες. Μετά πληροφορηθήκαμε από τον κ. Στάμπφους³⁰ [...] ότι ο Ράινερτ κατευθύνθηκε προς τη Θεσσαλία για να ξεκινήσει την ανασκαφή της Μαγούλας. Λέγεται ότι έφερε μαζί του μια απόφαση που τον απάλλασσε από την υποχρέωση να λογοδοτεί στο Ινστιτούτο ή στο στρατό. [...]

Για την ανασκαφή ζητήθηκε επίσημη άδεια από το Ινστιτούτο, οπότε είναι σύννομη. Αυτό που αποτελεί πρόβλημα είναι το γεγονός ότι ο Γκρούντμαν³¹ απομακρύνεται από την ανασκαφή του, την οποία ο ίδιος υποστήριξε και εδραίωσε επιστημονικά. [...]

Το επιτελείο στρατού δήλωσε αναρμόδιο για το θέμα και προώθησε τα έγγραφα στην Προξενική Αποστολή. Ο κ. Μπέρνινγκερ³² ασχολείται με την εξακρίβωση του θέματος.³³

Τελικά το Ειδικό Απόσπασμα Ρόζενμπεργκ εκδιώχθηκε στο τέλος του 1941 από την Ελλάδα, ύστερα από πιέσεις του Έρικ Μπέρνινγκερ.³⁴ Ο Μπέρνινγκερ, κλασικός αρχαιολόγος και μέλος της οικογένειας των βιομηχάνων Άλμπερτ Μπέρνινγκερ, ήταν από τον Απρίλιο του 1940 έως τον Απρίλιο του 1943 μορφωτικός ακόλουθος της Γερμανικής Προξενικής Αποστολής στην Αθήνα (Εικ. 10).

Άλλες αρχαιολογικές αποστολές δραστηριοποιούνταν, παρά το διαφανόμενο τέλος, μέχρι και το 1944 στην Ελλάδα.³⁵ Εποπτικά σχέδια και χάρτες με όλες τις ανασκαφές και τις επιφανειακές έρευνες μεταξύ του 1941 και του 1944 δεν υπάρχουν ακόμη, αλλά πρόκειται να δημοσιευτούν στο άμεσο μέλλον. Στόχος είναι να συμπεριληφθούν σε αυτά τόσο οι ανασκαφές των Ελλήνων αρχαιολόγων όσο και αυτές των άλλων ξένων αρχαιολογικών σχολών στην Ελλάδα.³⁶

Στη συνέχεια θα αναφερθώ στα συγκεκριμένα επιστημονικά συμπεράσματα της περιόδου από γερμανικής πλευράς. Παράλληλα θα προσεγγίσω και την επίδραση των επί μέρους δραστηριοτήτων. Γενικότερα τίθεται το ερώτημα σχετικά με τη σημασία αυτών των δραστηριοτήτων για την έρευνα, την πολιτική, την κοινωνία και τη δεοντολογία του επαγγέλματος μεταπολεμικά.

an extent that it allowed unlimited and unimpeded archaeological activities to take place. The circle of protagonists in charge was growing, too. In addition to the DAI (with all its permanent and freelance employees), the Kunstschutz and the Wehrmacht, two other special Rosenberg Taskforces (Sonderstäbe des Einsatzkommando Reichsleiter Rosenberg, ERR) were also doing their own archaeological research²⁴ (Fig. 9).

Of priority were the excavations at Olympia ((Fürergrabung: Führer's Excavation) and the Kerameikos site, as well as the plans for an archive of aerial photographs. Other areas, such as Crete,²⁵ gained more significance, while there was also interest in local surveys and topographic research.

In his letter, Wrede revealed not only the gold-rush mentality prevalent among archaeologists, but also the complex and unclear structures of the German occupying forces in autumn 1941. On 13 October 1941, he wrote:

In the meantime, Jantzen²⁶ was placed at the disposal of General Ringel and has already been stationed at Crete, where I, too, intend to travel shortly in order to explore the situation both on my own behalf as well as for the army.

Activities of Harder, Lauffer, Vacano.²⁷ Everything was done properly, all work had been discussed with the Institute, surface clearing was carried out in Sparta and in Chalkis with the permission of the Institute. Vacano discovered a Neolithic site on a hill near Sparta.²⁸ In Chalkis, the town's topography was explored to a great extent.

The group under Reinerth:²⁹ We expected Mr Reinerth to arrive here 14 days ago. At a later stage, we were informed by Mr Stampfuss³⁰ [...] that Reinerth headed towards Thessaly in order to launch the excavation works at Magoula. It is said that he carried with him a decision saying that he had been released from the obligation to account to the Institute or the army. [...]

An official license was requested by the Institute, and therefore the excavation is lawful. What is problematic is the fact that Grundmann³¹ has been removed from an excavation supported and scientifically founded by himself. [...]

The army staff denied any responsibility for the matter and forwarded the documents to the Embassy. Mr Boehringer³² has undertaken to further investigate the issue.³³

The Special Rosenberg Taskforce (Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg, ERR) was finally expelled from Greece in late 1941 under pressure from Erich Boehringer. Boehringer³⁴ a classical archaeologist and a relative of the industrialist Albert Boehringer's family, served as cultural attaché of the German Embassy in Athens between April 1940 and April 1943 (Fig. 10).

Other archaeological missions were also active in Greece, right up until 1944 despite the imminent end of the Occupation.³⁵ No supervisory plans and maps containing all the excavations and surface surveys between 1941 and 1944 exist yet, but these are due to be published soon. The aim is to also include excavations carried out



Εικ. 10. Το Προξενείο της Γερμανίας στην Αθήνα, Βασιλίσσης Σοφίας 4, την άνοιξη του 1941. Wrede, «Aus dem Kriegstagebuch,» 11. Φωτογραφία από τον ΡΚ Γέσε-Χόφμαν. © Βαυαρία, Βαυαρικό Υπουργείο Οικονομικών και Εσωτερικών (παραχώρηση του προϊστάμενου Χέρμαν Άουερ).
Fig. 10. The German Consulate in Athens at 4, Vasilissis Sofias St., in Spring 1941. Wrede, "Aus dem Kriegstagebuch," 11. Photograph taken by PK Jesse-Hoffmann. © Bavaria, Bavarian Ministry for Finance and the Interior (courtesy of Hermann Auer, Head).

**Το αρχαιολογικό κληροδότημα:
Αποτελέσματα και συνέπειες της Κατοχής**

Η Κατοχή είχε ως αποτέλεσμα την παρουσία πολλών περισσότερων αρχαιολόγων στην Ελλάδα σε σχέση με τα προηγούμενα χρόνια (Εικ. 11). Υπήγονταν σε διάφορες οργανωτικές μονάδες των κατοχικών δυνάμεων και δραστηριοποιούνταν σε ολόκληρη την επικράτεια, σε διάφορα πεδία. Μέσα σε τέσσερα χρόνια ήρθαν στην Ελλάδα πάνω από πενήντα αρχαιολόγοι –κλασικοί αρχαιολόγοι, προϊστορικοί, ιστορικοί της αρχαίας περιόδου και επιγραφολόγοι– ως απεσταλμένοι του «Γερμανικού Ράιχ.» Πώς μπορούμε να αξιολογήσουμε τη δουλειά τους σήμερα;

Το σημαντικότερο «επίτευγμα» κατά την Κατοχή είναι αναμφίβολα το αρχείο αεροφωτογραφιών (Εικ.12). Μεταξύ του Ιουνίου και του Οκτωβρίου του 1941 η Λούφτβαφε έβγαλε περί τις 11.000 φωτογραφίες για λογαριασμό του Ινστιτούτου. Επρόκειτο κυρίως για σειρές λήψεων από

by Greek archaeologists and other foreign archaeological schools in Greece.³⁶

Next, I will present the specific scientific conclusions reached by the Germans during that period. Moreover, I will consider the effect of each individual activity. The more general issue at stake is the impact those activities had on research, politics, society and the ethics of the profession in the postwar period.

**The archaeological legacy:
Impact and consequences of the Occupation**

As a result of the Occupation, far more German archaeologists came to Greece compared with the previous years (Fig. 11). Archaeologists worked within different occupation forces throughout the Greek territory, in different fields. Over fifty classical scholars went to Greece over a period of four years –classical archaeologists, prehistoric archaeologists, ancient world historians and epigraphists– as delegates of the “German Reich.” How can we judge their work today?

The most important “achievement” during the Occupation was undoubtedly the archive of aerial photographs (Fig. 12). From June to October 1941, the Luftwaffe took approximately 11,000 pictures on behalf of the DAI. Most of them were series of photographs taken of Athens and Attica. In 1942, photographs from Crete were added to the archive. The plan to photograph the entire Greek territory from the air was never realised. To date, the negatives of these photographs have not been found. Fortunately, the archive of the DAI at Athens contains a large portion of the photographs. Today, with the consent of the Director Katja Sporn, these historical documents are at the disposal of researchers. Examining such documents could be very interesting, mainly for urban planning researchers because

120

Ort	Details	Auftraggeber oder Finanzier (Sponsor)	Mitarbeiter
1941			
AGINA Stadt	Nachgrabung		Weiler; Mitwirkung einer Abteilung Junger Pioniere der Deutschen Wehrmacht
ARGOLIS		DAI Athen	Gebauer
ATHEN Akropolis	Parthenonfundament	DAI Athen	Tschira
ATHEN Kerameikos	Staatsgräber	DAI Athen, Stiftung der Deutschen Industriebank, Firma Dyckerhoff und Widmann, AEG Berlin Ostram AG, Elektrizitätsgesellschaft Athen	Kübler, Gebauer
CHALKIS	Stadtbefestigung	Institut für Indogermanische Geistesgeschichte München	Harder, Lauffer
KEOS, KYTHNOS, SIPHNOS		DAI Athen	Weiler
KOPAIS	Kopaisbecken, Nachgrabungen		Lauffer
LAKONIEN	Kuphowni, neolithische Siedlung	ERR, Sonderstab Griechische Altertumskunde	von vacano
OLYMPIA	Spätromische Wohngebäude, Leonidaion, Stadion	DAI Athen	Kunze, Schief, Eilmann, Süßerott
SPARTA	Nachuntersuchungen an der Stoa		Knoblauch
THESSALIEN	vorgeschichtliche Magulen bei Larissa und Volos	ERR, Sonderstab Vor- und Frühgeschichte	Reinerth
1942			
ATHEN Akropolis	Parthenonfundament		Tschira
ATHEN Kerameikos	Staatsgräber vor dem Dipylon	Stiftung der Deutschen Industriebank u.a., DAI Athen	Gebauer, Kübler
ATTIKA / PARNASS	Pangrotte		Wrede, Peek
KRETA Apesokari	Tholosgrab		Schörgendorfer
KRETA Aptara	Stadtgebiet		Dierup, Theophanidis
KRETA Diktynnaion			Weiler, Jantzen
KRETA Kalamaki	spätmykenische Kammergräber		Kunstschutz
KRETA Kumaro-Höhle	Sudabucht		Jantzen
KRETA Monastiraki	Charakeshöhe		Kirsten, Grundmann
KRETA West			Kirsten
OLYMPIA	Schürfung am Gymnasium		Weber
1943			
ARGOLIS	Gräberfeld am Flugplatz von Argos	Kunstschutz	Grundmann
ATHEN Kerameikos	Staatsgräber vor dem Dipylon, Themistokleische Uferbefestigung am Eridanos		Kübler
ATTIKA Voula	Aufnahme von Grabreliefs in einer byzantinischen Kirche		Pfeiff

Εικ. 11. Σύνοψη της καταγραφής των δραστηριοτήτων Γερμανών αρχαιολόγων από τον Έμπερχαρντ Σλέντσκα από το 1970. © ΓΑΙ Αθηνών.
Fig. 11. Summary of the activities of German archaeologists recorded by Eberhard Slenczka from 1970. © DAI at Athens.



Εικ. 12. Αεροφωτογραφία της Αρχαίας Ελευσίνας το 1941 (Λούφτβαφε). © ΓΑΙ Αθηνών D-DAI-ATH-RLM-12502.
Fig. 12. Aerial photograph of Ancient Eleusis in 1941 (Luftwaffe). © DAI at Athens D-DAI-ATH-RLM-12502.

την Αθήνα και την Αττική. Το 1942 προστέθηκαν στο αρχείο και λήψεις από την Κρήτη.³⁷ Ο στόχος να φωτογραφηθεί ολόκληρη η Ελλάδα από αέρος δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ. Τα αρνητικά αυτών των φωτογραφιών παραμένουν έως σήμερα εξαφανισμένα. Ευτυχώς στο αρχείο του ΓΑΙ Αθηνών υπάρχει ένα σημαντικό μέρος των φωτογραφιών αυτών. Σήμερα και με τη σύμφωνη γνώμη της διευθύντριας Κάτια Σπορν τα ιστορικά αυτά ντοκουμέντα είναι στη διάθεση των ερευνητών. Η εξέτασή τους θα μπορούσε να αποβεί ενδιαφέρουσα κυρίως για τους ερευνητές της πολεοδομικής ανάπτυξης καθώς δείχνει σε ποιο βαθμό άλλαξε η Αθήνα και η Αττική τα τελευταία εβδομήντα χρόνια. Επίσης δείχνουν ευκρινώς πώς ήταν διαμορφωμένες οι αρχαιολογικές θέσεις πριν την εποχή του μαζικού τουρισμού.

they show the extent to which Athens and Attica have changed over the past seventy years. Moreover, they show details of how the archaeological sites looked before the advent of mass tourism.

For decades, the Wehrmacht's photographs had been hidden away by the DAI at Athens and officially did not exist. In 1968, a young student (Anne-Marie Martin) wrote to the DAI, requesting material for her dissertation:

I would be particularly grateful if you could [...] provide some information regarding the existence of aerial photographs from Greece or the Mediterranean to be used in archaeological research.³⁸

Για δεκαετίες το ΓΑΙ Αθηνών είχε κατακωνιάσει τις λήψεις της Βέρμαχτ, οι οποίες επισήμως δεν υπήρχαν. Το 1968 μια νεαρή φοιτήτρια (Αν-Μαρί Μάρτιν) έγραψε στο ΓΑΙ αναζητώντας υλικό για την πτυχιακή της εργασία:

Θα σας ήμουν ιδιαίτερα ευγνώμων εάν μου [...] δίνετε κάποιες πληροφορίες για λόγους αρχαιολογικής έρευνας σχετικά με την ύπαρξη αεροφωτογραφιών από την Ελλάδα.³⁸

Λίγες μέρες μετά έλαβε την εξής απάντηση από τον Πέτερ Γκέρκε:

Δυστυχώς δεν είμαστε σε θέση να συμπληρώσουμε τη βιβλιογραφία που μας αποστείλατε εξετάζοντάς την σε αντιπαραβολή με αρχεία αεροφωτογραφιών από ή στην Ελλάδα. Θα σας συμβουλευαμε να απευθυνθείτε στις βιβλιοθήκες του Ινστιτούτου καθώς και στις άλλες ξένες σχολές σε Ρώμη και Αθήνα ώστε να διευρύνετε την έρευνά σας.³⁹

Οι αεροφωτογραφίες αποτελούσαν μια κληρονομιά, την οποία αρνούταν να αποδεχτεί το ΓΑΙ για παραπάνω από είκοσι χρόνια μετά το τέλος του πολέμου. Στη δεκαετία του 1990 δημοσιοποιήθηκε αυτή η πολεμική λεία⁴⁰ και έκτοτε χρησιμοποιείται όλο και περισσότερο για επιστημονικούς λόγους, ειδικά για αναγνωριστικούς σκοπούς.⁴¹

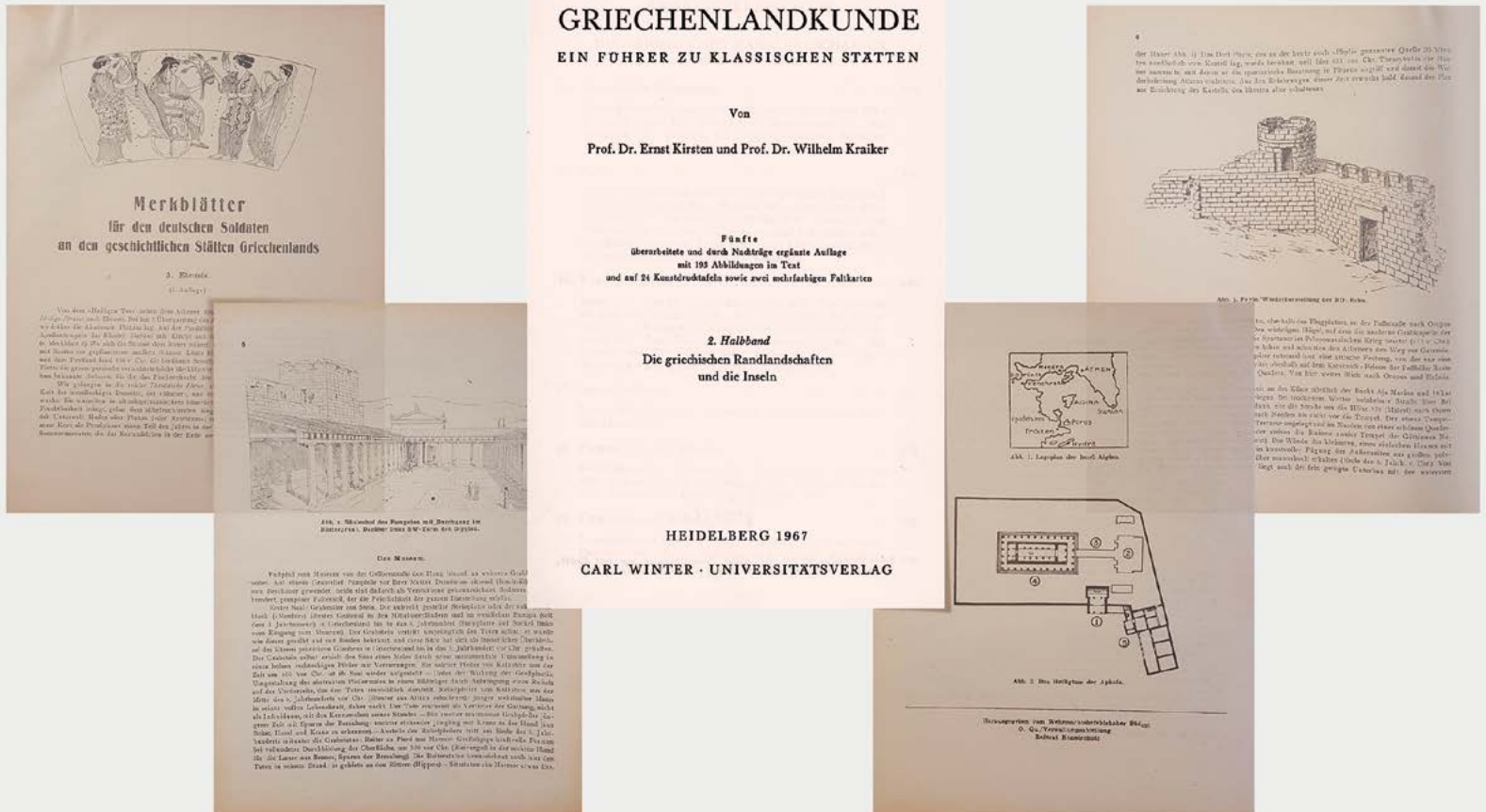
Ένα ακόμη προϊόν της Κατοχής είναι το βιβλίο *Griechenlandkunde* [Μελέτες για την Ελλάδα] των Βίλχελμ Κράικερ⁴² και Ερνστ Κίρστεν⁴³ (Εικ. 13). Το βιβλίο αυτό, που δημοσιεύτηκε το 1955 και είχε πολλές εκδόσεις, έγινε μπεστ σέλερ της μεταπολεμικής εποχής. Στηρίχτηκε δε στα προαναφερθέντα ενημερωτικά φυλλάδια (Merkblätter)⁴⁴ που μοιρά-

A few days later she received the following answer (from Peter Gercke):

Unfortunately, we are not able to complement the literature you have sent us by juxtaposing it with aerial photography archives from or in Greece. We would advise you to turn to the libraries of the DAI and other foreign schools in Rome and Athens so that you can extend your research.³⁹

Aerial photographs represented a legacy that the DAI at Athens refused to accept for over twenty years after the end of the war. In the 1990s these products of the war⁴⁰ were mentioned in publications and since then they have increasingly been used for scientific purposes, and more specifically to support surveys.⁴¹

Another product of the Occupation was the *Griechenlandkunde* [Studies of Greece], a book written by Wilhelm Kraiker⁴² and Ernst Kirsten⁴³ (Fig. 13). The book, which was originally published in 1955 and has had many editions since, became a postwar best-seller. The book drew on the above-mentioned information brochures (Merkblätter)⁴⁴ handed out to German soldiers during the war. The “Information brochures for the German soldier concerning the historical sites of Greece” was published under the auspices of the Wehrmacht's Kunstschutz department. They contained both rules for conduct aimed at preventing vandalism and looting as much as possible and scholarly information regarding the sights of Greece. Over 450,000 copies of the brochures were printed.



Εικ. 13. Αποσπάσματα των “Merkblätter” (Ενημερωτικών Φυλλαδίων) και το βιβλίο *Griechenlandkunde* των Κίρστεν και Κράικερ 1955. Υλικό από το αρχείο και τη βιβλιοθήκη του ΓΑΙ Βερολίνου.
 Fig. 13. Extracts from “Merkblätter” (information brochures) and the book *Griechenlandkunde* by Kirsten and Kraiker 1955. Material from the archive and the library of the DAI at Berlin.

ζονταν τον καιρό του πολέμου στους Γερμανούς στρατιώτες. Τα «Ενημερωτικά φυλλάδια για τον Γερμανό στρατιώτη σχετικά με τις ιστορικές τοποθεσίες της Ελλάδας» δημοσιεύθηκαν υπό την αιγίδα της Υπηρεσίας Προστασίας Έργων Τέχνης της Βέρμαχτ. Περιείχαν τόσο κανόνες συμπεριφοράς ώστε να αποφευχθούν όσο το δυνατό βανδαλισμοί και κλοπές, όσο και επιστημονικά τεκμηριωμένες πληροφορίες σχετικά με τα αξιοθέατα της Ελλάδας. Τυπώθηκαν πάνω από 450.000 αντίτυπα.

Στην εισαγωγή του βιβλίου δεν γίνεται καθόλου λόγος σχετικά με τον τρόπο που συλλέχθηκε το υλικό για τη συγγραφή του⁴⁵—ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος αποσιωπήθηκε συστηματικά και στις μεταγενέστερες εκδόσεις του.

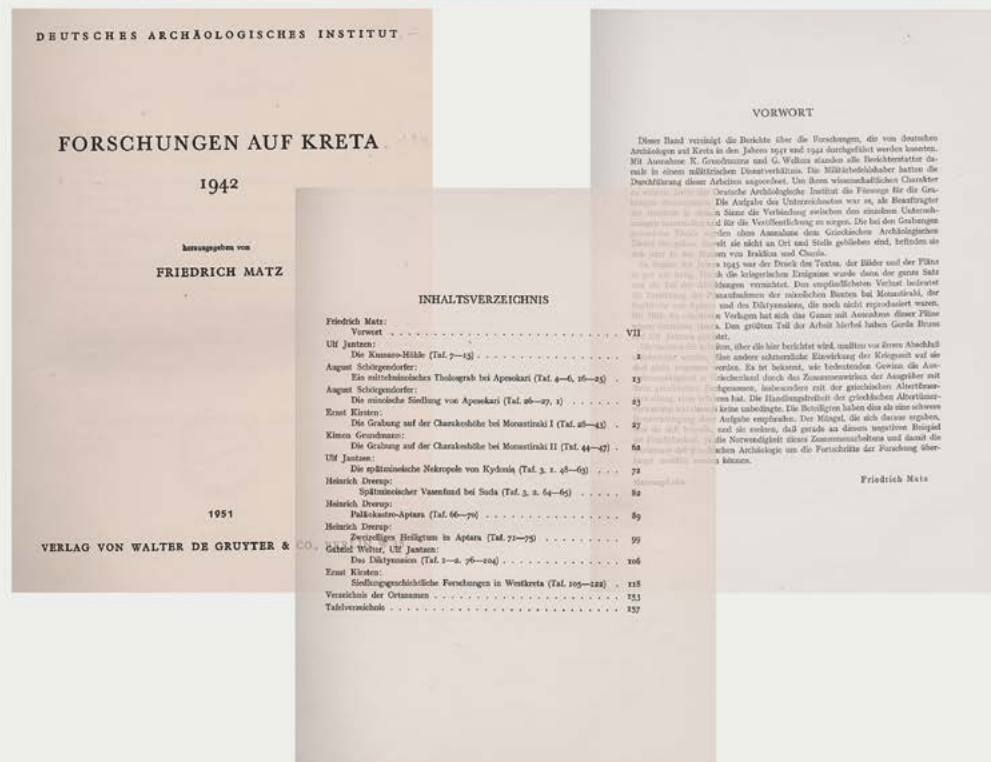
The introduction to the book makes no reference to the method used for collecting the book's material⁴⁵—World War II was also systematically ignored in the book's later editions.

The same is true for the book on Crete published in 1951 by Friedrich Matz⁴⁶ under the auspices of the DAI (Fig. 14). This book was also based on the excavations and other surveys carried out by German archaeologists in 1942, mainly in the northwest part of Crete, in the surroundings of Chania. In most cases, Greek authorities had issued a license. Such actions, however, would not have been allowed in peace times.



Εικ. 14.
 Χάρτης του γερμανικού στρατού της Κρήτης και αποσπάσματα του βιβλίου του Matz 1951.
 © Κρατική Βιβλιοθήκη του Βερολίνου, 2 K 10298 (Karte der Insel Kreta/ hrsg. vom Generalstab der Luftwaffe 1941).

Fig. 14.
 Map of the German Army in Crete and extracts of the book written by Matz 1951.
 © State Berlin Library, 2 K 10298 (Karte der Insel Kreta/ hrsg. vom Generalstab der Luftwaffe 1941).



Παρόμοια είναι η κατάσταση σχετικά με το βιβλίο για την Κρήτη που εξέδωσε το 1951 ο Φρίντριχ Ματς⁴⁶ υπό την αιγίδα του Ινστιτούτου (Εικ. 14). Και αυτό το έργο στηρίχτηκε σε ανασκαφές και άλλες έρευνες που πραγματοποίησαν Γερμανοί αρχαιολόγοι το 1942 κυρίως στα βορειοδυτικά της Κρήτης, στην περιοχή γύρω από τα Χανιά. Στις περισσότερες περιπτώσεις είχε δοθεί μεν άδεια από τις ελληνικές αρχές, σε καιρό ειρήνης όμως τέτοιες ενέργειες θα ήταν ανεπίτρεπτες.

Σε αυτό το πλαίσιο θα ήθελα να αναφερθώ στην ανάγκη να διερευνηθούν περαιτέρω οι σχέσεις των Γερμανών αρχαιολόγων με εκπροσώπους της κατοχικής κυβέρνησης. Ο τότε υπουργός πολιτισμού, επί παραδείγματι, Κωνσταντίνος Λογοθετόπουλος⁴⁷ διατηρούσε ήδη από τη δεκαετία του 1920 στενές σχέσεις με σημαντικούς εκπροσώπους της γερμανικής αρχαιολογίας.

Και στην εισαγωγή του βιβλίου για την Κρήτη δεν γίνεται πουθενά λόγος για τον πόλεμο και τις καταστροφικές συνέπειές του στον λαό της.⁴⁸

Στην Κατοχή οι συνεργάτες του ΓΑΙ Αθηνών επικεντρώθηκαν κυρίως στις μεγάλες ανασκαφές της Ολυμπίας και του Κεραμεικού. Η περιοδική έκδοση *Archäologischer Anzeiger* αλλά και μικρότερα περιοδικά φιλοξενούσαν συστηματικά εκθέσεις των ανασκαφών. Τα θεαματικότερα ευρήματα αποτέλεσαν σίγουρα η Σφίγγα του Κεραμεικού και ο Γανυμήδης από την Ολυμπία⁴⁹ (Εικ. 15-16). Και για τις δύο ανασκαφές δημοσιεύτηκαν ήδη κατά τη διάρκεια του πολέμου εκτενείς μονογραφίες.⁵⁰ Μετά το τέλος του πολέμου ακολούθησαν σχεδόν αμέσως συμπληρωματικοί τόμοι.⁵¹

In this context, I would like to stress the need for further investigation into the relationship between German archaeologists and representatives of the collaborationist government. For example, Konstantinos Logothetopoulos,⁴⁷ then Minister of Culture, had already had close contact with important representatives of German archaeology since the 1920s.

The introduction to the book on Crete again does not make any reference to the war and its devastating effects on its people.⁴⁸

During the Occupation, the employees of the DAI at Athens mainly focused on the major excavations of Olympia and Kerameikos. The journal *Archäologischer Anzeiger* and other smaller publications regularly presented reports on these excavations. Undoubtedly, the most spectacular findings were the Kerameikos Sphinx and the Ganymede of Olympia⁴⁹ (Figs. 15-16). Both excavations led to the publication of extensive monographs during the war,⁵⁰ followed by complementary volumes in the postwar period.⁵¹

Subsequent studies also lacked any reference to the war and the Occupation, as well as any reconciliatory tone or sign of remorse towards the Greek people. Karl Kübler and Emil Kunze, who led the excavations, only mentioned the “increasing difficulties” they encountered in their work. It seems that the DAI headquarters gave out specific language instructions (a kind of “corporate tone”) regarding the mode of writing and expression, as both studies used exactly the same phrasing.



Εικ. 15. Η Σφίγγα του Κεραμεικού.
© ΓΑΙ Αθηνών D-DAI-ATH-Kerameikos-07259.
DAI Athen D-DAI-ATH-Olympia-2674.

Fig. 15. Kerameikos Sphinx.
© DAI at Athens D-DAI-ATH-Kerameikos-07259.
DAI Athen D-DAI-ATH-Olympia-2674.



Εικ. 16. Ο Γανυμήδης από την Ολυμπία
© ΓΑΙ Αθηνών D-DAI-ATH-Kerameikos-07259.
DAI Athen D-DAI-ATH-Olympia-2674.

Fig. 16. Ganymede of Olympia.
© DAI at Athens D-DAI-ATH-Kerameikos-07259.
DAI Athen D-DAI-ATH-Olympia-2674.

Και στις μεταγενέστερες μελέτες απουσιάζουν παντελώς αναφορές στον πόλεμο και την Κατοχή καθώς και οποιαδήποτε συμφιλωτική κίνηση ή έκφραση μετάνοιας προς τον ελληνικό λαό. Οι υπεύθυνοι των ανασκαφών Καρλ Κύντλερ και Εμίλ Κούντσε αναφέρονται απλώς στις «ιδιαίτερες δυσκολίες» που αντιμετώπισαν στη δουλειά τους. Προφανώς δίνονταν από τα κεντρικά του ΓΑΙ γλωσσικές ντιρεκτίβες (ένα είδος εταιρικού ύφους) σχετικά με τον τρόπο γραφής και έκφρασης, καθώς και οι δύο χρησιμοποιούν ακριβώς τις ίδιες διατυπώσεις.

Στις επίσημες εκδόσεις του ΓΑΙ της δεκαετίας του 1940 δεν διαφαίνεται κάποια ιδεολογικο-πολιτική επιρροή στη μορφή ή το περιεχόμενο. Αντίθετα, στις μελέτες της ίδιας περιόδου που αφορούν τους προϊστορικούς και πρώιμους ιστορικούς χρόνους τα πράγματα είναι διαφορετικά. Πρόκειται για έργα που εστιάζονταν στη μελέτη των απαρχών και της κληρονομιάς του γερμανικού έθνους (Germanenerbe: γερμανική κληρονομιά, völkisches Denken: εθνοτική σκέψη).

Το ΓΑΙ έμοιαζε να διατηρεί ένα επίπεδο επιστημονικότητας και σοβαρότητας στις εκδόσεις του και κατά τη διάρκεια της Κατοχής. Ο τρόπος γραφής είναι μάλλον ουδέτερος και επιστημονικός. Οι συγγραφείς εξακολουθούσαν να δουλεύουν με τις προπολεμικές μεθόδους. Τα βιβλία για την Ολυμπία, τον Κεραμεικό και την Κρήτη έτυχαν μεταπολεμικά ευρείας αναγνώρισης και από συναδέλφους του εξωτερικού και αναδείχθηκαν γρήγορα σε έργα αναφοράς.⁵²

Αντίθετα, άλλες εκδόσεις, μεταξύ των οποίων και γνωστών αρχαιολόγων όπως οι Βίλχελμ Κράικερ και Ερνστ Μπούσορ, ξεχάστηκαν μεταπολεμικά και απαιτούν εκτενή επιστημονική επεξεργασία.⁵³ Υπάρχουν άρθρα και βιβλία με σαφή ιδεολογική σφραγίδα, τα οποία δεν είναι εύκολα προσβάσιμα στο κοινό καθώς βρίσκονται σε μη εξειδικευμένες βιβλιοθήκες (Εικ. 17).

Αντιμέτωπιση της ιστορίας μεταπολεμικά

Τα προαναφερθέντα παραδείγματα δείχνουν ότι η Γερμανία ενδιαφέρθηκε πολύ νωρίς να θέσει ένα αμετάκλητο τέλος στην εποχή του πολέμου. Οι φριχτές συνέπειες του πολέμου κυρίως στις χώρες υπό κατοχή

Generally speaking, in the official DAI publications during the 1940s there were no signs of any ideological and political influence in terms of form or content. Things were different, however, in the contemporaneous publications concerning prehistoric and early historic research. These were mainly works that focused on the study of the origins and heritage of the German nation (Germanenerbe: German heritage, völkisches Denken: nationalist thinking).

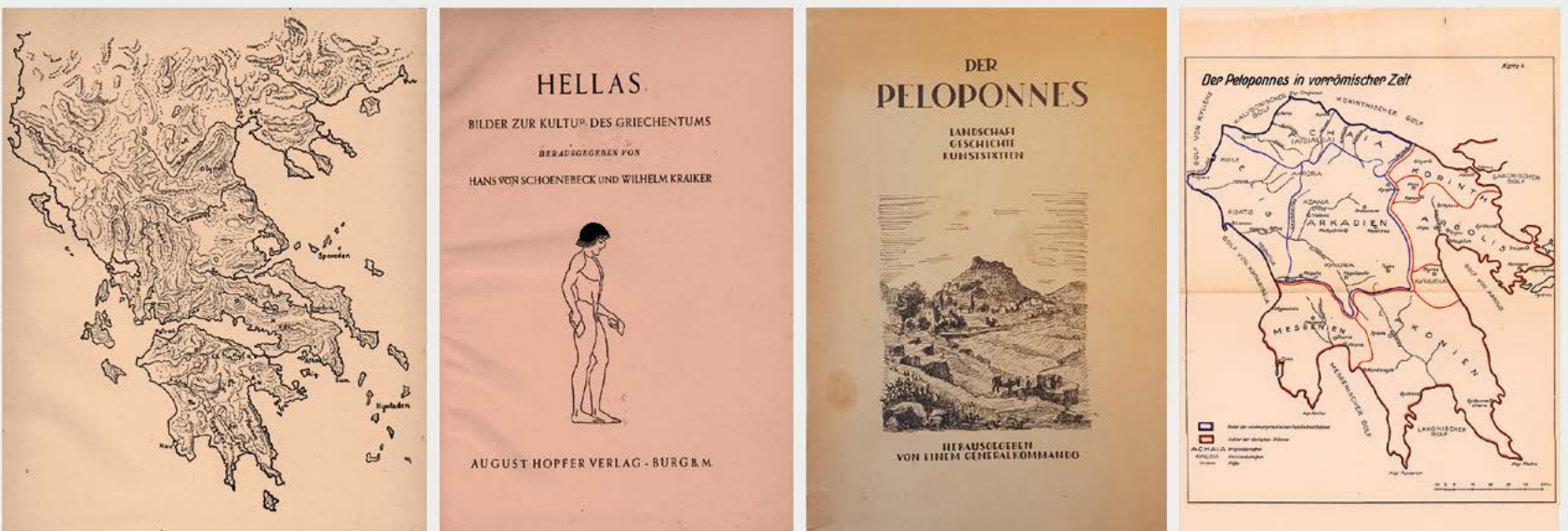
The DAI seemed to maintain a certain level of seriousness and scientific standards in its publications during the Occupation. The writing style was rather neutral and scientific. The scholars continued to work using prewar methods. In fact, the books on Olympia, Kerameikos and Crete received significant attention from scholars abroad in the postwar period and quickly acquired the status of reference books.⁵²

On the other hand, some publications, among them contributions by renowned archaeologists such as Wilhelm Kraiker and Ernst Buschor, were forgotten in the postwar period and are worth investigating.⁵³ There are articles and books with a distinctive ideological note which are not easily accessible to the public in non-specialised libraries (Fig. 17).

How history was treated in the postwar period

The examples mentioned above show from a very early stage how Germany wished to send out a message that the war era had come to a definite end. The horrific consequences of the war, suffered mainly by the occupied countries, were largely ignored. In the field of archaeology, the intention was to resume prewar activities as quickly as possible.

Ludwig Curtius' statement⁵⁴ in 1947 that "due to World War II and civil unrest, Greece lost sixty per cent of its archaeologists" was not commented on by the DAI and the fact was never investigated any further.⁵⁵



Εικ. 17. Αποσπάσματα των βιβλίων των Wilhelm Kraiker και Hans von Schoenebeck, *Hellas*, 1943 και Hellmuth Felmy, *Der Peloponnes*, 1944.
 Fig. 17. Extracts of published books Wilhelm Kraiker and Hans von Schoenebeck, *Hellas*, 1943 and Hellmuth Felmy, *Der Peloponnes*, 1944.

αγνοήθηκαν σε μεγάλο βαθμό. Στο πεδίο της αρχαιολογίας η επιθυμία ήταν να υπάρξει όσο το δυνατό πιο γρήγορη σύνδεση με τις παλιότερες δραστηριότητες.

Η δήλωση του Λούντβιχ Κούρτιους⁵⁴ το 1947 ότι «η Ελλάδα λόγω του πολέμου και εσωτερικών αναταραχών έχασε το εξήντα τοις εκατό των αρχαιολόγων της» έμεινε αναπάντητη από το ΓΑΙ και το γεγονός δεν διερευνήθηκε ποτέ.⁵⁵

Από την άλλη πλευρά η Ελλάδα, η οποία μέχρι το 1949 βρισκόταν σε εμφύλιο πόλεμο, δεν ήταν δυνατό να επανέλθει στην κανονικότητα. Ο Έλληνας αρχαιολόγος Ιωάννης Μηλιάδης αναφέρεται σαφώς στο γεγονός σε ένα γράμμα του προς τον Φρανκ Μπρόμερ⁵⁷ τέλος Αυγούστου του 1948:

Ο κ. Καρούζος με ενημέρωσε ότι ενδιαφέρεστε για την ασπίδα από την Πάτρα και επιθυμείτε μια φωτογραφία. [...] Αναγκάζομαι να σας εξηγήσω ότι σας απαγορεύω να δημοσιεύσετε οποιαδήποτε φωτογραφία της ασπίδας της Πάτρας. [...] Είναι αλήθεια ότι η δική μου δημοσίευση άργησε. Αλλά ο πόλεμος και η βάρβαρη κατοχή της πατρίδας μου από τους Ναζί μάς ανάγκασε κατ'αρχάς να κρύψουμε στο χώμα τις αρχαιότητές μας. Πρώτα έπρεπε να τις σώσουμε και μετά να τις μελετήσουμε. Δεν πρέπει εκτός αυτού να ξεχνάτε ότι μεταξύ των χωρών μας δεν έχει υπογραφεί ακόμη συνθήκη ειρήνης.⁵⁸

Άλλο σημείο διαφωνίας αποτέλεσε η αξιολόγηση των πολεμικών ζημιών στην Ελλάδα. Ήδη το 1946 δημοσιεύτηκαν δύο εκθέσεις σχετικά με τις ζημιές και τις απώλειες έργων τέχνης κατά την Κατοχή. Και οι δύο στηρίζονται σε αναφορές Ελλήνων αρχαιολόγων. Η μία έκθεση εκδόθηκε από το τότε Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων (αρμόδιο και για τα αρχαιολογικά θέματα) και η άλλη από τη Βρετανική Επιτροπή για την Προστασία Έργων Τέχνης. Και οι δύο εκθέσεις είναι δημοσιευμένες στο διαδίκτυο και χρησιμοποιούνται μέχρι σήμερα ευρέως από δημοσιογράφους, ιστορικούς και συγγραφείς ως έργα αναφοράς.⁵⁹ Οι εκθέσεις αποκαλύπτουν ότι κυρίως μικρότερα μουσεία και συλλογές έπεσαν θύματα κλοπών και βανδαλισμών, κυρίως όμως υπέφεραν βυζαντινοί ναοί και μοναστήρια που καταληστεύονταν και καίγονταν σε πράξεις εκδίκησης.

Το 1950 ο Γερμανός αρχαιολόγος και πρώην συνεργάτης του ΓΑΙ, Ρόλαντ Χάμπε⁶⁰ (Εικ. 18), εκδίδει μια αντι-έκθεση (Κριτική) των δύο προαναφερθεισών εκθέσεων.⁶¹ Το κείμενό του αποτελεί εν πολλοίς μια υπεράσπιση της Υπηρεσίας Προστασίας Έργων Τέχνης και των δραστηριοτήτων των Γερμανών αρχαιολόγων κατά την Κατοχή. Πολλές περιπτώσεις πιθανών κλοπών τις χαρακτηρίζει ως «εκτοπισμούς», πράγμα που σήμαινε ότι μετά τον πόλεμο τα εκτοπισμένα αντικείμενα επέστρεψαν στην Ελλάδα. Την κλοπή μικρότερων αντικειμένων τη χαρακτηρίζει ως συνήθη πρακτική «απόκτησης σουβενίρ.»

Ο Χάμπε ονοματίζει ζημιές, για τις οποίες σύμφωνα με τον συγγραφέα υπεύθυνα ήταν τα ελληνικά, ιταλικά ή βρετανικά στρατεύματα. Επίσης τονίζει ότι η Υπηρεσία Προστασίας Έργων Τέχνης στην Ελλάδα επιτέλεσε αποδεδειγμένα το έργο της το οποίο συνίστατο στην «προστασία της τέχνης.» Ελλείψεις διακρίνει μόνο στο γεγονός ότι ήταν υποστελεχωμένη.

Η αναφορά του Χάμπε έτυχε ένθερμης υποδοχής από το ΓΑΙ. Στις 23 Νοεμβρίου του 1950 ο νέος πρόεδρος του ΓΑΙ, Καρλ Βάικερτ, έγραψε στον νέο διευθυντή του ΓΑΙ Αθηνών, Εμίλ Κούντσε, τα εξής:

On the other hand, Greece, which following the end of the Occupation descended into a civil war which lasted until 1949, had not been able to return to normality. The Greek archaeologist Ioannis Miliadis⁵⁶ specifically referred to this in a letter to Frank Brommer⁵⁷ in late August 1948:

Mr Karouzos informed me that you were interested in the shield from Patras and that you wished to obtain a photograph. [...] I am forced to explain to you that I forbid you to publish any photograph of the shield of Patras. [...] It is true that my publication has been delayed. But the war and the barbaric occupation of my country by the Nazis forced us initially to bury our antiquities deep in the earth. First, we had to save them and then to study them. Apart from that, you must not forget that no peace treaty has been signed yet between our countries.⁵⁸

Another point of dispute was the assessment of war damages owed to Greece. As early as 1946, two reports were published detailing the damages to and losses of works of art during the Occupation. Both reports were based on accounts by Greek archaeologists. One report was published by the then Greek Ministry of National Education and Religious Affairs (also responsible for archaeology) and the other by the British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives, and other Material in Enemy Hands. Both reports can be found on the internet and are widely used to this day by journalists, historians and other authors as reference sources.⁵⁹ The reports reveal that particularly smaller museums and collections had fallen victim to theft and vandalism, and that Byzantine churches and monasteries suffered greatly due to looting and arson during various acts of reprisal.

In 1950, the German archaeologist and former partner of the DAI, Roland Hampe⁶⁰ (Fig. 18), published a counter-report (Critique) to the two reports mentioned above.⁶¹ His text was written in defence of the German Kunstschutz department and the activities of the German archaeologists in Greece during the Occupation. He considered many possible cases of theft as “displacements,” thus indicating that displaced objects were repatriated after the war. He also explained away the theft of smaller items as a common practice of “obtaining souvenirs.”

Hampe also identified certain damage for which, according to him, the Greek, Italian or British troops were responsible. He also stressed that there was evidence proving that the Kunstschutz had done its duty, which consisted of the “protection of art.” The only drawback he could find was that the department was understaffed.

Hampe's report was warmly received by the DAI. On 23 November 1950, the DAI's new President, Carl Weickert, wrote the following to the future Director of the DAI at Athens, Emil Kunze:

Here is the Greek memorandum which I wrote to you about on 4 November. Hampe's report published in *Gnomon* answered it to a great extent.⁶²

Carl Weickert also informed Count Wolff-Metternich on 30 November 1950:



19.10.44 Tite Hampe: Acha
 Grabung Apollon: Schatzkammer Funde nach Jocklew,
 Museum.
 Grabung Jocklew: Sommer 1942. Völlig unbekannt. Sie
 habe die Acha nach einmal ganz daraufhin durchge-
 sehen. Sie fand nur eine Acha: fälschlich in Poros bei
 Jocklew von der Flak beim Bau von Sp. 44. 4. 46
 ausgehoben. Keinesfalls antike Funde, sondern
 die heutigen vorgegebenen Türken oder Keram.
 46 da gemacht ist?
 Plinius: von 1944 datiert gesehen ist, weiß
 seit Frühjahr 1943 was hier beschäufelt
 wurde im Hinblick auf.
 Grabung neben dem Hl. Palast v. Kynos: Jans
 gefordert. Von General Riegel befohlen. Von
 angelegt und so ganz alljährlich durchgeführt.
 Funde - immer einzeln - belanglos vom
 gemacht werden können. Von wem, d.
 abzugeben würde und haben nun auf d.
 an der Affäre gegeben, da es verlangt
 war - Kynos geben sollten.
 Grabung Melia: hat nicht mehr stattgefunden.
 gefordert hat alle Grabungspläne - die
 bewahrt, die alle bei mir vorliegen -
 nicht und kunstschützermäßig kontrolliert
 hat er dabei ein paar Pläne auf
 aber paraverdicht keine Grabung gemacht.
 Ein Postkammer: Bau des Museums von Chama
 unter. Bucht. Mus. am 1934 in der Acha.
 gefunden, Teilweise verlor an Acha. Sie
 Museum unter - Chama, was von
 nicht verstanden wird. Nur Museum
 mit mir heute in guten Zustand.

Gr.	Ort	Art	Beschreibung
Br. 6	Laurel	Laurel	Laurelblätter 1943
		bröt.	Reisepfand. Die Acha Bestätigung
		gr. 4	Reisepfand v. Keram.
		gr. 6	60 Acha. Die Acha für Hellenen
			Bestätigung und bei Keram. bestätigt.
Gr. 10	Laurel	Laurel	Laurelblätter (Kynos)
63	Laurel	Laurel	Laurelblätter v. Kynos, aufgeben bei Hellenen
10	Laurel	Laurel	Laurelblätter v. Kynos (für Kynos)
117	Laurel	Laurel	Laurelblätter v. Kynos
Elektronen	Br. 6	Elektronen	Elektronenblätter v. Kynos
Laurel			Elektronenblätter v. Kynos
Megara	Gr. 6	Megara	Megara v. Kynos v. Kynos
	Gr. 11	Megara	Megara v. Kynos v. Kynos
Probus	Br. 6	Probus	Probus v. Kynos v. Kynos
	Gr. 9	Probus	Probus v. Kynos v. Kynos
	103	Probus	Probus v. Kynos v. Kynos
	116	Probus	Probus v. Kynos v. Kynos
Janina	Br. 9	Janina	Janina v. Kynos v. Kynos
	Br. 8	Janina	Janina v. Kynos v. Kynos
	Gr. 6	Janina	Janina v. Kynos v. Kynos
	Gr. 6	Janina	Janina v. Kynos v. Kynos

Εικ. 18. Φωτογραφία και υλικό από το προσωπικό αρχείο του Ρόλαντ Χάμπε, στην κατοχή της κόρης του, Ερσις Ξανθοπούλος.

Fig. 18. A photograph and other material from Roland Hampe's personal archive in possession of his daughter, Ersi Xanthopoulos.

Ιδού το ελληνικό μνημόνιο, για το οποίο σας έγραψα στις 4 Νοεμβρίου. Έχει απαντηθεί στο μεγαλύτερό του μέρος από την έκθεση του Χάμπε στο *Gnomon*.⁶²

Ο Καρλ Βάικερτ ενημέρωνε τον κόμη Βολφ Μέτερνιχ στις 30 Νοεμβρίου 1950:

Ασχολούμαι με τη διασαφήνιση εκείνων των σημείων του μνημονίου, στα οποία δεν αναφέρεται ο Χάμπε. [...] Αυτό που με απασχολεί στην προκειμένη περίπτωση είναι το γεγονός ότι η εδω αντιπροσωπεία λαμβάνει σοβαρά υπόψη της την ελληνική έκθεση, μέρος της οποίας αποτελεί το μνημόνιο. Της προσδίδει χαρακτήρα ντοκουμέντου και σε μια πρόσφατη συνάντηση έφτασε μάλιστα στο σημείο να δηλώσει ότι σημαντικά αντικείμενα τέχνης από παράνομες ανασκαφές βρέθηκαν σε γερμανικά μουσεία.⁶³

Ο Εμίλ Κούντσε στήριξε την άποψη του Καρλ Βάικερτ (12.12.1950):

Λιγότερο ευτυχής συγκυρία είναι το ελληνικό μνημόνιο. [...] Δεν αποτελεί παρά μόνο μια κατά λέξη, εν μέρει λανθασμένη μετάφραση ενός κειμένου που γράφτηκε το 1946, εν μέσω ιδιαίτερα φορτισμένης βιασύνης επί τη βάσει κάποιων σημειώσεων και χωρίς καμία ενδελεχέστερη εξέταση από τον Κεραμ., της οποίας η μαρτυρική αξία αμφισβητήθηκε πολύ σωστά από τον Χάμπε.⁶⁴

Ο «Κεραμ.» είναι ο Αντώνιος Κεραμόπουλος (1870-1960), διευθυντής της αρχαιολογικής υπηρεσίας στο Υπουργείο Παιδείας κατά την Κατοχή. Παρέμεινε και μεταπολεμικά στο Υπουργείο Παιδείας.⁶⁵

I try to clarify those parts of the memorandum that have not been answered by Hampe. [...] What bothers me in this case is the fact that the representation here takes the shoddy Greek report, part of which is the memorandum, very seriously. It has been given the status of a document, and in a recent meeting it was even said that important works of art coming from illicit excavations were found in German museums.⁶³

Emil Kunze supported Carl Weickert's view (12.12.1950):

A less fortunate circumstance is the Greek memorandum. [...] It is nothing more than a verbatim, and partly incorrect, translation of a text written in 1946 in particularly unfavourable and hasty conditions on the basis of some notes and without any thorough investigation by Keram., the documentary value of which was rightly challenged by Hampe.⁶⁴

“Keram.” was Antonios Keramopoulos (1870-1960), Director of the Archaeological Service of the Ministry of Education during the Occupation. In the postwar years he remained in the Ministry of Education.⁶⁵

In any case, the 1946 damages report (Fig. 19) makes a reference to Keramopoulos only in the Appendix (in the correspondence with the occupation authorities). Important Greek archaeologists had also contributed to the report. Christos Karouzos and Marinos Kalligas are specifically mentioned in the preface. However, Hampe's views became dominant in German circles.

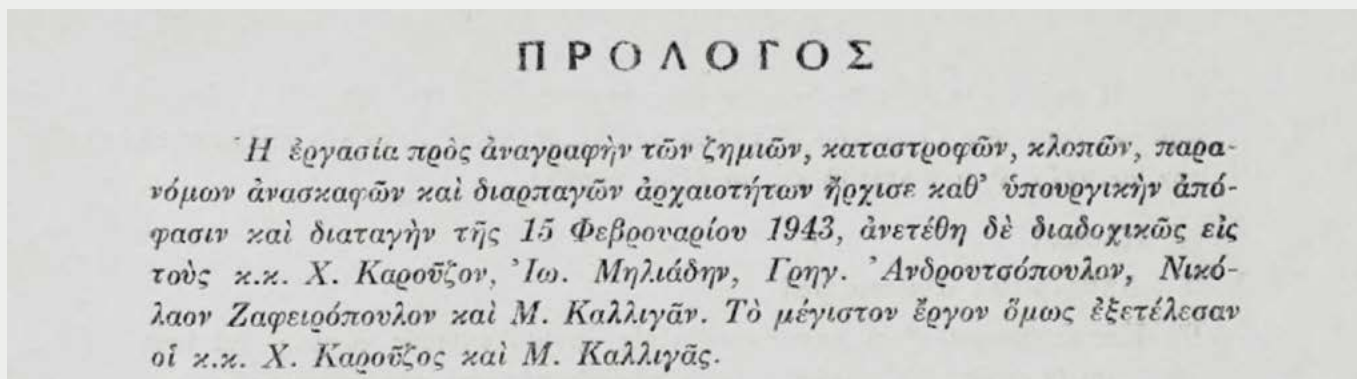
Στην έκθεση ζημιών του 1946 (Εικ. 19) αναφέρεται το όνομά του μόνο στο παράρτημα (στην αλληλογραφία με τις κατοχικές αρχές). Στην έκθεση καθαυτή συνέβαλαν σημαντικοί Έλληνες αρχαιολόγοι. Στον πρόλογο αναφέρονται ιδιαιτέρως οι Χρήστος Καρούζος και Μαρίνος Καλλιγιάς. Ωστόσο, στους γερμανικούς κύκλους κυριάρχησε ευρέως η άποψη του Χάμπε.

Στην Ελλάδα η έκθεση του Χάμπε θεωρήθηκε προσβλητική, χωρίς ωστόσο να υπάρξουν επίσημες αντιδράσεις.⁶⁶ Αυτός είναι ένας από τους λόγους, για τον οποίο ακόμη και σήμερα υπάρχουν δύο εκ διαμέτρου αντίθετες εκδοχές των γεγονότων. Μια επιστημονική επεξεργασία των ζημιών, όπως είχαν καταγραφεί το 1946 και με την υποστήριξη των πρώην κατοχικών δυνάμεων (Γερμανίας, Ιταλίας και Βουλγαρίας) γίνεται διαρκώς δυσκολότερη και προφανώς δεν είναι επιθυμητή σε πολιτικό επίπεδο.

Σε αυτό το πλαίσιο είναι υποδειγματική η δουλειά που κάνει ο νυν γενικός γραμματέας της Αρχαιολογικής Εταιρείας, Βασίλειος Πετράκος, ο οποίος ετοιμάζεται να δημοσιεύσει μια μελέτη υπό τον τίτλο «Η μοίρα των αρχαιοτήτων στην Ελλάδα κατά την Κατοχή.» Τον ευχαριστώ θερμά για πολλά σημαντικά στοιχεία που έθεσε υπόψη μου καθώς και για τις υποδείξεις του.⁶⁷

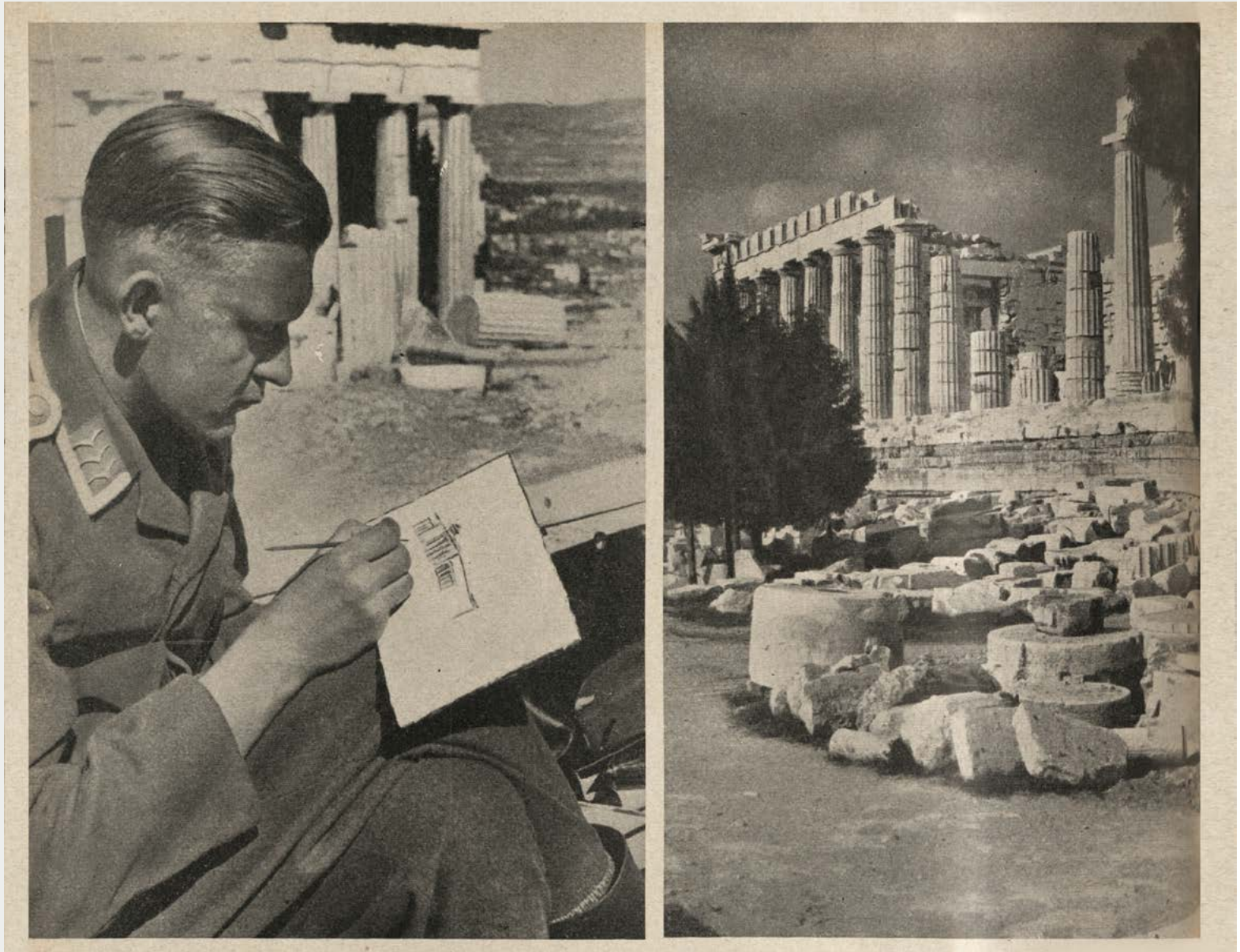
In Greece, however, Hampe's report was viewed as an insult, although it did not prompt any official reaction.⁶⁶ This is one of the reasons why there exist two entirely different versions of events even today. A scientific assessment of the lists of damages from 1946 in cooperation with the former occupying powers (Germany, Italy and Bulgaria) is growing more and more difficult and seems not to be desired on a political level by any of the countries involved.

In this context, the work of Vasileios Petrakos, the current General Secretary of the Archaeological Society, is of great value. He is about to publish a study entitled "The fate of antiquities in Greece during the Occupation." I would like to thank him for his help regarding many pieces of important evidence and the respective suggestions he has made.⁶⁷



Εικ. 19. Απόσπασμα της ελληνικής έκθεσης του 1946 «Ζημίες των αρχαιοτήτων εκ του πολέμου και των στρατών κατοχής,» πηγή: <http://anemi.lib.uoc.gr/metadata/4/2/9/metadata-1333521439-162633-20737.tkl>.

Fig. 19. Extract of the Greek report drawn up in 1946 on the "Damages to antiquities caused by the war and the occupation forces," source: <http://anemi.lib.uoc.gr/metadata/4/2/9/metadata-1333521439-162633-20737.tkl>.



Εικ. 20. Φωτογραφίες των Ρέντερ και Σέρλ, κλιμάκιο προπαγάνδας, από το άρθρο Wrede, «Aus dem Kriegstagebuch,» 14.
© Βαυαρία, Βαυαρικό Υπουργείο Οικονομικών και Εσωτερικών (παραχώρηση του προϊσταμένου Χέρμαν Άουερ).
Fig. 20. Photographs by Röder and Scherl, a propaganda taskforce, taken from Wrede, "Aus dem Kriegstagebuch," 14.
© Bavaria, Bavarian Ministry for Finance and the Interior (courtesy of Hermann Auer, Head).

- ¹ Το εν λόγω άρθρο προέκυψε στο πλαίσιο της έρευνάς μου εντός του προγράμματος «Ιστορία του Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου των Αθηνών κατά την περίοδο του ναζισμού.» Ευχαριστώ θερμά τη διευθύντρια του ΓΑΙ Αθηνών, κ. Κάτια Σπύρν, για το ενδιαφέρον και την υποστήριξή της. Επίσης ευχαριστώ τη Νατάσα Σιουζουλή για τη μετάφρασή της στα ελληνικά και τους Ανγκέλικα Μπετζ, Καταρίνα Μηραντ, Δημήτρη Γρηγορόπουλο, Βούλα Λιβάνη, Γιοχάνα Μύλερ φον ντερ Χάγκεν, Βασίλη Πετράκο, Δέσποινα Ρισσάκη, Χόλγκερ Σέερεσμιντ, Έμπερχαρντ Σλένσκα και Έρση Ξανθόπουλος για την υποστήριξή τους. Ιδιαίτερη μνεία οφείλεται στους Ηρώ Κατσαρίδου και Ιωάννη Μότσιανα, υπεύθυνους του προγράμματος «Με το βλέμμα του κατακτητή: η Αθήνα στις φωτογραφίες των Γερμανών στρατιωτών.» οι οποίοι πάντα υποστηρικτικοί και με αυξημένο επαγγελματισμό διοργάνωσαν το συνέδριο στο Μουσείο Ακρόπολης και εκδίδουν τον παρόντα τόμο.
- ² Henry Miller, *The Colossus of Maroussi* (Σαν Φρανσίσκο: Colt Press, 1941), 40. Χένρι Μίλλερ, *Ο Κολοσσός του Μαρουσιού*, μτφρ. Ανδρέα Καραντώνη (Αθήνα: Πλειάς, 1974), 61: «Μια αναζωογονημένη Ελλάδα θα μπορούσε πολύ καλά ν'αλλάξει τα πεπρωμένα της Ευρώπης. Η Ελλάδα τι να τους κάνει τους αρχαιολόγους, έχει ανάγκη από δενδροκαλλιεργητές. Μια καταπράσινη Ελλάδα θα μπορούσε να ξαναδώσει την ελπίδα σε έναν κόσμο που ολοένα σαπίζει οι ρίζες του.»
- ³ Ο Λώρενς Ντάρελ (1912-1990) έζησε μεταξύ του 1935 και του 1941 στην Ελλάδα. Σε ένα γράμμα του προς τον Χένρι Μίλλερ περιέγραφε την κηδεία του Κωστή Παλαμά (1859-1943), η οποία έλαβε τον χαρακτήρα αντιστασιακής πράξης, καθώς, μετά τον επικήδειο του Άγγελου Σικελιανού, πολλές χιλιάδες Έλληνες διαδήλωσαν και τραγούδησαν τον Εθνικό Ύμνο. Βλ. Lawrence Durrell, *The Durrell-Miller Letters, 1935-80*, επιμ. Ian S. MacNiven (Λονδίνο: Faber & Faber, 1988), 192 κ.ε.
- ⁴ Kevin Andrews, *Castles of the Morea*, Gennadeion monograph 4 (Πρίνστον: American School of Classical Studies at Athens, 1953).
- ⁵ Kevin Andrews, *The Flight of Ikaros: A journey into Greece* (Λονδίνο: Weidenfeld and Nicolson, 1959), 24. Kevin Andrews, *Η πτήση του Ικάρου. Ταξιδεύοντας στην Ελλάδα του Εμφυλίου*, μτφρ. Δέσποινα Ρισσάκη (Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2018), 56: «Τον χειμώνα, επετράπη στους φοιτητές των ξένων αρχαιολογικών σχολών να επισκεφθούν το Εθνικό Μουσείο που είχε παραμείνει κλειστό για οκτώ χρόνια. Μέσα στο γραφείο του διευθυντή, το κεφάλι και οι ώμοι και το μοναδικό απλωμένο χέρι του Ηνίοχου των Δελφών –γυαλισμένα και μαυρισμένα λόγω του ενταφιασμού τους στη διάρκεια του πολέμου– κάθονταν σ' ένα ενιαίο κομμάτι πάνω σ' ένα τραπέζι καλυμμένο με θραύσματα αγγείων που περιμέναν να ταξινομηθούν: τα πράσινα ορειχάλκινα πόδια στέκονταν μέχρι το ύψος της μέσης σε μια γωνιά του δωματίου, ίσια και λεπτά σαν νεαρό δέντρο κλαδεμένο κάτω από τα κλαδιά. Στις αίθουσες του μουσείου, ενώ εμείς περιεργαζόμασταν και ψιθυρίζαμε κάτω από τις σιληνές κοιλιές των τεράστιων επιτύμβιων αμφορέων, τρεις παγερές γυναίκες με καλυμμένα κεφάλια περπατούσαν συγχρονισμένα με τις σκολύπες τους ανάμεσα στους τοίχους που αντηκούσαν.» Σχετικά με την οδύσσεια του Ηνίοχου των Δελφών κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου: της ίδιας, (υπό έκδοση) στα Πρακτικά του συνεδρίου *Kultururgschutz in Europa und im Rheinland: Franziskus Graf Wolff Metternich und der Kunstschutz im Zweiten Weltkrieg*, επιμ. Pulheim-Brauweiler, βλ. <https://kunstschutz-wolff-metternich.de/>.
- ⁶ Σχετικά με τη δράση της Υπηρεσίας για την Προστασία Έργων Τέχνης (Kunstschutz) στην Ελλάδα: Volker Losemann, *Nationalsozialismus und Antike. Studien zur Entwicklung des Faches Alte Geschichte 1933-1945* (Αμβούργο: Hoffmann und Campe, 1977), 155. Βασίλειος Πετράκος, «Τα αρχαία της Ελλάδος κατά τον πόλεμο 1940-1944,» *Μέντωρ* 7 αρ. 31:117. Βασίλειος Πετράκος, *Πρόχειρον Αρχαιολογικών 1828-2012* (Αθήνα: Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, 2013), 223. Julia Hiller von Gaertringen, «Deutsche archäologische Unternehmungen im besetzten Griechenland 1941-1944,» *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung* 110: 465. Georgia Flouda, «Archaeology in the war zone: August Schörgendorfer and the Kunstschutz on Crete during World War II,» *Annual of the British School at Athens* 112: 1-37.
- ⁷ Ο Φραντσίσκος Βολφ Μέτερνικ (1893-1978), ιστορικός της τέχνης, διηύθυνε μεταξύ του 1940 και του 1942 την Υπηρεσία της Kunstschutz της Βέρμαχτ.
- ⁸ Ο Χάνς φον Σένεμπεκ (1904-1944), κλασικός αρχαιολόγος, διηύθυνε μεταξύ του 1941 και 1942 την Υπηρεσία της Kunstschutz στην Ελλάδα.
- ⁹ Ο Μπέρνχαρντ φον Τίσοβιτς (1902-1968), ιστορικός της τέχνης, έγινε το 1942 διευθυντής της Υπηρεσίας της Kunstschutz.
- ¹⁰ ΓΑΙ Βερολίνου, κεντρικό αρχείο, παλιά ταξινόμηση, ντοσιέ 10-40, Γράμμα του Μάρτιν Σέντε προς τον Βάλτερ Βρέντε, 5 Μαΐου 1941.
- ¹¹ Γράμμα του Μάρτιν Σέντε προς τον Βάλτερ Βρέντε.
- ¹² Ο Βίλχελμ Κράικερ (1899-1987), κλασικός αρχαιολόγος, δραστηριοποιήθηκε μεταξύ του 1941 και του 1944 στην Υπηρεσία, στην Ελλάδα. Το 1942 ανέλαβε τη διεύθυνσή της.
- ¹³ Ο Φράντς Ντόλγκερ (1891-1968), βυζαντινολόγος, παρέμεινε για καιρό στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια της Κατοχής. Το 1941 ανήκε στο ειδικό τμήμα «Athos» του Αποσπασματος Ρόζενμπεργκ (ERR). Βλ. Franz Dölger, *Deutsche Forschung auf dem Athos im Kriegsjahre 1941* (Μόναχο, 1942). Franz Dölger, *Mönchsland Athos* (Μόναχο: F. Bruckmann, 1943). Losemann, *Nationalsozialismus und Antike*, 154, 247. Andreas Müller, «"Eine stille Märcheninsel frommer Beschaulichkeit mitten in dem alles mitreißenden und alles wandelnden Strome der Geschichte"? Der Athos im Zeitalter des Nationalsozialismus,» στο *Orthodoxie im Dialog. Historische und aktuelle Perspektiven*, επιμ. Reinhard Flogaus και Jennifer Wasmuth (Βερολίνο, Βοστώνη: De Gruyter, 2015), 337-370. Γιώργος Βραζιτούλης, «Ερευνες των Ναζί στο Άγιον Όρος,» *Ηπειρωτικός Αγών*, 11 Φεβρουαρίου 2019, <https://www.agon.gr/istories/10404/ereynes-ton-nazi-sto-agon-oros/>.
- ¹⁴ Ο Φρανκ Μπρόμπερ (1911-1993), κλασικός αρχαιολόγος, ήταν έως το 1940 εργαζόμενος του ΓΑΙ Αθηνών. πρβλ. ΓΑΙ Βερολίνου, κεντρικό αρχείο, παλιά ταξινόμηση, ντοσιέ 10-40, γράμμα του Karl Kübler προς τα κεντρικά του ΓΑΙ, 5 Φεβρουαρίου 1941. Για τον Μπρόμπερ: Antje Krug, «Frank Brommer zum Gedächtnis,» *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz* 30 (1993): 47-56.
- ¹⁵ ΓΑΙ Βερολίνου, κεντρικό αρχείο, παλιά ταξινόμηση, ντοσιέ 10-40, γράμμα του Βάλτερ Βρέντε προς τον Μάρτιν Σέντε, 5 Μαΐου 1941.
- ¹⁶ Ο Χρήστος Καρούζος (1900-1967) και η Σέμνη Παπασπυρίδη-Καρούζου (1898-1994) υπήρξαν δύο εκ των διασημότερων αρχαιολόγων στην Ελλάδα.
- ¹⁷ Ο Χρήστος Καρούζος παραιτήθηκε από μέλος του ΓΑΙ ως πράξη αντίδρασης στην κατοχή της Ελλάδας. Βλ. Πετράκος, «Τα αρχαία της Ελλάδος,» 172. Phaedra Koutsoukou, «Christos Karousos (1900-1967) und Semni Karousou (1897-1994),» στο *Lebensbilder. Klassische Archäologen und Nationalsozialismus*, τόμ. 2, επιμ. Gunnar Brands και Martin Maischberger (Ράντεν: Marie Leidorf, 2016), 332.
- ¹⁸ ΓΑΙ Βερολίνου, κεντρικό αρχείο, παλιά ταξινόμηση, ντοσιέ 10-40, γράμμα του Βάλτερ Βρέντε προς τον Μάρτιν Σέντε, 5 Μαΐου 1941.
- ¹⁹ ΓΑΙ Βερολίνου, κεντρικό αρχείο, (AdZ), Βιογραφικός φάκελος του Χρ. Καρούζου.
- ²⁰ Οι Εμίλ Κούντζε (1901-1994) και Χάνς Σλάιφ (1902-1945) ήταν από το 1937 ως το 1944 διευθυντές της ανασκαφής στην Ολυμπία: Veit Stürmer, «Hans Schleif. Eine Karriere zwischen Archäologischem Institut und Ahnenerbe,» στο *Prähistorie und Nationalsozialismus. Die mittel- und osteuropäische Ur- und Frühgeschichtsforschung in den Jahren 1933-1945*, επιμ. Achim Leube (Χαϊδελβέργη: Synchron, 2002), 437. Stefan Lehmann, «Hans Schleif (1902-1945),» στο *Lebensbilder. Klassische Archäologen und Nationalsozialismus*, τόμ. 1, επιμ. Gunnar Brands και Martin Maischberger (Ράντεν: Marie Leidorf, 2012), 210 υποσημ. 20. Julian Klein, «Hans Schleif. Stationen der Biographie eines Bauforschers im Nationalsozialismus,» *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 131: 282.

- 21 Ο Κουρτ Γκεμπάουερ (1909-1942), κλασικός αρχαιολόγος, συμμετείχε από το 1936 στην ανασκαφή του Κεραμεικού. Βλ. σχετικά αναλυτικότερα: Alexandra Kankeleit, «Η ιστορία του Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου Αθηνών», *Θέματα Αρχαιολογίας* 2, αρ. 1, Ιανουάριος - Απρίλιος 2018, <http://www.themata-archaiologias.gr/?p=6937>.
- 22 Ο Γκάμπριελ Βέλτερ (1890-1954), κλασικός αρχαιολόγος, βρισκόταν από το 1920 στην Ελλάδα. Έκανε σημαντικές ανασκαφές σε διάφορα μέρη της Ελλάδας, τόσο ως ανεξάρτητος ερευνητής όσο και ως συνεργάτης του ΓΑΙ.
- 23 ΓΑΙ Βερολίνου, κεντρικό αρχείο, παλιά ταξινόμηση, ντισιέ 10-40, Γράμμα του Καρλ Κύμπλερ προς τον Μάρτιν Σέντε, 26 Μαΐου 1941.
- 24 Σχετικά με τα επιτεύγματα του ERR: Losemann, *Nationalsozialismus und Antike*, 153, 163. Πετράκος, «Τα αρχαία της Ελλάδος», 132. Hiller von Gaertringen, «Deutsche archäologische Unternehmungen», 481. Martin Miller, «Otto Wilhelm von Vacano (1910-1997)», στο *Lebensbilder*, τόμ. 1, 244-245.
- 25 Αναλυτικότερα σχετικά με την Κρήτη: Roland Hampe, «Griechischer und englischer Kunstschutzbericht», *Gnomon* 22: 6, 10-17. Ulf Jantzen, «Anekdoten II: Kreta 1941-1942», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 110: 491-499. Πετράκος, «Τα αρχαία της Ελλάδος», 103, 123-132, 156. Hiller von Gaertringen, «Deutsche archäologische Unternehmungen», 475-481. Flouda, «Archaeology in the war zone.» Maria Christides κ.ά., «Kulturgüterraub und der schwierige Weg zur Restitution. Kretische Keramik in der Archäologischen Sammlung der Universität Graz.» στο *Was bleibt? Bibliothekarische NS-Provenienzforschung und der Umgang mit ihren Ergebnissen*, επιμ. Markus Helmut Lenhart και Birgit Scholz (Γκρας: Clío, 2018), 33-41.
- 26 Ο Ουλφ Γιάντσεν (1909-2000), κλασικός αρχαιολόγος, δραστηριοποιούνταν από το 1937 για λογαριασμό του ΓΑΙ Αθηνών. Στη διάρκεια της Κατοχής εργάστηκε και για την Υπηρεσία για την Προστασία Έργων Τέχνης (Kunstschutz): Jantzen, «Anekdoten II.» Flouda, «Archaeology in the war zone», 13.
- 27 Πρόκειται για το ειδικό επιτελείο για τις κλασικές αρχαιότητες του ERR: Losemann, *Nationalsozialismus und Antike*, 153.
- 28 Σχετικά με την τοπογραφική έρευνα στη Χαλκίδα: Πετράκος, «Τα αρχαία της Ελλάδος», 120. Hiller von Gaertringen, «Deutsche archäologische Unternehmungen», 484 κ.ε. Miller, «Otto Wilhelm von Vacano», 245.
- 29 «Ομάδα του Ράινερτ» ονομαζόταν υποτιμητικά το ειδικό επιτελείο για τις προϊστορικές και πρωτοϊστορικές αρχαιότητες: Losemann, *Nationalsozialismus und Antike*, 249. Reinhard Bollmus, *Das Amt Oldenberg und seine Gegner: Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem. 2., um einen bibliographischen Essay von Stephan Lehnstaedt erweiterte Auflage. Oldenbourg* (Βερολίνο/Βοστώνη 2006). Eva Alram-Stern κ.ά., επιμ., *Die deutschen Ausgrabungen 1941 auf der Visiviki Magula/Velestino. Die neolithischen Befunde und Funde* (Βόννη: Habelt, 2015). Agathe Reingruber, βιβλιοκρισία για το *Die deutschen Ausgrabungen 1941 auf der Visiviki-Magula/Velestino: die neolithischen Befunde und Funde*, επιμ. Eva Alram-Stern κ.ά., *Præhistorische Zeitschrift* 92, (Βερολίνο: De Gruyter, 2018): 444-453. Ο Χανς Ράινερτ (1900-1990), προϊστορικός αρχαιολόγος, διεύθυνε από το 1940 το εν λόγω επιτελείο. Ήδη από το 1933 υπήρξαν σημαντικές τριβές με το ΓΑΙ: Marie Vigener, «Ein wichtiger kulturpolitischer Faktor.» *Das Deutsche Archäologische Institut zwischen Wissenschaft, Politik und Öffentlichkeit, 1918-1954* (Ράντεν: Marie Leidorf, 2012), 67-69. βλ. ΓΑΙ Βερολίνου, κεντρικό αρχείο, κληροδότημα Τίοντορ Βινγκάντ, κουτί 18, Γράμμα του Ρούντολφ Χέρτσσοκ προς τον Γκέρχαρτ Ρόντενβαλντ, 19 Μαρτίου 1933.
- 30 Ο Ρούντολφ Στάμπφους (1904-1978), προϊστορικός αρχαιολόγος, εργαζόταν από το 1940 για το ERR. Μεταξύ του 1942 και του 1943 ήταν υπεύθυνος για την «ασφάλεια», δηλαδή την κλοπή προϊστορικών και πρωτοϊστορικών ευρημάτων στα κατεχόμενα ανατολικά τμήματα της επικράτειας.
- 31 Ο Κίμον Γκρούντμαν (1891-1968) ξεκίνησε τη συνεργασία του με το ΓΑΙ Αθηνών το 1928 ως διοικητικός υπάλληλος. Υπήρξε αυτοδίδακτος αρχαιολόγος και ασχολήθηκε κυρίως με τις ανασκαφές σε προϊστορικές θέσεις. Το 1942 προήχθη σε επιστημονικό συνεργάτη του ΓΑΙ Αθηνών και ανέλαβε τη διεύθυνση ανασκαφών.
- 32 Ο Έριχ Μπέρινγκερ (1897-1971), κλασικός αρχαιολόγος, ήταν από το Απρίλιο του 1940 έως τον Απρίλιο του 1943 πολιτιστικός ακόλουθος της Γερμανικής Αποστολής στην Αθήνα. Βλ. Marie Vigener, «Erich Boehringer (1897-1971)», στο *Lebensbilder*, τόμ. 1, 315.
- 33 ΓΑΙ Βερολίνου, κεντρικό αρχείο, παλιά ταξινόμηση, ντισιέ 10-40, Γράμμα του Βάλτερ Βρέντε προς τον Μάρτιν Σέντε, 13 Οκτωβρίου 1941.
- 34 Σχετικά με την εκδίωξη του ERR από την Ελλάδα: Losemann, *Nationalsozialismus und Antike*, 160-161. Πετράκος, «Τα αρχαία της Ελλάδος», 125. Hiller von Gaertringen, «Deutsche archäologische Unternehmungen», 488 κ.ε. Η δυσσέσκεια αφορούσε κατά κύριο λόγο τον Ράινερτ και το επιτελείο για τα ζητήματα προϊστορικών και πρωτοϊστορικών αρχαιοτήτων. Το ΓΑΙ Αθηνών και το Υπουργείο Εξωτερικών εξακολουθούσε να διατηρεί καλές σχέσεις με τα άλλα δύο επιτελεία (για τις κλασικές αρχαιότητες και το «Athos»).
- 35 Σχετικά με τον περιορισμό όλων των αρχαιολογικών δραστηριοτήτων στην Ελλάδα από το 1943: ΓΑΙ Βερολίνου, κεντρικό αρχείο, παλιά ταξινόμηση, ντισιέ 10-40, Γράμμα του Βάλτερ Βρέντε προς τους Γκούντερ Άλτενμπουργκ και Έριχ Μπέρινγκερ, 11 Ιανουαρίου 1943. Το τελευταίο αποδεδειγμένο εύρημα είναι πιθανότατα γυναικείο άγαλμα στη Θεσσαλονίκη από τη Βέρμαχτ, βλ. Hiller von Gaertringen, «Deutsche archäologische Unternehmungen», 465 υποσημ. 10.
- 36 Σχετικά με αυτό βλ. τις αναφορές και τις εκθέσεις στα αρχαιολογικά περιοδικά της εποχής: *Archäologischer Anzeiger*, *Αρχαιολογικό Δελτίον*, *Αρχαιολογική Εφημερίς*, *Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente*, *Bulletin de Correspondance Hellénique*, *Annual of the British School at Athens*, *American Journal of Archaeology*. Βλ. Thomas J. Dunbabin, «Archaeology in Greece, 1939-45», *The Journal of Hellenic Studies* 64 (1944): 78-97. Πετράκος, *Πρόχειρον Αρχαιολογικόν*, 307-321. Ο Έριχ Μπέρινγκερ, ως πολιτιστικός ακόλουθος της Γερμανικής Αποστολής στην Αθήνα, είχε επιτρέψει στις ξένες αρχαιολογικές σχολές να συνεχίσουν τις δραστηριότητές τους στην Ελλάδα, αν και πιο περιορισμένα: ΓΑΙ Βερολίνου, κεντρικό αρχείο, βιογραφικό ντισιέ Έριχ Μπέρινγκερ, σχετικές δηλώσεις των Ρομπέρ Ντεμανζέλ και Οκτάβ Μερλιέ, 4 Ιουνίου 1948. Βλ. κληροδότημα Έριχ Μπέρινγκερ στο αρχείο του Κριστόφ Μπέρινγκερ.
- 37 Hiller von Gaertringen, «Deutsche archäologische Unternehmungen», 471-475. Πετράκος, «Τα αρχαία της Ελλάδος», 122 κ.ε.
- 38 ΓΑΙ Αθηνών, αρχείο, κουτί 21, Γράμμα της Ανν-Μαρί Μαρτίν προς τον Ουλφ Γιάντσεν, 6 Αυγούστου 1968. σχετικά με τον Γιάντσεν, βλ. εδώ υποσημ. 23.
- 39 ΓΑΙ Αθηνών, αρχείο, κουτί 21, Γράμμα του Πέτερ Γκέρκε προς την Ανν-Μαρί Μαρτίν, 12 Αυγούστου 1968.
- 40 Πετράκος, «Τα αρχαία της Ελλάδος», 119, 122-123. Hiller von Gaertringen, «Deutsche archäologische Unternehmungen», 475. Flouda, «Archaeology in the war zone», 10.
- 41 Ernst Kirsten και Wilhelm Kraiker, *Griechenlandkunde* (Χαϊδελβέργη: Universitätsverlag Carl Winter, 1955). Ernst Kirsten, *Die griechische Polis als historisch-geographisches Problem des Mittelmeerraumes* (Bonn: F. Dümmler, 1956). Για τις αεροφωτογραφίες της Βρετανικής Σχολής Αθηνών βλ. BSA, ανακτήθηκε 7 Αυγούστου 2020, https://www.bsa.ac.uk/about-us/library/collections_and_resources/aerial-photographs/#1540450173785-4157f105-f6cc.
- 42 Βλ. εδώ υποσημ. 11.

- ⁴³ Ο Ερνστ Κίρστεν (1911-1987), ιστορικός και γεωγράφος, δραστηριοποιούνταν από τον Σεπτέμβριο του 1941 στην Υψηρασία για την Προστασία Έργων Τέχνης της Βέρμαχτ στην Ελλάδα.
- ⁴⁴ Πετράκος, «Τα αρχαία της Ελλάδος», 143-146. Hiller von Gaertringen, «Deutsche archäologische Unternehmungen», 475 υποσημ. 64.
- ⁴⁵ Kirsten και Kraiker, *Griechenlandkunde*. βλ. τις κριτικές των: E. Vanderpool, *The American Journal of Archaeology* 60 (1956): 193-194. Roland Martin, *Revue des études grecques* 69 (1956): 210-211.
- ⁴⁶ Ο Φρίντριχ Ματς (1890-1974), κλασικός αρχαιολόγος, ήρθε στην Ελλάδα για έρευνες κατά τη διάρκεια της Κατοχής.
- ⁴⁷ Για τις κυβερνήσεις «κατά την διάρκεια της εχθρικής κατοχής της χώρας» βλ. Γενική Γραμματεία Νομικών και Κοινοβουλευτικών Θεμάτων, ανακτήθηκε Μάρτιος 2019 <http://www.gkg.gov.gr/?p=1026>. Επίσης, Κωνσταντίνος Λογοθετόπουλος, *Ιδού η αλήθεια* (Αθήνα, 1948), <https://anemi.lib.uoc.gr/metadata/4/2/9/metadata-1429250197-716594-26817.tkl>. Για την κυβέρνηση του Κωνσταντίνου Λογοθετόπουλου: Hagen Fleischer, *Im Kreuzschatten der Mächte, Griechenland 1941-1944. Okkupation - Resistance - Kollaboration* (Φραγκφούρτη αμ Μάιν: Peter Lang, 1986). Mark Mazower, *Inside Hitler's Greece. The Experience of Occupation, 1941-1944* (Νιου Χέιβεν, Λονδίνο: Yale University Press, 1993). Πετράκος, *Πρόχειρον Αρχαιολογικόν*, 314-346. Βάσιος Καλογρηάς, «Η γερμανική 'Νέα Τάξη' στην κατεχόμενη Ελλάδα, 1941-1944.» στο Ο «μακρύς» ελληνογερμανικός εικοστός αιώνας: Οι μαύρες σκιές στην ιστορία των διμερών σχέσεων, επιμ. Στράτος Δορδανάς και Νίκος Παπαναστασίου (Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο Α.Ε. 2019), 193-222. Β. Χιονίδου, «Ποιος έφταιγε; Ποιος; Άραγε, μόνο οι Γερμανοί;»: Η επιστιπτική κατάσταση της Ελλάδας, Οκτώβριος 1940-Απρίλιος 1941,» στο Ο «μακρύς» ελληνογερμανικός εικοστός αιώνας, 223-250.
- ⁴⁸ Friedrich Matz, επιμ., *Forschungen auf Kreta 1942* (Βερολίνο: De Gruyter, 1951). Σχετικά με τις αντιδράσεις εντός του ΓΑΙ ως προς τον πρόλογο του βιβλίου για την Κρήτη: ΓΑΙ Βερολίνου, κεντρικό αρχείο, παλιά ταξινόμηση, ντοσιέ 10-40, Γράμμα του Καρλ Βάικερτ προς τον Εμίλ Κούντσε, 30 Σεπτεμβρίου 1950. Αυτ. Γράμμα του Εμίλ Κούντσε προς τον Καρλ Βάικερτ, 4 Οκτωβρίου 1950: το «χοντροκομμένο ύφος του προλόγου» (die "unurbane Fassung des Vorwortes"). Πρβλ. Hiller von Gaertringen, «Deutsche archäologische Unternehmungen», 481 υποσημ. 98.
- ⁴⁹ Σχετικά με τη Σφιγγά βλ. *Archäologischer Anzeiger* 1942, VII (Jahresbericht des Archäologischen Instituts des Deutschen Reiches für das Haushaltsjahr 1942/1943). *Archäologischer Anzeiger* 1943, 340, 391-444, εικ. 31-37. 63. Για την ανακάλυψη του Γανυμήδη βλ. Emil Kunze, *Neue Meisterwerke griechischer Kunst aus Olympia* (Μόναχο, 1948), 29, εικ. 66.68. Emil Kunze, *V. Bericht über die Ausgrabungen in Olympia* (Winter 1941/1942 und Herbst 1952), με κείμενα των Η.-V. Herrmann und H. Weber (Βερολίνο: De Gruyter, 1956), 103-114 πιν. 57-63.
- ⁵⁰ Karl Kübler, *Kerameikos. Ergebnisse der Ausgrabungen IV. Neufunde aus der Nekropole des 11. und 10. Jahrhunderts* (Βερολίνο: De Gruyter, 1943). Emil Kunze και Hans Schleif, *IV. Bericht über die Ausgrabungen in Olympia. 1940 und 1941*, με κείμενα των R. Eilmann und Ulf Jantzen (Βερολίνο: De Gruyter, 1944).
- ⁵¹ Karl Kübler, *Kerameikos. Ergebnisse der Ausgrabungen V 1. Die Nekropole des 10. bis 8. Jhs* (Βερολίνο: De Gruyter, 1954). Kunze Emil. V. Bericht über die Ausgrabungen in Olympia (Winter 1941/1942 und Herbst 1952) (Berlin: De Gruyter, 1956).
- ⁵² βλ. τις κριτικές των Eva Brann, *The American Journal of Archaeology* 60 (1956): 73-74. John Boardman, *The Journal of Hellenic Studies* 77 (1957): 362. Pierre Amandry, *Gnomon* 30 (1958): 45-48.
- ⁵³ Σχετικά με την επιρροή της ναζιστικής ιδεολογίας (ρατσιστική θεώρηση και αντισημιτισμός) σε αρχαιολογικές δημοσιεύσεις των δεκαετιών 1930 και 1940: Julia Hiller von Gaertringen, «Sparta und Olympia im Nationalsozialismus.» *Propylaeumdok*, 1989, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/volltexte/2018/3953>. Klaus Junker, *Das Archäologische Institut des Deutschen Reiches zwischen Forschung und Politik: die Jahre 1929 bis 1945* (Μάιντς: Philipp von Zabern, 1997), 42-43, 72-83. Stefan Altekamp, *Klassische Archäologie und Nationalsozialismus*, Σεμινάριο Θερντό Εξάμνο 2014, ανακτήθηκε Μάρτιος 2019, <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/14308>, 25-28, 97-101. Johann Chapoutot, *Der Nationalsozialismus und die Antike* (Ντάρμστατ: Philipp von Zabern, 2014).
- ⁵⁴ Ο Λούντβιχ Κούρτιους (1874-1954), κλασικός αρχαιολόγος, ήταν μεταξύ του 1928 και του 1937 πρώτος διευθυντής του ΓΑΙ στη Ρώμη. Οι Ναζί τον συνταξιοδότησαν πρόωπα. Για τον Κούρτιους βλ.: Sylvia Diebner και Christian Jansen, «Ludwig Curtius (1874-1954),» στο *Lebensbilder. Klassische Archäologen und der Nationalsozialismus*, επιμ. Gunnar Brands και Martin Maischberger (Rahden: Verlag Marie Leidorf, 2016), τόμ. 2, 79-111.
- ⁵⁵ ΓΑΙ Βερολίνου, κεντρικό αρχείο, παλιά ταξινόμηση, ντοσιέ 10-40, απόσπασμα από ένα κείμενο του Ludwig Curtius, 7 Ιουλίου 1947. Ο Κούρτιους αναφέρεται σε μια συζήτηση με τον Σουηδό αρχαιολόγο Έρικ Σγιόκβιστ (1903-1975), ο οποίος λίγο ωριότερα είχε επισκεφτεί την Ελλάδα. Ο Σγιόκβιστ ήταν πρόεδρος της Διεθνούς Ένωσης της Κλασικής Αρχαιολογίας [Associazione Internazionale di Archeologia Classica] από το 1944 ως το 1948, ανακτήθηκε Μάρτιος 2019, <http://www.aiac.org/en/history-aiac>.
- ⁵⁶ Ο Ιωάννης Μηλιάδης (1895-1975), κλασικός αρχαιολόγος, είχε σπουδάσει στην Ελλάδα και τη Γερμανία. Από το 1925 κατείχε διάφορα υψηλά αξιώματα στην αρχαιολογική υπηρεσία. Από το 1940 έως το 1960 ήταν υπεύθυνος για την Ακρόπολη.
- ⁵⁷ βλ. εδώ υποσημ. 13.
- ⁵⁸ ΓΑΙ Βερολίνου, κεντρικό αρχείο, παλιά ταξινόμηση, ντοσιέ 10-40, Γράμμα του Ιωάννη Μηλιάδη προς τον Φράνκ Μπρόμερ (αντίγραφο μετάφρασης), 30 Αυγούστου 1948.
- ⁵⁹ Έκθεση της Υψηρασίας για την Προστασία Έργων Τέχνης GR 1946, ανακτήθηκε Μάρτιος 2019, <http://anemi.lib.uoc.gr/metadata/4/2/9/metadata-1333521439-162633-20737.tkl>. Έκθεση της Υψηρασίας για την Προστασία Έργων Τέχνης GB 1946, ανακτήθηκε Μάρτιος 2019, <http://trove.nla.gov.au/work/27457454?q&versionId=33099824>.
- ⁶⁰ Ο Ρόλαντ Χάμπε (1908-1981), κλασικός αρχαιολόγος, ήταν κατά τη διάρκεια της Κατοχής διερμηνέας για τη Βέρμαχτ και διατηρούσε στενές επαφές τόσο με την Υψηρασία για την Προστασία Έργων Τέχνης όσο και με το ΓΑΙ. Ως υπολοχαγός στο απόσπασμα του στρατηγού Φέλμι συμμετείχε το 1944 στο συντονισμό της αποχώρησης των γερμανικών στρατευμάτων από την Ελλάδα. Για τον Χάμπε: Tonio Holscher, «Roland Hampe 1908-1981,» στο *Archäologenbildnisse. Porträts und Kurzbiographien von Klassischen Archäologen deutscher Sprache*, επιμ. Reinhard Lullies και Wolfgang Scharing (Μάιντς: Philipp von Zabern, 1988), <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/4522/>.
- ⁶¹ Hampe, «Griechischer und englischer Kunstschutzbericht.»
- ⁶² ΓΑΙ Βερολίνου, κεντρικό αρχείο, παλιά ταξινόμηση, ντοσιέ 10-40, Γράμμα του Καρλ Βάικερτ προς τον Εμίλ Κούντσε, 23 Νοεμβρίου 1950. Για τον Κούντσε: Klaus Fittschen, «Gedenkfeier für Emil Kunze und Semni Karusu am 10. März 1995,» *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 110 (1995): 1-11. Για τον Βάικερτ: Michael Krumme και Marie Vigener, «Carl Weickert (1883-1947),» *Lebensbilder*, τόμ. 2, 203-222.
- ⁶³ ΓΑΙ Βερολίνου, κεντρικό αρχείο, παλιά ταξινόμηση, ντοσιέ 10-40, Γράμμα του Καρλ Βάικερτ προς τον Κόμψ Βολφ Μέτερνιχ, 30 Νοεμβρίου 1950.
- ⁶⁴ ΓΑΙ Βερολίνου, κεντρικό αρχείο, παλιά ταξινόμηση, ντοσιέ 10-40, Γράμμα του Εμίλ Κούντσε προς τον Καρλ Βάικερτ, 12 Δεκεμβρίου 1950.
- ⁶⁵ Πετράκος, *Πρόχειρον Αρχαιολογικόν*, Μέρος I, 309, 333, 356, 379, 412, Μέρος II 8, 33-34.
- ⁶⁶ Μιχάλης Τιβέριος, «ΜΝΗΣΘΗΤΕ ΤΩΝ ΕΝ ΤΟΙΣ ΠΟΛΕΜΟΙΣ ΠΑΡΑΛΟΓΩΝ. Οι αρχαιότερες στην κατοχή,» *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* 88 (2013): 160-163.
- ⁶⁷ Σχετικά με τις παράνομες ανασκαφές και τις κλοπές έργων τέχνης στην Ελλάδα βλ.: <http://anemi.lib.uoc.gr/metadata/4/2/9/metadata-1333521439-162633-20737.tkl>, <http://trove.nla.gov.au/work/27457454?q&versionId=33099824>, <https://www.kathimerini.gr/776077/gallery/epikairothta/ereynes/sta-ixnh-twn-klemmenwn-ths-katoxhs>, <https://insidestory.gr/article/germano-arhaiolates-klemmena-katestrammena-arhaia-polemoy?token=2WHY3IC09Q>. Losemann, *Nationalsozialismus und Antike*, 162. Πετράκος, Τα αρχαία της Ελλάδος.» Τιβέριος, «ΜΝΗΣΘΗΤΕ,» 159-202. Eleni Pipelia, *The looted antiquities in Greece during World War II: case studies of return and restitutions* (Αθήνα: European Shoah Legacy Institute (ESLI), 2014), https://www.academia.edu/9907132/The_looted_antiquities_in_Greece_during_World_War_II_case_studies_of_return_and_restitutions Pipelia 2014. Christides κ.ά., «Kulturguterraub.»

- ¹ This paper is based on the research I conducted within the framework of the project entitled "The German Archaeological Institute during the National Socialist Era." I would like to wholeheartedly thank the Director of the DAI at Athens, Ms. Katja Sporn, for her interest and support. I would also like to express my gratitude to Angelika Betz, Katharina Brandt, Dimitris Grigoropoulos, Voula Livani, Johanna Müller von der Haegen, Vasileios Petrakos, Despoina Rissaki, Holger Scheerschmidt, Eberhard Slenczka and Ersi Xanthopoulos for their support. My thanks also go to Effie Avgita for the English translation of the Greek text and to Marcus O'Connor and Neil Bristow for proofreading. I would particularly like to thank Iro Katsaridou and Ioannis Moutsianos, who led the project "The Occupier's Gaze: Athens in the Photographs of the German Soldiers" and who have always been supportive and highly professional in organising the Conference at the Acropolis Museum and publishing the present volume.
- ² Henry Miller, *The Colossus of Maroussi* (San Francisco: Colt Press, 1941), 40: "A revived Greece can very conceivably alter the whole destiny of Europe. Greece does not need archaeologists – she needs arboriculturists. A verdant Greece may give hope to a world now eaten away by white-heart rot."
- ³ Lawrence Durrell (1912–1990) lived in Greece between 1935 and 1941. In a letter to Henry Miller he described the funeral of Kostis Palamas (1859–1943), which took on the character of an act of resistance as, following the eulogy delivered by Angelos Sikelianos, many thousands of Greeks demonstrated and sang the National Anthem. See, Lawrence Durrell, *The Durrell-Miller Letters, 1935–80*, Ian S. MacNiven, ed., (London: Faber & Faber, 1988), 192ff.
- ⁴ Kevin Andrews, *Castles of the Morea*, Gennadeion monograph 4 (Princeton: American School of Classical Studies at Athens, 1953).
- ⁵ Kevin Andrews, *The Flight of Ikaros: A journey into Greece* (Λονδίνο: Weidenfeld and Nicolson, 1959), 24: "Early in the new year the members of the foreign archaeological schools were allowed into three halls of the National Museum, which had been closed for nearly ten years. In the director's office, the head, shoulders and outstretched arm of the Charioteer of Delphi, moist from long burial, reposed in a single piece on a desk littered with potsherd awaiting classification; in a corner stood the green bronze legs up to the waist, straight and slender like a young tree sheared off below the branches. Out in the galleries where we stood about, whispering under the shiny bellies of huge grave amphorae, three cold women with covered heads, bending to the floor, moved in measure with their brooms between the booming walls." Regarding the adventures of the Charioteer of Delphi during World War II: same author, (forthcoming) in the Proceedings of the Conference *Kulturgutschutz in Europa und im Rheinland: Franziskus Graf Wolff Metternich und der Kunstschutz im Zweiten Weltkrieg*, ed. Pulheim-Brauweiler, see <https://kunstschutz-wolff-metternich.de/>.
- ⁶ For the activities of the Kunstschutz in Greece: Volker Losemann, *Nationalsozialismus und Antike. Studien zur Entwicklung des Faches Alte Geschichte 1933–1945* (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1977), 155; Βασίλειος Πετράκος, "Τα αρχαία της Ελλάδος κατά τον πόλεμο 1940–1944," *Μέντωρ* 7, no. 31 (1994) Vassilios Petrakos, [The ancient monuments of Greece during the war 1940–1944, *Mentor* 7, 31 (1994)]: 117; Βασίλειος Πετράκος, *Πρόχειρον Αρχαιολογικόν 1828–2012* (Αθήνα: Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, 2013) [Vassilios Petrakos, *Archaeological Draft*, (Athens: The Archaeological Society at Athens, 1994)], 223; Julia Hiller von Gaertringen, "Deutsche archäologische Unternehmungen im besetzten Griechenland 1941–1944," *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung* (AM) 110: 465; Georgia Flouda, "Archaeology in the war zone: August Schörgendorfer and the Kunstschutz on Crete during World War II," *Annual of the British School at Athens* 112 (2017): 1–37.
- ⁷ Art historian Franziskus Wolff Metternich (1893–1978) was the director of the Wehrmacht's Kunstschutz department between 1940 and 1942.
- ⁸ Classical archaeologist Hans von Schoenebeck (1904–1944) was the director of the Kunstschutz department in Greece between 1941 and 1942.
- ⁹ Art historian Bernhard von Tieschowitz (1902–1968) became director of the Kunstschutz department in 1942.
- ¹⁰ DAI Berlin, central archive (Archiv der Zentrale: AdZ), old classification, dossier 10–40, letter from Martin Schede to Walther Wrede, 5 May 1941.
- ¹¹ Letter from Martin Schede to Walther Wrede. *ibid.*
- ¹² Classical archaeologist Wilhelm Kraiker (1899–1987), worked for the Kunstschutz in Greece between 1941 and 1944. In 1942 he became the director of the Kunstschutz in Greece.
- ¹³ Byzantinologist Franz Dölger (1891–1968) stayed for a long time in occupied Greece. In 1941 he became a member of "Athos," a special section of the Rosenberg Taskforce (ERR); see Franz Dölger, *Deutsche Forschung auf dem Athos im Kriegsjahre 1941* (Munich, 1942); Franz Dölger, *Mönchsland Athos* (Munich: F. Bruckmann, 1943); Losemann, *Nationalsozialismus und Antike*, 154, 247; Andreas Müller, "Eine stille Märcheninsel frommer Beschaulichkeit mitten in dem alles mitreißenden und alles wandelnden Strome der Geschichte"? Der Athos im Zeitalter des Nationalsozialismus," in *Orthodoxie im Dialog. Historische und aktuelle Perspektiven*, επιμ. Reinhard Flogaus και Jennifer Wasmuth (Berlin, Boston: De Gruyter, 2015), 337–370; Γιώργος Βραζιτούλης, "Έρευνες των Ναζί στο Άγιον Όρος," *Ηπειρωτικός Αγών* [Yorgos Vratzitoulis, Nazi research in the Mount Athos, Epiroticus Agon], February, 11, 2019, <https://www.agon.gr/stories/10404/ereynes-ton-nazi-sto-agon-oros/>.
- ¹⁴ Classical archaeologist Frank Brommer (1911–1993) was employed by the DAI at Athens until 1940; cf DAI Berlin, central archive (AdZ), old classification, dossier 10–40, Letter from Karl Kübler to the DAI Headquarters, 5 February 1941. For Brommer: Antje Krug, "Frank Brommer zum Gedächtnis," *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz* 30 (1993): 47–56.
- ¹⁵ DAI Berlin, central archive (AdZ), old classification, dossier 10–40, letter from Walther Wrede to Martin Schede, 5 May 1941.
- ¹⁶ Christos Karouzos (1900–1967) and Semni Papaspyridi-Karouzou (1898–1994) were two of the most renowned archaeologists in Greece.
- ¹⁷ Christos Karouzos gave up his membership of the DAI as a reaction to the occupation of Greece. See Πετράκος, "Τα αρχαία της Ελλάδος" [Vassilios Petrakos, The ancient monuments of Greece], 172; Phaedra Koutsoukou, "Christos Karouzos (1900–1967) und Semni Karousou (1897–1994)," in *Lebensbilder. Klassische Archäologen und Nationalsozialismus*, vol. 2, eds. Gunnar Brands and Martin Maischberger (Raden: Marie Leidorf, 2016), 332.
- ¹⁸ DAI Berlin, central archive (AdZ), old classification, dossier 10–40, letter from Walther Wrede to Martin Schede, 5 May 1941.
- ¹⁹ DAI Berlin, central archive (AdZ), Biographical Dossier of Ch. Karouzos.
- ²⁰ Emil Kunze (1901–1994) and Hans Schleif (1902–1945) were the local excavation directors ("Örtliche Grabungsleiter") at Olympia from 1937 to 1944: Veit Stürmer, "Hans Schleif. Eine Karriere zwischen Archäologischem Institut und Ahnenerbe," in *Prähistorie und Nationalsozialismus. Die mittel- und osteuropäische Ur- und Frühgeschichtsforschung in den Jahren 1933–1945*, ed. Achim Leube (Heidelberg: Synchron, 2002), 437; Stefan Lehmann, "Hans Schleif (1902–1945)," in *Lebensbilder. Klassische Archäologen und Nationalsozialismus*, vol. 1, eds. Gunnar Brands και Martin Maischberger (Raden: Marie Leidorf, 2012), 210 note 20; Julian Klein, "Hans Schleif. Stationen der Biographie eines Bauforschers im Nationalsozialismus," *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 131 (2016): 282.
- ²¹ Classical archaeologist Kurt Gebauer (1909–1942) took part in the excavation of Kerameikos from 1936. For more details, see: Alexandra Kankeleit, «Η ιστορία του Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου Αθηνών.» *Θέματα Αρχαιολογίας* 2, αρ. 1, Ιανουάριος - Απρίλιος 2018 [History of the German Archaeological Institute of Athens, *Themata Archaiologias* 2, no 1, January–April 2018], <http://www.themata-archaiologias.gr/?p=6937>.
- ²² Classical archaeologist Gabriel Welter (1890–1954) had been in Greece since 1920. He participated in significant excavations in various parts of Greece, both as an independent researcher and as a DAI partner.

- ²³ DAI Berlin, central archive (AdZ), old classification, dossier 10-40, letter from Karl Kübler to Martin Schede, 26 May 1941.
- ²⁴ For the ERR taskforces: Losemann, *Nationalsozialismus und Antike*, 153, 163. Βασίλειος Πετράκος, "Τα αρχαία της Ελλάδος" [Vassilios Petrakos, The ancient monuments of Greece], 132; Hiller von Gaertringen, "Deutsche archäologische Unternehmungen", 481; Martin Miller, "Otto Wilhelm von Vacano (1910-1997)," *Lebensbilder*, vol. 1, 244-245.
- ²⁵ For more information on Crete during the occupation: Roland Hampe, "Griechischer und englischer Kunstschutzbericht," *Gnomon* 22 (1950): 6, 10-17; Ulf Jantzen, "Anekdoten II: Kreta 1941-1942," *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 110 (1995): 491-499. Βασίλειος Πετράκος, "Τα αρχαία της Ελλάδος" [Vassilios Petrakos, The ancient monuments of Greece], 103, 123-132, 156; Hiller von Gaertringen, "Deutsche archäologische Unternehmungen," 475-481; Flouda, "Archaeology in the war zone;" Maria Christides et al., "Kulturgüterraub und der schwierige Weg zur Restitution. Kretische Keramik in der Archäologischen Sammlung der Universität Graz," in *Was bleibt? Bibliothekarische NS-Provenienzforschung und der Umgang mit ihren Ergebnissen*, eds. Markus Helmut Lenhart and Birgit Scholz (Graz: Clio, 2018), 33-41.
- ²⁶ Classical archaeologist Ulf Jantzen (1909-2000) had been active since 1937 on behalf of the DAI at Athens. During the occupation he also worked for the Kunstschutz department: Jantzen 1995; Flouda, "Archaeology in the war zone," 13.
- ²⁷ This was the ERR's taskforce specialised in classical archaeology (Sonderstab Altertumskunde): Losemann, *Nationalsozialismus und Antike*, 153.
- ²⁸ For the topographical survey in Chalkis: Βασίλειος Πετράκος, "Τα αρχαία της Ελλάδος" [Vassilios Petrakos, The ancient monuments of Greece], 120; Hiller von Gaertringen, "Deutsche archäologische Unternehmungen," 484f; Miller, "Otto Wilhelm von Vacano," 245.
- ²⁹ "Reinerth Group" was the derogatory name given to the special taskforce engaging in Pre- and Early History (Sonderstab Vor- und Frühgeschichte): Losemann, *Nationalsozialismus und Antike*, 249; Reinhard Bollmus, *Das Amt Rosenberg und seine Gegner: Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem*. 2., um einen bibliographischen Essay von Stephan Lehnstaedt erweiterte Auflage (Oldenbourg, Berlin/Boston 2006); Eva Alram-Stern et al., eds., *Die deutschen Ausgrabungen 1941 auf der Visviki Magula/Velestino. Die neolithischen Befunde und Funde* (Bonn: Habelt, 2015); Agathe Reingruber, book review for the *Die deutschen Ausgrabungen 1941 auf der Visviki-Magula/Velestino: die neolithischen Befunde und Funde*, *Prähistorische Zeitschrift* 92 (2018): 444-453. Prehistoric archaeologist Hans Reinerth (1900-1990) had been the director of this taskforce since 1940. By 1933 there had already been significant friction with the DAI: Marie Vigener, "Ein wichtiger kulturpolitischer Faktor." *Das Deutsche Archäologische Institut zwischen Wissenschaft, Politik und Öffentlichkeit, 1918-1954* (Raden: Marie Leidorf, 2012), 67-69; see DAI at Berlin, central archive, personal archive of Theodor Wiegand, box 18, letter from Rudolf Herzog to Gerhart Rodenwaldt, 19 March 1933.
- ³⁰ Prehistoric archaeologist Rudolf Stampfuss (1904-1978) worked for the ERR from 1940. Between 1942 and 1943 he was responsible for "safeguarding," i.e. the theft of prehistoric antiquities in the occupied eastern parts of the country.
- ³¹ Kimon Grundmann (1891-1968) started working for the DAI at Athens in 1928 as an administration officer. He was a self-taught archaeologist and mainly worked on prehistoric excavation sites. In 1942 he became a scientific partner of the DAI at Athens and leader of excavations.
- ³² Classical archaeologist Erich Boehringer (1897-1971) was the cultural attaché of the German Embassy in Athens from April 1940 to April 1943: see Marie Vigener, "Erich Boehringer (1897-1971)," *Lebensbilder*, vol. 1, 315
- ³³ DAI Berlin, central archive (AdZ), old classification, 10-40, letter from Walther Wrede to Martin Schede, 13 October 1941.
- ³⁴ For more on the expulsion of the ERR from Greece: Losemann, *Nationalsozialismus und Antike*, 160-161; Βασίλειος Πετράκος, "Τα αρχαία της Ελλάδος" [Vassilios Petrakos, The ancient monuments of Greece], 125; Hiller von Gaertringen, "Deutsche archäologische Unternehmungen," 488ff. The interception was mainly directed against Reinerth and his taskforce of Pre- and Early History. Employees of the DAI at Athens and the German Ministry of Foreign Affairs continued to maintain good relations with the other two taskforces of the ERR ("Archaeology" and "Athos").
- ³⁵ For more on the restrictions on all archaeological activities in Greece from 1943: DAI Berlin, central archive (AdZ), old classification, dossier 10-40, letter from Walther Wrede to Günther Altenburg and Erich Boehringer, 11 January 1943. The last verified find was probably a female statue found by the Wehrmacht in Thessaloniki, see Hiller von Gaertringen, "Deutsche archäologische Unternehmungen," 465, note 10.
- ³⁶ For more details on this, see references and reports in the archaeology journals of that period: *Archäologischer Anzeiger*, *Archaeologikon Deltion*, *Archaeologiki Efirimeris*, *Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente*, *Bulletin de Correspondance Hellénique*, *Annual of the British School at Athens*, *American Journal of Archaeology*. See also Thomas J. Dunbabin, "Archaeology in Greece, 1939-45," *The Journal of Hellenic Studies* (JHS) 64: 78-97; Βασίλειος Πετράκος, *Πρόχειρον Αρχαιολογικόν* [Vassilios Petrakos, Archaeological Draft], 307-321. As cultural attaché of the German Mission in Athens, Erich Boehringer had given permission to several foreign archaeological schools to continue their activities in Greece, although with increased restrictions: DAI Berlin, central archive (AdZ), biographical dossier of Erich Boehringer, related statements made by Robert Demangel and Octave Merlier, 4 June 1948; see legacy of Erich Boehringer in the archive of Christof Boehringer.
- ³⁷ Hiller von Gaertringen, "Deutsche archäologische Unternehmungen," 471-475; Βασίλειος Πετράκος, "Τα αρχαία της Ελλάδος" [Vassilios Petrakos, *The ancient monuments of Greece*], 122 et seq.
- ³⁸ DAI Athens, archive, box 21, letter from Anne-Marie Martin to Ulf Jantzen, 6 August 1968; for Jantzen see here, note 23.
- ³⁹ DAI Athens, archive, box 21, letter from Peter Gercke to Anne-Marie Martin, 12 August 1968.
- ⁴⁰ Βασίλειος Πετράκος, "Τα αρχαία της Ελλάδος" [Vassilios Petrakos, The ancient monuments of Greece], 119, 122-123; Hiller von Gaertringen, "Deutsche archäologische Unternehmungen," 475. Flouda, "Archaeology in the war zone," 10.
- ⁴¹ Ernst Kirsten και Wilhelm Kraiker, *Griechenlandkunde* (Heidelberg: Universitätsverlag Carl Winter, 1955); Ernst Kirsten, *Die griechische Polis als historisch-geographisches Problem des Mittelmeerraumes* (Bonn: F. Dümmler, 1956); For the aerial photographs of the British School of Athens (BSA) made during 1943 to 1945: https://www.bsa.ac.uk/about-us/library/collections_and_resources/aerial-photographs/#1540450173785-4157f105-f6cc.
- ⁴² See here, note 11.
- ⁴³ Historian and geographer Ernst Kirsten (1911-1987) worked for the Wehrmacht's Kunstschutz department in Greece from September 1941.
- ⁴⁴ Βασίλειος Πετράκος, "Τα αρχαία της Ελλάδος" [Vassilios Petrakos, The ancient monuments of Greece], 143-146; Hiller von Gaertringen, "Deutsche archäologische Unternehmungen," 475 note. 64.
- ⁴⁵ Kirsten και Kraiker, *Griechenlandkunde*; See book reviews by: E. Vanderpool, *The American Journal of Archaeology* 60 (1956): 193-194; Roland Martin, *Revue des études grecques* 69 (1956): 210-211.
- ⁴⁶ Classical archaeologist Friedrich Matz (1890-1974) went to Greece for research during the occupation.

- ⁴⁷ For the governments "during the hostile occupation of the country" (Κατά την διάρκεια της Εχθρικής Κατοχής της Χώρας) see: The General Secretariat of Legal and Parliamentary issues, accessed March, 2019, <http://www.gkg.gov.gr/?p=1026>; Moreover, Κωνσταντίνος Λογοθετόπουλος, *Ίδού η αλήθεια* (Αθήνα, 1948) [Konstantinos Logothetopoulos, Here is the truth, Athens, 1948], <https://anemi.lib.uoc.gr/metadata/4/2/9/metadata-1429250197-716594-26817.tkl>; for the government of Konstantinos Logothetopoulos: Hagen Fleischer, *Im Kreuzschatten der Mächte, Griechenland 1941-1944. Okkupation - Resistance - Kollaboration* (Frankfurt: Peter Lang, 1986). Mark Mazower, *Inside Hitler's Greece. The Experience of Occupation, 1941-1944* (New Haven, London: Yale University Press, 1993); Βασίλειος Πετράκος, *Πρόχειρον Αρχαιολογικόν* [Vassilios Petrakos, Archaeological Draft], 314-346; Βάιος Καλογρηάς "Η γερμανική 'Νέα Τάξη' στην κατεχόμενη Ελλάδα, 1941-1944" [Vaios Kalogrias, The German "New Order" in Greece during the occupation, 1941-1944], in *Ο "μακρύς" ελληνογερμανικός εικοστός αιώνας. Οι μαύρες σκιές στην ιστορία των διμερών σχέσεων*, [The "long" Greek-German 20th century: the black shadows in the two-sided history.] eds. Στράτος Δορδανάς και Νίκος Παπαναστασίου [Stratos Dordanas and Nicos Papanastasiou] (Thessaloniki: Epikentro, 2019), 193-222; Βιολέττα Χιονίδου, "Ποιος έφταιγε; Ποιος Άραγε, μόνο οι Γερμανοί;" Η επισιτιστική κατάσταση της Ελλάδας, Οκτώβριος 1940-Απρίλιος 1941, [Hionidou V., "Who was to blame? Who? Only the Germans?:" the food situation in Greece, October 1940-April 1941], in *Ο "μακρύς" ελληνογερμανικός εικοστός αιώνας* [The "long" Greek-German 20th century: the black shadows in the two-sided history], 223-250.
- ⁴⁸ Friedrich Matz, ed., *Forschungen auf Kreta 1942* (Berlin: De Gruyter, 1951); for the reactions within the DAI regarding the book's preface on Crete: DAI Berlin, central archive (AdZ), old classification, dossier 10-40, letter from Carl Weickert to Emil Kunze, 30 September 1950; *ibid* letter from Emil Kunze to Carl Weickert, 4 October 1950: the "coarse style of the preface (die "unurbane Fassung des Vorwortes"); cf Hiller von Gaertringen, "Deutsche archäologische Unternehmungen," 481, note 98.
- ⁴⁹ For the Sphinx, see *Archäologischer Anzeiger 1942*, VII (Jahresbericht des Archäologischen Instituts des Deutschen Reiches für das Haushaltsjahr 1942/1943); *Archäologischer Anzeiger 1943*, 340. 391-444, Figs. 31-37. 63. For the discovery of Ganymede, see Emil Kunze, *Neue Meisterwerke griechischer Kunst aus Olympia* (Munich, 1948), 29, Fig. 66.68; Emil Kunze, *V. Bericht über die Ausgrabungen in Olympia* (Winter 1941/1942 und Herbst 1952), with texts of H.-V. Herrmann und H. Weber (Berlin: De Gruyter, 1956), 103-114, Plates 57-63.
- ⁵⁰ Karl Kübler, *Kerameikos. Ergebnisse der Ausgrabungen IV. Neufunde aus der Nekropole des 11. und 10. Jahrhunderts* (Berlin: De Gruyter, 1943); Emil Kunze και Hans Schleif, *IV. Bericht über die Ausgrabungen in Olympia. 1940 und 1941*, with texts of R. Eilmann und and Ulf Jantzen (Berlin: De Gruyter, 1944).
- ⁵¹ Karl Kübler, *Kerameikos. Ergebnisse der Ausgrabungen V 1. Die Nekropole des 10. bis 8. Jhs* (Berlin: De Gruyter, 1954); Emil Kunze *V. Bericht über die Ausgrabungen in Olympia* (Winter 1941/1942 und Herbst 1952) (Berlin: De Gruyter, 1956).
- ⁵² See reviews by Eva Brann, *The American Journal of Archaeology* 60 (1956): 73-74; John Boardman, *The Journal of Hellenic Studies* 77 (1957): 362; Pierre Amandry, *Gnomon* 30 (1958): 45-48.
- ⁵³ For the influence of Nazi ideology (racist views and antisemitism) on archaeological publications in the 1930s and 1940s: Julia Hiller von Gaertringen, "Sparta und Olympia im Nationalsozialismus," *Propylaeumdok*, 1989, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/volltexte/2018/3953>. Klaus Junker, *Das Archäologische Institut des Deutschen Reiches zwischen Forschung und Politik: die Jahre 1929 bis 1945* (Mainz: Philipp von Zabern, 1997), 42-43, 72-83; Stefan Altekamp, *Klassische Archäologie und Nationalsozialismus*, spring semester seminar 2014, accessed March, 2019, <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/14308>, accessed March, 25-28, 97-101; Johann Chapoutot, *Der Nationalsozialismus und die Antike* (Darmstadt: Philipp von Zabern, 2014).
- ⁵⁴ Classical archaeologist Ludwig Curtius (1874-1954) was the first director of the DAI at Rome from 1928 to 1937. The Nazis gave him an early retirement. For Curtius: Sylvia Diebner και Christian Jansen, "Ludwig Curtius (1874-1954)," in *Lebensbilder. Klassische Archäologen und der Nationalsozialismus*, eds. Gunnar Brands και Martin Maischberger (Rahden: Verlag Marie Leidorf, 2016), vol. 2, 79-111.
- ⁵⁵ DAI Berlin, central archive (AdZ), old classification, dossier 10-40, extract from a text written by Ludwig Curtius, 7 July 1947. Curtius refers to a discussion with the Swedish archaeologist Erik Sjöqvist (1903-1975), who had visited Greece at an earlier stage. Sjöqvist was President of the "Associazione Internazionale di Archeologia Classica" from 1944 to 1948, accessed March 2019, <http://www.aiac.org/en/history-aiac>.
- ⁵⁶ Classical archaeologist Ioannis Miliadis (1895-1975) studied in Greece and Germany. Since 1925 he had held various high-ranking positions in the archaeology service. He was responsible for the Acropolis from 1940 to 1960.
- ⁵⁷ See above, note 13.
- ⁵⁸ DAI Berlin, central archive (AdZ), old classification, dossier 10-40, letter from Ioannis Miliadis to Frank Brommer (translated copy), 30 August 1948.
- ⁵⁹ Report of the Commission for the Protection of Works of Art GR 1946, accessed March 2019, <http://anemi.lib.uoc.gr/metadata/4/2/9/metadata-1333521439-162633-20737.tkl> Report of the Commission for the Protection of Works of Art GB 1946, accessed March 2019, <http://trove.nla.gov.au/work/27457454?q&versionId=33099824>.
- ⁶⁰ Classical archaeologist Roland Hampe (1908-1981) served as a Wehrmacht interpreter and had close contact both to the Kunstschutz and the DAI. As a lieutenant in the detachment of General Felmy, he took part in the coordination of the retreat of German troops from Greece in 1944. For Hampe: Tonio Hölscher, "Roland Hampe 1908-1981," in *Archäologenbildnisse. Porträts und Kurzbiographien von Klassischen Archäologen deutscher Sprache*, eds. Reinhard Lullies und Wolfgang Schiering (Mainz: Philipp von Zabern, 1988), <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/4522/>.
- ⁶¹ Hampe, "Griechischer und englischer Kunstschutzbericht."
- ⁶² DAI Berlin, central archive (AdZ), old classification, dossier 10-40, letter from Carl Weickert to Emil Kunze, 23 November 1950. For Kunze: Klaus Fittschen, "Gedenkfeier für Emil Kunze und Semni Karusu am 10. März 1995," *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* [AM] 110: 1-11; For Weickert: Michael Krumme and Marie Vigener, "Carl Weickert (1883-1947)," *Lebensbilder*, vol. 2, 203-222.
- ⁶³ DAI Berlin, central archive (AdZ), old classification, dossier 10-40, letter from Carl Weickert to Count Wolff-Metternich, 30 November 1950.
- ⁶⁴ DAI Berlin, central archive (AdZ), old classification, dossier 10-40, letter from Emil Kunze to Carl Weickert, 12 December 1950.
- ⁶⁵ Πετράκος, *Πρόχειρον Αρχαιολογικόν* [Archaeological Draft], Part I 309, 333, 356, 379, 412, Part II 8, 33-34.
- ⁶⁶ Μιχάλης Τιβέριος, "ΜΝΗΣΘΗΤΕ ΤΩΝ ΕΝ ΤΟΙΣ ΠΟΛΕΜΟΙΣ ΠΑΡΑΛΟΓΩΝ. Οι αρχαιότερες στην κατοχή," *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* 88 (2013) ["REMEMBER THE UNEXPECTED TURNS IN WAR. Antiquities during the Occupation," *Proceedings of the Academy of Athens* 88 (2013): 160-163.
- ⁶⁷ For illegal excavations and thefts of works of art in Greece, see: <http://anemi.lib.uoc.gr/metadata/4/2/9/metadata-1333521439-162633-20737.tkl>; <http://trove.nla.gov.au/work/27457454?q&versionId=33099824>; <https://www.kathimerini.gr/776077/gallery/epikairothta/ereynes/sta-ixnh-twn-klemmenwn-ths-katoxhs>; <https://insidestory.gr/article/germano-arhaiolates-klemmena-katestrammena-arhaia-polemoy?token=2WHY3IC09Q>; Losemann, *Nationalsozialismus und Antike*, 162; Βασίλειος Πετράκος, "Τα αρχαία της Ελλάδος" [Vassilios Petrakos, The ancient monuments of Greece]; Μιχάλης Τιβέριος, "ΜΝΗΣΘΗΤΕ..." [Michalis Tiverios, REMEMBER...], 159-202; Eleni Pipelia, *The looted antiquities in Greece during World War II: case studies of return and restitutions* (Athens: European Shoah Legacy Institute (ESLI), 2014); https://www.academia.edu/9907132/The_looted_antiquities_in_Greece_during_World_War_II_case_studies_of_return_and_restitutions; Christides et al., "Kulturguterraub," 33-41.

Ο «ΣΟΒΙΕΤΙΚΟΣ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΣ» ΣΤΟΝ «ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟ» ΤΟΥ Γ΄ ΡΑΪΧ: Η ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ΠΡΟΠΑΓΑΝΔΑ ΣΤΗΝ ΚΑΤΕΧΟΜΕΝΗ ΕΛΛΑΔΑ, 1941-44¹

Ελευθερία Γκάρα

Μεταπτυχιακή φοιτήτρια Ιστορίας

Στράτος Δορδανάς

Επίκουρος Καθηγητής Ιστορίας, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας

[...] Χάριν της ιστορικής δικαιοσύνης είμαι υποχρεωμένος να διαπιστώσω ότι εκ των αντιπάλων οίτινες μάς αντιμετώπισαν, ο Έλλην στρατιώτης επολέμει ομοίως με παράτολμον θάρρος και υψίστην περιφρόνησιν προς τον θάνατον. Εσυνθηκολόγει τότε μόνον, όταν πάσα περαιτέρω αντίστασις απέβαινε αδύνατος και επομένως ματαία.²

Αδόλφος Χίτλερ

Έλληνες στρατιώται, ο πόλεμος κατά της Αγγλίας μάς ννάγκασε να εισχωρήσωμεν εις την χώραν σας. Δεν ερχόμεθα ως εχθροί αλλ' ως σύντροφοι, έχοντες υπ' όψει την παλαιάν φιλίαν των λαών μας. Ο νικηφόρος γερμανικός στρατός εκτιμά την ανδρείαν σας. Ας μη μείνη άνευ αποτελεσμάτων. Θέσατέ της ένα νέον και μεγαλότερον σκοπόν. Την απελευθέρωσιν της Ευρώπης από τους Άγγλους εκμεταλλευτάς. Ελάτε μαζί μας παληκάρια, ελάτε εις τας γραμμάς μας, θα σας υποδεχθούμε ως φίλοι και σύντροφοι.

Γερμανική προπαγανδιστική προκήρυξι, Απρίλιος 1941³

Όταν το Γ΄ Ράιχ επιτέθηκε και κατέλαβε την Ελλάδα τον Απρίλιο-Μάιο 1941, παρουσίασε την επιχείρησιν αυτή ως «απελευθερωτική» για την Ελλάδα, υποσχόμενο ότι πλέον η χώρα έμελλε να βρει τη θέση που της άξιζε σε μια αναμορφωμένη «Νέα Ευρώπη». Τα θερμά λόγια του ίδιου του Χίτλερ για την ηρωική αντίστασιν του ελληνικού στρατού και η «γενναϊόδωρη» χειρονομία της απελευθέρωσής του, σε αντίθεσιν με την τύχη του γιουγκοσλαβικού στρατού, ήταν δείγματα μιας ναζιστικής γραφής που κατέτασσε την Ελλάδα σε προνομιούχο θέση σε σχέση ασφαλώς με αυτήν των σλαβικών κρατών. Έως τη μάχη της Κρήτης το δέος που προκαλούσε στην ελληνική πλευρά ο ανίκητος και πειθαρχημένος γερμανικός στρατός αποτελούσε κυρίαρχη εικόνα σε μία εν εξελίξει δύσκολη προσαρμογή στη νέα πραγματικότητα: από την άλλη, τα πρώτα κρούσματα απειθαρχίας και εκδηλώσεων συμπάθειας απέναντι στους αιχμαλώτους στρατιώτες της Βρετανικής Κοινοπολιτείας δεν ήταν δυνατόν να αμαυρώσουν – αρχικά τουλάχιστον – την εικόνα του Νεοέλληνα ως απογόνου των αρχαίων Ελλήνων και του ινδοευρωπαϊκού κλάδου.⁴

Πάνω στις βάσεις αυτές – βάσεις σαθρές με σύντομη ημερομηνία λήξης – χτίστηκε από τη γερμανική προπαγάνδα το «ελληνογερμανικό» ειδύλλιο. Τα μαζικά αντίποινα στην Κρήτη, η υποστολή της σημαίας με τον αγκυλωτό σταυρό από τον βράχο της Ακρόπολης και η βοήθεια προς τους αιχμαλώτους συμμάχους έθεσαν οριστικά τέλος στις κατασκευασμένες

THE “SOVIET PARADISE” IN THE “GREEK PARADISE” OF THE THIRD REICH: GERMAN PROPAGANDA IN OCCUPIED GREECE, 1941-44¹

Eleftheria Gara

MA Student in History

Stratos Dordanas

Assistant Professor of History, University of Macedonia

[...] Historical justice obliges me to state that of the enemies who took up positions against us, the Greek soldier particularly fought with the highest courage. He capitulated only when further resistance had become impossible and useless.²

Adolf Hitler

Greek soldiers, the war against England forced us to invade your country. We do not come as enemies but as comrades, considering the age-old friendship between our peoples. The victorious German Army appreciates your bravery. Let it not be in vain. Set for yourselves a new and greater cause: to liberate Europe from the English exploiters. Come with us, soldiers, join us and we will accept you as friends and comrades.

German propaganda leaflet, April 1941³

When the Third Reich attacked and occupied Greece in April-May 1941, the Germans presented this as a “liberating” operation for Greece, promising that the country would find its rightful place within a reformed “New Europe.” Hitler’s own passionate words about the heroic resistance of the Greek Army and the “generous” gesture of its liberation, juxtaposed with the fate of the Yugoslavian Army, were signs of a Nazi line of thought that considered Greece as a privileged nation, at least when compared to the Slavs. Until the Battle of Crete, the awe Greeks felt for an invincible and disciplined German Army had dominated their ongoing and difficult effort to adjust to the new realities. On the German side, the first signs of disobedience and sympathies with the captive soldiers of the British Commonwealth were not able to tarnish, initially at least, the image of Modern Greeks as descendants of the Ancient Greeks and the Indo-European branch.⁴

This was the ground on which the German propaganda built the “Greek-German” idyll – a short-lived and shaky ground. Mass reprisals in Crete, the swastika flag being torn down from the Acropolis and the help offered to captive Allies finally put an end to the presumed friendly relations and to the Greeks’ initial impression of the conquerors. An amazed Georgios Theotokas saw the German authorities confiscating everything, exclaiming that finally the “new

φιλικές σχέσεις, συγχρόνως και στις πρώτες ελληνικές εντυπώσεις για τους κατακτητές. Κατάπληκτος ο Γεώργιος Θεοτοκάς έβλεπε τις γερμανικές αρχές να κατάρχουν τα πάντα, αναφωνώντας ότι τελικά οι «νέοι βάρβαροι νομοθέτες» –κατά τον Καβάφη– είχαν κατακτήσει τη χώρα με σκοπό να κορέσουν την πείνα τους.⁵ Μετά μάλιστα το πρώτο γερμανικό αίμα που χύθηκε στην κατεχόμενη Μακεδονία το φθινόπωρο του 1941, η Βέρμαχτ (Wehrmacht) αντιλήφθηκε ότι η Ελλάδα κάθε άλλο παρά φιλική επρόκειτο να είναι απέναντί της.

Παρά το γεγονός ότι είχε ήδη ρεύσει αίμα και από τις δύο πλευρές, η γερμανική στρατιωτική διοίκηση στην κατεχόμενη Ελλάδα άργησε αρκετά να αποδεχτεί το προφανές: ότι δηλαδή η Βέρμαχτ αποτελούσε στρατό κατοχής, όπως και τα ιταλικά στρατεύματα και επομένως η αντιμετώπιση των Γερμανών δεν θα ήταν προνομιακή σε σύγκριση με την εξαρχής ελληνική περιφρονητική και εχθρική στάση έναντι των Ιταλών.⁶ Αυτή η καθυστέρηση στη λήψη δραστικών στρατιωτικών μέτρων, που συνοδεύτηκαν από την ένταση και την επιθετικότητα του προπαγανδιστικού μηχανισμού, οφειλόταν κατά κύριο λόγο σε δύο αιτίες: α) στην αισιοδοξία του πρώτου διαστήματος ότι η διατήρηση της γερμανικής «τάξης και ασφάλειας» επί του κατεχόμενου ελληνικού εδάφους ήταν εφικτή, πολύ περισσότερο αν αναζητούνταν ερείσματα εντός της κοινωνίας, ενδείξεις με άλλα λόγια, μιας εποικοδομητικής και εκμεταλλεύσιμης γερμανοφιλίας. Κάποιες αρχικές κρούσεις απροκάλυπτης συνεργασίας εκ μέρους μεμονωμένων Ελλήνων αντιμετωπίστηκαν ως πρόωρες και σε κάθε περίπτωση απειλητικές για την ασκούμενη τη δεδομένη χρονική στιγμή «θετική» προπαγάνδα,⁷ β) στη δρακόντεια αντιμετώπιση των παρενεργειών της γερμανικής εισβολής στη Σοβιετική Ένωση, που καθυστέρησε κατά έναν περίπου χρόνο την επανεμφάνιση του ένοπλου υποκειμένου. Όταν οι αντάρτες έγιναν και πάλι απειλητικοί για τα στρατεύματα κατοχής, η αρνητική τροπή-καμπή του πολέμου μετά το Στάλινγκραντ εισήγαγε την πρακτική της γενικευμένης τρομοκρατίας, εμπλουτισμένης από τον διμέτωπο προπαγανδιστικό πόλεμο κατά των κυριότερων ιδεολογικών και πολιτικών εχθρών του Γ' Ράιχ.⁸

Πράγματι, από τις αρχές του 1943 το άστρο του Χίτλερ άρχισε να τρεμοσβήνει και σταδιακά τα εντυπωσιακά πορτρέτα του φαίνεται πως δεν αποτελούσαν την πρώτη επιλογή για τους κατά τόπους προπαγανδιστές των γραφείων τύπου και προπαγάνδας. Από τους δημόσιους δε χώρους αποσύρονταν προοδευτικά οι μεγάλοι χάρτες με τις καθημερινές ενημερώσεις αναφορικά με την εξέλιξη του πολέμου στο Ανατολικό Μέτωπο. Πλέον τα πρωτοσέλιδα των καθημερινών εφημερίδων-φερέφωνων της γερμανικής διοίκησης μονοπωλούνταν από τις εκκαθαριστικές επιχειρήσεις εναντίον των «κομμουνιστοσυμμοριτών» στη Βοσνία και από την προώθηση του επίσημου προπαγανδιστικού δίπτυχου «εβραϊομπολσεβικισμός.»⁹ Δεν ήταν άλλωστε καθόλου τυχαία η χρονική στιγμή κατά την οποία η γερμανική προπαγάνδα με όλα τα διαθέσιμα μέσα κήρυξε τον ολοκληρωτικό πόλεμο κατά της κομμουνιστικής αντίστασης του ΕΑΜ-ΕΛΑΣ και κατά των Εβραίων στην Ελλάδα, με το επίκεντρο της στόχευσης να εντοπίζεται στην πολυπληθή εβραϊκή κοινότητα της Θεσσαλονίκης.¹⁰

Στην παραπάνω διαπίστωση συνηγορεί η ταυτόχρονη ανάσυρση από τα γερμανικά συρτάρια κάποιων αρχειοθετημένων αλλά όχι ξεχασμένων προτάσεων ένοπλης συνεργασίας, που το πλήρωμα του χρόνου κατέστησε επίκαιρες και άκρως απαραίτητες. Επομένως, μέσα στο πρώτο εξάμηνο του 1943 ο κινητοποιούμενος μηχανισμός της προπαγάνδας διέθετε άφθονα «υλικά» για να οπτικοποιήσει και να μετατρέψει σε ήχο και λέξεις τον επιδιωκόμενο ενδοελληνικό διχασμό και παράλληλα να

Barbaric lawmakers” –after Kavafis– had conquered the country in order to satisfy their hunger.⁵ When the first drop of German blood was spilled in occupied Macedonia in autumn 1941, the Wehrmacht finally realized that Greece would be anything but friendly towards Germany.

Although both sides had already suffered some losses, it took some time for the German military service in occupied Greece to accept the obvious: that Wehrmacht was no different from the Italian occupation army and that, as a result, German status was no different to that of the Italians who had faced the contempt and hostile attitude of the Greeks right from the beginning.⁶ Delay in adopting drastic military measures that would be accompanied by an intense and aggressive propaganda practice can be put down to two reasons: a) initial optimism that maintaining a German rule of “order and security” in occupied Greece would be possible, especially if the Germans found support within Greek society, tokens of a constructive and exploitable Germanophilia. Some early cases of open collaboration by individual Greeks were seen as premature and rather risky for the “positive” propaganda promoted at that stage,⁷ b) draconian measures against the side effects of the German invasion of the Soviet Union that held back the armed subjects from re-emerging for about a year. When the partisans were able to threaten the occupation troops again, the negative outcome of the war after Stalingrad had introduced the practice of generalized terror, supported by the propaganda war waged on two fronts against the main ideological and political enemies of the Third Reich.⁸

Indeed, in early 1943 Hitler's star started to fade away and his impressive images were no longer the portrait of choice for those in charge of the local Press and Propaganda offices. Gradually, the large maps showing the advances of the German army based on daily news from the Eastern Front were withdrawn from public spaces. Now cleansing operations against “Communist bandits” in Bosnia and the triumphant propaganda stories about “Jewish Bolshevism” monopolized the newspapers that acted as mouthpieces for German rule.⁹ Besides, it was no accident that the German propaganda mechanism launched at the same time as total war against the Communist EAM-ELAS (National Liberation Front–National Popular Liberation Army) resistance and against the Greek Jews, with the populous Jewish community of Thessaloniki being the most important target.¹⁰

This conclusion is supported by the fact that during that time the Germans also reconsidered some proposals for armed cooperation that had been filed away but not forgotten, now reemerging as timely and particularly necessary. This meant that within the first six months of 1943, the active propaganda mechanism had plenty of “material” that would be useful in visualizing and turning into sound and words the much sought after intra-Greek division, adding materiality to terror and justifying mass reprisals as the necessary response to those opposing the “legitimate” occupation order.

A common ground that gave shape to the divisive German propaganda until the end of the Occupation was anti-Semitism and an ideological consistency, at best, with National Socialism but mostly

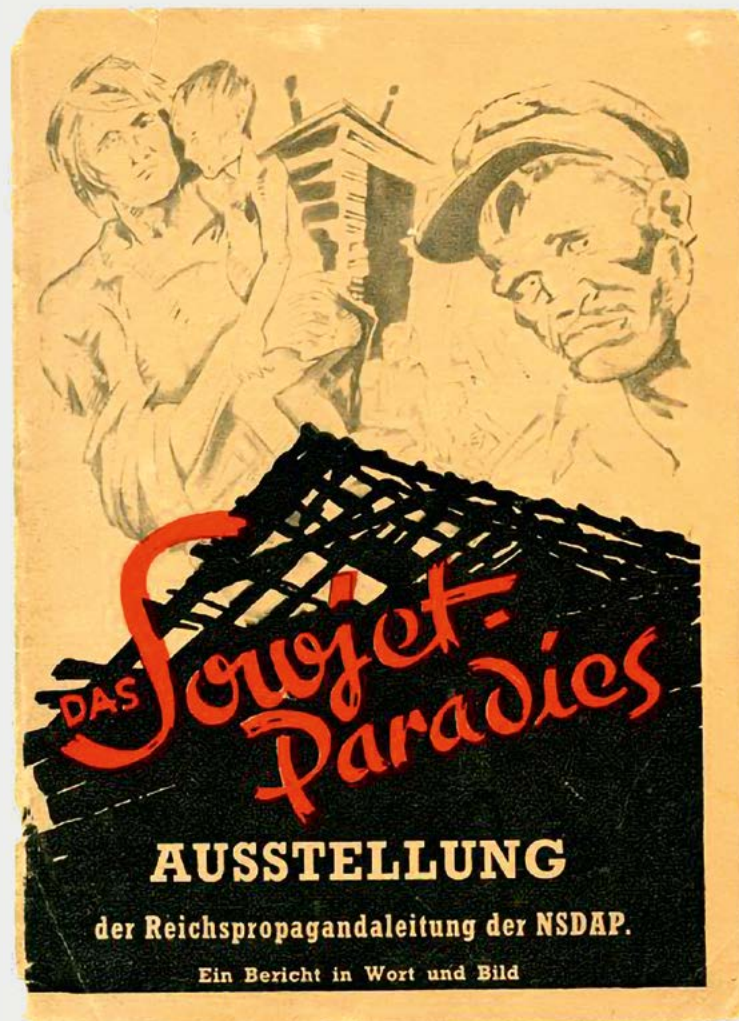
προσδώσει υλικότητα στον τρόπο, αιτιολογώντας τα μαζικά αντίποινα ως επιβεβλημένες απαντήσεις έναντι των διασαλευτών της «εννόμου» κατοχικής τάξης.

Κοινό υπόστρωμα που σχηματοποίησε μέχρι το τέλος της Κατοχής τη δικαστική γερμανική προπαγάνδα υπήρξε ο αντισημιτισμός και η ιδεολογική σύμπλευση με τον εθνικοσοσιαλισμό στην καλύτερη περίπτωση, κατά κανόνα όμως με έναν θολό αντικομμουνισμό, που νομιμοποιούσε, μέσα στη γενίκευση και τη θολότητα του σε κάθε επίπεδο, τη συνεργασία με τον κατακτητή. Ο ένοπλος, ιδεολογικός και οικονομικός δωσιλογισμός εδράστηκε στο μοτίβο του «εβραιομπολσεβικισμού» και καρπώθηκε τα υλικά κέρδη από τη συμμετοχή στον πόλεμο του Χίτλερ. Από την άλλη, η καταφανής υποχώρηση του φυλετισμού ως κριτηρίου για την ένταξη εθελοντών στη Βέρμαχτ και κυρίως στα Ες Ες υπάκουε αφενός στις αναπόδραστες στρατιωτικές ανάγκες και αφετέρου στη βασική επιδίωξη της πρόκλησης πολιτικού και κοινωνικού χάους στα κατεχόμενα εδάφη για την «εξοικονόμηση πολύτιμου γερμανικού αίματος.»¹¹

Με άλλα λόγια, αυτό σήμαινε ότι η στρατηγική της προπαγάνδας συνίστατο στην αποχώρηση των Γερμανών από το κατοχικό κάρδο και στην τοποθέτηση σε κεντρική θέση του προτασσόμενου εσωτερικού εχθρού. Η συγκρότηση ενός ευρύτερου αντικομμουνιστικού συνασπισμού «των προθύμων,» στον οποίο καλούνταν να συμμετάσχουν πολιτικές και κοινωνικές δυνάμεις ενός εντυπωσιακά διευρυμένου εθνικιστικού χώρου, και η αντιπαράθεσή του με την αριστεροκίνητη αντίσταση, αποτέλεσαν στρατηγικές επιδιώξεις της γερμανικής προπαγάνδας για την πρόκληση εμφυλίου πολέμου.¹² Οι συνθήκες χάους, σε μια χώρα όπου οι πάντες είχαν μετατραπεί σε διεκδικητές της διαχείρισης και διάχυσης της βίας, απείχαν παρασάγγας από τον «παράδεισο» που είχε υποσχεθεί στους Έλληνες το Γ' Ράιχ, μετά την εκδίωξη των Άγγλων από το τελευταίο προκεχωρημένο φυλάκίό τους στα Βαλκάνια και τα άκρως κολακευτικά συνοδευτικά λόγια που είχε εκστομίσει ο Φύρερ εντός του Ράιχσταγκ.

Διαφορετικά, ο δρόμος για τον ελληνικό «παράδεισο» δεν επρόκειτο να στρωθεί με ροδοπέταλα όσο ανθίστατο ο «Σοβιετικός Παράδεισος» του Κόκκινου Στρατού. Αρκούσε άραγε η δαιμονοποίηση του ΕΑΜ-ΕΛΑΣ και μια εξαντλητικά επαναλαμβανόμενη επισήμανση του κινδύνου για τη μετατροπή της Ελλάδας σε απέραντο νεκροταφείο σε περίπτωση επικράτησης του κομμουνισμού για να κερδίσουν οπαδούς, μεταθέτοντας το πραγματικό διακύβευμα της απελευθέρωσης στις ελληνικές καλένδες; Σε καιρούς δίσεκτους, η έκθεση «Ο Σοβιετικός Παράδεισος» ήταν ένα ακόμη όπλο στη φαρέτρα της γερμανικής προπαγάνδας, ένα κυριολεκτικά κατηχητικό του αντικομμουνισμού, με τους μαθητές-διαγωνιζόμενους, τους κατηχητές και τις τελικές εξετάσεις. Εξυπακούεται ότι το κατηχητικό αυτό οργανώθηκε αρχικά στο Γ' Ράιχ για να περιοδεύσει στη συνέχεια στις κατεχόμενες χώρες.

Μετά την επίθεση κατά της Σοβιετικής Ένωσης το Υπουργείο Προπαγάνδας του Ράιχ προετοίμασε την έκθεση «Ο Σοβιετικός Παράδεισος,» που έκανε πρεμιέρα στη Βιέννη μεταξύ Δεκεμβρίου 1941 και Φεβρουαρίου 1942. Έπειτα, η έκθεση μεταφέρθηκε στο Βερολίνο από τον Μάιο έως τον Ιούνιο του 1942 (Εικ. 1), ενώ παράλληλα κυκλοφόρησε και μια ταινία μικρού μήκους. Μάλιστα, κατά τη διάρκεια της έκθεσης σημειώθηκε εμπρηστική επίθεση στον χώρο από μέλη της αντίστασης με επικεφαλής τον εβραϊκής καταγωγής Χέρμπερτ Μπάουμ. Η έκθεση αυτή, που υπήρξε το πρότυπο για όλες τις άλλες με το ίδιο θέμα στην Ευρώπη, αποτελούνταν από τέσσερις θεματικές ενότητες, υπακούοντας στα πρότυπα της αντιμπολσεβικικής προπαγάνδας.¹³



Εικ. 1. «Ο Σοβιετικός Παράδεισος: Έκθεση της Διεύθυνσης Προπαγάνδας του Ράιχ του NSDAP. Μια 'έκθεση' με λόγια και εικόνες.» German Propaganda, ανακτήθηκε 10 Μαρτίου 2019, <https://germanpropaganda.org/soviet-paradise-exhibition/>.

Fig. 1. "Soviet Paradise: Exhibition of the NSDAP Reich Propaganda Directorate. An 'exhibition' in words and images." German Propaganda, accessed March, 10, 2019, <https://germanpropaganda.org/soviet-paradise-exhibition/>.

with a blurred anti-Communism that legitimized collaboration with the Germans at all levels thanks to its general and unspecified nature. Armed, ideological and economic collaborationism was based on the pattern of "Jewish Bolshevism" and profited from participation in Hitler's war. On the other hand, it was evident that racialism had begun to lose ground as a criterion for selecting volunteers for the Wehrmacht and SS as a result of the inescapable military needs and of the intention to provoke political and social chaos in occupied territories with the aim to "save precious German blood."¹¹

In other words, this involved a propaganda strategy that removed the Germans from the Occupation frame, instead placing in the foreground the internal enemy. Creating a wider anti-Communist coalition of the willing that would include the political and social forces of an impressively expanded nationalist arena and pitting that coalition against the left-wing resistance constituted the German propaganda's strategy to cause civil war.¹² The havoc caused



Εικ. 2. «Οι Άγγλοι είναι πρόαγγελοι του κομμουνισμού.» Προπαγανδιστική αφίσα των γερμανικών αρχών. Κώστας Παράσχος, *Η Κατοχή*, Αθήνα, 1997.

Fig. 2. "The British are the harbingers of communism," a propaganda poster of the German authorities. Kostas Paraschos, *Η Κατοχή* [The Occupation] (Athens: Hermes, 1997).

Όπως ήταν αναμενόμενο, η κατεχόμενη Μακεδονία δεν εξαιρέθηκε από τη στοχοθεσία της γερμανικής προπαγάνδας και επομένως κατέστη μια από τις περιοχές που «φιλοξένησαν» τον «Σοβιετικό Παράδεισο.» Υπεύθυνο για την οργάνωση της έκθεσης στη Θεσσαλονίκη, με προβλεπόμενη διάρκεια από τις 14 Φεβρουαρίου έως τις 10 Απριλίου 1943 ήταν το τοπικό Γραφείο Τύπου και Προπαγάνδας. Μάλιστα, η έκθεση στεγάστηκε σε αίθουσα του κεντρικού καφενείου *Αστόρια* επί της οδού Τσιμισκή (Εικ. 2). Σαφώς μικρότερης έκτασης από αυτή του Βερολίνου και της Βιέννης, ήταν μινιμαλιστική και αποτελούνταν από 28 πίνακες-πλαίσια, με φωτογραφικό κυρίως υλικό, ενώ παράλληλα εκδόθηκαν και διανεμήθηκαν 80.000 μπροσούρες και προκηρύξεις.¹⁴

Σε διμηνιαία έκθεση της Στρατιωτικής Διοίκησης Θεσσαλονίκης-Αιγαίου, ως κύριος λόγος για την κινητοποίηση της αντίστοιχης επιθετικής προπαγάνδας παρουσιαζόταν η εντατικοποίηση της ανταρτικής δράσης στην ύπαιθρο. Η Στρατιωτική Διοίκηση φιλοδοξούσε μέσα από την έκθεση «να γίνουν κατανοητές στον ελληνικό πληθυσμό οι ενέργειες της Βέρμαχτ κατά των 'συμμοριτών', σε συνδυασμό με τη διανομή έντυπου προπαγανδιστικού υλικού, την τοποθέτηση πλακάτ και αφισών» που θα «κοσμούσαν» κεντρικά σημεία της πόλης¹⁵ (Εικ. 3).

in a country where all parties claimed a role in using and diffusing violence was miles away from the "paradise" the Third Reich had promised to the Greeks following the ousting of the English from their last outpost in the Balkans and the utterly flattering comments the Führer had made in the Reichstag.

Put differently, the road leading to a Greek "paradise" was not to be paved with roses as long as the Red Army's "Soviet paradise" resisted the Germans. Was it possible to gain supporters by demonizing EAM-ELAS, by constantly reminding Greece of the risk of being turned into an endless graveyard if Communism was to prevail, and relegate the real problem of liberation to the unforeseeable future? In dire times, the exhibition entitled "The Soviet Paradise" was yet another weapon in the arsenal of German propaganda, literally a school of anti-Communism, with its students-contesters, its indoctrinators and its final exams. It goes without saying that this indoctrination school was initially organized within the Third Reich, only later to go on tour in occupied countries.

"The Soviet Paradise," prepared by the Reich's Propaganda Ministry following the invasion of the Soviet Union, made its debut in Vienna between December 1941 and February 1942 (Fig. 1). Then, the show moved to Berlin from May to June 1942, accompanied by a short film. During the exhibition, an arson attack was organized by members of the Resistance led by Herbert Baum who was of Jewish origin. The exhibition, serving as a model for all other same-themed exhibitions throughout Europe, comprised four parts following the anti-Bolshevik propaganda model.¹³

As expected, occupied Macedonia was one of the targets of the German propaganda mechanism and became one of the areas that "hosted" "The Soviet Paradise." In this case the organizer was the Office for Press and Propaganda in Thessaloniki, and the plan was to run the exhibition from 14 February to 10 April 1943. *Astoria*, a café on Tsimiski Street, in the city centre, was chosen to be the exhibition venue (Fig. 2). Displayed in a significantly smaller area than that of Berlin or Vienna, the exhibition was more minimalistic containing 28 pictures-frames, mainly photographs, with 80,000 brochures and pamphlets issued to accompany the show.¹⁴

According to a bi-monthly report issued by the Thessaloniki-Aegean Military Service, the main reason for using this kind of aggressive propaganda was that partisan activities had grown much stronger in the countryside. The Military Service wanted to use the exhibition as a vehicle "to make Greek people understand the Wehrmacht's actions against the 'bandits', and combine this with the distribution of printed propaganda material and the use of placards and posters" that would "embellish" the city's central locations¹⁵ (Fig. 3).

According to Eleftheria Drosaki, the loudspeakers that were permanently placed on Nikis Avenue, Aristotle Square, Vardaris and at HAN (YMCA), as well as a vehicle "bearing a loudspeaker to transmit news in the Greek language" were only some of the ways the German authorities used to broadcast "news" about the war. In June 1941 they placed a large portrait at a central location in the city that read: "This is Joseph Stalin, thief and murderer." Ahead of the exhibition, the main themes used on posters were "mon-

Σύμφωνα με την Ελευθερία Δροσάκη, τα μόνιμα μεγάλφωνα στη Λεωφόρο Νίκης, στις πλατείες Αριστοτέλους, Βαρδαρίου και ΧΑΝ, καθώς και το αυτοκίνητο «φέρων μεγάλφωνων διά την μετάδοσιν ειδήσεων εις ελληνικήν γλώσσαν» ήταν μερικά μόνο από τα μέσα που μετέλλθαν οι Γερμανοί αρμόδιοι για να μεταδίδουν κάθε είδους «ειδήσεις» αναφορικά με τον πόλεμο. Ταυτόχρονα, από τον Ιούνιο του 1941 ένα μεγάλο πορτρέτο τοποθετήθηκε σε κεντρικό σημείο με τη λεζάντα: «Αυτός είναι ο Ιωσήφ Στάλιν, ληστής και δολοφόνος.» Ενόψει της έκθεσης κεντρικό θέμα των αφισών αποτέλεσαν τα κάθε είδους «τέρατα, ερπετά, δράκοι, Λερναίες Ύδρες» που αντιστοιχούσαν στους Εβραίους, τους μασόνους, τους κομμουνιστές και τους Συμμάχους. Για μια ακόμη φορά ιδιαίτερη μεταχείριση επιφυλάχθηκε στον Στάλιν, με έμφαση στη «σκοτεινή καταγωγή» του, ως γόνου «μιας πρωτογόνου φυλής Μωσαμεθανών και νομάδων.»¹⁶ Την εικόνα ενίσχυε και συμπλήρωνε ο λόγος, καθώς οι λέξεις ήταν όπως τα όπλα στα κατάλληλα χέρια.

Ως παράλληλες εκδηλώσεις προγραμματίστηκαν ομιλίες αντικομμουνιστικού περιεχομένου, που μεγάλφωνα μετέφεραν στο ευρύτερο ακροατήριο στον δημόσιο χώρο αλλά και έτυχαν δημοσίευσης στην κύρια κατοχική εφημερίδα-φερέφωνο *Νέα Ευρώπη* αλλά και στο συμπλήρωμά της *Απογευματινή*¹⁷ (Εικ. 4). Στην ίδια εφημερίδα δημοσιεύτηκαν άλλωστε και ομιλίες γνωστών προσωπικοτήτων της πολιτικής σκηνής και του δημοσιογραφικού χώρου, που συγκροτούσαν το μαχόμενο ντόπιο δυναμικό κατά του μπολσεβικισμού. Στην περίπτωση αυτή ξεχώριζε ο λόγος του Πέτρου Ωρολογά και του Μιχάλη Παπαστρατηγάκη. Σε άρθρο του με τίτλο «Μπροστά στον Αγώνα» ο Παπαστρατηγάκης σημειώνει:

[...] Είναι ο αγώνας για τον ευρωπαϊκό πνευματικό πολιτισμό. Κάθε άνθρωπος του πνεύματος δεν μπορεί να μη σκεφτή με τρόπο τι θα γίνη αύριο, αν το σκοτάδι του μπολσεβικισμού ξεχυθή και σκεπάση την Ευρώπη. Τρέμει να το σκεφτή κανείς.¹⁸

Αντίστοιχα, με ανάλογο περιεχομένου άρθρα τροφοδότησε τις εφημερίδες ο Ωρολογάς καθ' όλη τη διάρκεια της έκθεσης:

[...] Η προπαγάνδα των σοβιετικών, οι οποίοι εξοντώνονται με προθυμίαν απεγνωσμένην και των Άγγλων, οι οποίοι θεώνται εξ αποστάσεως του αγώνος του συνεχιζόμενου επί εκτάσεως πολλών εκατοντάδων χιλιομ. εις το Ανατολικόν μέτωπον [...] ο γερμανικός στρατός ο προωρισμένος διά την άμυναν, κρατεί όλην αυτού την ελαστικότητα. Και γίνεται σαφώς αντιληπτόν σήμερον, αι εκπληκτικαί και μέχρις εσχάτων αντιστάσεις ωρισμένων βάσεων και η θυσία της στρατιάς του Στάλινγκραντ [...] αλλ' η Γερμανία, αντιμετωπίζουσα πόλεμον μακρόν, εναντίον εκθρών ποικίλων, βαδίζει επί τη βάσει προγράμματος καθωρισμένου και έχει τα μέσα να εξαντλή τον μπολσεβίκον εις το στοιχείον του, την πεδιάδα και τας δυνάμεις του ωκεανού εις το στοιχείον των, την θάλασσαν. Και όταν έλθη η ώρα η κατάλληλος, η γερμανική ηγεσία θα εξαπολύση τη μεγάλην επίθεσιν [...].¹⁹

Μέσα από ένα πλήθος ανακοινώσεων οι εισηγητές καλούσαν τους αναγνώστες να επισκεφτούν τους επόμενους μήνες τον «εκθεσιακό χώρο», δίνοντας τις απαραίτητες πληροφορίες, καθώς και κάποιες λεπτομέρειες σχετικά με τη διοργάνωση. Τα πρώτα δημοσιεύματα που προανήγγειλαν την έκθεση, είδαν το φως της δημοσιότητας στις 3 και 4 Φεβρουαρίου 1943, με τους αρθρογράφους να στοχεύσουν εξαρχής στη «δαιμονοποίηση» του κομμουνισμού μέσα από τη χρήση όρων που παρέπεμψαν σε «δολοφόνους, εγκληματίες και ληστές.» Στο πλαίσιο αυτό, η Αντίσταση

sters, reptiles, dragons and Hydras" corresponding to the Jews, the Freemasons, the Communists and the Allies. Once more, special treatment was reserved for Stalin, focusing on his "dark origins" and presenting him as the descendant of a "primitive tribe of Muslims and nomads."¹⁶ The image was reinforced and complemented by words that served as weapons when found in the right hands.

Parallel events included some anti-Communist speeches transmitted through loudspeakers to audiences in public spaces that were then published in the newspaper *Nea Evropi* [New Europe], the mouthpiece of the Occupation rule, and its sister paper *Apogevmatini*¹⁷ (Fig. 4). The same newspaper also published speeches made by famous politicians and journalists who made up the local militant group against Bolshevism. The speeches of Petros Orogas and Michalis Papastratigakis were characteristic in this regard. In his article entitled "Ahead of the Struggle," Papastratigakis noted:

[...] This is a struggle in defense of the European intellectual culture. Every man of wisdom is bound to think in horror what will happen tomorrow if the darkness of Bolshevism breaks out and covers Europe. The mere thought of it is just horrible.

Throughout the show, Orogas published similar articles along the same lines:

[...] The propaganda of the Soviets who get killed with such desperate eagerness and of the English who watch from afar the struggle that goes on along several hundreds of kilometers on the Eastern Front [...] the German army acting in defense still retains all its flexibility. And today it is clearly evident, the extraordinary and desperate resistance of certain bases and the sacrifice of the troops in Stalingrad [...] but Germany, facing a long-lasting war against different enemies moves forward based on a concrete plan and has the means to exhaust the Bolsheviks in their element, the valley, and the ocean forces in their element, the Sea. And when the time comes, the German leadership will launch a fierce attack [...].¹⁸

Making a host of announcements, these authors invited the readers to visit the "show venue" in the next few months, providing the necessary information and details about the event. The first pieces about the exhibition were published on 3 and 4 February 1943, with the authors being very straightforward in "demonizing" Communism by referring to "murderers, criminals and thieves." In this framework, the Resistance was presented as an illegitimate option for the occupied populations and those who took up arms and joined the partisans were seen not as a liberating force but as aiming to subjugate the country to a barbarian Stalinist oppressor. At the heart of the exhibition was rich photographic material that showed an impoverished Russian people, prisons, torture by the Soviet Intelligence Service and Secret Police GPU and the methods used by the Stalinist leadership against its enemies, along with statistics and tables about the number of people murdered in the USSR.¹⁹

The opening ceremony of the "Soviet Paradise" took place on 15 February in the presence of several "distinguished" politicians and



Εικ. 3. «Έτσι είναι ο Σοβιετικός Παράδεισος. Αντιμπολσεβικική Έκθεση της Κεντρικής Διεύθυνσης του NSDAP, Βόρεια Βεστφαλία.»
United States Holocaust Memorial Museum, ανακτήθηκε 7 Μαρτίου 2019, <https://collections.ushmm.org/>.

Fig. 3. "This is the Soviet Paradise. Anti-Bolshevik Exhibition of the NSDAP Headquarters, North Westphalia."
United States Holocaust Memorial Museum, accessed March, 7, 2019, <https://collections.ushmm.org/>.

παρουσιαζόταν ως μια απονομιμοποιημένη επιλογή για τους κατεχόμενους πληθυσμούς, ενώ όσοι είχαν ενταχθεί στο ένοπλο αντίρτικο δεν επιδίωκαν την απελευθέρωση της χώρας αλλά την υποδούλωσή της σε έναν βάρβαρο δυνάστη σταλινικής πατρότητας. Κεντρική θέση στην έκθεση κατείχε το πλούσιο φωτογραφικό υλικό που μετέφερε εικόνες της εξαθλίωσης του ρωσικού λαού, τα κρατητήρια, τα βασανιστήρια της σοβιετικής μυστικής αστυνομίας, Γκεπεού (GPU), και τις μεθόδους που ακολουθούσε η σταλινική ηγεσία έναντι των εχθρών της, δίνοντας μάλιστα στη δημοσιότητα στατιστικά στοιχεία και πίνακες των δολοφονηθέντων στην ΕΣΣΔ.²⁰

Τα εγκαίνια του «Σοβιετικού Παράδεισου» πραγματοποιήθηκαν στις 15 Φεβρουαρίου με την παρουσία αρκετών «εκλεκτών» προσκεκλημένων από τον πολιτικό και εκκλησιαστικό χώρο, εκπροσώπων διαφόρων σωματείων, οργανισμών και επιτροπών, μαθητών με το εκπαιδευτικό προσωπικό, καθώς και πλήθους διανοουμένων σθεναρών αντικομμουνιστικών φρονημάτων και υποστηρικτών του εθνικοσοσιαλισμού. Πρέπει, ωστόσο, να σημειωθεί πως οι εκθέσεις αυτές είχαν σταθερό καταναγκαστικό χαρακτήρα για τους δημόσιους φορείς και τις ελίτ, κάτι που σημαίνει ότι ενδεχόμενη απουσία ισοδυναμούσε με απείθεια σε διαταγές και άρα κυρώσεις.

Όλες οι ομιλίες κατά τη διάρκεια των εγκαινίων αναδημοσιεύτηκαν στη *Νέα Ευρώπη* και την *Απογευματινή* την επομένη. Μεταξύ εκείνων που πήραν τον λόγο ήταν ο Γενικός Διοικητής Μακεδονίας, Βασίλειος Σιμωνίδης, ο οποίος τόνισε ότι «η έκθεση λειτουργούσε κατατοπιστικά στον ελληνικό λαό για τις πράξεις και τις ενέργειες των μπολσεβίκων, οι οποίες στρέφονται κατά του ελληνικού έθνους και του χριστιανισμού.»²¹ Με άλλα λόγια, η «κομμουνιστική λαίλαπα» συνιστούσε απειλή για το έθνος και τη θρησκεία, με τον εξωτερικό εχθρό να μετατοπίζεται αυτομάτως από το Γ' Ράιχ στη Σοβιετική Ένωση και τους συμμάχους της. Αν ο πόλεμος αυτός ήταν μια σύγκρουση μεταξύ του κομμουνισμού και των αντικομμουνιστικών δυνάμεων (και όχι μεταξύ του φασισμού και της αντιφασιστικής συμμαχίας), τότε δεν εκπλήσσει το γεγονός πως μεταξύ των «σημαντικών» προσωπικοτήτων που παραβρέθηκαν στα εγκαίνια της έκθεσης ή μίλησαν με άκρως κολακευτικά λόγια για την προσφορά της στην ανθρωπότητα, συγκαταλεγόταν και ο ανθός του βορειοελλαδίτικου δωσιλογικού χώρου. Κάποιοι από αυτούς ήταν φανατικοί υποστηρικτές του εθνικοσοσιαλιστικού κινήματος, κάποιοι άλλοι απλώς «εθνικόφρονες-πατριώτες,» και όλοι μαζί ορκισμένοι εχθροί του κομμουνισμού, οι οποίοι μέσα από ομιλίες τους είτε στο ραδιόφωνο, είτε στα τοποθετημένα μεγάφωνα στην πόλη υπερασπίστηκαν με σθένος τις θέσεις τους ενάντια στον μπολσεβικικό κίνδυνο.²²

Σύμφωνα με τα δημοσιεύματα εκείνων των ημερών, η επισκεψιμότητα στον χώρο της έκθεσης ξεπέρασε τις προσδοκίες των διοργανωτών. Με βάση διαθέσιμα στοιχεία, περίπου 40.000 πέρασαν από την έκθεση μόνο στη Θεσσαλονίκη και άλλοι 110.000 στο σύνολό τους στη Μακεδονία. Οι συντάκτες βέβαια της σχετικής συνοδευτικής προπαγανδιστικής αρθρογραφίας έκαναν λόγο για κοσμοσυρροή, σε μια προσπάθεια ασφαλώς να συγκροτήσουν υποθετικά αντικομμουνιστικά ερείσματα εντός της ίδιας της κοινωνίας. Στην προκειμένη περίπτωση ο εξαναγκασμός επί απειλή των δημοσίων υπαλλήλων και των μαθητών σχολείων με τους δασκάλους τους να επισκεφτούν την έκθεση διαβαζόταν από τη γερμανική προπαγάνδα ως προάγγελος της συγκρότησης ενός ευρύτερου αντικομμουνιστικού μετώπου εντός της ελληνικής κοινωνίας.²³

Επιστρέφοντας στα μηνύματα των εκθεμάτων της έκθεσης, οι μπροσου-

clergymen, representatives of different associations, organizations and boards, students with their teachers and many intellectuals that held strong anti-Communist views or subscribed to National Socialism. However, it should be noted that visiting such exhibitions was mandatory for public bodies and the elites, meaning that absence would signify disobedience and bring sanctions.

On the next day, *Nea Evropi* and *Apogevmatini* published all the speeches delivered during the opening ceremony. Among the speakers that day was Vasileios Simonides, General Administrator of Macedonia, who pointed out that “the show would serve as a guide for the Greek people regarding the actions and practices of the Bolsheviks that had turned against the Greek Nation and Christianity.”²⁰ In other words, “raging Communism” posed a threat to the Nation and to religion, with the external enemy thus being shifted from the German Third Reich to the Soviet Union and her allies. If this war constituted a conflict between Communism and anti-Communist forces (and not between Fascism and the anti-Fascist alliance), then it was not surprising that among the “distinguished” personalities that attended the opening ceremony or spoke favourably about its contribution to humanity was the *crème de la crème* of collaborationists in Northern Greece. Some of them were firm pillars of the National Socialist movement, some others were just “Nationalists-Patriots” –all sworn enemies of Communism who had passionately advocated against the danger of Bolshevism in their radio speeches or through the loudspeakers placed throughout the city.²¹

Newspapers reported that the number of visitors exceeded the organizers’ expectations. According to the available sources, approximately 40,000 attended the show in Thessaloniki alone and 110,000 in the whole of the Macedonia region. The authors of those propaganda newspaper articles spoke of crowds thronging the show, in an effort to encourage the image of an anti-Communist current inside society. In this case, civil servants, teachers and school students visiting the show under duress were seen by the German propaganda mechanism as a sign of a wider anti-Communist front ready to be formed within Greek society.²²

To go back to the exhibition and its messages, the brochures with the hammer and sickle, the Communist emblem, accompanied by a skull, undoubtedly aimed to terrorize visitors. A terror enhanced by the hostile attitude of Communism towards the Church, as showcased by the photographs depicting the uprooting of the clergy and the destruction of churches in Russia. Therefore, the Church could not stay away from this alliance, and was represented by Bishop Kallinikos (of Olympus). This was the same hierarch who had represented the Greek Church and Greece in a visit to the mass graves of Katin, an initiative taken by the Germans. In his radio speech entitled “Three aspects of the Bolshevik danger: revolution, panslavism, atheism” he explicitly sided with the Third Reich as a defender of Western Civilization against Asian barbarism, claiming that in this sense Greece’s role was indispensable:

Greece and the Greek nation, that throughout their three-thousand-year history learned how to recognize and bravely

ρες με το σφυροδρέπανο, το έμβλημα του κομμουνισμού συνοδευόμενο από μια νεκροκεφαλή, στόχευαν αναμφίβολα στην πρόκληση τρόμου στους επισκέπτες. Τρόμος που καθίστατο μεγαλύτερος εξαιτίας της εκθρικήσής στάσης του κομμουνισμού έναντι της Εκκλησίας, όπως αποδείκνυαν φωτογραφίες που αποτύπωναν τον ξεριζωμό του κλήρου στη Ρωσία και την καταστροφή των εκκλησιών. Επομένως, από τη συστράτευση αυτή δεν μπορούσε να λείπει η Εκκλησία, που εκπροσωπήθηκε από τον βοηθό επισκόπου Καλλίνικο (εν Ολύμπω). Ήταν ο ίδιος ιεράρχης που είχε εκπροσωπήσει την ελληνική Εκκλησία και γενικότερα την ελληνική πλευρά, επισκεπτόμενος με γερμανική πρωτοβουλία τους ομαδικούς τάφους στο Κατίν. Στην ομιλία του από ραδιοφώνου με τίτλο «Αι τρεις απόψεις περί του μπολσεβικικού κινδύνου, επανάστασις, πανσλαυισμός, αθεία» συντάχθηκε αναφανδόν με το Γ' Ράιχ, καθώς υπερασπιζόταν τον δυτικό πολιτισμό έναντι της ασιατικής βαρβαρότητας, και από την άποψη αυτή η Ελλάδα δεν θα μπορούσε να λείπει:

Η Ελλάς και το ελληνικόν έθνος, το οποίον εγνώρισε κατά την υπερτριχιλιετή ιστορίαν του να διακρίνη και αντιμετωπίζη θαρράλώς τους μεγάλους φυλετικούς, εθνικούς και θρησκευτικούς κινδύνους, δεν υπάρχει ουδεμία αμφιβολία ότι έχει ύψιστον καθήκον ως πάντοτε και σήμερον να αμυνθή και αγωνισθή ολοψύχως δια τα πολύτιμα ιδεώδη και αγαθά του λαμπρότερου πολιτισμού της ανθρωπότητος, τα οποία ιδεώδη και αγαθά έγιναν εν ροή των αιώνων οι στυλοβάται και εμπνευσταί της Δυτικής Ευρώπης.²⁴

Μετά τη Θεσσαλονίκη, η έκθεση περιόδευσε και σε άλλες πόλεις της Μακεδονίας, με την αθρόα επίσης συμμετοχή και συμβολή εκπροσώπων της Εκκλησίας και της ελληνικής διοίκησης. Η Βέροια, η Νάουσα, η Έδεσσα, η Φλώρινα, όπου και ολοκληρώθηκε η περιοδεία της έκθεσης στις 29 Μαρτίου, ήταν μερικές από τις μεγάλες πόλεις της Κεντρικής και Δυτικής Μακεδονίας που είχαν την «τύχη» να δουν από κοντά τα αποδεικτικά στοιχεία που αναγνώριζαν στο Γ' Ράιχ την ιερά αποστολή της προστασίας του δυτικού πολιτισμού και προσέδιδαν στον πόλεμό του ιεραποστολικά και κυρίως σταυροφορικά χαρακτηριστικά.

Στη Βέροια, ο δικηγόρος Νικόλαος Ζωγράφος είδε στον «Σοβιετικό Παράδεισο» το διαβατήριο για τη μετάβασή του στη Θεσσαλονίκη και την ανάληψη από εκεί συστηματικών πρωτοβουλιών στο υψηλότερο επίπεδο με σκοπό την ενοποίηση της εθνικοσοσιαλιστικής κίνησης στην Ελλάδα, ώστε να την καταστήσει αξιόπιστη να ηγηθεί της «Νέας Ελλάδας» μέσα στη «Νέα Ευρώπη» του Χίτλερ. Έχοντας νωρίτερα δημοσιεύσει μερικά φιλοναζιστικά άρθρα στον τοπικό Τύπο και συνυπογράψει μια προκήρυξη, που καταφερόταν εναντίον των Συμμάχων, του εβραϊσμού και του τεκτονισμού, του ανατέθηκε η κεντρική ομιλία με την ευκαιρία των εγκαινίων της έκθεσης «επί των θεωρητικών βάσεων, συνδυάσας τον Κομμουνισμό προς τον Πανσλαυισμό.»²⁵

Στον τελευταίο σταθμό αυτής της εκθεσιακής περιοδείας, στη Φλώρινα, το τελετουργικό περιλάμβανε «ενθουσιώδεις» εορταστικές εκδηλώσεις από τον Φιλεκπαιδευτικό Σύλλογο Φλώρινας *Αριστοτέλη*, αλλά και πομπώδεις προπαγανδιστικές ομιλίες, όπως αυτή του Νομάρχη Κωνσταντίνου Μπόνη: «[...] Η πολιτισμένη ανθρωπότης έχει καθήκον να μετάσχη του αγώνος εναντίον του μπολσεβικικού άγους» σημείωνε και προέτρεπε τους «παρόντας να στρέψουν ευλαβικώς τας σκέψεις και τας καρδίας των προς τους ηρωικούς μαχητάς του Ανατολικού Μετώπου, οι οποίοι με το φωτεινόν παράδειγμα του Στάλινγκραντ έδειξαν την πίστιν των προς τον Ευρωπαϊκόν πολιτισμόν, όπως οι πρόγονοι μας εις τας Θερμοπύλας.»²⁶

confront the great racial, national and religious perils, have without doubt the highest duty to defend themselves and wholeheartedly fight for the valuable ideals and goods of the brightest civilization in human history, ideals and goods that in the passing of centuries became the pillars and inspirers of Western Europe.²³

After Thessaloniki, the exhibition travelled to other Macedonian towns, with Church representatives and members of the Greek administration rushing to the venues. Veria, Naoussa, Edessa, Florina – where the show completed its tour on 29 March – were some of the “fortunate” larger towns of Central and Western Macedonia to witness the evidence that the Third Reich had been entrusted with the sacred mission of protecting Western Civilization, presenting their war as a mission and a crusade.

In Veria, the Lawyer Nikolaos Zografos used the “Soviet Paradise” exhibition as a step that allowed him to move to Thessaloniki and take up high-level initiatives with the aim of unifying the National Socialist movement, turning it into a reliable leader of “New Greece” as a part of Hitler’s “New Europe.” Having earlier published pro-Nazi articles in the local press and co-signed a proclamation that spoke against the Allies, Judaism and Freemasonry, he was chosen to deliver the keynote address in the opening ceremony of the show “on the theoretical bases, combining Communism and Pan Slavism.”²⁴

At the final stop of this exhibition tour, in Florina, the ceremony included “enthusiastic” festivities organized by the Educational Association of Florina, *Aristotle*, and also pompous propaganda speeches, such as that given by the Prefect Konstantinos Bonis: “[...] Civilized humanity has a duty to take part in the struggle against the Bolshevik shame,” he noted –encouraging “those present to turn their devoted thoughts and hearts to the heroic fighters of the Eastern Front, who had proven their faith to the European Civilization guided by the shining example of Stalingrad, in the footsteps of our ancestors in Thermopylae.”²⁵

The “Soviet Paradise” exhibition was, in reality, the inaugurating act and the first big support mechanism allowing large-scale action by the Thessaloniki-Aegean Propaganda Office that would become more systematic and stronger by the end of the Occupation. Being responsible for the entire area occupied by the Germans, the Office regularly sent propaganda material to the municipalities and local communities, as well as the necessary detailed instructions regarding distribution and billposting. In one such occasion, in September 1943, the Office informed the Mayor of Gallikos, Kilkis, that:

In the future we will send you regularly, by order of the Military Commander and the General Administration, propaganda material that will be delivered to you through the ordinary bus service between Thessaloniki and your locality. Please have this material posted at local public services, centres and private enterprises and distributed to the populace. [...] We look forward to paying a personal visit to your village and we hope that there will be no room for complaints.²⁶

Η έκθεση «Ο Σοβιετικός Παράδεισος» αποτέλεσε στην πραγματικότητα τον εγκαινίο λίθο και την πρώτη μεγάλη υλικοτεχνική δεξαμενή για την ανάληψη δράσης μεγάλης κλίμακας εκ μέρους του Γραφείου Προπαγάνδας Θεσσαλονίκης-Αιγαίου, που μέχρι το τέλος της Κατοχής συστηματοποιήθηκε και εντατικοποιήθηκε. Ως υπεύθυνο για τον συνολικό γερμανοκρατούμενο χώρο, απέστειλε τακτικά στους δήμους και τις κοινότητες προπαγανδιστικό υλικό και συνοδευτικές ακριβείς οδηγίες για τον τρόπο διανομής και τοιχοκόλλησής του. Σε μια τέτοια περίπτωση, ενημέρωσε τον Σεπτέμβριο του 1943 τον δήμαρχο Γαλλικού Κιλκίς ότι:

Εις το μέλλον θα αποστέλλωμεν εις υμάς τακτικώς, κατ' εντολήν του Στρατιωτικού Διοικητού και της Γενικής Διοικήσεως, προπαγανδιστικόν υλικόν το οποίο θα φέρη εις υμάς το μεταξύ της Θεσσαλονίκης και του τόπου σας κανονικώς κυκλοφορούν λεωφορείον. Παρακαλείσθε, όπως μεριμνήσετε διά την τοιχοκόλλησιν του υλικού τούτου εις δημόσια καταστήματα, κέντρα και ιδιωτικές επιχειρήσεις του τόπου σας, και διά την διανομήν του εις τον πληθυσμόν. [...] Προσεχώς θέλωμεν επισκεφθή προσωπικώς τον τόπον σας, και ελπίζομεν ότι δεν θα έχωμεν καμμίαν αφορμήν διά παράνομα.²⁷

Στη συνέχεια το αρμόδιο τοπικό Φρουραρχείο Κιλκίς εξέδωσε τις σχετικές ντιρεκτίβες προς τη Νομαρχία Κιλκίς, επιστώντας την προσοχή για την πλήρη συμμόρφωση σε αυτές:

[...] Επίσης δέον να γνωστοποιήσθε εις τους Προέδρους των Κοινοτήτων ότι οφείλουν να μεριμνούν όπως το παρά της γερμανικής Διοικήσεως αποσπελλόμενον αυτοίς προπαγανδιστικόν υλικόν εικόνων και προκηρύξεων διανέμται πραγματικώς και εις τον Ελληνικόν πληθυσμόν των Κοινοτήτων. Παρ' εκάστη Κοινότητι δέον να ορισθή εις Έλληνα, όστις θα αναλάβη την διανομήν και τοιχοκόλλησιν του προπαγανδιστικού υλικού. Θα ήτο σκόπιμον όπως το υλικόν τούτο τοποθετήται και αναρτάται εις τα δημόσια καταστήματα (Νομαρχία, Επαρχία, Νοσοκομεία, Σχολεία, ταχυδρομικά γραφεία, Τράπεζα, προθήκαι καταστημάτων) και γενικώς εις όλας τας υπηρεσίας αίτινες έρχονται εις επαφήν με το κοινόν εις μέρη καταφανή και αμέσως υποπίπτοντα εις την αντίληψιν. Προπαγανδιστικόν υλικόν δέον να τοιχοκολλάται και εις τα καφενεεία και τα εστιατόρια. Εις μίαν ή και περισσοτέρας εις κεντρικήν θέσιν ευρισκομένης πλατείας του χωρίου (χώρον εβδομαδιαίας εμποροπανηγύρεως, σπουδαίας διασταυρώσεως οδών κλπ.) δέον να τοποθετηθή μία μεγάλη πινακίς προς ανάρτησιν των εικόνων ή και να διασκευασθή καταλλήλως ο τοίχος μιας οικίας. Ορθόν θα ήτο εάν το παντοειδές προπαγ. υλικόν τοιχοκολλάται διά καλής κοληπτικής ουσίας. Προς τους Προέδρους των Κοινοτήτων δέον να εκδώσθε οδηγίας διά την αυστηράν εφαρμογήν της ως άνω διατάξεως. Η γερμανική αστυνομία θα ελέγχη κατά τας περιπολίας την εφαρμογήν των διατάξεων τούτων, εις περίπτωσιν δε μη συμμορφώσεως, θα καλή τους υπευθύνους Προέδρους των Κοινοτήτων εις απολογίαν και θα τους τιμωρή.²⁸

Αλλά οι προπαγανδιστικού τύπου υποχρεώσεις των δημοτικών και κοινοτικών αρχών δεν ολοκληρώνονταν με την ανάρτηση και τη διανομή του υλικού. Στο πλαίσιο του ενδιαφέροντος του Γραφείου Προπαγάνδας «περί της καταστάσεως εις τον τόπον σας, αν υπάρχουν ιδιαίτεροι δυσκολίαι, ποια είναι η γενική κατάστασις και το φρόνημα του πληθυσμού, ως και η σχέσις του προς τους συμμορίτας,» καλούνταν να συντάξουν «όσον το δυνατόν ταχύτερον σχετικήν έκθεσιν, ή αν συμβή να έλθετε εις την

Then the competent local Garrison Headquarters issued the relevant directives addressed to the Prefecture of Kilkis, demanding full compliance:

[...] Moreover, you should notify the Presidents of the Communities that they must physically distribute to the Greek population of the Communities the propaganda material of pamphlets and posters sent by the German Administration. Each Community should appoint one Greek person responsible for distributing and billposting the material. This material should be placed and posted in public establishments (Prefecture, District, Hospitals, Schools, Post Offices, Banks and shop windows) and all services dealing with the general public, at spots that such material would be conspicuous and readily seen. Propaganda material should also be posted in cafés and restaurants. A large notice board should be placed in one or more central points in the village square (the local weekly bazaar, public establishments, main road crossings, etc.). Modified house walls could also be used to this end. Good quality glue should be used for posting such propaganda material. You must issue instructions to the Presidents of the Communities to strictly follow the above order. German Police patrols will ensure that such instructions are met, otherwise Community Presidents in charge will be called to account and punished.²⁷

However, the propaganda obligations of the Municipal and Community authorities were not limited to material distribution and posting. The Propaganda Office showed an interest "in the conditions of your locality, whether there are specific difficulties, what is the overall situation and people's beliefs and what are their relations with the bandits," and therefore the authorities were obliged to draw up "as soon as possible a report, or if you visit Thessaloniki, you can come by the service's offices at 63, Nikis Avenue, 1st Floor."²⁸

Occupied by the Germans, Macedonia constituted a German and a Greek microcosm alike, defined, however, by all those characteristics of the Occupation period. Overall, German propaganda in Greece acted as an incubator of a generalized civil conflict, and in this regard, reaped significant fruits from the fertile soil of division. A deliberate exploitation of prewar national fissures was turned into firm German tactics that were systematically followed throughout the Occupation. As a result, it is not a distinctly Greek paradox that an increasing number of volunteers had joined the collaborators' forces by the summer of 1944, i.e. when Greece was declared a war zone ahead of the German evacuation of the majority of its troops. The divisive and terrorizing propaganda had not ceased to transfer the message especially to the rural population: those not able to defend themselves would be a potential victim of ELAS's Communist partisans just before and certainly at the moment of liberation.²⁹

And as is usually the case with political propaganda, this too proved to be a slow-burning bomb that was not defused immediately after the departure of German troops and that detonated in the private and state hands of the postwar and post-Varkiza Treaty regime.

Θεσσαλονίκη, να επισκεφθίτε τα γραφεία της υπηρεσίας, Λεωφόρος Νίκης 63, Α΄ πάτωμα.»²⁹

Η γερμανοκρατούμενη Μακεδονία συγκρότησε έναν γερμανικό και ταυτόχρονα ελληνικό μικρόκοσμο, που διακρίθηκε όμως από όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της κατοχικής περιόδου: συνολικά στην Ελλάδα η γερμανική προπαγάνδα κατέστη ο ξενιστής μιας γενικευμένης εμφύλιας σύγκρουσης και από αυτή την άποψη έδρευε σημαντικούς καρπούς στο γόνιμο χωράφι του διχασμού. Η εσκεμμένη διεύρυνση των προπολεμικών εθνικών ρηγμάτων μετατράπηκε σε απαρέγκλιτη γερμανική τακτική και ακολουθήθηκε συστηματικά μέχρι το τέλος της Κατοχής. Ως εκ τούτου, δεν αποτελεί ελληνική παραδοξότητα το φαινόμενο της αυξανόμενης εθελοντικής ένταξης σε δωσιλογικά τμήματα μέχρι και το καλοκαίρι του 1944, όταν δηλαδή η Ελλάδα κηρύχθηκε εμπόλεμη ζώνη ενόψει της εκκένωσής της από τα γερμανικά στρατεύματα. Και αυτό γιατί η δικαστική προπαγάνδα διά της τρομοκρατίας είχε φροντίσει να μεταφέρεται σταθερά το μήνυμα προς τους αγροτικούς κυρίως πληθυσμούς: Όποιος δεν θα ήταν σε θέση να υπερασπιστεί τον εαυτό του, ήταν δυνάμει υποψήφιο θύμα των κομμουνιστών ανταρτών του ΕΛΑΣ λίγο πριν και με βεβαιότητα τη στιγμή της Απελευθέρωσης.³⁰

Και όπως συμβαίνει συνήθως με την πολιτική προπαγάνδα, αποδείχθηκε και στην περίπτωση αυτή μια βραδυφλεγής βόμβα που δεν εξουδετερώθηκε αμέσως μετά τη γερμανική αποχώρηση και εξερράγη στα ιδιωτικά και κρατικά χέρια του μεταπολεμικού και μεταβαρκιζανού καθεστώτος της παλινόρθωσης. Τότε, με τους νέους αντικομμουνιστές να αναλαμβάνουν δράση, οι βετεράνοι της Κατοχής επαίρονταν για τη διορατικότητά τους, ζητώντας να κατοχυρωθεί ο πρότερος αγώνας τους. Αποσιωπούσαν φυσικά σκανδαλωδώς ότι είχαν αγωνιστεί από το γερμανικό μετερίζι, σε έναν πόλεμο με γερμανικά όπλα και με εξίσου φονικές λέξεις δανεισμένες από το ναζιστικό αλλά και από το ελληνικό ρεπερτόριο της αντικομμουνιστικής υστερίας του Μεσοπολέμου.³¹

Καταληκτικά, οι επισημάνσεις του Χάγκεν Φλάισερ, το 1990, σε ένα από τα πρώτα κείμενα για την προπαγάνδα, όταν και της προσέδωσε τον χαρακτηρισμό «διφορούμενο όπλο,» αποδεικνύονται σήμερα εξαιρετικά επίκαιρες, ίσως πιο επίκαιρες από ποτέ:

[...] Το ναζιστικό πρότυπο της προπαγάνδας για εσωτερική κατανάλωση δεν μπορούσε λοιπόν να μεταφτευθεί άκριτα σε ξένο περιβάλλον και ιδιαίτερα όταν αυτό, στη μεγάλη του πλειοψηφία, αποστρεφόταν τις θεωρίες του ναζισμού, και φυσικά ακόμα περισσότερο, την πρακτική τους εφαρμογή από το κατοχικό καθεστώς. [...] Αντίθετα, η 'αρνητική' (διαβρωτική, πολωτική, διασπαστική) προπαγάνδα που ήδη κατά τη διάρκεια της Κατοχής φάνηκε πιο αποτελεσματική, αποδείχθηκε στο εξής εξαιρετικά ανθεκτική. Το δηλητήριο που τόσο απλόχερα αυτή έχυσε και το κακό που έσπειρε εξακολούθησε να βλασταίνει επί δεκαετίες. Προϋπόθεση όμως για το οριστικό ξερίζωμα των υπολοίπων αυτών (σε νοοτροπίες, ορολογία, συνθηματολογία, κλπ.) είναι η συνειδητοποίηση της ύπαρξής της.³²

Then, when the new anti-Communists took power, Occupation veterans rejoiced over their perceptiveness, demanding that their previous battles be recognized. Of course, they blatantly concealed that they had thrown their hand in on the side of the Germans, in a war that was waged with German weapons and with equally lethal words chosen out of the Nazi and Greek repertoire of interwar anti-Communist hysteria.³⁰

As a conclusion, Hagen Fleischer's remarks made in 1990 in one of the first texts on propaganda in which he called it an "ambiguous weapon" prove to be especially pertinent even today –perhaps more than ever:

[...] The Nazi propaganda model intended for internal consumption could not be unthinkingly transferred into a foreign context and especially if most of the population did not favour Nazi theories, neither, of course, their implementation by the Occupation regime. [...] On the contrary, the "negative" (corrosive, polarising, divisive) propaganda that had already proven its efficiency during the Occupation, turned out to be extremely resilient from that time onwards. The poison it so avidly spread and the evil it seeded continued to grow for decades. To realize its existence is a precondition to unroot those remnants forever (in mentalities, terminology, slogans, etc.).³¹

- ¹ Ελάχιστα έχουν γραφεί για τη γερμανική προπαγάνδα πριν και μετά την κατάληψη του ελληνικού εδάφους και σε κάθε περίπτωση λείπει μια συστηματική δουλειά για το ζήτημα αυτό. Αρκετές έως σήμερα εκδόσεις επικεντρώνονται ως επί το πλείστον στη μελέτη της εικόνας και της φωτογραφίας εν γένει ως προπαγανδιστικού υλικού. Βλ. ενδεικτικά Ηρώ Κατσαρίδου και Ιωάννης Μάτσιος, επιμ., *Αναπαραστάσεις της Κατοχής φωτογραφία, ιστορία, μνήμη*, Πρακτικά ημερίδας στο πλαίσιο της έκθεσης «Στο περιθώριο του πολέμου» (Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη, 8 Απριλίου 2016) (Θεσσαλονίκη: Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, 2016). Άλκης Ξ. Ξανθάκης, *Φωτογραφία και προπαγάνδα. Μονάδες προπαγάνδας του γερμανικού στρατού, 1939-1945*, τόμ. Α', (Αθήνα: Εκδόσεις Μίλητος, 2012). Τάκης Δ. Ψαράκης, *Ντακουμένα κατοχής της γερμανικής προπαγάνδας* (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1980). Είναι δε άξιο επισήμανσης ότι από την έκδοση με βάση τη συλλογή φωτογραφιών του Βύρωνα Μήτου λείπουν ειδικές αναφορές για την προπαγάνδα, βλ. Άννα Μαρία Δρουμπούκη και Ιάσωνας Χανδρινός, *Η Θεσσαλονίκη κατά τη γερμανική κατοχή* (Αθήνα: Εκδόσεις Ποταμός, 2014).
- ² *Rede Adolf Hitler (Λόγος Αδόλφου Χίτλερ)*, 4 Μαΐου 1941 (Αθήνα: 1941), 21.
- ³ Ελληνικό Λογοτεχνικό Ιστορικό Αρχείο-Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας [ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ]. Αρχείο Βουλγαρικής Κατοχής και Προπαγάνδας, Υπουργείο Εσωτερικών, φάκ. 1: «Έκθεσις του Μητροπολίτου Μαρωνείας και Θάσου περί της δημιουργηθείσης καταστάσεως εν τη Ι. Μητροπόλει μετά την Γερμανικήν Στρατιωτικήν Κατοχήν. Α. Γερμανική Στρατιωτική Κατοχή από 6 Απριλίου-20 Απριλίου 1941.»
- ⁴ Ο Χίτλερ, παραθέτοντας τους λόγους που είχαν ωθήσει στην απόφαση εισβολής στην Ελλάδα, αναγνώρισε την επιρροή που είχε ασκήσει στον ίδιο ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός «από τον οποίον εξεπορεύθη άλλοτε το πρώτον φως της ανθρωπίνης ωραιότητας και αξιοπρέπειας.» *Rede Adolf Hitler*, 11.
- ⁵ Έγραφε σχετικά με ημερομηνία καταχώρησης την 7η Ιουλίου 1941: «Ο ερχομός των Γερμανών.-Πρώτη αντίδραση του πληθυσμού η περιέργεια. Αμέσως μετά η απογοήτευση. Τους περίμενε πολύ πιο σπουδαίους και στην εμφάνιση και στην οργάνωση. Αγάπη προς τους Γερμανούς δεν υπήρχε ποτέ στην Ελλάδα, υπήρχε όμως ανέκαθεν ένας θαλάσσιος θαυμασμός από μακριά (για τη δύναμή τους, το σύστημά τους, τη σοβαρότητά τους). Η επαφή μαζί τους κλόνισε αυτόν το θαυμασμό. Η απογοήτευση κορυφώθηκε όταν άρχισαν να φέρονται άσκημα, να πατούν τα σπίτια, να αρπάζουν τα πάντα. Ο πληθυσμός σχημάτισε την εντύπωση πως κάνουν πόλεμο για να φάνε ό,τι βρίσκουν στις κατακτημένες χώρες, πως δε σκοτίζονται για άλλο τίποτα στον κόσμο. Άρχισε τότε να τους κοιτάζει σαν κατωτέρους του. [...]» βλ. Γιώργος Θεοδοσιάδης, *Τετράδια ημερολογίου, 1939-1953*, επιμ. Δημήτρης Τζιόβας (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, χ.χ.έ.), 264.
- ⁶ Για τη σταδιακή μεταβολή του κλίματος και τη μετατροπή των Γερμανών σε στόχο των ανταρτών βλ. Χάγκεν Φλάισερ, *Στέμμα και Σβάστικα. Η Ελλάδα της Κατοχής και της Αντίστασης, 1941-1944* (Αθήνα: Παπαζήσης, χ.χ.έ.), 334-342.
- ⁷ Για τέτοια παραδείγματα στη Μακεδονία σε ένα πρώιμο στάδιο βλ. Στράτος Ν. Δορδανάς, *Έλληνες εναντίον Ελλήνων. Ο κόσμος των Ταγμάτων Ασφαλείας στην κατοχική Θεσσαλονίκη, 1941-1944* (Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2006), 49 κ.ε.
- ⁸ Για τον εφαρμοζόμενο μηχανισμό των αντιποίνων ως σύστημα γενικευμένης τρομοκρατίας των αμάχων και επομένως αντιπροαγωγικό στην κατάπιξη του αντιστασιακού ενόπλου υποκειμένου βλ. ενδεικτικά, Στράτος Ν. Δορδανάς, *Το αίμα των αθών. Αντίποινα των γερμανικών αρχών Κατοχής στη Μακεδονία, 1941-1944* (Αθήνα: Εστία, 2007). Για μια συνολικότερη θεώρηση των αντιποίνων, βλ. Loukia Droulia και Hagen Fleischer, επιμ., *Von Lidice bis Kalavryta. Widerstand und Besatzungsterror. Studien zur Repressalienpraxis im Zweiten Weltkrieg* (Berlin: Metropol Verlag, 1999).
- ⁹ Ενδεικτικά, *Νέα Ευρώπη*, 26 Φεβρουαρίου 1943. Ειδικότερα για το ζήτημα του «εβραϊσμοπολεβικισμού» ως ακρογωνιαίου λίθου της ναζιστικής ιδεολογίας και προπαγάνδας, με αφετηρία τη γερμανική άκρα δεξιά μετά το τέλος του Α' Παγκοσμίου Πολέμου βλ. Wolfram Meyer zu Urtrup, *Kampf gegen die "jüdische Weltverschwörung." Propaganda und Antisemitismus der Nationalsozialisten, 1919-1944* (Berlin: Metropol Verlag, 2003).
- ¹⁰ Ενδεικτικά βλ. στη *Νέα Ευρώπη* πλήθος δημοσιευμάτων για τους μήνες Φεβρουάριο-Μάρτιο 1943.
- ¹¹ Hagen Fleischer, "Deutsche 'Ordnung' in Griechenland, 1941-1944," στο *Von Lidice bis Kalavryta*, 172.
- ¹² Για τη συγκρότηση της ευρύτερης εθνικιστικής αντίστασης ως απάντηση στην πρόκληση του ΕΑΜ-ΕΛΑΣ βλ. ενδεικτικά, Βάιος Καλογρηάς, *Το αντίπαλο δέος. Εθνικιστικές οργανώσεις αντίστασης στην κατεχόμενη Μακεδονία (1941-1944)* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2012).
- ¹³ Oliver Lorenz, "Die Ausstellung. Das Sowjetparadies: nationalsozialistische Propaganda und kolonialer Diskurs," *Revue d'Allemagne* 48, αρ. 1 (2016): 121-139, <https://journals.openedition.org/allempagne/376>. Aristotle Kallis, *Nazi Propaganda and the Second World War* (Λονδίνο: Springer, 2005), 76-83. Ann C. Granata και Cheryl A. Koos, *The human tradition in modern Europe. 1750 to the present* (Λάνχαμ: Rowman & Littlefield, 2008), 140-141.
- ¹⁴ Χάγκεν Φλάισερ, «Η ναζιστική προπαγάνδα στην Κατοχή: ένα διαφοροζόμενο όπλο,» στο *Ελλάδα 1936-1944. Δικτατορία-Κατοχή-Αντίσταση*, Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου Σύγχρονης Ιστορίας, επιμ. Χάγκεν Φλάισερ και Νίκος Σβορώνος (Αθήνα: Μορφωτικό Ινστιτούτο ΑΤΕ, 1990), 364. Βλ. επίσης δημοσιεύματα που διαφήμιζαν την έκθεση στη *Νέα Ευρώπη* από τον Φεβρουάριο έως τον Απρίλιο του 1943.
- ¹⁵ Bundesarchiv-Militärarchiv Freiburg [BArch], RW 40/166: Befehlshaber Saloniki-Ägais, Ic, Ιανουάριος- Φεβρουάριος 1943.
- ¹⁶ Ελευθερία Δροσάκη, *Εν Θεσσαλονίκη από τον πόλεμο, την κατοχή και την αντίσταση* (Αθήνα: Οδυσσέας, 1985), 45, 50-53, 92.
- ¹⁷ Αναλυτικότερα για τον προπαγανδιστικό λόγο των δύο εφημερίδων βλ. Αλεξάνδρα Πατρικίου, «Μια "νέα" ιστορική περίοδος υπό συγκρότηση: Όψεις του δημόσιου λόγου των εφημερίδων *Νέα Ευρώπη* και *Απογευματινή* στην κατοχική Θεσσαλονίκη,» στο *Ο παράνομος Τύπος στη Βόρεια Ελλάδα*, επιμ. Γιάννης Κοσιφόρος (Θεσσαλονίκη: Μορφωτικό Ίδρυμα Ένωσης Συντακτών Ημερησίων Εφημερίδων Μακεδονίας-Θράκης, 2009), 138-148. Της ίδιας, «Η Ευρώπη της Νέας Ευρώπης': Απεικονίσεις της Γηραιάς Ηπείρου σε μια δοσιλογική εφημερίδα της Θεσσαλονίκης, 1941-44,» *Ίστωρ*, 15 (2009): 213-245.
- ¹⁸ *Νέα Ευρώπη*, 6 Φεβρουαρίου 1943.
- ¹⁹ *Νέα Ευρώπη*, 1 Μαρτίου 1943.
- ²⁰ Ausstellung der Reichspropagandaleitung der NSDAP, *Das Sowjetparadies*, (Berlin 1942), ανακτήθηκε 5 Απριλίου, 2019, <https://germanpropaganda.org>. Βλ. επίσης, *Νέα Ευρώπη*, 18 Φεβρουαρίου 1943.
- ²¹ *Νέα Ευρώπη*, 16 Φεβρουαρίου 1943.
- ²² *Νέα Ευρώπη*, 19, 23, 25, 27 Φεβρουαρίου 1943.
- ²³ Φλάισερ, «Η ναζιστική προπαγάνδα στην Κατοχή,» 364.
- ²⁴ *Νέα Ευρώπη*, 27 Φεβρουαρίου και 1, 2 Μαρτίου 1943. *Απογευματινή*, 27 Μαρτίου 1943.
- ²⁵ Δορδανάς, *Έλληνες εναντίον Ελλήνων*, 137-138.
- ²⁶ *Νέα Ευρώπη*, 30 Μαρτίου 1943. *Έθνος* (Φλώρινας), 3 Απριλίου 1943.
- ²⁷ Αρχείο Κοινότητας Γαλλικού Κιλκίς (αταξινόμητο υλικό περιόδου γερμανικής κατοχής): Γραφείον Προπαγάνδας Θεσσαλονίκης-Αιγαίου προς τον κ. Δήμαρχον εις Γαλλικόν, Θεσσαλονίκη, 25 Σεπτεμβρίου 1943.

- ²⁸ Αρχείο Κοινότητας Γαλλικού Κιλκίς: Φρουραρχείον Ι/316, Παράρτημα Κιλκίς, Ο Ανθυπολοχαγός της Αστυνομίας (Χέντβιχ) προς την Νομαρχίαν Κιλκίς, «Τοπογραφικά πινακίδες, διανομή και τοικοκόλλησις προπαγανδιστικού υλικού.» Κιλκίς, 18 Μαρτίου 1944 και Ελληνική Πολιτεία, Νομαρχία Κιλκίς (Αλ. Παρίτσης) προς τον κ. Δήμαρχον Κιλκίς και Προέδρους Κοινοτήτων Επαρχίας Κιλκίς, Αριθ. 1145/22, Κιλκίς, 21 Μαρτίου 1944.
- ²⁹ Αρχείο Κοινότητας Γαλλικού Κιλκίς: (Θ. Διοικητής του τμήματος Ακτιβ-Προπαγάνδα D. Stom), Θεσσαλονίκη, 25 Σεπτεμβρίου 1943 (η διακριτή διαγραφή στο πρωτότυπο).
- ³⁰ Στάθης Ν. Καλύβας και Νίκος Μαραντζίδης, *Εμφύλια Πάθη. 23 Ερωτήσεις και Απαντήσεις για τον Εμφύλιο*, β' έκδ. (Αθήνα: Μεταίχμιο, 2015), 183.
- ³¹ Για το επιχείρημα πολλών εκ των κατηγορουμένων για δωσιολογισμό ότι το εμφυλιακό κράτος συνέχιζε τον πόλεμο εναντίον των κομμουνιστών που πρώτοι αυτοί είχαν αρχίσει στην Κατοχή, έστω και με γερμανικά όπλα, βλ. Στράτος Ν. Δορδανάς, *Η γερμανική στολή στη ναφθαλίνη. Επιβιώσεις του δωσιολογισμού στη Μακεδονία, 1945-1974* (Αθήνα, Εστία, 2012), σποράδην.
- ³² Φλάισερ, «Η ναζιστική προπαγάνδα στην Κατοχή,» 373.

- ¹ Very little has been written about German propaganda before and after the Greek territory was occupied and there is a lack of systematic work on the subject. Several editions have focused mainly on the study of pictures and photographs as propaganda material, see, for example Iro Katsaridou and Ioannis Moutsianos, eds. *Representations of the Nazi Occupation: photography, history, memory*, "Proceedings of a conference held in the frame of the exhibition "On the Margins of War" (Museum of Byzantine Culture, 8 April 2016) (Thessaloniki: Museum of Byzantine Culture, 2016). Άλκης Ξ. Ξανθάκης, *Φωτογραφία και προπαγάνδα. Μονάδες προπαγάνδας του γερμανικού στρατού, 1939-1945* [Alkis X. Xanthakis, *Photography and Propaganda. Propaganda Units of the German Army, 1939-1945*], vol. 1, (Athens: Militos, 2012). Τάκης Δ. Ψαράκης, *Ντοκουμέντα κατοχής της γερμανικής προπαγάνδας* [Takis D. Psarakis, *Nazi Occupation Documents of German Propaganda*], (Athens: Kastaniotis, 1980). It is worth noting that the edition based on the photographic collection of Byron Metos does not make special reference to propaganda, see Άννα Μαρία Δρουμπούκη και Ιάσωνας Χανδρινός, *Η Θεσσαλονίκη κατά τη γερμανική κατοχή* [Anna Maria Droubouki and Iason Handrinou, *Thessaloniki during German Occupation*] (Athens, Potamos, 2014).
- ² *Rede Adolf Hitler, 4 May 1941* (Athens: 1941), 21. English translation, accessed November 13, 2019, [https://en.wikisource.org/wiki/Adolf_Hitler%27s_Address_to_the_Reichstag_\(4_May_1941\)](https://en.wikisource.org/wiki/Adolf_Hitler%27s_Address_to_the_Reichstag_(4_May_1941)).
- ³ Hellenic Literary and Historical Archive [ELIA], Archive of the Bulgarian Occupation and Propaganda, Ministry for the Interior, File 1: "Εκθεσις του Μητροπολίτου Μαρωνείας και Θάσου περί της δημιουργηθείσης καταστάσεως εν τη Ι. Μητροπόλει μετά την Γερμανικὴν Στρατιωτικὴν κατοχὴν. Α'. Γερμανικὴ Στρατιωτικὴ Κατοχὴ ἀπὸ 6 Ἀπριλίου-20 Ἀπριλίου 1941" [Report of the Bishop of Maronia and Thassos on the Situation created at the Holy Cathedral after the German Military Occupation. I. German Military Occupation from 6 April to 20 April 1941].
- ⁴ Presenting the reasons for his decision to invade Greece, Hitler acknowledged the impact that ancient Greek civilization had had on him, a civilization "from which the first light of beauty and dignity sprang," *Rede Adolf Hitler*, 11.
- ⁵ With respect to this, he wrote on July 7th, 1941: "The arrival of the Germans.- First reaction of the population: curiosity. After that, disappointment. People expected that they would be more grandiose both in appearance and organization. Greeks never loved the Germans, however they have always harboured a vague admiration from afar (for their power, their system, their seriousness). Contact with them eliminated that admiration. Disappointment peaked when they began to mistreat people, to raid their houses, steal everything they had. People were under the impression that they had made war in order to devour whatever they found in occupied countries, that they did not care for anything else in this world. Then they started to look down at them [...]" see, Γιώργος Θεοτοκάς, *Τετράδια ημερολογίου, 1939-1953* [Giorgos Theotokas, *Diary Books, 1939-1953*], Δημήτρης Τζιόβας [Dimitris Tziouvas] ed. (Athens: Vivliopolion tis Estias, s.a.), 264.
- ⁶ For the gradual change in climate and the Germans becoming targets of the partisans, see Hagen Fleischer, *Στέμμα και Σβάστικα. Η Ελλάδα της Κατοχής και της Αντίστασης, 1941-1944* [Crown and Swastika: Occupation and Resistance Greece] (Athens: Papazissis, s.a.), 334- 342.
- ⁷ For such examples at a nearly stage in Macedonia, see Στράτος Ν. Δορδανάς, *Έλληνες εναντίον Ελλήνων. Ο κόσμος των Ταγμάτων Ασφαλείας στην κατοχική Θεσσαλονίκη, 1941-1944* [Stratos N. Dordanas, *Greeks against Greeks. The World of the Security Battalions during Nazi Occupation, 1941-1944*] (Thessaloniki: Epikentro, 2006), 49ff.
- ⁸ For retaliations implemented as a system of generalized terror targeting civilians and therefore unfit as a system for suppressing the resisting armed subjects, see, for example, Στράτος Ν. Δορδανάς, *Το αίμα των αθώων. Αντίποινα των γερμανικών αρχών Κατοχής στη Μακεδονία, 1941-1944* [Stratos N. Dordanas, *The Blood of the Innocent. Retaliations of German Occupation Authorities in Macedonia, 1941-1944*] (Athens: Estia, 2007). For an overview on retaliations, see Loukia Droulia and Hagen Fleischer, eds., *Von Lidice bis Kalavryta. Widerstand und Besatzungsterror. Studien zur Repressalienpraxis im Zweiten Weltkrieg* [From Lidice to Kalavryta. Resistance and Nazi Terror. Studies on Retaliation Practices in World War II] (Berlin: Metropol Verlag, 1999).
- ⁹ Indicatively, *Nea Evropi*, 26 February 1943. See Wolfram Meyer zu Utrup, *Kampf gegen die "jüdische Weltverschwörung." Propaganda und Antisemitismus der Nationalsozialisten, 1919-1944* [Struggle against the "Jewish Conspiracy." National Socialist Propaganda and Anti-Semitism, 1919-1944] (Berlin: Metropol Verlag, 2003) for more specific information on the subject of "Jewish Bolshevism" as a cornerstone of Nazi ideology and propaganda that sprung out of the German far right in the aftermath of World War I.
- ¹⁰ See, for example, many publications that appeared in *Nea Evropi* between February and March 1943.

- ¹¹ Hagen Fleischer, "Deutsche 'Ordnung' in Griechenland, 1941-1944" [German Order in Greece], in *Von Lidice bis Kalavryta* [From Lidice to Kalavryta], 172.
- ¹² See, for example, Βάιος Καλογρηάς, *Το αντίπαλο δέος. Εθνικιστικές οργανώσεις αντίστασης στην κατεχόμενη Μακεδονία (1941-1944)* [Vaios Kalogrias, The Adversaries. Nationalist Resistance Organizations in Occupied Macedonia (1941-1944)] for the organization of a wider nationalist resistance as a response to EAM-ELAS (Thessaloniki: University Studio Press, 2012).
- ¹³ Oliver Lorenz, "Die Ausstellung, Das Sowjetparadies: nationalsozialistische Propaganda und kolonialer Diskurs" [The Exhibition The Soviet Paradise: National Socialist Propaganda and Colonial Discourse], *Revue d'Allemagne*, 48-1 (2016), 121-139, <https://journals.openedition.org/allempagne/376>. Aristotle Kallis, *Nazi Propaganda and the Second World War* (London: Springer, 2005), 76-83. Ann C. Granata and Cheryl A. Koos, *The human tradition in modern Europe. 1750 to the present* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2008), 140-141.
- ¹⁴ Χάγκεν Φλάισερ, "Η ναζιστική προπαγάνδα στην Κατοχή: ένα διφορούμενο όπλο" [Hagen Fleischer, Nazi Propaganda during Occupation: An ambiguous Weapon], in *Ελλάδα 1936-1944. Δικτατορία-Κατοχή-Αντίσταση*, επιμ. Χάγκεν Φλάισερ και Νίκος Σβορώνος [Greece, 1936-1944. Dictatorship-Occupation-Resistance, eds. Hagen Fleischer and Nikos Svoronos], Proceedings of the 1st International Conference of Modern History, (Athens: Morphotiko Institutouto ATE, 1990), 364. See, also, publications advertising the show in *Nea Evropi* between February and April 1943.
- ¹⁵ Bundesarchiv-Militärarchiv Freiburg [BArch], RW 40/166: Befehlshaber Saloniki-Ägais, lc, January- February 1943.
- ¹⁶ Ελευθερία Δροσάκη, *Εν Θεσσαλονίκη... από τον πόλεμο, την κατοχή και την αντίσταση* [Eleftheria Drosaki, In Thessaloniki... on the War, the Occupation and the Resistance], (Athens: Odysseas, 1985), 45, 50-53, 92.
- ¹⁷ For a detailed analysis of the propaganda discourse of the two newspapers, see Αλεξάνδρα Πατρικίου, "Μια 'νέα' ιστορική περίοδος υπό συγκρότηση: Όψεις του δημόσιου λόγου των εφημερίδων *Νέα Ευρώπη* και *Απογευματινή* στην κατοχική Θεσσαλονίκη" [Alexandra Patrikiou, A "new" Historical Period under Construction: Aspects of Public Discourse in the Newspapers *Nea Evropi* and *Apogevmatini* in Occupied Thessaloniki], Γιάννης Κοτσιφός, επιμ., *Ο παράνομος Τύπος στη Βόρεια Ελλάδα* [Giannis Kotsifos, ed., Illegal Press in Northern Greece] (Thessaloniki: Morfotiko Idrima Enosis Imerision Efimeridon Makedonias-Thrakias, 2009), 138-148. Αλεξάνδρα Πατρικίου, "Η Ευρώπη της *Νέας Ευρώπης*: Απεικονίσεις της Γηραιάς Ηπείρου σε μια δοσιλογική εφημερίδα της Θεσσαλονίκης, 1941-44" [Alexandra Patrikiou, "Europe in *Nea Evropi*": Representations of the Continent in a Thessaloniki Collaborationist Newspaper 1941-44"] *Istor* 15 (2009): 213-245.
- ¹⁸ *Nea Evropi*, 6 February 1943.
- ¹⁹ *Nea Evropi*, 1 March 1943.
- ²⁰ Ausstellung der Reichspropagandaleitung der NSDAP, *Das Sowjetparadies*, (Berlin 1942), <https://germanpropaganda.org> [accessed on 5 Απριλίου 2019]. See, also, *Nea Evropi*, 18 February 1943.
- ²¹ *Nea Evropi*, 16 February 1943.
- ²² *Nea Evropi*, 19, 23, 25, 27 February 1943.
- ²³ Φλάισερ, "Η ναζιστική προπαγάνδα στην Κατοχή" [Fleischer, Nazi Propaganda During Occupation], 364.
- ²⁴ *Nea Evropi*, 27 February and 1, 2 March 1943. *Apogevmatini*, 27 March 1943.
- ²⁵ Δορδανάς, *Έλληνες εναντίον Ελλήνων* [Dordanas, Greeks against Greeks], 137-138.
- ²⁶ *Nea Evropi*, 30 March 1943. *Ethnos* (of Florina), 3 April 1943.
- ²⁷ Archive of the Community of Gallikos, Kilkis (unclassified material from the German Occupation period): Thessaloniki-Aegean Propaganda Office to the Mayor of Gallikos, Thessaloniki, 25 September 1943.
- ²⁸ Archive of the Community of Gallikos, Kilkis: Garrison Headquarters/316, Department of Kilkis, Police Second Lieutenant (Hentvich) to the Prefecture of Kilkis, "Τοπογραφικά πινακίδες, διανομή και τοιχοκόλλησις προπαγανδιστικού υλικού" [Topographic Signs, Distribution and Posting of Propaganda Material], Kilkis, 18 March 1944 and Hellenic State, Prefecture of Kilkis (Al. Paritsis) to the Mayor of Kilkis and the Presidents of the Communities in the Kilkis District, No. 1145/22, Kilkis, 21 March 1944.
- ²⁹ Archive of the Community of Gallikos, Kilkis: (The Commander of the Department of Aktiv-Propaganda D. Stom), Thessaloniki, 25 September 1943 (strikethrough in the original).
- ³⁰ Στάθης Ν. Καλύβας και Νίκος Μαραντζίδης, *Εμφύλια Πάθη. 23 Ερωτήσεις και Απαντήσεις για τον Εμφύλιο* [Stathis N. Kalivas and Nikos Marantidis, Civil War Passions. 23 Questions and Answers about the Civil War], 2nd edition (Athens: Metehmio, 2015), 183.
- ³¹ See Στράτος Ν. Δορδανάς, *Η γερμανική στολή στη ναρθαλίνη. Επιδιώξεις του δοσιλογισμού στη Μακεδονία, 1945-1974* [Stratos N. Dordanas, German Uniforms in Mothballs. The survival of collaborationism in Macedonia, 1945-1974] (Athens, Estia, 2012), passim, for the argument of many of those accused of collaborationism that the Civil War state continued to fight against the Communists who had started the fight during the Occupation, even with German weapons.
- ³² Φλάισερ, "Η ναζιστική προπαγάνδα στην Κατοχή" [Fleischer, Nazi Propaganda during Occupation], 373.

«ΑΠΕΡΡΙΦΘΗ ΥΠΟ ΓΕΡΜΑΝΙΚΗΣ ΠΡΕΣΒΕΙΑΣ»

Η ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΤΥΠΟΥ ΚΑΙ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΑΣ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΚΑΤΟΧΙΚΩΝ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΝ
ΚΑΙ Η ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ
ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ 1941-1944

Γιάννης Γκλαβίνας

*Δρ Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας, Αρχειονόμος,
Γενικά Αρχεία του Κράτους*

Η λογοκρισία, ως επιβολή ελέγχου και περιορισμών στη δημόσια έκφραση ιδεών και αντιλήψεων, αποτελεί δομικό στοιχείο κάθε προπαγάνδας και συνοδοιπόρο της εξουσίας, ιδίως στην ολοκληρωτική και αυταρχική της μορφή. Η Ελλάδα δεν εξαιρείται από το γενικό αυτό πλαίσιο, αφού τομή στην ιστορία της κρατικής λογοκρισίας αποτελεί η δικτατορία του Μεταξά. Μέχρι το 1936, η λογοκρισία στη δημόσια έκφραση αντιλήψεων και ιδεών ήταν κυρίως κατασταλτική. Η δικτατορία του Μεταξά εισήγαγε και συστηματοποίησε την έννοια της προληπτικής λογοκρισίας με βασικό μηχανισμό εφαρμογής της το νεοσυσταθέν το 1936 Υφυπουργείο Τύπου και Τουρισμού. Το υφυπουργείο, σύμφωνα με τον ιδρυτικό του νόμο, αναλάμβανε τη διαφώτιση της κοινής γνώμης και τον έλεγχο όλων των δημόσιων εκδηλώσεων, εξασφαλίζοντας την ένταξή τους εντός του πλαισίου των εθνικών παραδόσεων και ιδεωδών.¹ Μετά τη σύσταση του υφυπουργείου ως μηχανισμού προπαγάνδας και διαφώτισης,² ακολούθησε η συγκρότηση ενός νομικού πλαισίου προληπτικής λογοκρισίας σε Τύπο, εκδόσεις, κινηματογράφο, τραγούδι και θέατρο.³ Το Υφυπουργείο Τύπου και Τουρισμού, αφού ανέλαβε την προπαγάνδα της πολεμικής προσπάθειας της Ελλάδας την περίοδο 1940-1941, συνέχισε να λειτουργεί και μετά την κατάκτηση της χώρας από τους Γερμανούς, ασκώντας κανονικά την περίοδο 1941-1944 τις λογοκριτικές και προπαγανδιστικές του αρμοδιότητες.

Το άρθρο μου προσπαθεί να διερευνήσει αυτή τη φαινομενικά παράδοξη συνύπαρξη των ελληνικών κρατικών μηχανισμών λογοκρισίας με τους αντίστοιχους μηχανισμούς των Γερμανών και Ιταλών κατακτητών. Η συνύπαρξη αυτή γεννάει μοιραία ερωτήματα για το τι λογόκρινε και πώς μπορούσε να ασκήσει την αρμοδιότητα της λογοκρισίας το Υφυπουργείο Τύπου εν μέσω ξένης στρατιωτικής κατοχής αλλά και ποια ήταν η σχέση του με τις γερμανικές ή ιταλικές υπηρεσίες λογοκρισίας και προπαγάνδας. Το άρθρο επιχειρεί να απαντήσει στα παραπάνω ερωτήματα, έχοντας ως βασική πηγή το αποσπασματικό, για την περίοδο 1941-1944, αρχείο της Γενικής Διεύθυνσης Τύπου και Ραδιοφωνίας που σώζεται στα Γενικά Αρχεία του Κράτους στην Αθήνα και δίνοντας έμφαση στην περίπτωση της λογοκρισίας των κινηματογραφικών ταινιών, όπου το σωζόμενο αρχειακό υλικό είναι πλουσιότερο.⁴ Η έρευνα είναι στο αρχικό της στάδιο και εδώ ανακοινώνονται τα πρώτα της αποτελέσματα.

Μετά την κατάληψη της Αθήνας από τη Βέρμαχτ στις 27 Απριλίου 1941, το Υφυπουργείο Τύπου και Τουρισμού συνέχισε να λειτουργεί κανονικά. Με Νομοθετικό Διάταγμα της κατοχικής κυβέρνησης Τσολάκογλου στις 8 Μαΐου 1941, οι αρμοδιότητες του υφυπουργείου μεταβιβάστηκαν στη Γενική Διεύθυνση Τύπου και Ραδιοφωνίας που συγκροτήθηκε ως υπηρεσία του Προέδρου της ελληνικής κατοχικής κυβέρνησης. Σύμφωνα με

“REJECTED BY THE GERMAN EMBASSY”

THE DIRECTORATE-GENERAL
FOR PRESS AND RADIO UNDER THE GREEK
COLLABORATIONIST GOVERNMENTS AND
FILM CENSORSHIP DURING THE OCCUPATION
OF GREECE BY THE AXIS POWERS (1941-1944)

Yannis Glavinis

Historian PhD, Archivist, General State Archives

Censorship, as an attempt to control and restrict the expression of ideas and opinions in the public sphere, is a core structural element of any propaganda apparatus and is associated with power, especially in its totalitarian and authoritarian form. Greece has been no exception: a decisive moment in the history of its state-run censorship was the dictatorship of Ioannis Metaxas. Until 1936, censorship of the public expression of opinions and ideas was mainly repressive. The dictatorship of Metaxas introduced and systematized the concept of preventive censorship and in 1936 set up an Under-Secretariat for Press and Tourism that acted as the main censorship agency. According to the respective law, the Under-Secretariat in question was founded with a view to enlightening public opinion and monitoring all public events, making sure that they conformed to national traditions and ideals.¹ After setting up the Under-Secretariat as a propaganda and enlightenment mechanism,² the dictatorship established a legal framework of preventive censorship with the aim of monitoring the press, publishing and film industries and the production of songs and theatre plays.³ The Under-Secretariat for Press and Tourism undertook Greece's wartime propaganda activities in the years 1940-1941 and continued to operate after the Germans occupied the country, carrying out its usual censorship and propaganda activities between 1941 and 1944.

In this paper, I tried to explore the seemingly odd fact that the Greek censorship apparatus operated simultaneously with the respective mechanisms employed by the German and Italian overseers. This coexistence gives rise to questions about what was censored by the Under-Secretariat for Press; how the Under-Secretariat could exercise any censorship authority under a foreign military occupation; and finally, how it related to the German and Italian censorship and propaganda agencies. The current paper and associated research seek to answer the above questions, using as a key source the fragmented passages of the Directorate-General for Press and Radio's archive for the years 1941-1944, as found in the General State Archives in Athens, and focusing on the case of feature film censorship, where the extant archival material is more extensive.⁴ The research is still in its early stages, and this is the presentation of the first results.

Following the Occupation of Athens by the Wehrmacht on 27 April 1941, the Under-Secretariat for Press and Tourism continued to operate as usual. By virtue of a Legal Decree issued by the Tsolakoglou

το διάταγμα, σκοπός της Γενικής Διεύθυνσης ήταν, ανάμεσα σε άλλα, η διαφώτιση της κοινής γνώμης για τα ελληνικά ζητήματα, η εξύψωση του εθνικού και θρησκευτικού φρονήματος των Ελλήνων και η ανάπτυξη των αρχών του κοινωνικού καθεστώτος, σύμφωνα με τις ελληνικές συνθήκες.⁵ Μετά τη σύσταση της Γενικής Διεύθυνσης, ακολούθησε η εκ νέου συγκρότηση του νομικού πλαισίου άσκησης της κρατικής προληπτικής λογοκρισίας σε κινηματογράφο, θέατρο, μουσική και εκδόσεις με το Νομοθετικό Διάταγμα 1108 του 1942 και τον Νόμο 485 του 1943.⁶ Στην ουσία πρόκειται για συστηματικοποίηση των διατάξεων λογοκρισίας και της διαδικασίας άσκησης της που έθεταν οι νόμοι του καθεστώτος Μεταξά, χωρίς κάποιες σημαντικές αλλαγές.

Βάσει των παραπάνω διατάξεων και μένοντας στην περίπτωση του κινηματογράφου που μας ενδιαφέρει, οι εταιρείες διανομής κινηματογραφικών ταινιών έπρεπε να υποβάλλουν στη Διεύθυνση Λαϊκής Διαφωτίσεως της Γενικής Διεύθυνσης Τύπου και Ραδιοφωνίας αιτήσεις χορήγησης άδειας προβολής στις οποίες επισύναπταν την περιλήψη της υπόθεσης και αντίτυπα του σεναρίου. Οι αιτήσεις διαβιβάζονταν στην Επιτροπή Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών που αποτελούνταν από ανώτερους υπαλλήλους της Διεύθυνσης Λαϊκής Διαφωτίσεως, αξιωματικούς της Χωροφυλακής και της Αστυνομίας Πόλεων και ενός εκπροσώπου της Πανελληνίας Ένωσης Κινηματογράφων. Η Επιτροπή βάσει των στοιχείων των αιτήσεων και των δοκιμαστικών προβολών μπορούσε να απαγορεύσει την προβολή μιας ταινίας και να αφαιρέσει ορισμένες σκηνές ή διαλόγους εάν έκρινε ότι η ταινία ή τμήματά της επιδρούσαν «επιβλαβώς» στη νεολαία, διατάρασσαν τη δημόσια τάξη, προπαγάνδιζαν ανατρεπτικές και αντικοινωνικές θεωρίες, δυσφημούσαν τη χώρα, υπονόμειαν «τας υγιείς κοινωνικές παραδόσεις» και τα συμφέροντα του ελληνικού λαού, προσέβαλαν τη χριστιανική θρησκεία ή στερούσαν καλλιτεχνική αξία. Η Επιτροπή ήταν αρμόδια για τον χαρακτηρισμό μιας ταινίας ως κατάλληλης ή ακατάλληλης δι' ανηλικούς, μπορούσε να απαγορεύσει την προβολή μιας ταινίας σε συγκεκριμένες περιοχές της χώρας, ενώ είχε το δικαίωμα, ανά πάσα στιγμή, να ανακαλέσει την άδεια μιας ταινίας «διά λόγους γενικωτέρας φύσεως.» Το νομικό πλαίσιο άσκησης λογοκρισίας που περιέγραφα παραπάνω αποτυπώνει και το τι υπάρχει ή, καλύτερα, τι θα μπορούσε να υπάρχει στο αρχείο της Γενικής Διεύθυνσης Τύπου. Το αρχείο λοιπόν περιλαμβάνει αιτήσεις εταιρειών διανομής κινηματογραφικών ταινιών για χορήγηση άδειας προβολής, τις άδειες προβολής που εξέδιδε η αρμόδια Διεύθυνση Λαϊκής Διαφωτίσεως, περιλήψεις των υποθέσεων των ταινιών, γερμανικές άδειες προβολής, ελάχιστα βιβλία με στοιχεία και σχόλια για τις ταινίες για τις οποίες υποβλήθηκαν αιτήσεις χορήγησης άδειας προβολής καθώς και τα βιβλία πρωτοκόλλου της Γενικής Διεύθυνσης που καλύπτουν όλη την περίοδο 1941-1944 (Εικ. 1).

Αμέσως μετά τη σύστασή της, η Γενική Διεύθυνση Τύπου άσκησε τις λογοκριτικές της αρμοδιότητες στον χώρο του κινηματογράφου. Σύμφωνα με τα έγγραφα του αρχείου, η πρώτη άδεια προβολής κινηματογραφικής ταινίας στην κατεχόμενη Αθήνα δόθηκε από τη Διεύθυνση Λαϊκής Διαφωτίσεως της Γενικής Διεύθυνσης Τύπου στις 14 Μαΐου 1941 και αφορούσε προβολή επικαίρων (newsreels) στον κινηματογράφο *Σινεάκ*. Μέχρι και τον Δεκέμβριο του 1942 η Διεύθυνση Λαϊκής Διαφωτίσεως εξέδωσε 1.867 άδειες προβολής ταινιών συμπεριλαμβανομένων των επικαίρων.⁷ Όσον αφορά τους λογοκριτές, αυτοί ήταν κυρίως υπάλληλοι της Γενικής Διεύθυνσης Τύπου, σε μεγάλο βαθμό οι ίδιοι που ασκούσαν λογοκρισία και κατά τη δικτατορία του Μεταξά. Όπως, ο Ανδρομέγας Κωνσταντινίδης, βουλευτής και δημοσιογράφος που

Government on 8 May 1941, the authority of the Under-Secretariat was transferred to the Directorate-General for Press and Radio that was set up as an Office under the President of the Greek collaborationist government. According to the Decree, the Directorate-General aimed, among other objectives, to enlighten public opinion on Greek affairs, to elevate the national and religious spirit of the Greeks and to develop the principles of the social regime under the conditions in Greece.⁵ After setting up the Directorate-General, the government updated the legal framework governing state-run preventive censorship in films, theatre, music and publications by virtue of Legal Decree 1108 of 1942 and Law 485 of 1943.⁶ In reality, those laws organized the censorship provisions and related procedures used by the Metaxas regime in a more systematic way, making no significant changes.

According to the above provisions, and focusing only on cinema, which is our case of interest, film distribution companies had to file an application to the People's Enlightenment Directorate of the Directorate-General for Press and Radio, asking permission to screen a film and attaching the plot summary and script copies. Applications were then forwarded to the Film Monitoring Board that comprised senior officers of the People's Enlightenment Directorate, Gendarmerie and Police Officers and a representative of the Pan-Hellenic Union of Cinemas. Based on the information contained in the applications and pre-screenings, the Board could prohibit a film's release and cut certain scenes or dialogues on the grounds that a film or parts of it might have a "harmful" effect on the youth, disrupt public order, propagate subversive or anti-social theories, defame the country, undermine "healthy social traditions" and the interests of the Greek people, insult the Christian faith or lack artistic value. The Board was responsible for labelling a film as appropriate or inappropriate for minors, had the power to prohibit a film in certain regions of the country as well as the right to revoke a license, at any time, "for reasons of general character." The legal framework for censorship described above gives an idea of what the contents of the Directorate-General for Press' archive are, or rather should have been. The archive contains applications filed by film distribution companies asking for film release licenses, film release licenses issued by the competent People's Enlightenment Directorate, film plot summaries, German release licenses, some books containing comments on the films for which release license applications were filed and protocol records kept by the Directorate-General for the years 1941-1944 (Fig. 1).

The Directorate-General for Press exercised its censorship authority in the cinema immediately after it was set up. According to the archival documents, the first release license in occupied Athens was issued by the People's Enlightenment Directorate of the Directorate-General for Press on 14 May 1941 and concerned the screening of newsreels at *Cineak*. Up to December 1942, the People's Enlightenment Directorate issued 1,867 film release licenses, including licenses for newsreels.⁷ With regards to the censors, those were mainly officers of the Directorate-General for Press, to a great extent the same persons that carried out censoring activities under the Metaxas regime, such as MP and journalist, Andromegas

230

Filmzensurkarte

Der Film "Johann"
hergestellt von der Firma Bavariafilm - 1943 -
wird auf Antrag des Verleihers, der Firma Phellorfilm u.g.
für die öffentliche Vorführung in Griechenland auf 3 Jahre freigegeben.
Widerruf bleibt vorbehalten.

Athen, den 15. März 1944

Die Deutsche Filmprüfstelle:



Frey

Die Griechische Filmprüfstelle:



Konstantinidis

Εικ. 1. Μάρτιος 1944, άδεια προβολής της γερμανικής ταινίας «Johann» με σφραγίδες της γερμανικής και ελληνικής υπηρεσίας ελέγχου ταινιών (ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΓΤΠ).
Fig. 1. March 1944, a release license for the German film "Johann" with stamps of the German and Greek film monitoring services (GSA, CS, GSPI Archive).

στην Κατοχή ήταν πρόεδρος της επιτροπής ελέγχου κινηματογραφικών ταινιών και Διευθυντής της Λαϊκής Διαφώτισεως, οι λογοτέχνες Γεράσιμος Άννινος, Κλέων Παράσχος κ.ά.⁸

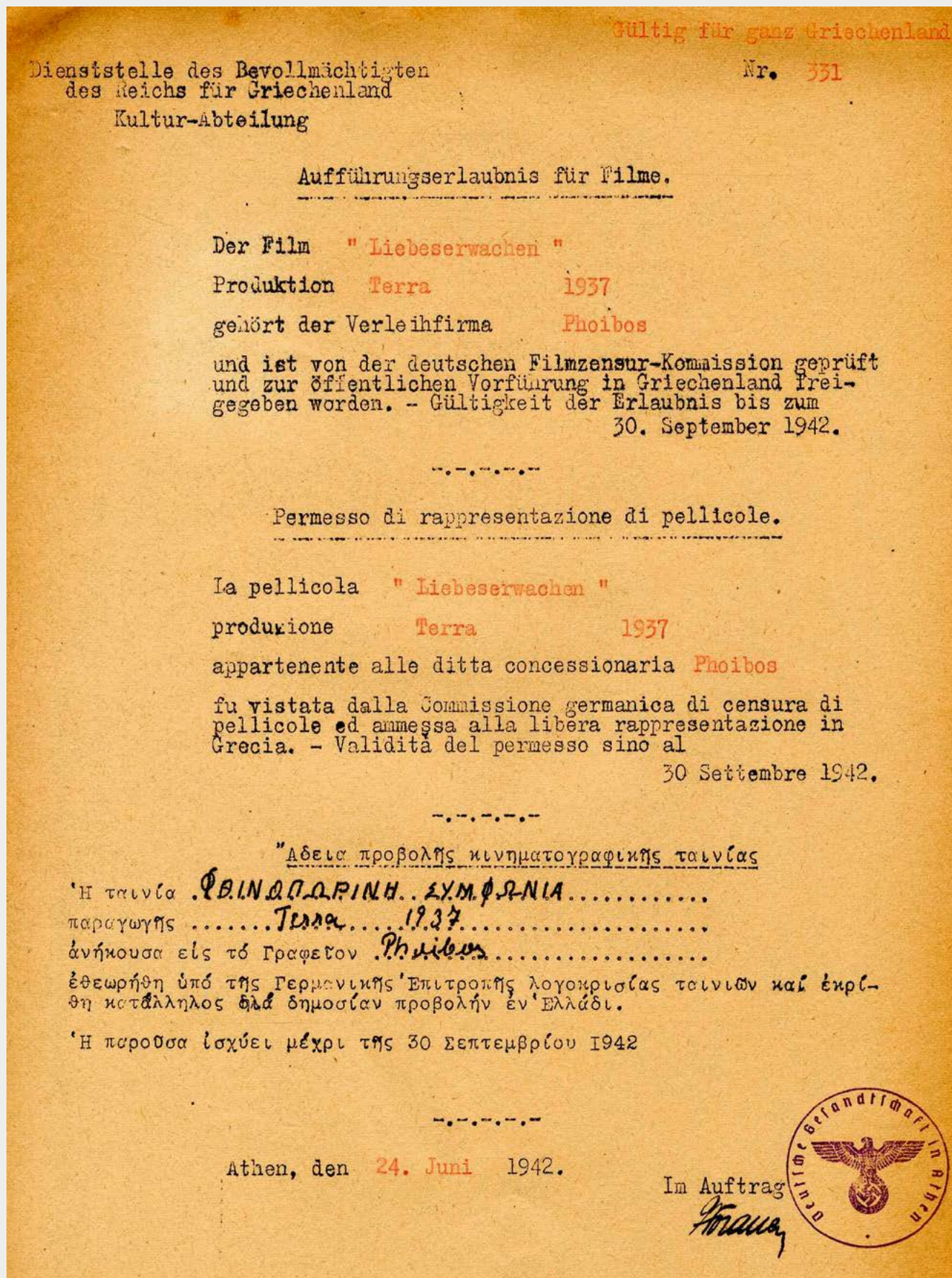
Από την περιγραφή της λειτουργίας του μηχανισμού λογοκρισίας των ελληνικών κατοχικών κυβερνήσεων, λείπει ο πιο σημαντικός παράγοντας: οι γερμανικές και, μέχρι τον Σεπτέμβριο του 1943, οι ιταλικές δυνάμεις κατοχής. Είναι αυτονόητο ότι ο ελληνικός μηχανισμός λογοκρισίας δεν θα μπορούσε να λειτουργεί ανεξάρτητα από τον λογοκριτικό και προπαγανδιστικό μηχανισμό των δυνάμεων κατοχής, έστω και αν ο μεταξικός λογοκριτικός μηχανισμός είχε κοινές στοχεύσεις με τον αντίστοιχο γερμανικό, όπως, για παράδειγμα, στην αντιμετώπιση του κομμουνιστικού κινδύνου. Τα έγγραφα του αρχείου σκιαγραφούν τον ρόλο των γερμανικών, κυρίως, λογοκριτικών υπηρεσιών και τις σχέσεις τους με τις ελληνικές επιτροπές λογοκρισίας. Έτσι, για να προβληθεί μια ταινία έπρεπε, εκτός από την άδεια προβολής της ελληνικής Γενικής Διεύθυνσης Τύπου, να έχει και την άδεια των γερμανικών αρχών κατοχής. Η διαδικασία προέβλεπε πρώτα την κατάθεση της αίτησης στη Γενική Διεύθυνση Τύπου και μετά την έκδοση της γερμανικής άδειας, χωρίς να τηρείται πάντα αυτή η σειρά. Αρκετές φορές, στις αιτήσεις των κινηματογραφικών εταιρειών προς τη Γενική Διεύθυνση Τύπου για χορήγηση αδειών προβολής, υπάρχουν χειρόγραφες σημειώσεις όπου αναφέρεται ο αριθμός της γερμανικής άδειας ή η φράση «απαγορεύθηκε» ή «δόθηκε άδεια» από τη γερμανική πρεσβεία. Από πλευράς γερμανικής πρεσβείας αυτός που αποφάσιζε αν θα προβληθεί ή όχι μια ταινία ήταν κάποιος κύριος Ρενάου, όνομα που εμφανίζεται συχνά σε σημειώσεις στο περιθώριο των αιτήσεων. Πολλές φορές οι Έλληνες λογοκριτές καλούσαν ανθρώπους από τη γερμανική πρεσβεία, όπως τον Ρενάου, σε δοκιμαστικές προβολές ταινιών ώστε να αποφασίσουν οι Γερμανοί αν θα δοθεί ή όχι άδεια προβολής. Αυτό συνέβαινε σε ταινίες, κυρίως γαλλικές και αμερικανικές, για τις οποίες οι Έλληνες λογοκριτές θεωρούσαν ότι μπορούσε να θίξουν τους Γερμανούς, όπως για παράδειγμα η γαλλική ταινία «Ειρήνη στο Ρήνο» (Paix sur le Rhin) στην οποία θα γίνει αναφορά στη συνέχεια. Ειδικό ρόλο ανάμεσα στη γερμανική πρεσβεία και την ελληνική Γενική Διεύθυνση Τύπου είχε η πιο γνωστή Ελληνίδα εθνικοσοσιαλίστρια, η λογοτέχνις Σίτσα Καραϊσκάκη. Η Καραϊσκάκη που είχε σπουδάσει στη Γερμανία, ως ένθερμη υποστηρικτής του ναζιστικού καθεστώτος είχε αναλάβει ρόλο συμβούλου στο Υπουργείο Προπαγάνδας του Γκέμπελς. Με τη δικτατορία του Μεταξά επιστρέφει στην Ελλάδα και αναλαμβάνει τη διαφώτιση της Εθνικής Οργάνωσης Νεολαίας (ΕΟΝ), της μεταξικής, δηλαδή, οργάνωσης νεολαίας. Κατά την Κατοχή η Καραϊσκάκη συνεργάστηκε με τις υπηρεσίες προπαγάνδας της γερμανικής πρεσβείας, αλλά και με την ελληνική Γενική Διεύθυνση Τύπου.⁹ Από τα έγγραφα του αρχείου φαίνεται ότι η Καραϊσκάκη συμμετείχε σε δοκιμαστικές προβολές ταινιών αποφασίζοντας για τη χορήγηση άδειας προβολής τους (Εικ.2).

Για την ιταλική λογοκρισία τα στοιχεία είναι λιγότερα. Στις αιτήσεις χορήγησης αδειών προβολής ιταλικών, κυρίως, ταινιών σημειώνεται στα ιταλικά η λέξη «approvato» ή «autorizzato» ένδειξη ελέγχου της ταινίας από ιταλική υπηρεσία λογοκρισίας, ενώ σε άλλες περιπτώσεις σημειώνεται ότι η ταινία απαγορεύθηκε από την ιταλική λογοκρισία ή ότι αναμένεται η ιταλική άδεια για προβολή ταινιών. Από το πρωτόκολλο εγγράφων της Γενικής Διεύθυνσης Τύπου φαίνεται ότι τον Ιούλιο του 1941 οι ιταλικές κατοχικές αρχές ζήτησαν τον διορισμό Ιταλών λογοκριτών στις ελληνικές επιτροπές λογοκρισίας, ενώ τον Οκτώβριο το ιταλικό φρουραρχείο ζήτησε με έγγραφο του τον διορισμό Ιταλού υπολοχαγού στην επιτροπή λογοκρισίας κινηματογραφικών ταινιών.¹⁰

Konstantinidis, president of the Film Monitoring Board and Director of the People's Enlightenment during the Occupation, the writers Gerasimos Anninos and Kleon Paraschos, et al.⁸

When describing the censorship activities of the Greek collaborationist governments, the most important factor is missing: the German and, up to September 1943, the Italian occupation forces. Evidently, the Greek censorship system could not operate independently of the censorship and propaganda apparatuses of the occupation forces, even though censorship under the Metaxas regime had the same targets as the respective German apparatus, such as fighting the Communist threat. The archive documents outline the role played mainly by the German censorship agencies and their relationship with the Greek censorship boards. For a film to be screened, a German release license was also needed in addition to the license issued by the Greek Directorate-General for Press. The standard procedure involved filing an application with the Directorate-General for Press first and then waiting for the German license to be issued, though not always in this order. Several times, licensing applications submitted by film companies to the Directorate-General for Press included hand-written notes with the German license number or phrases such as "prohibited" or "license was granted by the German Embassy." The person responsible for film licensing on behalf of the Germans was Renau, and his name continuously crops up in the margins of applications. Often, the Greek censors invited officers like Renau from the German Embassy to watch film pre-screenings in order to decide whether to issue a license or not. This was often the case with French and American films that Greek censors thought were likely to offend the Germans, such as the French film "Paix sur le Rhin" mentioned below. A special role in the relationship between the German Embassy and the Greek Directorate-General for Press was played by the most well-known Greek National Socialist, the author Sitsa Karaiskaki. Karaiskaki had studied in Germany and, as a keen supporter of the Nazi regime, was appointed as a consultant at Goebbels' Ministry of Propaganda. When Metaxas came to power she returned to Greece and was placed in charge of the Enlightenment of the National Youth Organization (EON), i.e. the youth organization of the regime. During the Occupation, Karaiskaki collaborated both with the propaganda services of the German Embassy and the Greek Directorate-General for Press.⁹ According to the archive documents, Karaiskaki attended pre-screenings for licensing purposes (Fig. 2).

Italian censorship is not well documented. The Italian words "approvato" or "autorizzato" appear on licensing applications mainly concerning Italian motion pictures, a sign that an Italian censorship agency had watched the film, whereas in other cases a film was marked as prohibited by the Italian censorship agency or as awaiting a film release license from the Italians. The document protocol of the Directorate-General for Press indicates that, in July 1941, the Italian authorities requested the appointment of Italian censorship officers to the Greek censorship boards, while in October the Italian Garrison Headquarters issued a document asking for an Italian lieutenant to be appointed to the Film Censorship Board.¹⁰



Εικ. 2. Ιούνιος 1942, άδεια προβολής της κινηματογραφικής ταινίας «Φθινοπωρινή συμφωνία» (Liebeserwachen) στα γερμανικά, ιταλικά και ελληνικά (ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΤΠΠ).
Fig. 2. June 1942, release license for "Liebeserwachen" (Greek title: "Autumn Symphony") in the German, Italian and Greek languages (GSA, CS, GSPI Archive).

Πριν προχωρήσω στην παρουσίαση περιπτώσεων λογοκρισίας κινηματογραφικών ταινιών, θα πρέπει να γίνει μια αναφορά για το είδος των ταινιών που παίζονταν στους ελληνικούς κινηματογράφους την περίοδο της Κατοχής. Πριν από τον πόλεμο, στις ελληνικές κινηματογραφικές αίθουσες κυριαρχούσαν τα αμερικάνικα και τα γαλλικά φιλμ, ενώ οι ελληνικές παραγωγές ήταν ελάχιστες. Μετά την κατάκτηση και την απαγόρευση από τις γερμανικές αρχές αγγλικών, αμερικανικών και γαλλικών ταινιών, στις ελληνικές κινηματογραφικές αίθουσες κυριαρχούσαν οι γερμανικές, ιταλικές και ουγγρικές ταινίες. Ελάχιστες ελληνικές ταινίες γυρίστηκαν κατά τη διάρκεια Κατοχής.¹¹ Κατά τα πρότυπα και των άλλων ευρωπαϊκών χωρών που κατακτήθηκαν από τις δυνάμεις του Άξονα, για την προώθηση της γερμανικής κινηματογραφικής παραγωγής δημιουργήθηκε μια ελληνική θυγατρική της γερμανικής κινηματογραφικής εταιρείας «UFA» (Universum Film-Aktien Gesellschaft), η εταιρεία «Hellas Films,» που διαχειριζόταν αποκλειστικά τη διανομή γερμανικών ταινιών στην Ελλάδα. Την ίδια τακτική ακολούθησαν και οι Ιταλοί ιδρύοντας την εταιρεία «Εσπέρια» που διένειμε ιταλικές ταινίες. Σημειώνεται, ότι οι εταιρείες «Εσπέρια» και «Hellas Films,» σύμφωνα με έγγραφα του αρχείου, τέθηκαν υπό τη μεσεγγύηση του ελληνικού Δημοσίου μετά το τέλος του πολέμου ως εχθρικές περιουσίες (Εικ. 3).

Οι παραπάνω εξελίξεις και η μετατροπή κινηματογράφων σε *Soldatenkinos* (στρατιωτικούς κινηματογράφους), όπως το *Παλλάς*, είχε ως αποτέλεσμα τον παραγκωνισμό των ελληνικών εταιρειών διανομής κινηματογραφικών ταινιών. Επιπλέον, ήταν υποχρεωτική, όπως και στην υπόλοιπη κατεχόμενη Ευρώπη, η προβολή γερμανικών επικαιρών και *Kulturfilme* (πολιτιστικές ταινίες) που ήταν η αιχμή της κινηματογραφικής προπαγάνδας της ναζιστικής Γερμανίας με την προβολή της γερμανικής πολεμικής ισχύος και των αρχών του εθνικοσοσιαλισμού.¹² Για παράδειγμα, από τις πρώτες ταινίες που προβλήθηκαν στους αθηναϊκούς κινηματογράφους τον Μάιο του 1941 ήταν «Ο πόλεμος του Δυτικού Μετώπου» (*Krieg in Western*) μια ταινία επίδειξης της γερμανικής πολεμικής ισχύος και υπενθύμισης των συνεπειών σε όσους θα ήθελαν να την αμφισβητήσουν, ενώ την ίδια χρονιά προβλήθηκε και «ο Εβραίος Ιωσήφ» (*Jud Süß*) ταινία που συμπυκνώνει τη ναζιστική αντισημιτική ιδεολογία¹³ (Εικ. 4).

Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, οι γερμανικές κατοχικές αρχές απαγόρευαν την προβολή ταινιών χωρών που ήταν σε πόλεμο με την Γερμανία. Οι αγγλικές ταινίες απαγορεύονταν εξ ολοκλήρου, ενώ απαγορεύονταν ή λογοκρίνονταν ταινίες που δεν ήταν αγγλικές αλλά παρουσίαζαν την Αγγλία ή Άγγλους. Για παράδειγμα, τον Ιούνιο του 1941 η ταινία «Το φάντασμα ταξιδεύει» (*The Ghost Train*) που προβλήθηκε ενώπιον του Ρενάου απαγορεύτηκε γιατί ήταν αγγλική και όχι αμερικανική.¹⁴ Θα πρέπει εδώ να υπογραμμιστεί ότι είναι εξαιρετικά δύσκολη η ταύτιση ταινιών με μοναδικό στοιχείο την απόδοση του πρωτότυπου τίτλου στα ελληνικά, όπως συμβαίνει πολλές φορές στις αιτήσεις του αρχείου. Από τη γερμανική κωμωδία του 1935 «Ιδεώδης σύζυγος» (*Ein idealer Gatte*) κόπηκε εικόνα του Λονδίνου και το όνομα του Άγγλου συγγραφέα Όσκαρ Ουάιλντ σε θεατρικό του οποίου βασίστηκε το σενάριο της ταινίας, από την αμερικανική ταινία «Μίκυ Μάους Γκιρλ» (*The jazz girl*) κόβεται η φράση «με αυτοκίνητο Rolls Royce» της γνωστής, δηλαδή, βρετανικής αυτοκινητοβιομηχανίας, ενώ η γερμανική ταινία «Θεϊκό τραγούδι» (*Die göttliche Jette*) απαγορεύτηκε λόγω εμφάνισης Άγγλων αξιωματικών.¹⁵ Ακόμα και η γερμανική αντιβρετανική προπαγανδιστική ταινία «The Fox of Glenarvon» (*Der Fuchs von Glenarvon*), «Η επανάσταση» είναι ο ελληνικός τίτλος, απαγορεύτηκε από τη γερμανική πρεσβεία μετά από μια βδομάδα προβολών. Η ταινία αφορά τον ιρλανδικό αγώνα ανεξαρτησίας από τους Βρετανούς.¹⁶

Before I present specific film censorship cases, reference should be made to the kind of films screened at Greek cinemas during the Occupation. Before the war, the movies that dominated Greek cinemas were mostly American and French, with very few Greek productions. After the Occupation and the prohibition of English, American and French movies by the German authorities, Greek cinemas mainly showed German, Italian and Hungarian movies. Throughout the Occupation, very few Greek films were shot.¹¹ As with other European countries occupied by the Axis powers, the Germans set up a Greek subsidiary of "UFA," the German film production company (Universum Film-Aktien Gesellschaft), called "Hellas Films" in order to promote German cinematography, with the sole purpose of distributing German films in Greece. The Italians followed the same tactic by founding "Esperia," a company distributing Italian films. It should be noted that, according to the archive documents, the Greek State confiscated "Esperia" and "Hellas Films" as hostile property after the war (Fig. 3).

The above developments and the fact that cinemas, for example *Pallas*, had been turned into *Soldatenkinos* (Soldiers Cinemas), meant that Greek film distribution companies were left out. Moreover, as in other occupied European countries, cinemas were obliged to show German newsreels and *Kulturfilme* (cultural films) that represented the cutting edge of Nazi cinematic propaganda by promoting German military prowess and National Socialist ideals.¹² For example, one of the first movies screened in the Athenian cinemas in May 1941 was "Krieg in Western" (Greek title: War on the Western Front), a film that showed off German military prowess, making all too clear the consequences that would befall anyone who wished to challenge that power. The same year also saw the release of "Jud Süß" (*Süss the Jew*; Greek title: Joseph the Jew), a film encapsulating the Nazi anti-Semitic ideology¹³ (Fig. 4).

As mentioned earlier, the German Occupation authorities had banned all films originating from countries that had been at war with Germany. English films were altogether excluded, whereas films that simply presented England or the English were either prohibited or censored. For example, "The Ghost Train" (Greek title: The Ghost is Travelling), a film released in June 1941 in the presence of Renau was banned because it was English and not American.¹⁴ It should be noted that it is extremely difficult to identify films when the only information available is the rendering of the original title in Greek, as is often the case with the applications found in the archive. An image of London was cut from "Ein idealer Gatte" (An Ideal Husband), a 1935 German comedy, along with the name of the British writer Oscar Wilde who had written the original play; the phrase "with a Rolls Royce" was cut from the American film "The Jazz Girl" (Greek title: Mickey Mouse Girl) because it referred to the famous British automobile maker; and the German film "Die göttliche Jette" (The Divine Song) was banned altogether because it featured officers of the British Army.¹⁵ Even the German anti-British propaganda film "Der Fuchs von Glenarvon" (The Fox of Glenarvon; Greek title: The Revolution) was prohibited by the German Embassy after the first week of screening because it was about the Irish struggles for independence from the British.¹⁶



Εικ. 3. Απρίλιος 1944, αίτηση της κινηματογραφικής εταιρείας «Ελλάς» προς τη Γενική Διεύθυνση Τύπου και Ραδιοφωνίας για τη χορήγηση άδειας προβολής της γερμανικής ταινίας «Στη φωλιά των αετών» (Geierwally) (ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΓΤΠ).

Fig. 3. April 1944, application submitted by the film company "Hellas" to the Directorate-General for Press and Radio requesting a license to release the German film "Geierwally" (Greek title: "The Eagles Nest") (GSA, CS, GSPI Archive).

ΒΑΣΙΛΕΙΟΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ
ΥΦΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΤΥΠΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ
ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ ΤΥΠΟΥ
ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΕΛΕΓΧΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

εξ Εθνική Προίτεια
Γραφείο Ραδιοφωνία Τύπου
Αντι Λαϊκή Διαφωτιστική

Αριθ. { Πρωτ. 42
Βιβλ. αδ. 29

Α Δ Ε Ι Α

ΠΡΟΒΟΛΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ

ΥΠΟ ΤΟΝ ΤΙΤΛΟΝ Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΤΟΥ ΔΥΤΙΚΟΥ ΜΕΤΩΠΟΥ / KRIEG IN WESTEN

Λαβόντες υπ' όψει 1) τὰ άρθρα 5, 6 και 7 του Νόμου 445 «Περί τροποποιήσεως, συμπληρώσεως και κωδικοποιήσεως των περί κινηματογράφων διατάξεων» και 2) την από 22-5-41 γνωμάτευση της 'Επιτροπής 'Ελέγχου Κινηματογραφικών ταινιών

ΕΠΙΤΡΕΠΟΜΕΝ

την καθ' άπασαν την 'Ελληνικήν 'Επικράτειαν προβολήν του υπό τον ως άνω τίτλον και συμφώνως προς την όπισθόγραφον περίληψιν έργου

Τό έργον κρίνεται ως ~~ΚΑΤΑΛΛΗΛΟΝ~~ ΑΚΑΤΑΛΛΗΛΟΝ δι' άνηλικούς κάτω τών 14 έτών.

Τούτο δέον νά αναγράφηται εις τό πρόγραμμα και τάς διαφημίσεις του κινηματογράφου, κάτωθι άκριβώς του τίτλου, έμφανώς και διά παχέων τυπογραφικών στοιχείων συμφώνως προς τον Νόμον (άρθρ. 6, έδ. 3).

'Εν 'Αθήναις τή 23-5-1941

Ο ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ

Μ. Δ. Δ.

Εικ. 4. Μάιος 1941, άδεια προβολής της κινηματογραφικής ταινίας «Ο πόλεμος του Δυτικού Μετώπου» (Krieg in Western) (ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΓΤΠ).

Fig. 4. May 1941, the license to release "War on the Western Front" (Krieg in Western). (GSA, CS, GSPI Archive).

Οι αμερικανικές και γαλλικές ταινίες προβάλλονταν για ένα διάστημα στις ελληνικές αίθουσες, ώσπου να απαγορευτούν με διαταγή του Γερμανικού Φρουραρχείου τον Νοέμβριο του 1941, ενώ από τα έγγραφα του αρχείου φαίνεται ότι από το 1943 επανέρχονται σταδιακά στους ελληνικούς κινηματογράφους.¹⁷ Ακόμα και για το διάστημα που προβάλλονταν, οι αμερικανικές και γαλλικές ταινίες υποβάλλονταν σε αυστηρή λογοκρισία, ενώ η γερμανική πρεσβεία ζητούσε από τη Γενική Διεύθυνση Τύπου λίστες με τις εγκεκριμένες γαλλικές και αμερικανικές ταινίες. Λογοκρίνονταν κυρίως ταινίες που απεικόνιζαν τον αμερικανικό στρατό ή αφορούσαν τον αμερικανικό ή γαλλικό πατριωτισμό. Για παράδειγμα, η αμερικανική ταινία¹⁸ «Kentucky», που αναφέρεται στον αμερικανικό εμφύλιο πόλεμο, κόπηκε από τη γερμανική πρεσβεία, το ίδιο συμβαίνει και με την αμερικανική ταινία «SOS υποβρύχιος πόλεμος» (μάλλον πρόκειται για την ταινία «SOS Coast Guard»), επειδή παρουσιάζει τη δράση του αμερικανικού ναυτικού, ενώ από αμερικανικά επίκαιρα στα τέλη Μαΐου 1941 κόβονται από Έλληνα λογοκριτή –μάλλον υπάρχουν σχετικές οδηγίες– σκηνές με παρέλαση του αμερικανικού στρατού, την αμερικανική σημαία και τον γαλλικό εθνικό ύμνο. Τον Δεκέμβριο του 1941 δόθηκε άδεια για την προβολή επικαιρών της UFA με την αφαίρεση όμως της σκηνής που αφορούσε τον εορτασμό της επετείου ανακάλυψης της Αμερικής.¹⁹ Σημειώνεται ότι τον Δεκέμβριο του 1941 η Γερμανία κηρύσσει τον πόλεμο στις ΗΠΑ.

Τόσο από την ελληνική λογοκρισία όσο και από τις λογοκρισίες των δυνάμεων κατοχής κόβονταν ταινίες, σκηνές ή φράσεις που είχαν σχέση με εξεγέρσεις, αντίσταση κατά της νόμιμης εξουσίας, αναφορές σε ελευθερία και δικαιώματα. Η λογοκρισία αυτή είναι μάλλον αυτονόητη για μια στρατιωτικά κατεχόμενη χώρα, ενώ για τον ελληνικό λογοκριτικό μηχανισμό κάτι το συνθησιμένο αφού για τους παραπάνω λόγους απαγορεύονταν ταινίες και κατά τη διάρκεια της δικτατορίας του Μεταξά. Για παράδειγμα, τον Μάιο του 1942 η ιταλική λογοκρισία απαγόρευσε την ιταλική ταινία «Η Βασίλισσα της όπερας» (Regina della Scalla) λόγω σκηνών επανάστασης, ενώ η Καραϊσκάκη και ο Ρενάου έκοψαν στα τέλη Ιουλίου 1941 τη γερμανική ταινία «Tanz auf dem Vulkan» γιατί έχει πολλές επαναστατικές σκηνές.²⁰ Οι ελληνικές αρχές, από την άλλη, έδωσαν άδεια στην γαλλική ταινία «Παγίδες» (Pièges) με αφαίρεση της φράσης «πέστε μας το όνομα του αρχηγού της επανάστασης στην Ελλάδα», ενώ από αμερικανική ταινία κόπηκε σκηνή με το Άγαλμα της Ελευθερίας.²¹ Στο ίδιο πλαίσιο, από το σενάριο της γαλλικής ταινίας «Γολγοθάς» (Golgotha) κόπηκαν οι φράσεις «θα ήθελα να ξέρω τι θα κάνει η Ρώμη –θα μας αφαιρέσει κάθε ίχνος ελευθερίας» και «αν πει όχι θα τον καταγγείλουμε στον Πιλάτο για ανυπακοή στο κράτος της Ρώμης– αν πει ναι, ο λαός θα τον θεωρήσει για φίλο της Ρώμης και εχθρό της ιουδαϊκής ελευθερίας.»²²

Κοινή συνισταμένη ελληνικών και γερμανικών λογοκριτικών μηχανισμών και λογικών είναι ο αντικομμουνισμός και η προσπάθεια του κοινωνικού καθεστώτος. Ταινίες που προωθούν την κομμουνιστική ιδεολογία, φράσεις και σκηνές που υποδηλώνουν κοινωνική αδικία ή περιγράφουν τις άθλιες συνθήκες διαβίωσης της εργατικής τάξης απαγορεύονταν ή λογοκρίνονταν. Από τα διαθέσιμα στοιχεία του αρχείου, η αμερικανική ταινία «Μαύρη Κόλαση» (Black Fury) απαγορεύτηκε γιατί, όπως σημειώνεται, περιέχει πολλές κομμουνιστικές σκηνές. Η υπόθεση της ταινίας αφορά τον αγώνα ανατολικοευρωπαίων προσφύγων μεταλλωρύχων στις ΗΠΑ ενάντια στις πρακτικές της μεταλλευτικής εταιρείας, ενώ Γερμανοί και Έλληνες λογοκριτές την απαγόρευαν και γιατί περιέχει «πολωνικήν διάλεκτον διαφόρων πολωνών προσφύγων ταραχοποιών.» Σε άλλες

For a certain period, American and French films appeared in Greek cinema halls but were banned by order of the German Garrison Headquarters in November 1941, though gradually made their return to Greek cinemas by 1943 according to the archive documents.¹⁷

Even during their screening period, American and French films underwent strict censorship, with the German Embassy making requests to the Directorate-General for Press asking for lists of the approved French and American movies. Censorship applied mainly to the films featuring the American Army or referring to American or French patriotism. For example, “Kentucky,” an American film¹⁸ about the American Civil War was banned by the German Embassy; the same happened with the American film entitled in Greek “SOS Underwater War”(probably “SOS Coast Guard”) because it featured the activities of the American naval forces. Also, in late May 1941 a Greek censor cut certain scenes from the American newsreels – probably based on related instructions– that featured the American Army marching, the American flag and the French National Anthem. In December 1941, a license was issued to screen UFA’s newsreels, without however the scenes that showed the celebrations for the anniversary of the Discovery of the America¹⁹ –December 1941 was the time when Germany declared war on the USA.

The censorship agencies of both Greece and the occupation forces banned films, scenes or phrases that related to uprisings and resistance against the authoritative power or contained references to freedom and rights. This type of censorship was rather natural for a country under military occupation and was common practice for the Greek censorship agencies that used the same reasons to ban films during the Metaxas dictatorship. For example, in May 1942 the Italian censorship agency prohibited the Italian film “Regina della Scala” (The Opera Queen) because it contained scenes of a revolution, whereas Karaiskaki and Renau cut the German film “Tanz auf dem Vulkan” (Dance on the Volcano) towards the end of July 1941 because it featured too many revolutionary scenes.²⁰ Greek authorities, on the other hand, issued a license for the French film “Pièges” (Traps) after cutting the phrase “give us the name of the leader of the revolution in Greece” and cut a scene showing the Statue of Liberty from an American movie.²¹ Along the same lines, the phrases “I would like to know what Rome’s plans are –will they try to deprive us of all traces of freedom” and “if his answer is ‘no’ we will accuse him of disobedience against the State of Rome before Pilate– if his answer is ‘yes’, the people will think of him as a friend of Rome and an enemy of Jewish freedom” were cut from the script of the French film “Golgotha.”²²

A common ground shared between the Greek and German censorship mechanisms and attitudes was anti-communism and the effort to defend the social regime. Films promoting communist ideology, phrases and scenes that were suggestive of social injustice or described the squalid living conditions of the working class were either banned or censored. According to the extant archive information, the American film “Black Fury” was banned because it contained, in the phrasing of the document, too many communist

αμερικάνικες ταινίες διαγράφονται οι φράσεις «κομμουνιστής για αριστοκράτης» και «ξεφορτώνω αυτά που τρώνε οι άλλοι.»²³ Οι Έλληνες λογοκριτές ήταν πιο αυστηροί αναφορικά με την απαγόρευση ταινιών με κομμουνιστικό περιεχόμενο, αφού σ' αυτή την κατηγορία ενέτασαν οτιδήποτε είχε αναφορές στη Ρωσία ακόμα και αν η υπόθεση της ταινίας διαδραματιζόταν στην προεπαναστατική Ρωσία ή είχε καθαρά αντιμπολσεβικικό χαρακτήρα. Για παράδειγμα, η ουγγρική ταινία «Ματωμένη μπαλαλαίκα» (Toprini Nász) εγκρίθηκε από την ελληνική επιτροπή λογοκρισίας, έστω και αν έχει, όπως σημειώνεται, ρωσο-τσαρικό περιεχόμενο. Για τη γερμανική πρεσβεία η ταινία ήταν εντελώς ακίνδυνη. Η επίσης, ουγγρική ταινία «Café Moszkva» (Καφέ Μόσχα) που διαδραματίζεται στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο στο μέτωπο της σύγκρουσης Ρωσίας και Αυστροουγγαρίας απαγορεύτηκε «λόγω ρωσικού περιεχομένου.»²⁴ Στο ίδιο πλαίσιο, ο Ρενάου έκοψε από τη μουσική ταινία μικρού μήκους της UFA «Μια βραδιά στο Μετροπόλ» (Abends in Berlin) σκηνή με ρωσικό χορό Κοζάκων.²⁵ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η στάση Ελλήνων και Γερμανών λογοκριτών αναφορικά με το ενδεχόμενο προβολής της γερμανικής προπαγανδιστικής ταινίας «Λευκοί σκλάβοι» (Weisse Sklaven) ή «Θωρηκτό Σεβαστούπολη» (Panzerkreuzer Sebastopol). Η αντισοβιετική προπαγανδιστική ταινία ήταν η απάντηση των Γερμανών στη σοβιετική ταινία «Θωρηκτό Ποτέμκιν» και παρουσιάζει τις προσπάθειες του πληρώματος ενός θωρηκτού να αντιμετωπίσουν τις επιθέσεις επαναστατών της Σεβαστούπολης που επιδίδονται σε ένα όργιο βίας και λεηλασιών. Για τους Έλληνες λογοκριτές η ταινία έπρεπε να απαγορευτεί γιατί «περιέχει άγριες κομμουνιστικές σκηνές,» όμως η γερμανική πρεσβεία επέμενε για την προβολή της με την προσθήκη στην ταινία της φράσης «Η Ευρώπη θα εκδικηθεί τις μπολσεβικικές βαρβαρότητες.»²⁶ Αξίζει να σημειωθεί ότι στο βιβλίο του αρχείου με στοιχεία για τις ταινίες για τις οποίες δόθηκε άδεια ή απαγορεύτηκαν, υπάρχει εγγραφή για την σοβιετική προπαγανδιστική ταινία «Γραμμή Μανερχάιμ» (Mannerheim Line) που αφορά τη σοβιετική επίθεση στη Φιλανδία και η οποία αποσύρθηκε στις 14 Ιουνίου 1941 από τη σοβιετική πρεσβεία στην Αθήνα,²⁷ υπενθυμίζεται ότι στις 22 Ιουνίου αρχίζει η γερμανική επίθεση στη Σοβιετική Ένωση.

Μια άλλη κατηγορία ταινιών που απαγορεύονταν και λογοκρίνονταν είναι αυτές στις οποίες οι συντελεστές ήταν Εβραίοι, όπως όλες οι ταινίες των Αμερικανών κωμικών αδελφών Μαρξ, ή ήταν εχθροί της ναζιστικής Γερμανίας, όπως η Μαρλέν Ντίτριχ, είχαν αντιμιλιταριστικό ή αντιναζιστικό χαρακτήρα, όπως οι ταινίες «Ουδέν νεώτερον από το δυτικό μέτωπο» και «Confessions of a Nazi spy.»²⁸ Στην Ελλάδα και στα σωζόμενα έγγραφα του αρχείου, τον Ιούνιο του 1941 Ρενάου και Έλληνες λογοκριτές απαγόρευσαν τη γερμανική ταινία του 1934 «Lake of the ladies» «γιατί το σενάριο είναι της ανεπιθύμητης Εβραίας Βίκυ Μπάουμ ενώ παίζουν και ανεπιθύμητοι Εβραίοι ηθοποιοί.» Καραϊσκάκη και Ρενάου, από την άλλη, απαγόρευσαν το γαλλικό φιλμ «Κυνηγώντας την Αμαρτία» (Le Puritain) ως εβραϊκό έργο, η υπόθεση αφορά τη δολοφονία μιας γυναίκας ελαφρών ηθών από έναν ερωτευμένο δημοσιογράφο αυστηρών κοινωνικών αρχών.²⁹ Στη γαλλική ταινία «Γολγοθάς» (Golgotha) δόθηκε άδεια με αφαίρεση τίτλων του Γάλλου σκηνοθέτη, της παραγωγής και των ηθοποιών, μάλλον γιατί ο σκηνοθέτης Ζυλιέν Ντυβιβέ και ο ηθοποιός Ζαν Γκαμπέν είχαν διαφύγει στις ΗΠΑ μετά την κατάληψη του Παρισιού από τους Γερμανούς.³⁰ Τον Μάιο του 1941 οι Έλληνες λογοκριτές κλήθηκαν να αποφασίσουν για τη χορήγηση άδειας προβολής στη γαλλική ταινία του 1938 «Ειρήνη στο Ρήνο» (Paix sur le Rhin). Αντιλαμβανόμενοι από τον τίτλο και την περιλήψη της ταινίας τον αντιμιλιταριστικό της

scenes. The film was about the struggles of Eastern European refugee miners in the USA against the practices of a mining company, with the Greek and German censors banning the film, among other reasons, because it contained the "Polish vernacular spoken by various Polish refugee rioters." The phrases "a communist for an aristocrat" and "I unload what other people eat" were erased from other American films.²³ Greek censors were stricter in banning films with communist content, with this category including virtually all films referring to Russia even if the plot concerned pre-revolutionary Russia or was overtly anti-Bolshevik. For example, the Hungarian film "Toprini Nász" (Greek title: Bloody Balalaika) managed to gain the Greek censorship board's approval despite, as they mentioned, its Russian-Tsarist content. In the opinion of the German Embassy, the film was totally harmless. Another Hungarian film, "Café Moszkva" (Café Moscow), set on the warfront between Russia and Austria-Hungary during World War I, was banned due to its "Russian content."²⁴ Along the same lines, Renau cut a scene from the UFA short music film "Abends in Berlin" (Greek title: A night in Metropol) showing a Russian Cossack dance.²⁵ Of particular interest was the stance of the Greek and German censors concerning the potential release of the German propaganda film "Weisse Sklaven" (White Slaves) or "Panzerkreuzer Sebastopol" (Battleship Sevastopol). The anti-Soviet propaganda film was the German response to the Soviet film "Battleship Potemkin" and featured the attempts of a battleship crew to counter the attacks of Sevastopol revolutionaries that participated in a crescendo of violence and plundering. According to the Greek censors, the movie had to be prohibited because it contained "violent communist scenes," but the German Embassy insisted on releasing the film by adding the phrase "Europe shall revenge the Bolshevik brutalities."²⁶ It should be noted that in the archive ledger containing information about licensed or banned films there is an entry concerning the Soviet propaganda film "Mannerheim Line," which was about the Soviet invasion of Finland and was withdrawn on 14 June 1941 by the Soviet Embassy in Athens²⁷ –it should be noted that the German invasion of the Soviet Union began on 22 June.

Another category of banned or censored films involved Jewish contributors, for example all films made by the Marx brothers, a team of American comedians, or films featuring opponents of the Nazi regime in Germany such as Marlene Dietrich, as well as those with anti-militarist or anti-Nazi content such as "All quiet on the Western Front" or "Confessions of a Nazi Spy."²⁸ In Greece, according to the extant archival documents, Renau and Greek censors banned the 1934 German film "Lake of the Ladies" on the grounds that "the script was written by the unwelcome Jewish author Vicki Baum and featured a number of unwelcome Jewish actors." Moreover, Karaïskaki and Renau prohibited the French film "Le Puritain" (The Puritan; Greek title: Hunting Down Sin) as a Jewish film, because it showed the murder of a woman of lax morals by a virtuous journalist in love.²⁹ The French film "Golgotha" was given a license, however without the closing lines that mentioned the French film director, the producer and the actors, probably because the director Julien Duvivier and the actor Jean Gabin had fled to the USA after the German Occupation of Paris.³⁰ In May 1941, Greek censors were

χαρακτήρα και ότι θίγεται η Γερμανία εισηγήθηκαν τη δοκιμαστική της προβολή ενώπιον της ολομέλειας της επιτροπής ελέγχου κινηματογραφικών ταινιών και ενός εκπροσώπου της γερμανικής πρεσβείας, ο οποίος τελικά απαγόρευσε την προβολή της ταινίας³¹ (Εικ. 5).

Το μεγαλύτερο μέρος από τις περικοπές των ταινιών που σώζονται στο αρχείο αφορά σκηνές και φράσεις ερωτικού περιεχομένου· με τον τρόπο αυτό οι λογοκριτές θεωρούσαν ότι περιφρουρούσαν τις κυρίαρχες στην Ελλάδα αντιλήψεις περί ηθικής. Έτσι, τον Μάιο του 1941 χορηγήθηκε άδεια προβολής ως «ακατάλληλης δι' ανηλίκους» σε ταινία με τον ελληνικό τίτλο «Κάθισμα 47» και με την αφαίρεση των φράσεων «κερασφόρος στρατιά εραστών,» «μετά μισή ώρα θα είσαι δική μου,» «ντιβάνι φαρδύ» καθώς και μιας ερωτικής σκηνής μεταξύ πεθεράς και γαμπρού.³² Στο ίδιο πλαίσιο, οι Έλληνες λογοκριτές δεν αντιμετώπισαν θετικά το ενδεχόμενο προβολής της ελληνικής ταινίας του 1933 «Ο κακός ο δρόμος,» αφού σημειώνεται ότι είναι ταινία ανήθικης πλοκής που προσβάλλει τα ελληνικά ήθη. Στην υπόθεση της ταινίας μια νέα κοπέλα γίνεται πόρνη και ο αδελφός της τη σκοτώνει για να «ξεπλύνει» την ατίμωση της οικογένειας του.³³

Η απελευθέρωση της χώρας από τη γερμανική κατοχή τον Οκτώβριο του 1944 δεν άλλαξε και πολλά στη λογοκρισία των κινηματογραφικών ταινιών από τις ελληνικές κρατικές υπηρεσίες, απλώς απουσιάζουν οι Γερμανοί λογοκριτές. Η Γενική Διεύθυνση Τύπου συνέχισε να λειτουργεί, με τα ίδια πρόσωπα όπως και στην Κατοχή, ενώ ο κίνδυνος του κομμουνισμού και η ανάγκη προάσπισης του αστικού κοινωνικού καθεστώτος από αναρχικές και ανατρεπτικές θεωρίες –που ήταν το βασικό πλαίσιο συνεργασίας των ελληνικών δωσιλογικών κυβερνήσεων με τους Γερμανούς κατακτητές– συνέχισε να αποτελεί την κύρια αιτία που μια ταινία απαγορεύονταν ή λογοκρίνονταν στην Ελλάδα τη μεταπολεμική περίοδο, ιδίως κατά τη διάρκεια του εμφυλίου πολέμου και της δικτατορίας της 21ης Απριλίου 1967. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο, ότι οι νόμοι άσκησης προληπτικής λογοκρισίας των ελληνικών δωσιλογικών κυβερνήσεων συγκρότησαν το βασικό πλαίσιο άσκησης της κρατικής προληπτικής και κατασταλτικής λογοκρισίας μέχρι και το 1974.³⁴

to decide whether they would issue a license for the 1938 French film “Paix sur le Rhin” (Peace on the Rhine). Realizing the film’s anti-militarist content from its title and summary plot and fearing that the film would offend Germany, they proposed a pre-screening for the plenary session of the film monitoring board and a representative of the German Embassy, who finally prohibited the film³¹ (Fig. 5).

The major part of censored films found in the archive concerns erotic scenes cut by the censors to protect the dominant moral standards in Greece. In May 1941, a license was issued for a film with the Greek title “Seat 47” as inappropriate for minors banning the phrases “an army of horned lovers,” “in half an hour you will be mine,” “wide couch” as well as a love scene between a mother-in-law and a son-in-law.³² Along similar lines, Greek censors were not keen to issue a release license for the 1933 Greek film “Ο Κακός ο Δρόμος” (Immoral Path), because they considered its plot as immoral and offensive to Greek moral standards. The film features a young woman who became a prostitute and is killed by her brother to “clear” the family’s name.³³

The country’s liberation from German Occupation in October 1944 did not bring any significant change in the film censorship practices of the Greek State agencies, apart from the fact that the German censors were no longer involved. The Directorate-General for Press operated with the same staff, and the danger of communism and the need to defend the bourgeois social system from anarchist and subversive theories –the main cooperation framework shared between the Greek collaborationist governments and the German occupation forces– continued to be the main grounds for banning or censoring a film in Greece after the war, mainly during the years of the Civil War and the dictatorship of 1967-74. Besides, it was no accident that the laws about preventive censorship by the Greek collaborationist governments became the main legal framework for state-run preventive and repressive censorship until 1974.³⁴

XX 162059

23 Π
 14-5-41

Άρτις τί
 Διεύθυνση Παιδ. οργάνων
 Τμήμα Λαϊκής Διαφώτισης
 - Βολκίδε

Κύριοι,
 ἔχουμε τί ἔργον
 νά ἔσῃ ὑποβαλλόμενον κατέφορον
 διαφόρων καί ὑπόθετον τίς
 ταινίας

τίτλος
 τίς Α.Ε. Φοίβος. Ἐπιχειρήσεων
 "Φοίβος" Α.Ε.
 ἀριθμὸς 52. Ἔγρ. 32.062.
 - τοῦ ἀριθμοῦ τίς 14 Μαΐου 1941

PAIX SUR LE RHIN? *απορριπτόν*
 (ΕΙΡΗΝΗ ΣΤΟ ΡΗΝΟ)
 καί νά ἔσῃ συμπαρακείμενον
 ὅπως ἐπιχειροῦν καί ἐπιτελεῖ
 ἴσως τίς προβολήν τίς ἀνοδέ-
 ρω ταινίας.
 Ἡ ταινία εἶναι ἰσως
 Γαλλικῆς περιεχομένης, ἀνεπιβε-
 βωμένη καί πρόκειται νά
 προβολῆται τίς προεπιχειροῦν
 μαζικῶς ἀπό τῶν κέντρων ἡμῶν
 "ΟΡΦΕΥΣ" (ἀριθμὸς 52)

13/2

T. 24895

Αποκλιν
 5/25-41

Μεταίτις
 τίς τίς Φοίβος Α.Ε.

Εικ. 5. Μάιος 1941, αίτηση της κινηματογραφικής εταιρείας «Φοίβος Α.Ε.» προς τη Διεύθυνση Λαϊκής Διαφώτισης για χορήγηση άδειας προβολής της γαλλικής ταινίας «Ειρήνη στο Ρήνο» (Paix sur le Rhin) με σημείωση απαγόρευσής της από τη γερμανική πρεσβεία (ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΓΤΠ).
 Fig. 5. May 1941, application submitted by the film company "Phoebus A.E." to the People's Enlightenment Directorate requesting a license to release the French film "Paix sur le Rhin" along with a note that the film was prohibited by the German Embassy (GSA, CS, GSPI Archive).

- 1 Αναγκαστικός Νόμος 45/1936 «περί συστάσεως Υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού.» Φύλλο Εφημερίδας Κυβερνήσεως (ΦΕΚ) τχ. Α' /379/31.8.1936.
- 2 Για την προπαγάνδα του μεταξικού καθεστώτος βλ. ενδεικτικά Βαγγέλης Αγγελής, *Γιατί χαιρέται ο κόσμος και χαμογελάει, πατέρα...: Μαθήματα εθνικής αγωγής και νεολογιστική προπαγάνδα στα χρόνια της μεταξικής δικτατορίας* (Αθήνα: Βιβλιόγραμμα, 2006), 37-80.
- 3 Για το νομικό πλαίσιο και τη λειτουργία του κρατικού μηχανισμού προληπτικής λογοκρισίας βλ. Γιάννης Γκλαβίνας, «Το προληπτικό ψαλίδι του κράτους.» *Εφημερίδα των Συντακτών*, 10 Απριλίου 2016, https://www.efsyn.gr/themata/fantasma-tis-istorias/65142_proliptiko-psalidi-toy-kratous.
- 4 Γενικά Αρχεία του Κράτους (ΓΑΚ), Κεντρική Υπηρεσία (Κ.Υ.), Αρχείο Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών (Αρχείο ΓΓΤΠ). Το Υφυπουργείο Τύπου και Τουρισμού καταργήθηκε το 1951 και οι αρμοδιότητές του μεταφέρθηκαν στην Γενική Διεύθυνση Τύπου και Πληροφοριών της Προεδρίας της Κυβερνήσεως. Η Γενική Διεύθυνση μετονομάστηκε το 1970 σε Γενική Γραμματεία Τύπου και Πληροφοριών υπαγόμενη απευθείας στον πρωθυπουργό, ενώ το 1974, εντάχθηκε στο Υπουργείο Προεδρίας Κυβερνήσεως.
- 5 Νομοθετικό Διάταγμα 22/1941 «Περί συμπληρώσεως και τροποποιήσεως της υπ' αρ. 1 Νομοθετικής πράξεως.» ΦΕΚ τχ. Α' /161/10.5.1941.
- 6 Νομοθετικό Διάταγμα 1108/1942 «Περί τροποποιήσεως, συμπληρώσεως και κωδικοποιήσεως των περί ελέγχου θεατρικών έργων, κινηματογραφικών ταινιών, δίσκων γραμμοφώνου και βιβλίων διατάξεων.» ΦΕΚ τχ. Α' /48/6.3.1942 και Νόμος 267/1943 «Περί συμπληρώσεως και τροποποιήσεως των περί τύπου και ραδιοφωνίας διατάξεων.» ΦΕΚ τχ. Α' /267/16.8.1943.
- 7 Για την πρώτη άδεια μετά τη γερμανική κατάκτηση και το σύνολο των εκδοθεισών αδειών την περίοδο Μαΐου 1941-1942 στοιχεία αντλούνται από ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΓΤΠ, κιβ. 561, «Βιβλίων εκδόσεως αδειών κινηματογραφικών ταινιών 1941-1942.»
- 8 Ιωάννης Γ. Κορωνάκης, *Η Πολιτεία της 4ης Αυγούστου: Φως εις μίαν πλαστογραφημένην περίοδον της ιστορίας μας* (Αθήνα, 1950), 43 και ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΓΤΠ, κιβ. 561, «Βιβλίων Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών» και «Βιβλίων εκδόσεως αδειών κινηματογραφικών ταινιών 1941-1942.» όπου τα ονόματα των λογοκριτών των ελληνικών αρχών.
- 9 Η Σίτσα Καραϊσκάκη το 1944 διέφυγε στη Γερμανία ακολουθώντας τα γερμανικά στρατεύματα και εγκαταστάθηκε, αρχικά, στη Βιέννη συμμετέχοντας στη δωσιλογική ελληνική κυβέρνηση του Εκτορα Τσιρονικού. Καταδικάστηκε ερήμην τρεις φορές σε θάνατο από το Ειδικό Δικαστήριο Δωσιλόγων Αθηνών για τη συνεργασία της με τους Γερμανούς. Το 1963, μετά την παραγραφή των αδικημάτων της και την παύση της δίωξης της, επέστρεψε στην Ελλάδα όπου έζησε μέχρι το θάνατό της. Για τη Σίτσα Καραϊσκάκη βλ. ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο Ειδικού Δικαστηρίου Δωσιλόγων Αθηνών, πρακτικά υπ' αρ. 495 και 496 της 18ης Αυγούστου 1945.
- 10 ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΓΤΠ, κιβ. 276, «Ευρετήριο Πρωτοκόλλου, Υφυπουργείων Τύπου & Τουρισμού.»
- 11 Για το είδος των ταινιών που προβάλλονταν στις ελληνικές αίθουσες κατά τη διάρκεια της Κατοχής βλ. Eirini Sifaki, «Cinema Goes to War: The German Film Policy in Greece during the Occupation, 1941-44.» στο *Cinema and the Swastika: The international Expansion of Third Reich Cinema*, επιμ. Roel Vande Winkel και David Welch (Μπρίσινγκτόουκ, Ηνωμένο Βασίλειο: Palgrave Macmillan, 2010), 148-150. Για την απαγόρευση των αγγλικών, αμερικανικών και κάποιων γαλλικών ταινιών από τις ναζιστικές αρχές και στην υπόλοιπη Ευρώπη βλ. ενδεικτικά για την περίπτωση της Γαλλίας Frederic Spotts, *The Shameful Peace: How French Artists and Intellectuals Survived the Nazi Occupation*, ((Νιού Χέιβεν και Λονδίνο: Yale University Press, 2008), 249 και την περίπτωση του Βελγίου Roel Vande Winkel, «German Influence on Belgian Cinema, 1933-1945: From Low-Profile Presence to Downright Colonisation,» στο *Cinema and the Swastika*, 77-78.
- 12 Για τη γερμανική κινηματογραφική πολιτική στην Ελλάδα την περίοδο της Κατοχής βλ. Sifaki, «Cinema,» 148-158. Γενικότερα για τη γερμανική κινηματογραφική πολιτική στις κατεχόμενες χώρες Klaus Kreimeier, *The UFA story: a history of Germany's greatest film company, 1918-1945*, μτφρ. Robert Kimber και Rita Kimber (Μπέρκλεϊ και Λος Άντζελες: University of California Press, 1999), 331-340.
- 13 Για τις άδειες προβολής των δύο ταινιών βλ. ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΓΤΠ, κιβ. 452, φ. «Ελληνική Κινηματογραφική Ένωσις.» Για τον ρόλο τους στη ναζιστική προπαγάνδα βλ. David Welch, *The Third Reich: Politics and Propaganda* (Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 2002), 122 και Kreimeier, *The UFA story*, 275, 306. Για την προβολή τους στην Ελλάδα Sifaki, «Cinema,» 153. Τα στοιχεία των γερμανικών ταινιών που αναφέρονται στο άρθρο και οι περιλήψεις των υποθέσεών τους αντλήθηκαν από τη βάση Filmportal.de του Deutsches Filminstitut Film-museum, ανακτήθηκε 5 Αυγούστου 2019, <https://www.filmportal.de/en/movies>.
- 14 ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΓΤΠ, κιβ. 561, «Βιβλίων Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών.»
- 15 ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΓΤΠ, κιβ. 561, «Βιβλίων Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών» και λυτές κινηματογραφικές άδειες.
- 16 ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΓΤΠ, κιβ. 452, φ. «Ελληνική Κινηματογραφική Ένωσις» και Fergal Lenehan, «A land and A People of Extremes - Ireland and the Irish in German Cinema,» *Irish Studies Review* 20, αρ. 1, (Φεβρουάριος, 2012): 25-45.
- 17 ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΓΤΠ, κιβ. 276, «Ευρετήριο Πρωτοκόλλου, Υφυπουργείων Τύπου & Τουρισμού.»
- 18 Τα στοιχεία των αμερικανικών ταινιών που αναφέρονται στην ανακοίνωση και οι περιλήψεις των υποθέσεών τους αντλήθηκαν από τη βάση American Film Institute, AFI catalogue of feature films: The first 100 years 1893-1993, ανακτήθηκε 5 Αυγούστου 2019, <https://catalog.afi.com/Catalog/Showcase>.
- 19 ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΓΤΠ, κιβ. 452, φ. «Ελληνική Κινηματογραφική Ένωσις» και «Σκούρας» και κιβ. 561, «Βιβλίων Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών.»
- 20 ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΓΤΠ, κιβ. 452, φ. «Φοίβος» και κιβ. 561, «Βιβλίων Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών.» Δεν κατέστη δυνατό να ταυτιστεί η ταινία.
- 21 ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΓΤΠ, κιβ. 452, φ. «Αμολοχίτης-Βουλγαρίδης» και κιβ. 561, «Βιβλίων Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών.» Τα στοιχεία των γαλλικών ταινιών που αναφέρονται στην ανακοίνωση και οι περιλήψεις των υποθέσεών τους αντλήθηκαν από τη βάση Unifrance, ανακτήθηκε 5 Αυγούστου 2019, <https://en.unifrance.org/>.
- 22 ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΓΤΠ, κιβ. 561, λυτές κινηματογραφικές άδειες.
- 23 ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΓΤΠ, κιβ. 561, «Βιβλίων Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών.»
- 24 ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΓΤΠ, κιβ. 561, «Βιβλίων Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών.» Στοιχεία για τις συγγραφικές ταινίες που αναφέρονται στην ανακοίνωση αντλήθηκαν από την ιστοσελίδα Hungarian National Film Archive, ανακτήθηκε 5 Αυγούστου 2019, <https://filmarchiv.hu/en/repository/databases>.
- 25 ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΓΤΠ, κιβ. 452, φ. «Πάνας – Κουρουνώτης – Άστυ.»
- 26 ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΓΤΠ, κιβ. 561, «Βιβλίων Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών.»

- 27 ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΤΤΠ, κιβ. 561, «Βιβλίων Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών.»
- 28 Jonathan Green και Nicholas J. Karolidis, *Encyclopedia of Censorship* (Νέα Υόρκη: Facts on File, 2005), 10-12. Spotts, *The Shameful Peace*, 249. Vande Winkel, «German influence,» 78 και American Film Institute, ανακτήθηκε 5 Αυγούστου 2019, <https://catalog.afi.com/Film/908-CONFESSIONS-OFANAZISPY>.
- 29 ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΤΤΠ, κιβ. 561, «Βιβλίων Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών.» Η Βίκυ Μπούουμ είχε καταφύγει στις ΗΠΑ βλ. Peter Schrag, *The World of Aufbau: Hitler's refugees in America* (Μάντισον, Ουισκόνσιν: University of Wisconsin Press, 2019), 61-62 και Anthony Heilbut, *Exiled in Paradise: German Refugee Artists and Intellectuals in America from the 1930s to the Present* (Νέα Υόρκη: Viking Press, 1983).
- 30 Spotts, *The Shameful Peace*, 249.
- 31 ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΤΤΠ, κιβ. 452, φ. «Φοίβος» και κιβ. 561, «Βιβλίων Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών.»
- 32 ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΤΤΠ, κιβ. 561, «Βιβλίων Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών.»
- 33 ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΤΤΠ, κιβ. 561, «Βιβλίων Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών.» Για τα στοιχεία των ελληνικών ταινιών που αναφέρονται στην ανακοίνωση βλ. την ιστοσελίδα της Ταινιοθήκης της Ελλάδας, ανακτήθηκε 5 Αυγούστου 2019, <http://www.tainiothiki.gr/v2/index/collection/>.
- 34 Για τη λειτουργία του λογοκριτικού μηχανισμού του ελληνικού κράτους και του νομικού του πλαισίου την περίοδο 1944-1974 βλ. ενδεικτικά Γκλαβίνας, «Το προληπτικό ψαλίδι,» και Πηνελόπη Πεταΐνη και Δημήτρης Χριστόπουλος, *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα: Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση* (Αθήνα: Καστανιώτης, 2018).

1 Emergency Law 45/1936 "Establishing the Under-Secretariat for Press and Tourism," Official Government Gazette, Issue A' /379/31.8.1936.

2 For the propaganda of the Metaxas regime see, for example, Βαγγέλης Αγγελής, *Γιατί χαίρεται ο κόσμος και χαμογελάει, πατέρα...: Μαθήματα εθνικής αγωγής και νεολογιστική προπαγάνδα στα χρόνια της μεταξικής δικτατορίας* [Vangelis Angelis, *Why are people happy and smiling, father...: Lessons of national education and youth propaganda in the years of the Metaxas Dictatorship*] (Athens: Bibliorama, 2006), 37-80.

3 See Γιάννης Γκλαβίνας, «Το προληπτικό ψαλίδι του κράτους» [Yannis Glavinas, Preventive state censorship], *Efimerida ton Sintakton*, 10 April 2016, https://www.efsyn.gr/themata/fantasma-tis-istorias/65142_proliptiko-psalidi-toy-kratoys (accessed August 5, 2019). For the legal framework and the preventive censorship mechanism of the state.

4 General State Archives (GSA), Central Service (CS), Archive of the General Secretariat for Press and Information (GSPI Archive). The Under-Secretariat for Press and Tourism was abolished in 1951 and its responsibilities were transferred to the Directorate-General for Press and Information, Ministry to the Prime Minister. The Directorate-General was named General Secretariat for Press and Information in 1970 and was directly accountable to the Prime Minister, whereas in 1974 it became part of the Ministry to the Prime Minister.

5 Legislative Decree 22/1941 "Complementing and amending Legislative Act 1," Official Government Gazette, Issue A' /161/10.5.1941.

6 Legislative Decree 1108/1942 "Amending, complementing and codifying the provisions about monitoring theatre plays, films, gramophone records and books," Official Gazette, Issue A' /48/6.3.1942 and Law 267/1943 "Complementing and amending the provisions concerning Press and the Radio," Official Government Gazette, Issue A' /267/16.8.1943.

7 Information concerning the first license issued after the German Occupation and all licenses issued between May 1941-1942 have been taken from the GSA, CS, GSPI Archive, box 561, "Βιβλίων εκδόσεως αδειών κινηματογραφικών ταινιών 1941-1942" [Film licensing book 1941-1942].

8 Ιωάννης Γ. Κορωνάκης, *Η Πολιτεία της 4ης Αυγούστου: Φως εις μίαν πλαστογραφημένην περίοδον της ιστορίας μας* [Ioannis G. Koronakis, *The State of August, 4th: Light shed on the distorted history of that period of our history*] (Athens, 1950), 43 and GSA, CS, GSPI Archive, box 561, "Βιβλίων Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών" [Film Monitoring Book] and "Βιβλίων εκδόσεως αδειών κινηματογραφικών ταινιών 1941-1942" [Film licensing book 1941-1942], with the names of the censors of the Greek authorities.

9 In 1944, Sitsa Karaiskaki fled to Germany following the German troops and settled initially in Vienna as a member of the Greek collaborationist government of Hector Tsironikos. She was sentenced three times to death in absentia by the Special Court for Collaborators in Athens, for collaborating with the Germans. In 1963, after the offences were statute-barred and the prosecution was discontinued, she returned to Greece where she lived until her death. For Sitsa Karaiskaki, see GSA, CS, Athens Special Court for Collaborators, minutes No. 495 and 496, dated 18 August 1945.

10 GSA, CS, GSPI Archive, box 276, "Ευρετήριο Πρωτοκόλλου, Υφπουργείου Τύπου & Τουρισμού" [Protocol Index, Under-Secretariat for Press & Tourism].

11 See Eirini Sifaki, "Cinema Goes to War: The German Film Policy in Greece during the Occupation, 1941-44," in *Cinema and the Swastika: The international Expansion of Third Reich Cinema*, eds. Roel Vande Winkel & David Welch (Basingstoke UK: Palgrave Macmillan, 2010), 148-150 for the type of films screened in Greek cinemas during the Occupation. For English, American and some French films prohibited by the Nazi authorities also in other European countries see, for example, for France, Frederic Spotts, *The Shameful Peace: How French Artists and Intellectuals Survived the Nazi Occupation* (New Haven and London: Yale University Press, 2008), 249 and for Belgium, Roel Vande Winkel, "German Influence on Belgian Cinema, 1933-1945: From Low-Profile Presence to Downright Colonisation," in *Cinema and the Swastika*, 77-78.

12 See Sifaki, "Cinema," 148-158 for the German film policy in Greece during the German Occupation. For the German film policy in the occupied countries in general, see Klaus Kreimeier, *The UFA story: a history of Germany's greatest film company, 1918-1945*, trans. Robert & Rita Kimber (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999), 331-340.

13 For the release licenses of the two films, see GSA, CS, GSPI Archive, box 452, file "Ελληνική Κινηματογραφική Ένωσις" [Greek Cinema Union]. For their role in Nazi propaganda, see David Welch, *The Third Reich: Politics and Propaganda* (London and New York: Routledge, 2002), 122 and Kreimeier, *The UFA story*, 275, 306. For their release in Greece, see Sifaki, "Cinema," 153. Information concerning German films and their plot summaries contained in the article were taken from the Filmportal.de database, Deutsches Filminstitut Film-museum, accessed August 5, 2019, <https://www.filmportal.de/en/movies>.

14 GSA, CS, GSPI Archive, box 561, "Βιβλίων Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών" [Film Monitoring Book].

- 15 GSA, CS, GSPI Archive, box 561, "Βιβλίων Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών" [Film Monitoring Book] and loose film licenses.
- 16 GSA, CS, GSPI Archive, box 452, file "Ελληνική Κινηματογραφική Ένωση" [Greek Cinema Union] and Fergal Lenehan, "A Land and A People of Extremes - Ireland and the Irish in German Cinema," *Irish Studies Review* 20, no. 1, (February 2012): 25-45.
- 17 GSA, CS, GSPI Archive, box 276, "Ευρετήριο Πρωτοκόλλου, Υφυπουργείου Τύπου & Τουρισμού" [Protocol Index, Under-Secretariat for Press & Tourism].
- 18 Information on American films and their plot summaries contained in the paper were taken from the American Film Institute database, AFI catalogue of feature films: The first 100 years 1893-1993, accessed August 5, 2019, <https://catalog.afi.com/Catalog/Showcase>.
- 19 GSA, CS, GSPI Archive, box 452, file "Ελληνική Κινηματογραφική Ένωση" [Greek Cinema Union] and "Σκούρας" [Skouras] and box 561, "Βιβλίων Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών" [Film Monitoring Book].
- 20 GSA, CS, GSPI Archive, box 452, file "Φοίβος" [Phoebus] and box 561, "Βιβλίων Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών" [Film Monitoring Book]. Identification of the film was not possible.
- 21 GSA, CS, GSPI Archive, box 452, file "Αμολοχίτης-Βουλγαρίδης" [Amolochitis-Voulgaridis] and box 561, "Βιβλίων Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών" [Film Monitoring Book]. Information on French films and their plot summaries contained in the article were taken from the Unifrance database, accessed August 5, 2019, <https://en.unifrance.org/>.
- 22 GSA, CS, GSPI Archive, box 561, loose film licenses.
- 23 GSA, CS, GSPI Archive, box 561, "Βιβλίων Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών" [Film Monitoring Book].
- 24 GSA, CS, GSPI Archive, box 561, "Βιβλίων Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών" [Film Monitoring Book]. Information on Hungarian films contained in the article was taken from the website of the Hungarian National Film Archive, accessed August 5, 2019, <https://filmarchiv.hu/en/repository/databases>.
- 25 GSA, CS, GSPI Archive, box 452, file "Πάνας – Κουρουνιώτης – Άστυ" [Panas – Kourouniotis – Asti].
- 26 GSA, CS, GSPI Archive, box 561, "Βιβλίων Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών" [Film Monitoring Book].
- 27 GSA, CS, GSPI Archive, box 561, "Βιβλίων Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών" [Film Monitoring Book].
- 28 Jonathan Green – Nicholas J. Karolides, *Encyclopedia of Censorship* (New York: Facts on File, 2005), 10-12. Spotts, *The Shameful Peace*, 249. Vande Winkel, "German influence," 78 and American Film Institute, accessed August 5, 2019, <https://catalog.afi.com/Film/908-CONFESSIONS-OFANAZISPY>.
- 29 GSA, CS, GSPI Archive, box 561, "Βιβλίων Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών" [Film Monitoring Book]. Vicky Baum had sought refuge in the USA, see Peter Schrag, *The World of Aufbau: Hitler's refugees in America* (Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2019), 61-62 and Anthony Heilbut, *Exiled in Paradise: German Refugee Artists and Intellectuals in America from the 1930s to the Present* (New York: Viking Press, 1983).
- 30 Spotts, *The Shameful Peace*, 249.
- 31 GSA, CS, GSPI Archive, box 452, file "Φοίβος" [Phoebus] and box 561, "Βιβλίων Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών" [Film Monitoring Book].
- 32 GSA, CS, GSPI Archive, box 561, "Βιβλίων Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών" [Film Monitoring Book].
- 33 GSA, CS, GSPI Archive, box 561, "Βιβλίων Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών" [Film Monitoring Book]. For information on Greek films contained in the paper, see the website of the Greek Film Archive Foundation, accessed August 5, 2019. <http://www.tainiothiki.gr/v2/index/collection/>.
- 34 For the operation of the Greek State censorship system and the respective legal framework in the years 1944-1974, see, for example, Γκλαβίνας, «Το προληπτικό ψαλίδι» [Glavinas, Preventive state censorship], and Πηνελόπη Πετσίνη και Δημήτρης Χριστόπουλος, *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα: Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση* [Penelope Petsini and Dimitris Christopoulos, The Dictionary of Censorship in Greece: Weak Democracy, Dictatorship, Regime Change] (Athens: Kastaniotis, 2018).

Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΚΑΙ ΤΟ ΒΑΡΟΣ ΤΗΣ

Ηρώ Κατσαρίδου, Ιωάννης Μότσιανος
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού

Γιατί υπάρχουν οι φωτογραφίες της γερμανικής κατοχής; Από ποιον τραβήχτηκαν; Κάτω από ποιες συνθήκες; Για ποιους λόγους; Ποιος φωτογραφίζει; Ποιος φωτογραφίζεται; Πώς χρησιμοποιούνται οι φωτογραφίες; Για ποιον αποκτούν νόημα; Και ποιες είναι οι συνέπειες του να τις αποδεχόμαστε ως σημαντικές, πραγματικές ή αληθινές (Εικ. 1);¹

PHOTOGRAPHIC REPRESENTATION AND ITS BURDEN

Iro Katsaridou, Ioannis Motsianos
Museum of Byzantine Culture

Why are there photographs of the German Occupation? Who took the pictures? Under what conditions? For what purposes? Who is pictured? How are the pictures used? To whom are they meaningful? And what are the consequences of accepting the photos as important, real or true (Fig.1)?¹



Εικ. 1. Στρατιώτης φωτογραφίζει Ευζώνους. © Συλλογή Μήτου.
Fig. 1. Soldier photographing Evzones. © Metos Collection.

Τα παραπάνω αποτελούν παράφραση ορισμένων από τα ερωτήματα που ο θεωρητικός της φωτογραφίας Τζον Ταγκ θέτει αναφορικά με τις φωτογραφικές εικόνες και τη χρήση τους. Τα κείμενα που δημοσιεύονται στον τόμο αυτό επιχειρήσαν να δώσουν απαντήσεις σε ορισμένα από αυτά, φωτίζοντας διαφορετικές πτυχές του εικονοποιητικού μηχανισμού των Γερμανών στρατιωτών κατά την περίοδο της γερμανικής κατοχής.

Το παρόν σημείωμα προέκυψε με αφορμή τη συμβολή του Γκέοργκ Τράσκα, η οποία σαφώς διαφοροποιείται από τις υπόλοιπες. Διατυπώνοντας μια κριτική αναφορικά με τις προσεγγίσεις που επικεντρώνονται στον ρόλο της γερμανικής προπαγάνδας σε σχέση με τη διαμόρφωση του φωτογραφικού μηχανισμού, ο Γκέοργκ Τράσκα επιχειρεί να καταδείξει τα λάθη ή τις γενικεύσεις στις οποίες μπορεί κανείς να οδηγηθεί ερμηνεύοντας τις φωτογραφίες της συλλογής του Βύρωνα Μήτου. Στην κριτική του θίγει μία σειρά από θέματα, για τα οποία, στο πλαίσιο αυτού του σύντομου κειμένου, θα επιχειρήσουμε να διατυπώσουμε τον αντίλογο.

The above is a paraphrased version of some of the questions posed by photography theorist, John Tagg, regarding photographic images and their use. The texts published in this volume have tried to answer some of those questions, shedding light on different aspects of the image-producing system employed by German soldiers throughout the German Occupation period.

The present note has been written as a response to the contribution of Georg Traska, that is distinctly different to the other contributions to this volume. Adopting a critical stance to the approaches that focus on the role of German propaganda in creating a photographic mechanism, Georg Traska has attempted to point out the mistakes or generalizations that might arise when interpreting the photographs of the Byron Metos collection. In this short text, we will try to answer a series of issues raised in his critique.

Ως πρώτο επιχείρημα ενάντια στην προσέγγιση της έκθεσης, την οποία θεωρεί γενικευτική και άνωθεν επιβεβλημένη, ο Τράσκα επικαλείται την αποσπασματικότητα της συλλογής. Συγκρίνοντάς τη με τον τρόπο εργασίας της Πέτρα Μποπ, η οποία ανιχνεύει την ιστορία που κρύβεται πίσω από κάθε σύνολο φωτογραφιών ή φωτογραφικών άλμπουμ, ο συγγραφέας βρίσκει προβληματικό το γεγονός ότι η συλλογή του Βύρωνα Μήτου απαρτίζεται από ετερόκλητες εικόνες, διάφορων φωτογράφων που σήμερα είναι αδύνατο να ταυτίσουμε. Το στοιχείο αυτό, κατά τη γνώμη του συγγραφέα, εντείνει την «σημασιολογική δεκτικότητα» ή «ερμηνευτική ανοικτότητα» των φωτογραφικών εικόνων, τη δυνατότητα, με άλλα λόγια, να μπορεί ο θεατής να τις αναγνώσει με τους εκάστοτε δικούς του όρους. Ο ίδιος ο όρος «ερμηνευτική ανοικτότητα» παρουσιάζει ενδιαφέρον, καθώς χρησιμοποιείται από τον Γερμανό φιλόσοφο Χανς Γκέοργκ Γκάνταμερ (1900–2002) προκειμένου να ενισχύσει τη θεωρία του για την ανοχή στο διαφορετικό.² Παρ' όλα αυτά, η χρήση που αποδίδει στον όρο ο Γκέοργκ Τράσκα παραπέμπει περισσότερο στις μετανεωτερικές θεωρήσεις της φωτογραφίας. Σύμφωνα με αυτές, η φωτογραφία αποτελεί ανοικτό και «πολυσημαντικό» μέσο, στο οποίο οι θεσμοί νομιμοποιούν ορισμένες οπτικές και περιθωριοποιούν άλλες. Άποψη που φαίνεται να συμμερίζεται και ο Γκέοργκ Τράσκα στην κριτική του που αφορά τους σύγχρονους επιμελητές της έκθεσης, οι οποίοι, όπως σημειώνει, αναδιοργανώνουν το υλικό με βάση «την πολυμορφία των αντιλήψεων και των φωτογραφικών κατασκευών των κατεχόμενων πόλεων μέσα από τον 'φακό' του Γερμανού στρατιώτη.»

Πράγματι, η αποσπασματικότητα που χαρακτηρίζει τη συλλογή σε συνδυασμό με την απουσία επώδυνων θεμάτων κατέστησαν το έργο μας ιδιαίτερα δύσκολο. Αυτό όμως που σε κάθε περίπτωση φροντίσαμε να αποφύγουμε είναι οι αυθαίρετες αναδιοργανώσεις υλικού. Και για τον λόγο αυτό, ειδικά στην έκθεση της Αθήνας, στην προσπάθειά μας να ικνηλατήσουμε, κατά το δυνατό, τη δημιουργία ανάλογων συλλογών μεταπολεμικά θέσαμε τα ακόλουθα ερωτήματα: Για ποιον λόγο, παρά την επίσημη αποναζιστικοποίηση του μεταπολεμικού γερμανικού κράτους, ο αρχικός συλλέκτης επεδίωκε να συγκεντρώνει τις ανώδυνες αυτές φωτογραφίες από τις κατεχόμενες χώρες των Βαλκανίων; Μέσα από ποιους μηχανισμούς το κατόρθωσε; Ζητήματα τα οποία φαίνεται ότι δεν προβληματίσαν επαρκώς τον Γκέοργκ Τράσκα. Αντίθετα η «ερμηνευτική ανοικτότητα» των εικόνων που πρεσβεύει υποκαθίσταται από λεπτομερή περιγραφή. Οι εικόνες που επιλέγει αποδεικνύουν, κατά τη γνώμη του, ότι η κοινωνική ζωή συνεχιζόταν ομαλά στις πόλεις υπό γερμανική κατοχή. Μάλιστα ορισμένα στιγμιότυπα τα εκλαμβάνει ως αφορμή για να κάνει λόγο για «συνύπαρξη,» την οποία επιχειρεί να τεκμηριώσει βασιζόμενος στην παρουσία Ελλήνων κατεχόμενων και Γερμανών στρατιωτών στο ίδιο φωτογραφικό πλαίσιο. Ο συγγραφέας μέσα από τη λεπτομερή περιγραφή των φωτογραφικών στιγμιότυπων που επιχειρεί, υποστηρίζει ότι η φωτογραφική απαθανάτιση της «συνύπαρξης» δεν φέρει κάποια συγκεκριμένη ιδεολογική φόρτιση, η οποία να συνδέεται είτε με το καθεστώς της Κατοχής, είτε με τη ναζιστική ιδεολογία. Αίσθηση επίσης προκαλεί ο τρόπος που διατυπώνει τις σκέψεις του για την ταυτότητα των εικονιζόμενων Ελλήνων, υποστηρίζοντας ότι θα μπορούσαν να είναι συνεργάτες των Γερμανών, δωσίλογοι ή απλοί πολίτες.

Ως συνέχεια του παραπάνω επιχειρήματος ο Γκέοργκ Τράσκα σημειώνει ότι το ερμηνευτικό σχήμα που υιοθετήθηκε στην έκθεση «εξομοιώνει» κάθε Γερμανό στρατιώτη με αυτουργό, χωρίς να λαμβάνονται υπόψη τα στοιχεία που μπορεί να διαφοροποιούσαν το κάθε άτομο. Ο συγ-

Traska's first argument against what he saw as the generalizing and top-down approach of the exhibition, was based on the fragmentary nature of the collection. By comparing the collection to Petra Bopp's work, in which the story behind every single set of photographs or photographic album had been tracked down, the author found problematic the fact that the Byron Metos collection is made up of a hotchpotch of photographs taken by different photographers that are today impossible to identify. According to the author, this element intensifies the "semantic" or "hermeneutic openness" of the photographic images, in other words it enables the spectator to read the images on their own terms. The term "hermeneutic openness" is interesting in itself, because it has been used by the German philosopher Hans Georg Gadamer (1900–2002) in support of his theory of tolerance towards difference.² Nevertheless, the use of the term by Georg Traska is more relevant to the postmodern views on photography. According to such approaches, photography is an open and "multisignifying" medium in which institutions legitimize certain perspectives while marginalizing others. This is a view that Georg Traska seems to favour when criticizing the curators of the exhibition for regrouping the material on the basis of a "variety of perceptions and photographic constructions of the occupied cities through the German soldier's 'lens'."

The fragmentary character of the collection and the absence of painful subjects made our work more difficult indeed. Nevertheless, what we tried to avoid at all costs was an arbitrary regrouping of the material. This was precisely the reason why, especially in the Athens exhibition, in our effort to track down the creation of similar collections in the postwar years, we asked ourselves the following questions: Why, despite the official denazification of the postwar German state, the original collector had sought to collect these superficial photographs taken in the occupied Balkan countries? Through what mechanisms did he manage to create this collection? These matters do not seem to have troubled Georg Traska. On the contrary, the "hermeneutic openness" of the images the author adopted is actually substituted by detailed descriptions. The images shown in the photos prove, in his opinion, that it was business as usual as regards social life in the cities under German Occupation. Some snapshots in particular were even seen as examples of a so-called "co-existence," which the author tried to ground in the physical proximity of occupied Greeks and German soldiers within the same photographic frame. The author argues, through detailed description of photographic snapshots, that the photographic immortalization of this "co-existence" does not hold any ideological charge related to either the Occupation regime or Nazi ideology. The author also uses an evocative manner of articulating certain thoughts about the identity of the Greeks pictured in the photos, suggesting that they may have been cooperating with the Germans, collaborators or simple citizens.

Building on the above argument, Georg Traska noted that the hermeneutic frame adopted in the exhibition declared each German soldier as a complicit perpetrator, without taking into account the factors that might have led each photographer to hold a different view. The author wondered how indicative of the Occupation or Nazi

γραφείας διερωτάται πόσο ενδεικτικές της Κατοχής ή της ναζιστικής ιδεολογίας μπορεί να είναι οι τυχαίες τουριστικές λήψεις των αστικών κέντρων που αποτελούν το κύριο σώμα της συλλογής. Και μάλιστα προς επίρρωση των επιχειρημάτων του αναφέρεται στην οικογενειακή του ιστορία και πιο συγκεκριμένα στα έργα και τις ημέρες του παππού του στην κατεχόμενη Γαλλία. Επομένως, σύμφωνα με τον Τράσκα, η άνωθεν επιβεβλημένη γενικευτική θέαση των φωτογραφιών που υπαγορεύει η έκθεση βασίζεται πρωτίστως στην ηθική, μια κατ'ουσία ανθρωπολογική προσέγγιση. Ποια είναι, όμως, η εναλλακτική που προτείνει;

Ως μεθοδολογικά εργαλεία ο συγγραφέας επιστρατεύει την ιστορικο-τεχνική προσέγγιση της περιγραφής των φωτογραφικών εικόνων, όπως στην περίπτωση της άποψης της γειτονιάς κάτω από την αθηναϊκή Ακρόπολη ή/και την υποθετική ανάλυση των γεγονότων, όπως στην ανάλυση του στιγμιότυπου από την πολυσύχναστη οδό Αιόλου. Φωτογραφικών λήψεων που απεικονίζουν γεγονότα τα οποία βέβαια δεν μπορούν να ταυτιστούν. Η προσέγγιση αυτή δεν πρέπει να εκπλησσει, καθώς εκπορεύεται από τις απόψεις του Τράσκα για το φωτογραφικό μέσο. Κατά τη γνώμη του, η φωτογραφική εικόνα δεν μεταφράζεται σε κανένα άλλο μέσο, αλλά όπως η γραφή ή το σχέδιο, έτσι και η φωτογραφία έχει τη δική της ιστορία, η οποία γράφεται στη διασταύρωση του συλλογικού με το ατομικό. Ο συγγραφέας συνεχίζει αναφέροντας ότι η ιδιαιτερότητα της φωτογραφίας είναι στην ουσία μια συγκεκριμένη «αντικειμενικότητα», η οποία τοποθετεί πλαίσιο γύρω από την ορατή πραγματικότητα μετατρέποντάς την σε οπτικό πεδίο ενδιαφέροντος. Η προσέγγιση του Τράσκα επιστρέφει ξεκάθαρα στη γνωστή ρεαλιστική αντιμετώπιση της φωτογραφίας, σύμφωνα με την οποία η φωτογραφία, ως μέσο αντικειμενικό και «διαφανές» δύναται να αποτυπώσει πιστά την εξωτερική πραγματικότητα. Κάτω από αυτό το πρίσμα, ο φωτογραφικός φακός αντιμετωπίζεται ως ο «καθρέφτης της πραγματικότητας,» ενώ κάθε ιστορική φωτογραφία θεωρείται εκ των πραγμάτων ως ιστορικό ντοκουμέντο.

Ωστόσο, η αίσθηση που αποπνέει αυτή η προσέγγιση μοιάζει να μη λαμβάνει υπόψη τις φωτογραφικές θεωρήσεις που αναπτύχθηκαν από τη δεκαετία του 1970 και εξής, σύμφωνα με τις οποίες η φωτογραφία δεν είναι ένα ουδέτερο τεχνολογικό μέσο στο οποίο μπορεί να δοθεί ένας γενικός και απόλυτος ορισμός. Όπως σημειώνει ο θεωρητικός της φωτογραφίας Τζον Ταγκ, το αποκαλούμενο φωτογραφικό μέσο δεν έχει ύπαρξη εκτός της λεπτομερούς ιστορικής του παρουσίας, υφίσταται μόνο εντός των συγκεκριμένων ιστορικών χώρων αναπαράστασης και πρακτικής. Η φωτογραφία καθαυτή δεν έχει ταυτότητα, αλλά ποικίλει ανάλογα με τις σχέσεις εξουσίας που την επενδύουν. Ως πρακτική εξαρτάται από τους θεσμούς και τους φορείς που την καθορίζουν και τη θέτουν σε λειτουργία, ενώ ως πολιτισμική παραγωγή συνδέεται με καθορισμένες συνθήκες ύπαρξης και τα προϊόντα της είναι αναγνώσιμα και νοηματοδοτούνται μόνο στο ιδιαίτερο πλαίσιο αναφοράς τους.³

Η ρεαλιστική προσέγγιση του Τράσκα με την έμφαση που δίνει στο τι εικονίζει η φωτογραφική εικόνα έρχεται σε αντίθεση με απόψεις θεωρητικών όπως για παράδειγμα ο Ρίτσαρντ Μπόλτον, που υποστήριξαν ότι η αφηγηματική ένδεια της φωτογραφίας δημιουργεί την ψευδαίσθηση αντικειμενικότητας. Σύμφωνα με τον Μπόλτον, το νόημα δημιουργείται μέσα από ερμηνευτικές συμβάσεις που υπάρχουν έξω από την εικόνα –συμβάσεις που κατασκευάζονται κοινωνικά και θεσμικά και εξυπηρετούν μια ιδεολογική λειτουργία και συχνά αυτό-απαλείφονται συμβάλλοντας στη φυσικοποίηση πεποιθήσεων.⁴

ideology could some random touristic shots of the cities be, given that a major part of the collection consists of such photos. In further support of this argument he discussed his own family history and more specifically the life and times of his grandfather as a soldier in occupied France. Therefore, according to Traska, the top-down generalizing view of these photographs, as framed by the exhibition is mainly morally based, an essentially anthropological perspective. Yet, what was his proposed alternative?

Methodologically, the author uses an art historical approach in describing the photographic images, as in the case of the neighbourhood under the Acropolis in Athens, and/or a hypothetical analysis of the events, as in the analysis of the snapshot of a busy Aioulou Street. These are all photographic images of facts which, naturally, can't be verified. This approach should not come as a surprise because it is consistent with Traska's views on the photographic medium. In his opinion, the photographic image cannot be translated into any other medium; as in the case of writing or drawing, photography has its own history, at the intersection of the collective and the individual. The author continues in saying that the specificity of photography is essentially a certain "objectivity" that places a frame over the visible reality transforming it into a visual field of interest. Traska's approach clearly returns to a well-known realist view of photography, which sees photography as an objective and "transparent" medium that can faithfully represent the external reality. In this light, the photographic lens is seen as a "mirror of reality," with any historical photograph being considered as a de facto historical document.

However, this approach does not seem to take into account the views on photography that have developed since the 1970s which suggest that photography is not a neutral technologic means of representation to which any general and unconditional definition can be given. As put by the photography theorist John Tagg, the so-called photographic medium does not exist outside its historical specifications; it only exists within the specific historical spaces of representation and practice. Photography does not have any inherent identity, but its status as a technology varies with the power relations which are invested in it. As a field of practice, photography depends on the institutions and agents that define it and set it to work; as a mode of cultural production, it is tied to definite conditions of existence and its products are only legible and meaningful in consideration of the particular currencies they have.³

Traska's realist approach, with the emphasis it places on what the photographic image actually shows is also at odds with the views of theorists such as Richard Bolton, who have claimed that the narrative poverty of the photograph creates an illusion of neutrality. According to Bolton, meaning is established through interpretive conventions that exist outside the image –conventions that are socially and institutionally constructed. These conventions serve an ideological function and are often self-effacing, thus contributing to naturalize a system of beliefs.⁴

It is exactly this naturalization of beliefs, i.e. the fact that they are accepted as self-evident and "natural", that pushes Georg Traska to

Και είναι ακριβώς αυτή η φυσικοποίηση πεποιθήσεων, δηλαδή, η αποδοχή τους ως αυτονόμων και «φυσικών,» που ωθεί τον Γκέοργκ Τράσκα να ερμηνεύει τις τουριστικές λήψεις των Γερμανών στρατιωτών ως απλές στιγμές χαλάρωσής τους στα κατεχόμενα αστικά κέντρα (Εικ. 2). Μπορούμε να αντιμετωπίσουμε τα ερασιτεχνικά φωτογραφικά στιγμιότυπα που τράβηξαν Γερμανοί στρατιώτες με τις φορμαλιστικές προσεγγίσεις ιστορικών τέχνης άλλης εποχής; Και από την άλλη πλευρά, αν δεν εντάξουμε τις ομολογουμένως τυχαίες αυτές φωτογραφίες στο ευρύτερο σύστημα που τις δημιούργησε, κινδυνεύουμε να παραβλέψουμε ότι η ίδια τους η παραγωγή εντάσσεται στο πλαίσιο της ιδεολογικής προπαγάνδας του Εθνικοσοσιαλισμού με κίνδυνο μάλιστα να γίνουμε και εμείς θύματα αυτής της προπαγάνδας αναδρομικά. Ο διαχωρισμός σε υψηλόβαθμα στελέχη και απλούς στρατιώτες δεν έχει νόημα στην ανάλυσή του: η πλειονότητα των λήψεων θα πρέπει να αποδοθεί σε αξιωματικούς, καθώς το υψηλό κόστος των φωτογραφικών ειδών λειτουργούσε αποτρεπτικά για τους απλούς στρατιώτες.⁵ Επίσης, η διατύπωση υποθέσεων για το ποσοστό των Γερμανών στρατιωτών που προέβησαν σε εγκλήματα πολέμου ή ήταν όντως ενταγμένοι στο Εθνικοσοσιαλιστικό Κόμμα φαντάζει αποπροσανατολιστική, καθώς ο μεγάλος αριθμός των τουριστικών λήψεων αποδεικνύει την αποτελεσματική λειτουργία του καλοστημένου ιδεολογικού μηχανισμού που τις δημιούργησε. Και, στην ίδια πάντα λογική, αν απομονώσουμε το οπτικό περιεχόμενο των φωτογραφιών από τους μηχανισμούς παραγωγής τους, το αποπλαισιώνουμε και κινδυνεύουμε να πιστέψουμε ότι η πραγματικότητα της κατεχόμενης Ελλάδας ήταν αυτή της «ασφαλούς» και «χαλαρής συνύπαρξης» που περιγράφει ο Τράσκα.

Κατά τη γνώμη μας, σε αντίθεση με όσα υποστηρίζει ο Γκέοργκ Τράσκα, η ορθή πλαισίωση των συγκεκριμένων λήψεων, σε συνδυασμό με την απόπειρα αποκατάστασης ανάλογων συλλογών κάθε άλλο παρά αποτελεί ηθικολογία ανθρωπολογικής προσέγγισης, καθώς βασίζεται σε πραγματικά ιστορικά γεγονότα και επιχειρεί να εντάξει τη φωτογραφική παραγωγή των Γερμανών στρατιωτών στη χώρα μας στο ευρύτερο σχήμα της πολιτισμικής παραγωγής των κατεχόμενων χωρών.

Σε αυτό το πλαίσιο, ακόμη και το αφήγημα για τον ρόλο του τυχαίου, το οποίο επιχειρεί να επιστρατεύσει ο Γκέοργκ Τράσκα φαντάζει έωλο. Στο πρόλογο του βιβλίου του *Photography and the Art of Chance* [Φωτογραφία και η τέχνη του τυχαίου] ο Ρόμπερτ Κέλσει προβληματίζεται για τον ρόλο του τυχαίου στη δημιουργία των εικόνων. Για όσους τάσσονται υπέρ της καταλυτικής επίδρασης του τυχαίου, η εικόνα μιλά από μόνη της. Εντάσσοντας τη φράση αυτή στη ρητορική τους, καλλιτέχνες, φωτοδημοσιογράφοι, επιμελητές και συλλέκτες επιχειρούν να ερμηνεύσουν την εικόνα, καθιστώντας τις συνθήκες παραγωγής της άυλης ή/και προϋποθέτοντας ότι η όποια επιτυχία της εικόνας αντανακλά τις δυνατότητες του μέσου. Ακόμη όμως και για έναν μελετητή όπως ο Ρόμπερτ Κέλσει που ερευνά τον ρόλο του τυχαίου στη διαμόρφωση της φωτογραφικής εικόνας, η θεώρηση ότι η εικόνα μπορεί να μιλά για τον εαυτό της είναι προβληματική, αν όχι παράδοξη, ενώ η απόδοση της επιτυχίας μιας εικόνας στον παράγοντα τύχη είναι το λιγότερο επισφαλής. Αντίθετα, σύμφωνα με τον Κέλσει, οι φωτογραφίες προκειμένου να αποκτήσουν νόημα πρέπει να είναι προϊόντα της ιστορίας, παρότι η ίδια η ιστορία μπορεί να κατατρέχεται από το απρόβλεπτο.⁶

Ένα τελευταίο στοιχείο που θα πρέπει να σημειώσουμε αφορά το ιδεολογικό πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώνεται η θεώρηση του Γκέοργκ Τράσκα. Μέσα από την αμφισβήτηση των γενικευτικών, άνωθεν

interpret the touristic photos taken by German soldiers as simply relaxing moments in the occupied cities (Fig. 2). Could we view the amateur snapshots taken by German soldiers based on the formalist approaches supported by art historians of other times? On the other hand, if we do not place these admittedly random photographs into the wider system that produced them, we will run the risk of overlooking the fact that their production was part of the National Socialist ideological propaganda system and ourselves fall prey to this propaganda retroactively. The distinction between the higher ranks of the army and rank-and-file soldiers does not make much sense in Traska's analysis: the majority of the pictures should be attributed to high-ranking officers because photographic materials were not affordable for rank-and-file soldiers.⁵ Moreover, surmising about what portion of German soldiers were actually responsible for war crimes or wondering whether they were actually members of the National Socialist Party seems a rather misguided line of inquiry, since the high number of touristic images proves that the well-formed ideological apparatus that created those photos was in full flow. Also, on the same lines, if we isolated the visual content of the photographs from their production mechanism, we would decontextualize it and risk believing that the reality of occupied Greece was that of the "safe" and "relaxed co-existence" described by Traska.

In our view, contrary to the perspective of Georg Traska, appropriate contextualization of these particular photos along with the effort to establish our approach to similar collections is anything but a morally-centred anthropology, because it is grounded on actual historical facts and attempts to position the photographic production of German soldiers in our country in the wider context of cultural production in the occupied countries.

In this context, even the account of the role of chance that Georg Traska has tried to endorse seems weak. In the foreword of *Photography and the Art of Chance*, Robert Kelsey contemplates the role of chance in the creation of images. For those subscribing to the catalytic influence of chance, the image speaks for itself. By including this phrase in their rhetoric, artists, photojournalists, curators and collectors have attempted to interpret the image by rendering its production conditions immaterial and/or by presuming that pictorial success reflects a mastery of the medium. However, even for a scholar such as Robert Kelsey who has studied the role of chance in the creation of the photographic image, the notion of pictures speaking for themselves is problematic, if not paradoxical, just as inference of mastery from any particular photograph, due to the role of chance in the medium, is unwarranted. On the contrary, according to Kelsey, if photographs are to be meaningful, they must be products of history, although history itself can be haunted by chance.⁶

One last thing that should be noted concerns the ideological frame in which Traska's view is shaped. By challenging the generalizing, top-down perspectives, he has tried to bring to the fore the importance of microhistory in historiography. His reference to the study of Felix Römer based on oral history proves this point. The turn to microhistory that dates back many decades is part of an effort to



Εικ. 2. Επίσκεψη στον Ναό του Ηφαίστου (Θησείο). © Συλλογή Μήτου.
Fig. 2. Visit to the Temple of Hephaestus (Theseion). © Metos Collection.

διαμορφωμένων ιδεολογημάτων, επιχειρεί να καταδείξει τη σημασία της μικροϊστορίας στην ιστοριογραφία. Η αναφορά του στη μελέτη του Φέλιξ Ρέμερ που βασίζεται στην προφορική ιστορία το αποδεικνύει. Η στροφή στη μικροϊστορία που χρονολογείται εδώ και αρκετές πλέον δεκαετίες συνδέεται με το εγχείρημα να αναδειχθούν οι πολλαπλές δυνάμεις που συνιστούν το ιστορικό γίνεσθαι στο πλαίσιο αντίδρασης που διατυπώθηκε για τον κανονιστικό ρόλο της Ιστορίας.

Βασική στόχευση των ιστορικών της μικροϊστορίας, όπως ο Ιταλός Κάρλο Γκίνζμπουργκ, υπήρξε να άρουν την ανισότητα των ηγεμονικών λόγων δίνοντας έμφαση στις «υπάλληλες τάξεις,» με λίγα λόγια να δώσουν φωνή σε αυτούς που δεν έχουν. Οι ερευνητές της μικροϊστορίας προβληματίζονται για το πώς οι διασωζόμενες μαρτυρίες θα καταφέρουν να επιτρέψουν στον παραμικρό ψίθυρο των καταπιεσμένων να ακουστεί.⁷ Ειδικά για την περίοδο του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι αφηγήσεις των Γερμανών πολιτών που εκδιώχθηκαν ή διέφυγαν από το ναζιστικό καθεστώς και οι ιστορίες τους καταγράφηκαν το 1939 από τρεις καθηγητές του Χάρβαρντ.⁸ Όμως, το κατά πόσο οι Γερμανοί στρατιώτες που υπηρέτησαν στην κατεχόμενη Ελλάδα αποτελούν μία κατηγορία «υπάλληλης τάξης» αποτελεί θέμα προς διερεύνηση. Χωρίς να μειώνουμε τη σημασία των πολλαπλών μικρών ιστοριών στη διαμόρφωση του ιστορικού πλέγματος, η άποψή μας είναι ότι μια ανάλογη προσέγγιση είναι το λιγότερο ατυχής, όταν κανείς έρχεται αντιμέτωπος με το φωτογραφικό υλικό της συλλογής Μήτου.

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 οπότε και κυκλοφόρησαν οι πρώτες μελέτες μικροϊστορίας, έχει διατυπωθεί κριτική αναφορικά με τον τρόπο που ο μικροϊστορικός πλαισιώνει το θέμα του. Έτσι, ενώ η μικροϊστορική αφήγηση στοχεύει να αναδειχθεί σε πολιτικό εγχείρημα, μπορεί συχνά να αποδειχθεί μία υπερβολικά λεπτομερής και ανούσια εξιστόρηση ασήμαντων και απολιτικοποιημένων επεισοδίων. Πολύ σημαντική στο σημείο αυτό αποδεικνύεται η ένταξη ενός γεγονότος σε ένα ευρύτερο πλαίσιο αναφοράς, στοιχείο για το οποίο προειδοποιούν στοχαστές της μικροϊστορίας όπως ο Γκίνζμπουργκ.⁹ Στο πλαίσιο αυτό, η απόπειρα διεισδυτικής ανάλυσης των ομολογουμένως αποσπασματικών φωτογραφικών εικόνων της συλλογής Μήτου μέσω της περιγραφής, χωρίς την προηγούμενη ένταξή τους σε ένα ευρύτερο πλαίσιο αναφοράς θα ήταν το λιγότερο ανορθόδοξη, αν όχι επικίνδυνη.¹⁰ Θεωρούμε λοιπόν ότι ακόμη και η επιλογή του μεθοδολογικού εργαλείου της μικροϊστορίας δεν ενδείκνυται για την ανάλυση φωτογραφικών εικόνων της συλλογής, καθώς λειτουργεί εν δυνάμει απολιτικά απομονώνοντας το στιγμιότυπο από την ευρύτερη εικόνα των στρατευμάτων κατοχής.

Και αυτή ακριβώς η ένταξη των τυχαίων αποσπασματικών φωτογραφικών εικόνων σε ένα ευρύτερο πλαίσιο αναφοράς υπήρξε η πρώτη προτεραιότητά μας όταν κληθήκαμε να επιμεληθούμε τη συγκεκριμένη έκθεση. Προϊόντα ενός «εικονοποιητικού» μηχανισμού στην υπηρεσία της εθνικοσοσιαλιστικής ιδεολογίας, οι εικόνες αυτές δεν θα μπορούσαν να παρουσιαστούν ως μεμονωμένα τεκμήρια. Ο λόγος των επιμελητών αποτέλεσε το ευρύτερο πλαίσιο σχολιασμού και ερμηνείας. Λόγος ο οποίος τις περισσότερες φορές επιχειρούσε να ανασκευάσει την εικονιζόμενη πραγματικότητα.

Οι απαντήσεις που δίνουμε στα ερωτήματα που θέτει ο Τζον Ταγκ, τα οποία παραφράσαμε προκειμένου να εναρμονιστούν με το πλαίσιο της γερμανικής κατοχής, νομίζουμε ότι συνοψίζουν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τον ρόλο που η φωτογραφία κλήθηκε να διαδραματίσει στις κατεχόμενες χώρες. Πρόκειται για φωτογραφίες που τραβήχτηκαν από στρατιώ-

show the multiple forces that constitute the historical process and came as a reaction to the prescriptive role of History.

The key aim of microhistory advocates such as the Italian Carlo Ginzburg is to eliminate the inequality produced by hegemonic discourses by focusing on the “subordinate classes,” i.e. by giving voice to all those who do not have one. Microhistory researchers are concerned about how the surviving testimonies can manage to allow even the faintest echoes of the suppressed to be heard.⁷ Especially for the World War II period what is of interest is the accounts of German citizens who had been expelled by or fled the Nazi regime and the stories recorded in 1939 by three Harvard professors.⁸ However, it is doubtful whether the German soldiers who served in occupied Greece would constitute some kind of “subordinate class.” Without diminishing the importance of multiple microhistories in the creation of the historical network, our view is that such an approach is rather unfortunate when it comes to the photographic material of the Metos collection.

Since the late 1970s, when the first microhistory studies came to the fore, there has been a lot of criticism regarding the way microhistorians can contextualize their themes. While the microhistorical narrative aims to turn into a political project, it often turns out to be an extremely detailed and meaningless account of insignificant and depoliticized episodes. At this point, it is very important to place an event in a wider frame of reference, a point made clear by many microhistory thinkers, including Ginzburg.⁹ In this context, the attempt to insightfully analyse the admittedly fragmented set of photographic images in the Metos collection through description without their prior inclusion in a wider frame of reference could be seen as unorthodox at the least, if not dangerous.¹⁰ Therefore, we think that the option to use the methodological tool of microhistory is not appropriate for analysing the photographic images of the collection, because it could turn out to be apolitical, by isolating a snapshot from the wider picture of the occupation forces.

Exactly such an inclusion of random and isolated photographic images in a wider frame of reference was our first priority when we were called to curate this particular exhibition. As products of an “image-producing” mechanism in the service of National Socialist ideology, these images could not be presented as isolated documents. The wall texts written by the curators constituted the wider frame of commentary and interpretation. Most of the time, these texts attempted to subvert the pictured reality.

We think that the answers to the questions posed by John Tagg, as paraphrased to fit the context of the German Occupation, could summarize the role that photography was meant to play in the occupied countries in the best possible way. These were photographs taken by soldiers of an occupation army that, no matter how deeply they were ideologically involved in the regime, they imposed terror, they took human lives and brought the economy of the occupied country to its knees.¹¹ The persons pictured are mostly German occupiers who found some time to entertain themselves between their military operations, as the study of the German archives of the Occupation indicates.¹² On the other hand, the local population appears

τες ενός στρατού κατοχής, που ανεξάρτητα από τον βαθμό της ιδεολογικής εμπλοκής τους με το καθεστώς, επέβαλαν τον τρόπο, αφείρεσαν ανθρώπινες ζωές και εξάντλησαν οικονομικά την κατεχόμενη χώρα.¹¹ Οι εικονιζόμενοι είναι πρωτίστως οι Γερμανοί κατακτητές, οι οποίοι στο ενδιαμέσο πολεμικών επιχειρήσεων έβρισκαν χρόνο να επιδίδονται σε δραστηριότητες διασκέδασης, όπως αποδεικνύει η μελέτη των γερμανικών αρχείων της Κατοχής.¹² Σε αντιδιαστολή, ο ντόπιος πληθυσμός εμφανίζεται τις περισσότερες φορές στο φόντο και πιθανότατα στις περισσότερες περιπτώσεις φωτογραφίζεται εν αγνοία του (Εικ. 3). Οι φωτογραφίες χρησιμοποιούνται αποκλειστικά από τους Γερμανούς στρατιώτες ως ενθυμήματα, ενώ η «ειρηνική» εικόνα που μεταφέρουν λειτουργεί καθησυχαστικά για στρατιώτες και τις οικογένειες τους πίσω στην πατρίδα (Εικ. 4). Σίγουρα πάντως οι φωτογραφικές αυτές εικόνες δεν εξυπηρετούν τις ανάγκες των κατακτημένων. Και χωρίς αμφιβολία, αν ανάλογες εικόνες έπεφταν σε χέρια κατακτημένων μεταπολεμικά, δεν θα τους βοηθούσαν να ανακαλέσουν έναν ασφαλή και χαλαρό χώρο συνύπαρξης σαν αυτόν που περιγράφει ο Γκέοργκ Τράσκα.

mostly in the background and in most cases probably without even being aware of being photographed (Fig. 3). The photographs were exclusively used by the German soldiers as mementos, while the image of “peace” they convey acted reassuringly for the soldiers and their families back home (Fig. 4). What is certain is that these photos did not serve the needs of the occupied. And without doubt, if such photographs came into the hands of the formerly-occupied in the postwar period, they would not make them recall a safe and relaxed space of co-existence such as the one described by Georg Traska.



Εικ. 3. «Δρόμος στην Αθήνα 7.9.1942.» Οδός Αριστειδίου. © Συλλογή Μήτου.
 Fig. 3. "Street in Athens 7.9.1942." Aristeidou Street. © Metos Collection.



Εικ. 4. «Φοίνικες στους δρόμους της Αθήνας. Αύγουστος 1941.» © Συλλογή Μήτου.
Fig. 4. "Palm trees on the streets of Athens. August 1941." © Metos Collection.

- ¹ John Tagg, «God's Sanitary Law: Slum Clearance and Photography in Late Nineteenth-Century Leeds,» στο *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Λονδίνο: Palgrave Macmillan, 1988), 119.
- ² Richard E. Palmer, «Gadamer's Hermeneutical Openness As a Form of Tolerance,» <http://textos.pucp.edu.pe/pdf/2095.pdf>.
- ³ Tagg, «God's Sanitary Law,» 118.
- ⁴ Richard Bolton, «Introduction: The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography,» στο *The Contest of Meaning* (Λονδίνο και Νέα Υόρκη: The MIT Press, 1989), xiii.
- ⁵ Rolf Sachsse, *Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat* (Δρέσδη: Philo Fine Arts, 2003), 188-9, 215-7.
- ⁶ Robin Kelsey, *Photography and the Art of Chance* (Κέιμπριτζ, Μασαχουσέτη και Λονδίνο, Αγγλία: The Harvard University Press, 2015), 2.
- ⁷ Carlo Ginzburg, *The Cheese and Worms: The Cosmos of a Sixteenth Century Miller*, μτφρ. John Tedeschi and Anne Tedeschi (Βαλτιμόρη: The John Hopkins University, 1992), xiv-xv.
- ⁸ Judith Szapor, «Private archives and public lives: the migrations of Alexander Weissberg and the Polanyi archives,» στο *Jewish Migration and the Archive*, επιμ., James Jordan, Lisa Leff and Joachim Schlör (Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 2016), 94.
- ⁹ Ginzburg, *The Cheese and Worms*, xiv-xv.
- ¹⁰ Για την παράθεση προφορικών μαρτυριών χωρίς σχολιασμό βλ. την αντιπαράθεση που ξέσπασε με αφορμή την πρόσφατη έκδοση συλλογής προφορικών μαρτυριών για την εξέγερση του Πολυτεχνείου βλ. Ιάσωνας Χανδρινός, *Όλη νύχτα εδώ. Μια προφορική ιστορία της εξέγερσης του Πολυτεχνείου* (Αθήνα: Καστανιώτης, 2019). Δημήτρης Ψαρράς, «Η 'δικαίωση' των τανκς,» *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 17 Νοεμβρίου 2019, https://www.efsyn.gr/politiki/219224_i-dikaiosi-ton-tanks. Ιάσωνας Χανδρινός, «Για τη 'δικαίωση' των τανκς,» *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 18 Νοεμβρίου 2019, https://www.efsyn.gr/politiki/219458_gia-ti-dikaiosi-ton-tanks. Πένη Ρηγοπούλου, «Οι δολοφόνοι της μνήμης,» *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 22 Νοεμβρίου 2019, https://www.efsyn.gr/stiles/apopseis/220051_oi-dolofonoi-tis-mnimis. Αιμιλία Σαλβάνου, «Ποιος και πώς έχει δικαίωμα να μιλά για την ιστορία;» *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 25 Νοεμβρίου 2019, https://www.efsyn.gr/stiles/apopseis/220379_poiος-kai-pos-ehei-dikaioma-na-mila-gia-tin-istoria. Γιώργος Μαργαρίτης, «Περί δικαιωμάτων (των) ιστορικών,» *Ημεροδρόμος*, 27 Νοεμβρίου 2019, <https://www.imerodromos.gr/peri-dikaiomaton-ton-istorikon/>.
- ¹¹ Götz Aly, *Hitler's Beneficiaries. Plunder, Racial War and the Nazi Welfare State*, μτφρ. Jefferson Chase (Νέα Υόρκη: Metropolitan Books, 2007), 266-299.
- ¹² Εμμανουήλ Γ. Χαλκιαδάκης, «Προλογικό Σημείωμα Εκδοτικής Ομάδας,» στο *Αρχειό Φράμπουργκ. Εγγραφα της Γερμανικής Στρατιωτικής Διοίκησης* (Ηράκλειο: Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 2017), 10.

- ¹ John Tagg, «God's Sanitary Law: Slum Clearance and Photography in Late Nineteenth-Century Leeds,» in *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (London: Palgrave Macmillan, 1988), 119.
- ² Richard E. Palmer, «Gadamer's Hermeneutical Openness As a Form of Tolerance,» <http://textos.pucp.edu.pe/pdf/2095.pdf>.
- ³ Tagg, «God's Sanitary Law,» 118.
- ⁴ Richard Bolton, «Introduction: The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography,» in *The Contest of Meaning* (London and New York: The MIT Press, 1989), xiii.
- ⁵ Rolf Sachsse, *Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat* (Dresden: Philo Fine Arts, 2003), 188-9, 215-7.
- ⁶ Robin Kelsey, *Photography and the Art of Chance* (Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Harvard University Press, 2015), 2.
- ⁷ Carlo Ginzburg, *The Cheese and Worms: The Cosmos of a Sixteenth Century Miller*, transl. John Tedeschi and Anne Tedeschi (Baltimore: The John Hopkins University, 1992), xiv-xv.
- ⁸ Judith Szapor, «Private archives and public lives: the migrations of Alexander Weissberg and the Polanyi archives,» in *Jewish Migration and the Archive*, eds., James Jordan, Lisa Leff, and Joachim Schlör (London and New York: Routledge, 2016), 94.
- ⁹ Ginzburg, *The Cheese and Worms*, xiv-xv.
- ¹⁰ For citing oral testimonies without commentary, see the controversy over the recent publication of a collection of oral testimonies about the Athens Polytechnic Uprising [Polytechnio] – see Ιάσωνας Χανδρινός, *Όλη νύχτα εδώ. Μια προφορική ιστορία της εξέγερσης του Πολυτεχνείου* [Iason Handrinis, Here all night. An oral history of the Polytechnic Uprising] (Athens: Kastaniotis, 2019). Δημήτρης Ψαρράς, «Η 'δικαίωση' των τανκς,» *Η Εφημερίδα των Συντακτών* [Dimitris Psarras, A 'vindication' of the tanks, I Efimerida ton Sintakton], 17 November 2019, https://www.efsyn.gr/politiki/219224_i-dikaiosi-ton-tanks. Ιάσωνας Χανδρινός, «Για τη 'δικαίωση' των τανκς,» *Η Εφημερίδα των Συντακτών* [Iason Handrinis, On the 'vindication' of the tanks, I Efimerida ton Sintakton], 18 November 2019, https://www.efsyn.gr/politiki/219458_gia-ti-dikaiosi-ton-tanks. Πένη Ρηγοπούλου, «Οι δολοφόνοι της μνήμης,» *Η Εφημερίδα των Συντακτών* [Pepi Rigopoulou, The murderers of memory, I Efimerida ton Sintakton], 22 November 2019, https://www.efsyn.gr/stiles/apopseis/220051_oi-dolofonoi-tis-mnimis. Αιμιλία Σαλβάνου, «Ποιος και πώς έχει δικαίωμα να μιλά για την ιστορία;» *Η Εφημερίδα των Συντακτών* [Aimilia Salvanou, How and who has the right to talk about history?, I Efimerida ton Sintakton], 25 November 2019, https://www.efsyn.gr/stiles/apopseis/220379_poiος-kai-pos-ehei-dikaioma-na-mila-gia-tin-istoria. Γιώργος Μαργαρίτης, «Περί δικαιωμάτων (των) ιστορικών,» *Ημεροδρόμος* [Giorgos Margaritis, On historians' rights], 27 November 2019, <https://www.imerodromos.gr/peri-dikaiomaton-ton-istorikon/>.
- ¹¹ Götz Aly, *Hitler's Beneficiaries. Plunder, Racial War and the Nazi Welfare State*, transl. Jefferson Chase (New York: Metropolitan Books, 2007), 266-299.
- ¹² Εμμανουήλ Γ. Χαλκιαδάκης, «Προλογικό Σημείωμα Εκδοτικής Ομάδας» [Emmanouil G. Halkiadakis, «Preface of the Publishing Group»], in *Αρχειό Φράμπουργκ. Εγγραφα της Γερμανικής Στρατιωτικής Διοίκησης* [Freiburg Archive. Documents of the German Military Command] (Irakleio: Vikelaiia Dimotiki Vivliothiki, 2017), 10.

Βιογραφικά σημειώματα

Η **Αναστασία (Ανν) Κοντογιώργη** εργάζεται ως επιμελήτρια μουσείων και εκθέσεων στο Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού, Διεύθυνση Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς. Σπούδασε Ιστορία της Τέχνης στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (διδακτορική διατριβή, 2006) και στο Paris I-Panthéon-Sorbonne, καθώς και Θεατρικές Σπουδές στο ΑΠΘ (2013). Έχει διδάξει Ιστορία της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων (2007-2009), καθώς και στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο (2014 μέχρι σήμερα). Έχει επιμεληθεί την επανέκθεση του Μουσείου Βιβλιοθήκης Στρατή Ελευθεριάδη-Téridade, καθώς και τον αντίστοιχο τρίγλωσσο κατάλογο του μουσείου. Έχει επιμεληθεί τις εξής περιοδικές εκθέσεις και τους καταλόγους τους: Με το βλέμμα του κατακτητή: η Αθήνα της Κατοχής στη φωτογραφική συλλογή του Βύρωνα Μήτου (Αθήνα, Φετιχιέ Τζαμί, 2018-2019), Τέχνη και Χειροτεχνία: η «ωφέλιμη» Κρήτη της Φλωρεντίνης Σκουλούδη-Καλούτση, 1890-1971 (Δημοτική Πινακοθήκη Χανίων, 2019). Έχει δημοσιεύσει ένα βιβλίο για την ελληνική σκηνογραφία και άρθρα και κεφάλαια βιβλίων για τη φωτογραφία, τη χαρακτηριστική, τη σχέση τέχνης και χειροτεχνίας και γενικότερα την τέχνη του πρώτου μισού του 20ού αιώνα.

anniekont@gmail.com

Ο **Ρολφ Ζάξε** (Βόννη 1949) σπούδασε Ιστορία της Τέχνης, Θεωρία Επικοινωνίας και Γερμανική Λογοτεχνία στα πανεπιστήμια του Μονάχου και της Βόννης. Η διδακτορική του διατριβή πραγματεύεται τη σχέση αρχιτεκτονικής και φωτογραφίας κατά τον 20ό αιώνα. Εργάζεται ως επιμελήτης εκθέσεων, συγγραφέας, φωτογράφος και μέχρι το 2017 διετέλεσε καθηγητής της Ιστορίας και της Θεωρίας του Ντιζάιν και αντιπρύτανης ακαδημαϊκών υποθέσεων στο Πανεπιστήμιο Καλών Τεχνών Σάαρ, Σαρμπρύνκεν. Το σημαντικότερο έργο του, σε σχέση με το θέμα της ημερίδας, είναι το βιβλίο *Erziehung zum Wegsehen* (Η εκπαίδευση της αποστροφής του βλέμματος, 2003), η μόνη ολοκληρωμένη μέχρι σήμερα ιστορία της ναζιστικής φωτογραφίας στη Γερμανία. Έχει ερμηνεύσει τις περισσότερες φωτογραφίες της συλλογής Βύρωνα Μήτου και έχει μεταγράψει τις επιγραφές τους. Η εργογραφία του, που περιλαμβάνει περισσότερες από 400 δημοσιεύσεις, είναι διαθέσιμη στο www.rolfsachsse.de.

mail@rolfsachsse.de

Η **Πέτρα Μπο** είναι ανεξάρτητη ιστορικός τέχνης και επιμελήτρια στο Αμβούργο (Γερμανία). Μετά το ερευνητικό πρόγραμμα για την ιδιωτική φωτογραφία στρατιωτών της Βέρμαχτ κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (Γερμανικό Ερευνητικό Ίδρυμα), επιμελήθηκε την έκθεση: *Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg* (Ξένοι στο Επίκεντρο. Φωτογραφικά Λευκώματα από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο), που από το 2009 παρουσιάστηκε σε οκτώ μουσεία στη Γερμανία, την Ολλανδία και την Αυστρία. Πριν από αυτήν την έρευνα συντόνισε την έκθεση: *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944* (Πόλεμος Εξόντωσης. Εγκλήματα της Βέρμαχτ 1941-1944) στο Ινστιτούτο Κοινωνικής Έρευνας του Αμβούργου. Δίδαξε στα πανεπιστήμια του Αμβούργου, του Όλντενμπουργκ και της Ίνας. Από τον Απρίλιο 2013 είναι συνεργάτιδα της ερευνητικής ομάδας: *BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik* (Εικόνες Τεκμήριο. Ιστορία και Αισθητική) στο Ινστιτούτο Ιστορίας Τέχνης του Ελεύθερου Πανεπιστημίου του Βερολίνου. Έχει δημοσιεύσει εκτεταμένα σε ζητήματα της ιστορίας της φωτογραφίας με έμφαση στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

mail@petrabopp.de

Ο **Γκέοργκ Τράσκα** γεννήθηκε στο Σάλτσμπουργκ της Αυστρίας το 1968. Σπούδασε Ιστορία της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης και υποστήριξε τη διατριβή του στο Πανεπιστήμιο του Τρίερ το 2004. Υπήρξε συνεργάτης στο Μουσείο Σίγκμουντ Φρόιντ της Βιέννης (2000-2006), στην *Galerie der Forschung* της Αυστριακής Ακαδημίας Επιστημών (2004-2005), στο Ομοσπονδιακό Γραφείο Μνημείων (2006-2013), στο ερευνητικό πρόγραμμα για την Προφορική Ιστορία: *Herklotzgasse 21*. Μία εβραϊκή κοινότητα στα προάστια (2007-2009), με το Ινστιτούτο Ιστορικής Παρέμβασης: Το Αρχαίο Εβραϊκό Κοιμητήριο *St. Pölten* (2009-2018), *Hermann Leopoldi*. Ένας Βιεννέζος Χιουμορίστας του Πιάνου (2009-2012). Πρόσφατα ερευνητικά έργα: Επανενώνοντας τη Δικασμένη Μνήμη. Τσεχοσλοβακία, Εθνικοσοσιαλισμός και Εκδίωξη του Γερμανόφωνου Πληθυσμού. Προφορική Ιστορία και Έκθεση, *IKT* (2014-2016). Ήχοι και Φωνές – Ένας Ακουστικός Διαδικτυακός Χάρτης της Πόλης της Βιέννης, Αυστριακή Μιντιαθήκη (2016). Ήχοι και Βίντεο – Ένας Οπτικοακουστικός Άτλαντας της Αυστρίας για Αρχαιακές Ηχογραφήσεις, Αυστριακή Μιντιαθήκη (2017). Το Φωτογραφικό Έργο του *Heimrad Bäcker*. Λείψανα και Ίχνη Εθνικοσοσιαλισμού (2017-2018). Νέοι Μουσουλμάνοι στην Αυστρία. Κοινωνική Ανθρωπολογία και Πολιτισμικές Σπουδές στα Σχολεία της Βιέννης.

georg.traska@oeaw.ac.at

Η **Φανή Κωνσταντίνου** γεννήθηκε στην Αθήνα το 1951. Σπούδασε Ιστορία και Αρχαιολογία στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών (1970-74). Εργάστηκε ως επιστημονική συνεργάτης στην έδρα της Ιστορίας της Τέχνης της Αρχιτεκτονικής Σχολής του Μετσόβιου Πολυτεχνείου (1980-82). Από το 1982 εργάστηκε στο Τμήμα των Φωτογραφικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη, ενώ από το 1984 έως το 2008, είχε αναλάβει την ευθύνη της λειτουργίας του. Κατά το διάστημα αυτό συνέβαλε στην ανάπτυξη του τμήματος και στη διεύρυνση των στόχων του. Παράλληλα, ανέλαβε τη διοργάνωση πολλών φωτογραφικών εκθέσεων, ενώ επιμελήθηκε και προλόγισε τους αντίστοιχους καταλόγους. Επίσης ασχολήθηκε επί μακρόν με την έρευνα και την αξιοποίηση του έργου της μεγάλης Ελληνίδας φωτογράφου Βούλας Παπαϊωάννου.

fanikon266@gmail.com

Η **Γεωργία Ιμσιρίδου** γεννήθηκε στην Αθήνα το 1973. Σπούδασε φωτογραφία στο Τμήμα Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών του Τ.Ε.Ι. Αθηνών. Από το 1996 έως το 2019 εργάστηκε στο Τμήμα των Φωτογραφικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη. Ασχολήθηκε με την ταξινόμηση, καταγραφή και ψηφιοποίηση φωτογραφικών αρχείων και συλλογών, κυρίως όμως με την επιμέλεια και τον συντονισμό φωτογραφικών εκθέσεων και σχετικών εκδόσεων του Ιδρύματος. Κείμενά της έχουν δημοσιευθεί σε φωτογραφικά λευκώματα, επιστημονικά περιοδικά, καθώς και στον ημερήσιο Τύπο. Έχει δώσει πλήθος διαλέξεων παρουσιάζοντας το έργο Ελλήνων φωτογράφων και έχει συμμετάσχει με ανακοινώσεις σε ημερίδες και επιστημονικά συνέδρια. Από το 2020 εργάζεται στην Αστική μη Κερδοσκοπική Εταιρεία Δράμας ΚΥΚΛΩΨ, καταγράφοντας τη σημαντικότερη εν Ελλάδι συλλογή φωτογραφικών μηχανών αλλά και ως συνεργάτης στο υπό ίδρυση Μουσείο Φωτογραφίας και Φωτογραφικών Μηχανών της ΑμΚΕ ΚΥΚΛΩΨ.

geoimsiridou@gmail.com

Η **Αλεξάνδρα Κάνκελαϊτ**, αρχαιολόγος με εξειδίκευση στη μελέτη των ρωμαϊκών ψηφιδωτών, αποτέλεσε από τον Ιούλιο του 2016 μέχρι τον Δεκέμβριο του 2019 μέλος του εκτεταμένου προγράμματος του Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου στην Αθήνα (ΓΑΙ Αθηνών) με τον τίτλο: Η ιστορία του Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου Αθηνών στη ναζιστική περίοδο (<https://www.dainst.org/project/2356126>). Στο πλαίσιο του προγράμματος συνέλεξε και εξέτασε πηγές (βιβλιογραφία, αλληλογραφία, εφημερίδες της εποχής και άλλο αρχαιολογικό υλικό), οι οποίες δίνουν πληροφορίες σχετικά με τη δραστηριότητα Γερμανών αρχαιολόγων στην Ελλάδα. Το ενδιαφέρον της έρευνάς της εστιάζεται κυρίως στο Μεσοπόλεμο (από το 1933) και στο Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο (μέχρι το 1944). Κατάλογος των πρόσφατων δημοσιεύσεών της είναι διαθέσιμος στον ιστότοπο της Alexandra Kankleit (<http://www.kankeleit.de/publikationen.php>).

kontakt@alexandra-kankeleit.de

Η **Ελευθερία Γκάρα** είναι απόφοιτος του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, με ειδίκευση στην Ιστορία. Τα ενδιαφέροντά της επικεντρώνονται στη Νεότερη και Σύγχρονη Ιστορία και συγκεκριμένα στην περίοδο του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Την περίοδο αυτή εκπαιδεύει τη διπλωματική της εργασία στο Τμήμα Βαλκανικών, Σλαβικών και Ανατολικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, με θέμα: Η γερμανική προπαγάνδα στο χώρο της Μακεδονίας 1941-1943. Παράλληλα έχει συμμετάσχει σε συνέδρια και ημερίδες.

eleftheriagaras@hotmail.gr

Ο **Σπύρος Δορδανάς** είναι Επίκουρος Καθηγητής Ιστορίας στο Τμήμα Βαλκανικών, Σλαβικών και Ανατολικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα εστιάζονται στη μελέτη των σχέσεων της Γερμανίας με τις βαλκανικές χώρες τον 19ο-20ό αιώνα, καθώς και σε ζητήματα σχετικά με την ιστορία του ελληνικού μακεδονικού χώρου. Ειδικεύεται στην πολιτική-διπλωματική και κοινωνική ιστορία, στη μελέτη των πολεμικών συρράξεων και των εμφύλιων συγκρούσεων, με σημεία αναφοράς τους δύο παγκοσμίους πολέμους. Είναι συγγραφέας των μελετών: Έλληνες εναντίον Ελλήνων. Ο κόσμος των Ταγμάτων Ασφαλείας στην κατοχική Θεσσαλονίκη, 1941-1944 (Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2006). Το αίμα των αθλών. Αντίποινα των γερμανικών αρχών κατοχής στη Μακεδονία, 1941-1944 (Εστία, Αθήνα 2007). Η γερμανική στολή στη ναφθαλίνη. Επιβιώσεις του δοσιλογισμού στη Μακεδονία, 1945-1974 (Εστία, Αθήνα 2011).

dordanas@otenet.gr

Ο **Γιάννης Ν. Γκλαβίνας** είναι διδάκτωρ της Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Διετέλεσε επιστημονικός συνεργάτης του Ιδρύματος Μελετών Χερσονήσου του Αίμου και εργάζεται στην Κεντρική Υπηρεσία των Γενικών Αρχείων του Κράτους στην Αθήνα. Έχει δημοσιεύσει μονογραφίες και ποικίλα άρθρα σε επιστημονικά περιοδικά και συνέδρια τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό σχετικά με τη μουσουλμανική μειονότητα στην Ελλάδα, τις πληθυσμιακές μετακινήσεις της περιόδου 1912-1923, τις κρατικές πολιτικές λογοκρισίας κ.ά., ενώ είχε την επιμέλεια εκθέσεων αρχαιολογικού υλικού σχετικά με την περίοδο της γερμανικής κατοχής στην Αθήνα και τη λογοκρισία στη δικτατορία των Συνταγματαρχών.

glavinas@hotmail.com

Η **Ηρώ Κατσαρίδου** είναι ιστορικός τέχνης στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού από το 2005. Σπούδασε ιστορία της τέχνης στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης και μουσειακές σπουδές στο City University of New York. Η διδακτορική της διατριβή πραγματεύεται τον λόγο για τη σύγχρονη ελληνική φωτογραφία. Έχει επιμεληθεί τις εκθέσεις και τους αντίστοιχους καταλόγους: Στο περιθώριο του πολέμου: Η Θεσσαλονίκη της Κατοχής (1941-1944) μέσα από τη φωτογραφική συλλογή Βύρωνα Μήτου (Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, 2016-2017), Στη δίνη του Μεγάλου Πολέμου: Η Θεσσαλονίκη της Στρατιάς της Ανατολής, 1915-1918 (Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, 2017-2018), Με το βλέμμα του κατακτητή: η Αθήνα της Κατοχής στη φωτογραφική συλλογή του Βύρωνα Μήτου (Αθήνα, Φετιχιέ Τζαμί, 2018-2019). Μέλος της μουσειολογικής ομάδας για το υπό σύσταση Μουσείο Εθνικής Αντίστασης στο Στρατόπεδο Παύλου Μελά, Θεσσαλονίκη (2019-2020). Επιμελήθηκε τον συλλογικό τόμο Αναπαραστάσεις της Κατοχής: φωτογραφία, ιστορία, μνήμη (Θεσσαλονίκη 2016). Έχει γράψει άρθρα με θέμα τη φωτογραφία, την τέχνη και την πολιτική, και τις μουσειακές σπουδές.

irokatsaridou@hotmail.com

Ο **Ιωάννης Μότσιανος** είναι αρχαιολόγος-μουσειολόγος στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού από το 1994. Η διδακτορική του διατριβή πραγματεύεται τον τεχνητό φωτισμό στα βυζαντινά χρόνια. Έχει επιμεληθεί τις εκθέσεις και τους αντίστοιχους καταλόγους: Μία ιστορία από φως στο φως (Λαογραφικό και Εθνολογικό Μουσείο Μακεδονίας-Θράκης, 2011-2012), Η Στρατιά της Ανατολής στα Βαλκάνια. Αρχαιολογικά Τεκμήρια ενός νοσοκομείου στη Θέρμη/Σέδες (Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, 2012-2013), Στο περιθώριο του πολέμου: Η Θεσσαλονίκη της Κατοχής (1941-1944) μέσα από τη φωτογραφική συλλογή Βύρωνα Μήτου (Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, 2016-2017), Στη δίνη του Μεγάλου Πολέμου: Η Θεσσαλονίκη της Στρατιάς της Ανατολής, 1915-1918 (Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, 2017-2018), Με το βλέμμα του κατακτητή: η Αθήνα της Κατοχής στη φωτογραφική συλλογή του Βύρωνα Μήτου (Αθήνα, Φετιχιέ Τζαμί, 2018-19). Μέλος της μουσειολογικής ομάδας για το υπό σύσταση Μουσείο Εθνικής Αντίστασης στο Στρατόπεδο Παύλου Μελά, Θεσσαλονίκη (2019-2020). Επιμελήθηκε τους συλλογικούς τόμους Αναπαραστάσεις της Κατοχής: φωτογραφία, ιστορία, μνήμη (Θεσσαλονίκη 2016), καθώς και το Glass, Wax and Metal: Lighting technologies in Late Antique, Byzantine and medieval times (Archaeopress, 2019). Οι δημοσιεύσεις του περιλαμβάνουν άρθρα για τον βυζαντινό φωτισμό, την κεραμική και τον υλικό πολιτισμό.

motsianos@gmail.com

Short Biographies

Anastasia (Annie) Kontogiorgi is a curator and museum exhibitions advisor at the Hellenic Ministry of Culture and Sports, Directorate of Modern Cultural Heritage Athens, Greece. She has studied Art History at the Aristotle University of Thessaloniki (PhD 2006) and Paris I-Panthéon-Sorbonne and Theater Studies at the Aristotle University of Thessaloniki (2013). She has taught Art History courses at the University of Ioannina (2007-2009) and at the Hellenic Open University (2014 to present). She has supervised and curated the redisplay of the permanent collection of the Stratis Eleftheriadis-Tériade Museum Library and edited the catalogue of the Museum. Curated the following temporary exhibitions and edited their catalogues: *The Occupier's Gaze: Athens in the Photographs of the German Soldiers, 1941-1944* (Athens, Fethiye Mosque, 2018-2019); *Arts and Crafts: the "beneficial" Crete of Florentini Skouloudis-Kaloutsis, 1890-1971* (Municipal Gallery of Chania, 2019). She has published a book on Greek stage design, and articles and book chapters on photography, engraving, arts and crafts and the art of the first half of 20th century in general.

anniekont@gmail.com

Rolf Sachsse (Bonn 1949) studied Art History, Communication Research, and German Literature at the Universities of Munich and Bonn. PhD on the relation of architecture and photography in the 20th century. He works as curator, writer, photographer, and held the seat in Design History and Design Theory at the University of Fine Arts Saar, Sarrebruck to which he served as well as Pro-rector of Academic Affairs until 2017. His main work on the subject is *Erziehung zum Wegsehen (The Education in Looking Away)* (2003) which is the only comprehensive history of NS photography so far; he has transcribed and interpreted most of the photographs of the Metos collection. A bibliography of his more than 400 publications is accessible under www.rolfsachsse.de.

mail@rolfsachsse.de

Petra Bopp is a freelance art historian and curator in Hamburg, Germany. After the research project on private photography of Wehrmacht soldiers in World War II (Deutsche Forschungsgemeinschaft), she curated the exhibition *Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg (Focus on strangers. Photo albums of World War II)* shown since 2009 in 8 museums in Germany, The Netherlands and Austria. Prior to this research she coordinated the exhibition *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944 (War of Annihilation: Crimes of the German Wehrmacht 1941-1944)* at the Hamburg Institute for Social Research. She taught at the Universities of Hamburg, Oldenburg and Jena. Since April 2013 she is fellow at the research group: *BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik* at the Institute of Art History at the Freie Universität Berlin. She has widely published on the history of photography, with an emphasis on the World War II.

mail@petrabopp.de

Georg Traska (Mag. Dr. Phil.), born in 1968, in Salzburg, has studied Art History at the University of Vienna. PhD at the University of Trier in 2004. Lecturer at the Universities of Vienna and Trier. Collaborator at the Sigmund Freud Museum Vienna 2000-2006; at the Gallery of Research (AAS) 2004-2005; at the Federal Monuments Office 2006-2013; in the Oral History and Exhibition Projekt Herklotzgasse 21. A Jewish Suburban Community, 2007-2009. With the Institute of Historic Intervention: *The Ancient Jewish Cemetery St. Polten, 2009-2018*; *Hermann Leopoldi. A Viennese Piano Humorist, 2009-2012*. Recent Projects: *Bringing Together Divided Memory. Czechoslovakia, National Socialism and the Expulsion of the German Speaking Population, Oral History and Exhibition, IKT 2014-2016*; *Sounds and Voices. An Acoustic Online City Map of Vienna, Österreichische Mediathek 2016*; *Sounds and Videos – An Audiovisual Atlas of Austria for Archive Recordings, Österreichische Mediathek 2017*; *The Photographic Oeuvre of Heimrad Backer. Relics and Traces of National Socialism, 2017-2018*; *Young Muslims in Austria. Social Anthropology and Culture Studies at Viennese Schools, IKT 2017-2019 (in the program Sparkling Science)*.

georg.traska@oeaw.ac.at

Fani Konstantinou was born in Athens in 1951. She studied History and Archaeology at the School of Philosophy of the University of Athens (1970-1974). She worked as research assistant at the Chair of History of Art at the School of Architecture of the National Technical University of Athens (1980-1982). In 1982 she started collaborating with the Photographic Archives Department of the Benaki Museum, being its Head from 1984 to 2008. During this period, she contributed to the Department's development and the expansion of its goals. At the same time, she organized many photographic exhibitions, and edited and prefaced all accompanying catalogues. She also engaged in the research and promotion of the work of the great Greek photographer, Voula Papaioannou.

fanikon266@gmail.com

Georgia Imsiridou was born in Athens in 1973. She studied photography at the Department of Photography and Audiovisual Arts of the Athens University of Applied Sciences. From 1996 to 2019 he worked in the Department of Photographic Archives of the Benaki Museum. She was involved in the classification, recording and digitization of photographic archives and collections, but mainly in curating and coordinating photographic exhibitions and editing related publications of the institution. Her texts have been published in photo albums, research journals, as well as in the daily press. He has given numerous lectures presenting the work of Greek photographers and has participated with papers in conferences. Since 2020 she has been working for the non-profit organization of Drama CYCLOPS, recording the most important collection of photographic cameras in Greece, but also as a collaborator at the future Museum of Photography and Photographic Cameras of CYCLOPS organization.

geoimsiridou@gmail.com

Alexandra Kankleit, an archaeologist who specializes in the study of Roman mosaics, has also, from July 2016 to December 2019, been part of an extensive project of the German Archaeological Institute (Athens and Berlin), titled: The History of the German Archaeological Institute at Athens during the National Socialist Era (<https://www.dainst.org/projekt/project-display/2356126>). As part of the project, she has collected and examined numerous sources (bibliography, correspondence, newspapers of the era and other archival material), which document the activities of the German archaeologists in Greece. Her research is mainly focused on the interwar period (from 1933) and on World War II (until 1944). A list of her most recent publications can be found on Alexandra's own website (<http://www.kankeleit.de/publikationen.php>).

kontakt@alexandra-kankeleit.de

Eleftheria Gara studied History at the Department of History and Archaeology of Aristotle University of Thessaloniki. Her interests focus on Modern and Contemporary History, and more specifically on the period of World War II. She is currently working on her thesis on German Propaganda in Macedonia 1941-1943 at the Department of Balkan, Slavic and Oriental Studies, University of Macedonia. She has participated in various conferences and one-day symposia.

eleftheriagaras@hotmail.gr

Stratos Dordanas is Assistant Professor of History at the Department of Balkan, Slavic and Oriental Studies, University of Macedonia. His research interests focus on the study of the relations between Germany and the Balkan countries in the 19th and 20th centuries, as well as on issues related with the history of the Greek Macedonian space. He is specialized in the political diplomatic and social history, in the study of martial and civil conflicts, having as points of reference the two World Wars. He is author of the following books: Έλληνες εναντίον Ελλήνων. Ο κόσμος των Ταγμάτων Ασφαλείας στην κατοικήθη Θεσσαλονίκη, 1941-1944 [Greeks against Greeks. The World of the Security Battalions in Occupied Thessaloniki, 1941-1944] (Epikentro 2006; in Greek). Το αίμα των αθώων. Αντίποινα των γερμανικών αρχών κατοχής στη Μακεδονία, 1941-1944 [The Blood of the Innocent. War Retaliation of the German Occupation Authorities in Macedonia, 1941-1944] (Hestia, 2007; in Greek). Η γερμανική στολή στη ναφθαλίνη. Επιβιώσεις του δοσιλογισμού στη Μακεδονία, 1945-1974 [The German Uniform in Naphthalene. Survivals of the Nazi-Collaboration in Macedonia, 1945-1974] (Hestia 2011; in Greek).

dordanas@otenet.gr

Yannis N. Glavinas holds a PhD on Modern and Contemporary History from the Department of History and Archaeology of Aristotle University of Thessaloniki. He was research associate at the Institute for Balkan Studies and currently works at the Central Service of the General State Archives in Athens. He has published monographs and various articles in academic journals and conference proceedings both in Greece and abroad in relation to the Muslim minority in Greece, population movement during the period 1912-1923, state policies of censorship etc., and has also curated exhibitions of archive material about the period of the German Occupation in Athens as well as censorship in the era of the Greek military junta of 1967-1974.

glavinas@hotmail.com

Iro Katsaridou is curator at the Museum of Byzantine Culture since 2005. She studied Art history at the Aristotle University of Thessaloniki and Museum Studies at the City University of New York. Her PhD thesis treats the discourse on contemporary Greek photography. Curated the exhibitions and edited their catalogues: On the Margins of War: Thessaloniki under the German Occupation (1941-1944) through the Photographic Collection of Byron Metos (Museum of Byzantine Culture, 2016-2017); Into the Vortex of the Great War: Thessaloniki of the Armée d' Orient, 1915-1918 (Museum of Byzantine Culture, 2017-2018); The Occupier's Gaze: Athens in the Photographs of the German Soldiers, 1941-1944 (Athens, Fethiye Mosque, 2018-2019). Member of the research group for the Museum of National Resistance at Pavlos Melas Concentration Camp, Thessaloniki (2019-2020). Edited the collective volume Representations of the Nazi Occupation: photography, history, memory (Thessaloniki, 2016). She has written on photography, art and politics, and museum studies.

irokatsaridou@hotmail.com

Ioannis Motsianos is archaeologist-museologist at the Museum of Byzantine Culture since 1994. His PhD thesis treated the artificial lighting in the Byzantine years. Curated the exhibitions and edited their catalogues: Light on Light: an Illuminating Story (Folklife and Ethnological Museum of Macedonia & Thrace, 2011-2012); The Armée d' Orient in the Balkans: Archaeological Evidence of a Hospital in Thermi / Sedes (Museum of Byzantine Culture 2012-2013); On the Margins of War: Thessaloniki under the German Occupation (1941-1944) through the Photographic Collection of Byron Metos (Museum of Byzantine Culture, 2016-2017); Into the Vortex of the Great War: Thessaloniki of the Armée d' Orient, 1915-1918 (Museum of Byzantine Culture, 2017-18); The Occupier's Gaze: Athens in the Photographs of the German Soldiers, 1941-1944 (Athens, Fethiye Mosque, 2018-19). Member of the research group for the Museum of National Resistance at Pavlos Melas Concentration Camp, Thessaloniki (2019-2020). Edited the collective volumes: Representations of the Nazi Occupation: photography, history, memory (Thessaloniki, 2016), and Glass, Wax and Metal: Lighting technologies in Late Antique, Byzantine and medieval times (Archaeopress, 2019). He has published on Byzantine lighting, pottery and material culture.

motsianos@gmail.com

Βιβλιογραφία Bibliography

- Andrews, Kevin. *Η πτήση του Ικάρου. Ταξιδεύοντας στην Ελλάδα του Εμφυλίου*. Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2018.
- Αγγελής, Βαγγέλης. *Γιατί χαιρέται ο κόσμος και χαμογελάει, πατέρα...: Μαθήματα εθνικής αγωγής και νεολογιστική προπαγάνδα στα χρόνια της μεταξικής δικτατορίας*. Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2006.
- Βλάχου, Ελένη. *Στιγμιότυπα - Φωτογραφικές Αναμνήσεις*, Αθήνα: Η Καθημερινή, 1986.
- Βούλα Παπαϊωάννου, *Φωτογραφικές Αναφορές 1940-1960*. Λευκωσία: Πολιτιστικό Κέντρο Λαϊκής Τράπεζας/Μουσείο Μπενάκη, 1994.
- Βραζιτούλης, Γιώργος. «Ερευνες των Ναζί στο Άγιον Όρος.» *Ηπειρωτικός Αγών*, 11 Φεβρουαρίου 2019, <https://www.agon.gr/istories/10404/ereynes-ton-nazi-sto-agion-oros/>.
- Γκλαβίνας, Γιάννης. «Το προληπτικό ψαλίδι του κράτους.» *Εφημερίδα των Συντακτών*, 10 Απριλίου 2016.
- Δορδανάς, Στράτος Ν. *Ελληνες εναντίον Ελλήνων. Ο κόσμος των Ταγμάτων Ασφαλείας στην κατοική Θεσσαλονίκη, 1941-1944*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2006.
- Δορδανάς, Στράτος Ν. *Η γερμανική στολή στη ναφθαλίνη. Επιβιώσεις του δοσιλογισμού στη Μακεδονία, 1945-1974*. Αθήνα: Εστία, 2012.
- Δορδανάς, Στράτος Ν. *Το αίμα των αθών. Αντίποινα των γερμανικών αρχών Κατοχής στη Μακεδονία, 1941-1944*. Αθήνα: Εστία, 2007.
- Δορδανάς, Στράτος Ν., και Νίκος Παπαναστασίου, επιμ. *Ο «μακρύς» ελληνογερμανικός εικοστός αιώνας: Οι μαύρες σκιές στην ιστορία των διμερών σχέσεων*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο Α.Ε., 2019.
- Δροσάκη, Ελευθερία. *Εν Θεσσαλονίκη... από τον πόλεμο, την κατοχή και την αντίσταση*. Αθήνα: Οδυσσέας, 1985.
- Δρουμπούκη, Άννα Μαρία και Ιάσοντας Χανδρινός, *Η Θεσσαλονίκη κατά τη γερμανική κατοχή*. Αθήνα: Ποταμός, 2014.
- Ζάννας, Αλέξανδρος, Δ. *Η Κατοχή, Αναμνήσεις – Επιστολές*. Αθήνα: Εστία, 1964.
- Η Ελλάδα του 1940-1960, με το φακό της Βούλας Παπαϊωάννου, Η Καθημερινή «Επτά Ημέρες»,» 28-29 Οκτωβρίου 1995.*
- Θεσοκάς, Γιώργος. *Τετράδια ημερολογίου, 1939-1953*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, x.x.έ.
- Ιμσιρίδου, Γεωργία, επιμ. *Φωτογραφικών Πρακτορείων Δ. Α. Χαρισιάδης*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2009.
- Καλογρηάς, Βάιος. «Η γερμανική 'Νέα Τάξη' στην κατεχόμενη Ελλάδα, 1941-1944.» Στο *Ο «μακρύς» ελληνογερμανικός εικοστός αιώνας: Οι μαύρες σκιές στην ιστορία των διμερών σχέσεων*, επιμέλεια Στράτος Ν. Δορδανάς και Νίκος Παπαναστασίου, 193-222. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο Α.Ε., 2019.
- Καλογρηάς, Βάιος. *Το αντίπαλο δέος. Εθνικιστικές οργανώσεις αντίστασης στην κατεχόμενη Μακεδονία (1941-1944)*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2012.
- Καλύβας, Στάθης Ν. και Νίκος Μαραντζίδης. *Εμφύλια Πάθη. 23 Ερωτήσεις και Απαντήσεις για τον Εμφύλιο*. 2η έκδ. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2015.
- Kankeleit, Alexandra. «'Στην Ελλάδα τα πράγματα θα γίνουν, πιθανότατα, δυσάρεστα: Το Γερμανικό Αρχαιολογικό Ινστιτούτο σε κατάσταση έκτακτης ανάγκης, 1933-1950.» Στο *Ο «μακρύς» ελληνογερμανικός εικοστός αιώνας: Οι μαύρες σκιές στην ιστορία των διμερών σχέσεων*, επιμέλεια Στράτος Ν. Δορδανάς και Νίκος Παπαναστασίου, 155-189. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο Α.Ε., 2019.
- Κάσδαγλης, Εμμανουήλ, Χ. *Γιάννης Κεφαλληνός, ο χαράκτης*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1991.
- Κατσαρίδου, Ηρώ και Ιωάννης Μότσιανος, επιμ. *Αναπαραστάσεις της Κατοχής: φωτογραφία, ιστορία, μνήμη*, Πρακτικά ημερίδας στο πλαίσιο της έκθεσης «Στο περιθώριο του πολέμου» (Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη, 8 Απριλίου 2016). Θεσσαλονίκη: Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, 2016.
- Κατσαρίδου, Ηρώ, Άνη Κοντογιώργη, Ιωάννης Μότσιανος και Αλίνα Χατζησιπούρου, επιμ. *Με το βλέμμα του κατακτητή. Η Αθήνα της Κατοχής στη φωτογραφική συλλογή του Βύρωνος Μήτου*. Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα, Φετιχίε Τζαμί. Αθήνα: Διεύθυνση Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς, 2019.
- Κορωνάκης, Ιωάννης. *Η Πολιτεία της 4ης Αυγούστου: Φως εις μίαν πλαστογραφημένην περίοδον της ιστορίας μας*. Αθήνα, 1950.
- Κωνσταντίνου, Φανή, Σταύρος Πετσόπουλος, και Johanna Weber, επιμ. *Η φωτογράφος Βούλα Παπαϊωάννου, από το Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη*. Αθήνα: Άγρα/Μουσείο Μπενάκη, 2006.
- Κωνσταντίνου, Φανή. *Βούλα Παπαϊωάννου, Μαρτυρίες από την κατοική και μεταπολεμική Ελλάδα*. Αθήνα: Φωτογράφος, 1990.
- Κωνσταντίνου, Φανή. *Βούλα Παπαϊωάννου. Μία αισθαντική φωτογράφος*. Αθήνα: Τα Νέα, 2009.
- Μανουσάκης, Γιώργος Ε., Νίκος Ζίας, και Αγγελική Κόκκου, επιμ. *Ταξιδεύοντας στην Ελλάδα με τον Γιώργο Μανουσάκη – Αφίσες και ταξιδιωτικά έντυπα*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα, 1993.
- Μίλερ, Χένρι. *Ο Κολοσσός του Μαρουσιού: και πρώτες εντυπώσεις από την Ελλάδα*. Μετάφραση Ιωάννα Καρατζαφέρη. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2017.
- Μιλλιέξ, Ροζέ. *Ημερολόγιο και μαρτυρίες του πολέμου και της Κατοχής*. Αθήνα: Θεμέλιο, 1982.
- Ξανθάκης, Άλκης. *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839-1970*. Αθήνα: Πάπυρος, 2008.
- Ξανθάκης, Άλκης. *Φωτογραφία και προπαγάνδα. Μονάδες προπαγάνδας του γερμανικού στρατού, 1939-1945*, τόμ. α'. Αθήνα: Εκδόσεις Μίλπτος, 2012.
- Ο Δημήτρης Χαρισιάδης στο Αλβανικό Μέτωπο, Η Καθημερινή «Επτά Ημέρες»,» 30 Οκτωβρίου 2005.*
- Παράσχος, Κώστας. *Η Κατοχή, φωτογραφικά τεκμήρια 1941-1944*. Αθήνα: Ερμής, 1997.

- Πατρικίου, Αλεξάνδρα. «'Η Ευρώπη της Νέας Ευρώπης': Απεικονίσεις της Γηραιάς Ηπείρου σε μια δοσιλογική εφημερίδα της Θεσσαλονίκης, 1941-44.» *Ίστωρ*, 15 (2009): 213-245.
- Πατρικίου, Αλεξάνδρα. «Μια 'νέα' ιστορική περίοδος υπό συγκρότηση: Όψεις του δημόσιου λόγου των εφημερίδων *Νέα Ευρώπη* και *Απογευματινή* στην κατοχική Θεσσαλονίκη.» Στο *Ο παράνομος Τύπος στη Βόρεια Ελλάδα*, επιμέλεια Γιάννης Κοτσιφός, 138-148. Θεσσαλονίκη: Μορφωτικό Ίδρυμα Ένωσης Συντακτών Ημερησίων Εφημερίδων Μακεδονίας-Θράκης, 2009.
- Πετράκος, Βασίλειος. «Τα αρχαία της Ελλάδος κατά τον πόλεμο 1940-1944.» *Μέντωρ* 7, αρ. 31 (1994): 69-185.
- Πετράκος, Βασίλειος. *Πρόχειρον Αρχαιολογικόν 1828-2012*. Αθήνα: Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, 2013.
- Πετσίνη, Πηνελόπη και Δημήτρης Χριστόπουλος. *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα: Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση*. Αθήνα: Καστανιώτης, 2018.
- Ταινιοθήκη της Ελλάδας. «Ψηφιακή συλλογή.» Ανακτήθηκε 5 Αυγούστου, 2019. <http://www.tainiothiki.gr/v2/index/collection/>.
- Τζίμας, Δημήτρης Α., επιμ. Δ. Α. Χαρισιάδης. Αθήνα: Φωτογράφος, 1995.
- Τιβέριος, Μιχάλης. «ΜΝΗΣΘΗΤΕ ΤΩΝ ΕΝ ΤΟΙΣ ΠΟΛΕΜΟΙΣ ΠΑΡΑΛΟΓΩΝ. Οι αρχαιότητες στην κατοχή.» *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* 88 (2013): 159-202.
- Φλάισερ, Χάγκεν. «Η ναζιστική προπαγάνδα στην Κατοχή: ένα διφορούμενο όπλο.» Στο *Ελλάδα 1936-1944. Δικτατορία-Κατοχή-Αντίσταση*, Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου Σύγχρονης Ιστορίας, επιμέλεια Χάγκεν Φλάισερ και Νίκος Σβορώνος, 357-390. Αθήνα: Μορφωτικό Ινστιτούτο ΑΤΕ, 1990.
- Φλάισερ, Χάγκεν. *Στέμμα και Σβάστικα. Η Ελλάδα της Κατοχής και της Αντίστασης, 1941-1944*. Αθήνα: Παπαζήσης, χ.χ.έ.
- Χαλκιαδάκης, Εμμανουήλ Γ. *Αρχείο Φράιμποουργκ. Έγγραφα της Γερμανικής Στρατιωτικής Διοίκησης*. Ηράκλειο: Βικελαία Βιβλιοθήκη, 2017.
- Χατζηπατέρας, Κώστας Ν., και Μαρία Φαφαλιού-Δραγώνα. *Μαρτυρίες 41-44, Η Αθήνα της Κατοχής, Τόμος Α'*. Αθήνα: Κέδρος, 2002.
- Χιονίδου, Βιολέττα. «'Ποιος έφταιγε; Ποιος; Άραγε, μόνο οι Γερμανοί;': Η επισιτιστική κατάσταση της Ελλάδας, Οκτώβριος 1940-Απρίλιος 1941.» Στο *Ο «μακρύς» ελληνογερμανικός εικοστός αιώνας: Οι μαύρες σκιές στην ιστορία των διμερών σχέσεων*, επιμέλεια Στράτος Ν. Δορδανάς και Νίκος Παπαναστασίου, 223-250. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο Α.Ε., 2019.
- Ψαράκης, Τάκης Δ. *Το κομμένο κατοχής της γερμανικής προπαγάνδας*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1980.
- Alram-Stern, Eva, Angelika Dousougli-Zachos, Maximilian Bergner, Marion Frauenglas, Franz Bertsch, Caroline Dürauer, Alfred Galik, et al. *Die deutschen Ausgrabungen 1941 auf der Visviki Magula/Velestino. Die neolithischen Befunde und Funde*. Bonn: Dr. Rudolf Habelt GmbH, 2015.
- Altekamp, Stefan. *Klassische Archäologie und Nationalsozialismus*. Summer Term 2014 Lecture. <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/14308>.
- Aly, Götz. *Hitler's Beneficiaries. Plunder, Racial War, and the Nazi Welfare State*. Translated by Jefferson Chase. New York: Metropolitan Books, 2007.
- Amandry, Pierre. Review of *Bericht über die Ausgrabungen in Olympia*, by Emil Kunze. *Gnomon* 30, no. 1 (1958): 45-48.
- American Film Institute. "AFI catalogue of feature films: The first 100 years 1893-1993." Accessed August 5, 2019. <https://catalog.afi.com/Catalog/Showcase>.
- Andreas Müller, "Eine stille Märcheninsel frommer Beschaulichkeit mitten in dem alles mitreißenden und alles wandelnden Strome der Geschichte? Der Athos im Zeitalter des Nationalsozialismus." In *Orthodoxie im Dialog. Historische und aktuelle Perspektiven*, edited by Reinhard Flogaus and Jennifer Wasmuth, 337-370. Berlin and Boston: De Gruyter, 2015.
- Andrews, Kevin. *Castles of the Morea*, Gennadeion monograph 4. Princeton: American School of Classical Studies at Athens, 1953.
- Andrews, Kevin. *The Flight of Ikaros: A journey into Greece*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1959.
- Arani, Miriam Y. "'Und an den Fotos entzündete sich die Kritik.' Die 'Wehrmachtsausstellung', deren Kritiker und die Neukonzeption. Ein Beitrag ausfotografischer Quellenkritischer Sicht." *Fotogeschichte* 85/86 (2002): 97-124.
- Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1998.
- Assmann, Aleida. *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Bauman, Zygmunt. *Modernity and the Holocaust*. Cambridge, UK: Polity Press 1991.
- Bernays, Edward L. *Propaganda*. New York: Horace Liveright, 1928.
- Boardman, John. Review of V. *Bericht über die Ausgrabungen in Olympia*, by Emil Kunze. *The Journal of Hellenic Studies* 77, Part 2 (1957): 362.
- Böhler, Jochen. "Die Wehrmacht im Vernichtungskrieg." In *Naziverbrechen. Täter, Taten, Bewältigungsversuche*, edited by Martin Cüppers, Jürgen Matthäus, and Andrej Angrick, 89-102. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2013.
- Boll, Bernd. "Das Adlerauge des Soldaten. Zur Fotopraxis deutscher Amateure im Zweiten Weltkrieg." *Fotogeschichte* 85/86 (2002): 75-88.

- Bolton, Richard. *The Contest of Meaning*. London and New York: The MIT Press, 1989.
- Bopp, Petra, and Sandra Starke. *Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg*. Bielefeld: Kerber, 2009.
- Bopp, Petra. "‘Rein ins Loch und weitergezeichnet’. Tagebücher, Feldpostbriefe, Zeichnungen und Fotos eines Wehrmachtssoldaten." In *Schreiben im Krieg, Schreiben vom Krieg. Feldpost im Zeitalter der Weltkriege*, edited by Veit Didczuneit et al., 297-306. Essen: Klartext Verlag, 2011.
- Bopp, Petra. *Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg*. Bielefeld: Kerber, 2009 (2nd edition 2012).
- Brann, Eva. Review of *Kerameikos. Ergebnisse der Ausgrabungen* by Karl Kübler. *American Journal of Archaeology* 60, no. 1 (Jan.1956): 73-74.
- Chapoutot, Johann. *Der Nationalsozialismus und die Antike*. Darmstadt: Philipp von Zabern, 2014.
- Christidis, Maria, Gabriele Koiner, and Peter Scherrer. "Kulturgüterraub und der schwierige Weg zur Restitution. Kretische Keramik in der Archäologischen Sammlung der Universität Graz." In *Was bleibt? Bibliothekarische NS-Provenienzforschung und der Umgang mit ihren Ergebnissen* edited by Markus Helmut Lenhart and Birgit Scholz, 33-41. Graz: Clio, 2018.
- "Chronik des Deutschen Verbandes für Fotografie." (DVF) November 2005. Accessed on May 30, 2020. <https://www.dvf-westfalen.de/dvf/Datenpool/dvf-chronik-1908-1998.pdf>.
- Der Peloponnes: Landschaft, Geschichte, Kunststätten; von Soldaten für Soldaten*. Athens: Graphische Kunstanstalt Gertrud Christu, 1944.
- Deutsches Filminstitut Filmmuseum. "Filmportal.De." Accessed August 5, 2019. <https://www.filmportal.de/en/movies>.
- Die Linse* 10 (1938): 230.
- Diebner, Sylvia and Christian Jansen. *Ludwig Curtius (1874-1954) In Lebensbilder. Klassische Archäologen und Nationalsozialismus*, vol. 2, edited by Gunnar Brands and Martin Maischberger, 79-111. Rahden: Marie Leidorf, 2016.
- Dölger, Franz. *Mönchsland Athos*. Munich: F. Bruckmann, 1943.
- Dölger, Franz. "Deutsche Forschung auf dem Athos im Kriegsjahre 1941." *Europäischer Wissenschaftsdienst* 2, no. 16 (1942), 11ff.
- Droulia, Loukia, and Hagen Fleischer, eds. *Von Lidice bis Kalavryta. Widerstand und Besatzungsterror. Studien zur Repressalienpraxis im Zweiten Weltkrieg*. Berlin: Metropol Verlag, 1999.
- Dunbabin, T. J. "Archaeology in Greece, 1939-45." *The Journal of Hellenic Studies* 64 (1944): 78-97.
- Durrell, Lawrence, Henry Miller, and Ian S. MacNiven. *The Durrell-Miller Letters, 1935-80*. London: Faber & Faber, 1988.
- Fittschen, Klaus. "Gedenkfeier für Emil Kunze und Semni Karusu am 10. März 1995." *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 110 (1995): 1-11.
- Fleischer, Hagen. "Siegfried in Hellas. Das nationalsozialistische Griechenlandbild und die Behandlung der griechischen Zivilbevölkerung seitens der deutschen Besatzungsbehörden 1941-1944." In *Griechenland – Entfernung in die Wirklichkeit*, edited by Armin Kerker, 26-48. Hamburg: Argument, 1988.
- Fleischer, Hagen. *Im Kreuzschatten der Mächte, Griechenland 1941-1944. Okkupation - Resistance - Kollaboration*. Frankfurt am Main: Lang, 1986, 2 vols.
- Flouda, Georgia. "Archaeology in the war zone: August Schörgendorfer and the Kunstschutz on Crete during World War II," *Annual of the British School at Athens* 112 (2017): 1-37.
- Fredj, Jacques, ed. *Regards sur les ghettos/Scenes from the Ghetto*. Exhibition catalogue. Paris: Éditions du Mémorial de la Shoah, 2013.
- Frei, Norbert. *Adenauer's Germany and the Nazi Past. The Politics of Amnesty and Integration*. Translated by Joel Golb. New York: Columbia University Studio Press, 2002.
- Frerk, Willy. "Das Erlebnis des Einzelnen ist zu einem Volkserlebnis geworden und das durch die Kamera!," *Photofreund*, (1933): 417.
- Friebe, Holm. "Branding Germany. Hans Domizlaff's Markentechnik and Its Ideological Impact." In *Selling Modernity. Advertising in Twentieth-Century Germany*, edited by Pamela E. Swett, S. Jonathan Wiesen, Jonathan R. Zatlin, 78-101. Durham and London: Duke University Press, 2007.
- Fröhlich, Elke, ed. *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*. Munich: K. G. Saur, 1993-96.
- Gerstenberg, Joachim. *Griechenland. Idee und Erlebnis, mit Aufnahmen des Verfassers*. Hamburg: Broschek & Co. 1942.
- Ginzburg, Carlo. *The Cheese and Worms: The Cosmos of a Sixteenth Century Miller*. Translated by John Tedeschi and Anne Tedeschi. Baltimore: The John Hopkins University, 1992.
- Goebbels, Joseph. "Eröffnungsrede." *Druck und Reproduktion* 1 (1933): 3-6.
- Granata, Ann C., and Cheryl A. Koos. *The human tradition in modern Europe. 1750 to the present*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2008.
- Guerin, Frances. "The Revelation and Resistance of Amateur Images at War: Thessaloniki in the Byron Metos Collection." In *Representations of the Nazi Occupation: photography, history, memory*, edited by Iro Katsaridou and Ioannis Motsianos, 62-80. Thessaloniki: Museum of Byzantine Culture, 2016.
- Guerin, Frances. *Through Amateur Eyes. Film and Photography in Nazi Germany*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- Hampe, Roland. "Griechenland, das Land der Gegensätze." *Volk und Rasse* 16, nos. 7-8, (July/August 1941): 117-121.

- Hampe, Roland. "Griechischer und englischer Kunstschutzbericht." *Gnomon* 22 (1950): 1-17.
- Heer, Hannes. "Die Logik des Vernichtungskrieges. Wehrmacht und Partisanenkampf." In *Vernichtungskrieg. Die Verbrechen der Wehrmacht 1941-44*, edited by Hannes Heer and Klaus Naumann, 104-138. Hamburg: Hamburger Edition, 1995.
- Heilbut, Anthony. *Exiled in Paradise: German Refugee Artists and Intellectuals in America from the 1930s to the Present*. New York: Viking Press, 1983.
- Hiller von Gaertringen, Julia. "Sparta und Olympia im Nationalsozialismus." *Propylaeumdok* (1989). <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/volltexte/2018/3953>.
- Hiller von Gaertringen, Julia. "Meine Liebe zu Griechenland stammt aus dem Krieg." *Studien zum literarischen Werk Erhart Kästners*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1994.
- Hiller von Gaertringen, Julia. "Deutsche archäologische Unternehmungen im besetzten Griechenland 1941-1944." *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung* 110 (1995): 461-490.
- Hölscher, Tonio (1988). "Roland Hampe." In *Archäologenbildnisse. Porträts und Kurzbiographien von Klassischen Archäologen deutscher Sprache*, edited by Reinhard Lullies and Wolfgang Schiering, 307-308. Mainz: Philipp von Zabern, 1988. <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/4522/>.
- Hungarian National Film Archive. Accessed August 5, 2019. <https://filmarchiv.hu/en/repository/databases>.
- Jantzen, Ulf. "Anekdoten II: Kreta 1941-1942." *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung* 110 (1995): 491-499.
- Jaskot, Paul B. *The Nazi Perpetrator. Postwar German Art and the Politics of the Right*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.
- Junker, Klaus. *Das Archäologische Institut des Deutschen Reiches zwischen Forschung und Politik: die Jahre 1929 bis 1945*. Mainz: Philipp von Zabern, 1997.
- Junod, Marcel. *Warriors Without Weapons*. Translated by Edward Fitzgerald. Oxford: The Alden Press, 1951.
- Kallis, Aristotle. *Nazi Propaganda and the Second World War*. London: Springer, 2005.
- Karrenbrock, Helga. "Erhart Kästners Griechenland." In *Griechenland in Europa. Kultur - Geschichte - Literatur* vol. 1, edited by Chryssoula Kambas and Marilisa Mitsou, 391-398. Köln, Wien, and Weimar: Böhlau, 2015.
- Kästner, Erhart. *Griechenland. Ein Buch aus dem Kriege*. Berlin: Gebr. Mann, 1943.
- Kästner, Erhart. *Kreta*. Berlin: Gebr. Mann, 1946.
- Kästner, Erhart. *Ölberge, Weinberge. Ein Griechenland-Buch*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1974.
- Kästner, Erhart. *Zeltbuch von Tumulad*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- Katsaridou, Iro, and Ioannis Moutsianos, eds. *On the margins of war: Thessaloniki under the German Occupation (1941-1944) through the photographic collection of Byron Metos*. Thessaloniki: Museum of Byzantine Culture, 2016.
- Katsaridou, Iro, and Ioannis Moutsianos, eds. *Representations of the Nazi Occupation: photography, history, memory*. Thessaloniki: Museum of Byzantine Culture, 2016.
- Katsaridou, Iro, Annie Kontogiorgi, Ioannis Moutsianos, and Alina Chatzisprou, eds. *The Occupier's gaze. The Athens of the German occupation in the photographic collection of Byron Metos*. Athens: Directorate of Modern Cultural Heritage, 2019.
- Kazantzakis, Nikos. *Einsame Freiheit. Biografie aus Briefen und Aufzeichnungen des Dichters*. Frankfurt am Main, Berlin: Ullstein, 1991.
- Kelsey, Robin. *Photography and the Art of Chance*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Harvard University Press, 2015.
- Kerbs, Diethart. "'Da kommen Menschen zu Tode.' Ein Gespräch mit Gerhard Gronefeld über eine Geisel-Exekution 1941 und seine Tätigkeit als Kriegsberichterstatter." *Fotogeschichte* 13 (1984): 51-64.
- Kirsten, Ernst. *Die griechische Polis als historisch-geographisches Problem des Mittelmeerraumes*. Bonn: F. Dümmler, 1956.
- Kirsten, Ernst, and Wilhelm Kraiker. *Griechenlandkunde: ein Führer zu klassischen Stätten*. Heidelberg: C. Winter Universitätsverlag, 1967.
- Klein, Julian. "Hans Schleif - Stationen der Biographie eines Bauforschers im Nationalsozialismus: Ergebnisse der Recherche zur Theaterproduktion 'Hans Schleif' am Deutschen Theater Berlin." *Jahrbuch Des Deutschen Archäologischen Instituts* 131 (2016): 273-421.
- Koetzle Hans-Michael, ed. *Eyes on Paris, Paris im Fotobuch 1890-2010*. Munich: Hirmer 2011.
- Koutsoukou, Phaedra. "Christos Karouzos (1900-1967) und Semni Karouzou (1897-1994)." In *Lebensbilder. Klassische Archäologen und Nationalsozialismus*, vol. 2, edited by Gunnar Brands and Martin Maischberger, 79-111. Rahden: Marie Leidorf, 2016.
- Kraiker, Wilhelm, and Hans von Schoenebeck. *Hellas; Bilder zur Kultur des Griechentums*. Burg b.M.: A. Hopfer. 1943. <http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/14028156.html>.
- Kreimeier, Klaus. *The UFA story: a history of Germany's greatest film company, 1918-1945*. Translated by Robert and Rita Kimber. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999.
- Krug, Antje. "Frank Brommer zum Gedächtnis." *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz* 30 (1993): 47-56.

- Krumme, Michael. "Walther Wrede (1893–1990)." In *Lebensbilder. Klassische Archäologen und Nationalsozialismus*, vol. 1, edited by Gunnar Brands and Martin Maischberger, 159–176. Rahden: Marie Leidorf, 2012.
- Krumme Michael and Marie Vigener. "Carl Weickert (1883–1947)." In *Lebensbilder. Klassische Archäologen und Nationalsozialismus*, vol. 2, edited by Gunnar Brands and Martin Maischberger, 203–222. Rahden: Marie Leidorf, 2016.
- Kübler, Karl. *Kerameikos. Ergebnisse der Ausgrabungen IV*. Neufunde aus der Nekropole des 11. und 10. Jahrhunderts. Berlin: De Gruyter, 1943.
- Kübler, Karl. *Kerameikos. Ergebnisse der Ausgrabungen V 1*. Die Nekropole des 10. bis 8. Jahrhunderts. Berlin: De Gruyter, 1954.
- Kunze, Emil and Hans Schleif. *IV. Bericht über die Ausgrabungen in Olympia. 1940 und 1941*. Berlin: De Gruyter, 1944.
- Kunze Emil. *V. Bericht über die Ausgrabungen in Olympia (Winter 1941/1942 und Herbst 1952)*. Berlin: De Gruyter, 1956.
- Lehmann, Stephan. "Hans Schleif (1902–1945)." In *Lebensbilder. Klassische Archäologen und Nationalsozialismus*, vol. 1, edited by Gunnar Brands and Martin Maischberger, 214–218. Rahden: Marie Leidorf, 2012.
- Lenehan, Fergal. "A land and A People of Extremes - Ireland and the Irish in German Cinema." *Irish Studies Review* 20, no. 1 (February 2012): 25–45.
- Leonhardt, Hans. "Das Photoalbum im Kriege." *Photoblätter* 20 (1943): 6.
- Lippmann, Walter. *Public Opinion*. Harcourt: Brace, 1922.
- Lorenz, Oliver. "Die Ausstellung, Das Sowjetparadies: nationalsozialistische Propaganda und kolonialer Diskurs." *Revue d'Allemagne* 48, no. 1 (2016), 121–139, <https://journals.openedition.org/allemande/376>.
- Losemann, Volker. *Nationalsozialismus Und Antike : Studien Zur Entwicklung Des Faches Alte Geschichte 1933–1945*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1977.
- Martin, Roland. Review of *Griechenlandkunde* by Ernst Kirsten and Wilhelm Kraiker. *Revue des Études Grecques* 69 (1956): 210–211.
- Matthäus, Jürgen, and Christopher Browning. "Evidenz, Erinnerung, Trugbild. Fotoalben zum Polizeibataillon 101 im 'Osteinsatz'." In *Naziverbrechen. Täter, Taten, Bewältigungsversuche*, edited by Martin Cüppers, Jürgen Matthäus, and Andrej Angrick, 135–190. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2013.
- Matz, Friedrich. *Forschungen auf Kreta 1942*. Berlin: De Gruyter, 1951.
- Mazower, Mark. *Inside Hitler's Greece. The Experience of Occupation 1941–44*. New Haven: Yale University Press 1993 (2nd edition 2001).
- Metos, Byron. "Collecting War Photographs. Evidence from the Period of Occupation." In *Representations of the Nazi Occupation: photography, history, memory*, edited by Iro Katsaridou and Ioannis Moutsianos, 25–39. Thessaloniki: Museum of Byzantine Culture, 2016.
- Meyer zu Utrup, Wolfram. *Kampf gegen die "jüdische Weltverschwörung." Propaganda und Antisemitismus der Nationalsozialisten, 1919–1944*. Berlin: Metropol Verlag, 2003.
- Miller, Henry. *The Colossus of Maroussi*. San Francisco: Colt Press, 1941.
- Miller, Martin. "Otto Wilhelm von Vacano (1910–1997)." In *Lebensbilder. Klassische Archäologen und Nationalsozialismus*, vol. 1, edited by Gunnar Brands and Martin Maischberger, 214–218. Rahden: Marie Leidorf, 2012.
- Müller, Andreas. "Eine stille Märcheninsel frommer Beschaulichkeit mitten in dem alles mitreisenden und alles wandelnden Strome der Geschichte?" *Der Athos im Zeitalter des Nationalsozialismus*. In *Orthodoxie im Dialog. Historische und aktuelle Perspektiven Festschrift für Heinz Ohme*, edited by Reinhard Flogaus and Jennifer Wasmuth, 337–370. Berlin and Boston: De Gruyter, 2015.
- Palmer, Richard E. "Gadamer's Hermeneutical Openness as a Form of Tolerance," <http://textos.pucp.edu.pe/pdf/2095.pdf>.
- Papagos, Alexandros. *The Battle of Greece, 1940–41*. Translated by Patrick Eliascos. Athens: J.M. Scazakis "Alpha" Editions, 1949.
- Papaioannou, Voula. *Images de détresse et d'espérance: Grèce 1940–1960*. Mois de la photo '94, exposition du 18/11 au 22/12, Galerie Renos Xippas. London, Athens: Foundation for Hellenic Culture, Benaki Museum, 1994.
- Paul, Gerhard. "Lemberg '41. Bilder der Gewalt – Bilder als Gewalt – Gewalt an Bildern." In *Naziverbrechen. Täter, Taten, Bewältigungsversuche*, edited by Martin Cüppers, Jürgen Matthäus, and Andrej Angrick, 191–212. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2013.
- Pipelia, Eleni. "The looted antiquities in Greece during World War II: case studies of return and restitutions." Athens: European Shoah Legacy Institute (ESLI), 2014. https://www.academia.edu/9907132/The_looted_antiquities_in_Greece_during_World_War_II_case_studies_of_return_and_restitutions.
- Rede Adolf Hitler (Λόγος Αδόλφου Χίτλερ)*, 4 Μαΐου 1941. Αθήνα: 1941.
- Reingruber, Agathe. Review of *Die deutschen Ausgrabungen 1941 auf der Visviki-Magula/Velestino: die neolithischen Befunde und Funde*, by Eva Alram-Stern and Angelika Dousougli-Zachos. *Prähistorische Zeitschrift* 92 (2017): 444–453.

- Römer, Felix. *Kameraden. Die Wehrmacht von innen*. Munich and Zurich: Piper, 2012.
- Sachsse, Rolf. *Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat*. Dresden: Philo Fine Arts, 2003.
- Sachsse, Rolf. "Ideologische Inszenierungen. Fotografische Propaganda-Bücher von Staat, Partei und Militär." In *Autopsie 1. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945 Band 1*, edited by Manfred Heiting and Roland Jäger, 476-503. Göttingen: Steidl, 2012.
- Sachsse, Rolf. "Private and Official German Photography during the Occupation of Greece. A Preliminary Account." In *Representations of the Nazi Occupation: photography, history, memory*, edited by Iro Katsaridou and Ioannis Motsianos, 40-61. Thessaloniki: Museum of Byzantine Culture, 2016.
- Schrag, Peter. *The World of Aufbau: Hitler's refugees in America*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2019.
- Sekula, Allan. "The Traffic in Photographs." *Art Journal* 41, no. 1 (Spring 1981): 15-25.
- Sifaki, Eirini. "Cinema Goes to War: The German Film Policy in Greece during the Occupation, 1941-44." In *Cinema and the Swastika: The international Expansion of Third Reich Cinema*, edited by Roel Vande Winkel and David Welch, 148-158. Basingstoke UK: Palgrave Macmillan, 2010.
- "Soldaten fotografieren Soldaten." *Photoblätter* 18 (1941): 29.
- Spotts, Frederic. *The Shameful Peace: How French Artists and Intellectuals Survived the Nazi Occupation*. New Haven and London: Yale University Press, 2008.
- Starke, Herbert. "Und trotzdem Amateurfotografie!" *Photofreund*, 1939.
- Stiegler, Bernd. "How To Do Things with Photographs: Towards a Praxeology of Photography." In *The Routledge Companion to Photography and Visual Culture*, edited by Moritz Neumueller, 4-12. New York and London: Taylor & Francis Ltd., 2018.
- Stiewe, Willy. *Foto und Volk*. Halle: Knapp, 1933.
- Strohmeier, Arn. *Dichter im Waffenrock. Erhart Kästner in Griechenland und auf Kreta 1941 bis 1945*. Sedones 7. Mähringen: Verlag Dr. Thomas Balistier, 2006.
- Stürmer, Veit. "Hans Schleif. Eine Karriere zwischen Archäologischem Institut und Ahnenerbe." In *Prähistorie und Nationalsozialismus. Die mittel- und ost-europäische Ur- und Frühgeschichtsforschung in den Jahren 1933-1945*, edited by Achim Leube and Morten Hegewisch, 429-449. Heidelberg: Synchron, Wiss.-Verl. der Autoren, 2002.
- Swinnen, Johann. "Recycling of Reality: Searching for a Historical Infrastructure from Paradox to Paroxysm." In *Photography. Crisis of History*, edited by Joan Fontcuberta, 176-189. Barcelona: Actar, 2001.
- Szapor, Judith. "Private archives and public lives: the migrations of Alexander Weissberg and the Polanyi archives," *Jewish Culture and History* 15, nos. 1-2 (2014): 93-109.
- Tagg, John. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. London: Palgrave Macmillan, 1988.
- Todorova, Maria. *Imagining the Balkans*. New York: Oxford University Press, 2009.
- Tymkiw, Michael. "Debunking the myth of the saubere Wehrmacht." *World and Image* 23, no. 4 (October-December 2007): 485-492.
- Unifrance – French Cinema Worldwide. Accessed August 5, 2019. <https://en.unifrance.org/>.
- Vande Winkel, Roel. "German Influence on Belgian Cinema, 1933-1945: From Low-Profile Presence to Downright Colonisation." In *Cinema and the Swastika: The international Expansion of Third Reich Cinema*, edited by Roel Vande Winkel and David Welch, 72-84. Basingstoke UK: Palgrave Macmillan, 2010.
- Vigener, Marie. "Ein wichtiger kulturpolitischer Faktor." *Das Deutsche Archäologische Institut zwischen Wissenschaft, Politik und Öffentlichkeit, 1918-1954*. Rahden/Westf: Leidorf, 2012.
- Vigener, Marie. "Erich Boehringer (1897-1971)." In *Lebensbilder. Klassische Archäologen und Nationalsozialismus*, vol. 1, edited by Gunnar Brands and Martin Maischberger, 309-325. Rahden/Westf: Leidorf, 2012.
- Waldthausen, Clara von. "Reflections on the Material History and Materiality of Photographic Gelatine." *Photoresearcher* 27 (2016): 25-35.
- Welch, David. *The Third Reich: Politics and Propaganda*. London and New York: Routledge, 2002.
- Wrede, Walter. "Aus dem Kriegstagebuch der Landesgruppe Griechenland." *Deutsches Wollen: Zeitschrift der Auslands-Organisation der NSDAP* 3/7, (July 1941): 1-15.
- Wrede, Walter. "Die Eröffnung der neuen Ausgrabung in Olympia." *Bericht über die Ausgrabungen in Olympia (Olympiabericht I)*. Herbst 1936. Frühjahr 1937, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 52 (1937): 1-5.
- Wrede, Walter. "Unser Kriegstagebuch." *Jahrbuch der Auslands-Organisation der NSDAP* 4 (1942): 49- 66.





ISBN: 978-960-386-448-6