

Gerda Taro und Robert Capa
Zur fotografischen Praxis im Spanischen Bürgerkrieg

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades Dr. Phil.
am Institut für Kunstwissenschaft der
Hochschule für Bildende Künste Braunschweig

vorgelegt von
Linda Sandroock, M.A.

Braunschweig, den 4.11.2022

Besonderer Dank gilt

Marie-Eve Bouillon (Archives Nationales) Cheryl Brown
Kevin Brown Claartje van Dijk (ICP) Christina Irrgang
Astrid Köhler Ann Kristin Krahm Marcelina Kwiatkowski
Prof. Dr. Rolf Nohr Charlotte Oeste Jutta Sandrock
Wolfgang Sandrock Peter Stein (Fred Stein Archive)
Prof. a.D. Dr. Katharina Sykora Cynthia Young (ICP)
Simiao Yu und den KollegiatInnen und Lehrenden
des DFG-Graduiertenkollegs „Das fotografische Dispositiv“

Inhalt

Einleitung	5
Kap. I	
Kultur- und sozialhistorischer Kontext	12
1.1 Spanien als Projektionsfläche	14
Zur internationalen Dimension des Spanienkonflikts	14
Das ländliche Spanien – eine auf die Zukunft projizierte Utopie	18
1.2 Gesten der Revolution	24
Die erhobene Faust oder <i>Civil Imagination</i>	24
Die <i>Miliciana</i> oder Genderfragen	33
Exkurs: Das Kinderspiel oder Spielräume	49
Eine Versammlung oder <i>Anarchist Imagination</i>	54
Neues Sehen?	61
1.3 Biografische Notizen: Linkspolitische Sozialisierung im Feld der intellektuellen und künstlerischen Avantgarde	77
Budapest, Berlin, Leipzig	77
Emigration nach Paris	82
1.4 Soziale Funktion der Fotografie(n)	87
Der Schriftstellerkongress	89
Kap. II	
Das Material	101
2.1 Koffer	104
<i>Der Mexikanische Koffer</i>	104
Trisha Ziffs Film <i>La Maleta Mexicana</i> (2011)	106
Freunde im Café	110
<i>Der Schwedische Koffer</i>	115
2.2 Arbeitshefte	117
Provenienz	117
Überblick/Arrangement	119
Eine Porträtserie (Dolores Ibárruri)	121
Plurales Bild	129
Szenische Sequenzen oder Fotografie und Film	134
Fotograf und Kamera – eine somatische Verbindung	147
2.3 (Vintage)Prints	153
Kult- und Kunstwert	153
Gebrauchsstücke	166
2.4 Illustrierte Presse	170
Moderner Fotojournalismus?	170
Überblick	174
Spurensicherung	178
2.5 Fotobuch: <i>Death in the Making</i>	181
Allgemeine Geschichte	181
Persönliche Geschichte (Hommage)	184

Kap. III

Effekte _____	191
---------------	-----

3.1 Capas <i>Fallender Soldat</i> (Evidenz) _____	191
---	-----

Beweisstück _____	192
-------------------	-----

vorgestellt _____	194
-------------------	-----

3.2 Taros Tod (Zeugenschaft) _____	202
------------------------------------	-----

Märtyrerin _____	202
------------------	-----

Letzte Bilder _____	205
---------------------	-----

Ausblick _____	208
----------------	-----

Archive, Datenbanken, Literaturverzeichnis _____	212
--	-----

Abbildungsverzeichnis _____	228
-----------------------------	-----

Abbildungen

Schematische Zeichnung: *Mexikanischer Koffer*

Reproduktion: *Death in the Making*

Ehrenwörtliche Erklärung

Einleitung

Im Pariser Exil begegnen sich 1934 Gerta Pohorylle (1910-1937) und André Friedmann (1913-1954). Sie gehen eine Liebesbeziehung ein und kreieren wenig später ihr gemeinsames Image als Gerda Taro und Robert Capa. Mit Einreise nach Spanien Anfang August 1936, nachdem es infolge des Putschversuchs der Offiziere vom 17. Juli 1936 zu (revolutionären) Unruhen kommt, beginnt für sie eine intensive Phase fotografischer Auseinandersetzung mit den Ereignissen, die sich bald zum Bürgerkrieg ausweiten. Sie verbringen mit kurzen Unterbrechungen in Paris, Capa später auch in New York und China, immer wieder lange Perioden an den Schauplätzen des Spanischen Bürgerkriegs. Die enge Zusammenarbeit von Fotograf und Fotografin macht sich v.a. in Aufnahmen bemerkbar, die den gleichen Gegenstand zum Thema haben.¹ Taro und Capa fotografieren in den ersten Monaten in Spanien oftmals Seite an Seite. Taro scheint sich zunächst an Capa zu orientieren. Sie nutzt anfangs noch eine Mittelformatkamera, er fotografiert bereits mit einer Kleinbildkamera. **Abb. 1-4** Auch veröffentlichen Taro und Capa ihre Fotografien zunächst gemeinsam unter dem Label „Photo Capa“. Allmählich aber weitet sich die Zusammenarbeit zu einem gleichberechtigten Miteinander aus. Im Juni werden ihre Fotoabzüge des Begräbnisses von General Pavol Lukács in Barcelona mit „Reportage Capa & Taro“ gestempelt. **Abb. 7** Der Fotograf Emil Vedin, der ebenfalls beim Begräbnis zugegen ist, hält beide in zwei seiner Aufnahmen fest, wie sie nicht weit voneinander die Ereignisse ins Bild bringen und unterschiedliche Territorien abstecken. **Abb. 5-6** Im Frühjahr/Sommer 1937 legt Taro sich außerdem ihr eigenes Credit zu: „Photo Taro“.

Gegenstand meiner Dissertation sind die fotografischen Arbeiten von Taro und Capa, die während des Spanischen Bürgerkriegs entstehen. Im Falle Capas umfassen sie die gesamte Zeitspanne des Krieges. Im Falle Taros lässt sich auf nur ein Jahr fotografischer Praxis zurückblicken, denn im Juli 1937 kommt sie an der Front bereits ums Leben. Allerdings stellt auch der Umgang mit ihrem Tod einen besonderen Erkenntnisgewinn dar und ist deshalb in die Auseinandersetzung einzubeziehen.

Während sich um Robert Capa in den Folgejahren des Spanischen Bürgerkriegs der

¹ In meinem Text verwende ich das generische Maskulin und spreche an geeigneter Stelle, wie hier, von Fotograf und Fotografin respektive Fotografin und Fotograf usw. Mit dieser Entscheidung und dem Verzicht, Personenbezeichnungen zu gendern, soll aber keinesfalls die Bedeutung der sprachlichen Repräsentation von Geschlecht für die Entstehung bzw. Dekonstruktion binärer Geschlechtsvorstellungen unterminiert werden.

Mythos des „Greatest War-Photographer in the World“² festigte, geriet Gerda Taro nach ihrem frühen Tod zunehmend in Vergessenheit. Fotografien aus Taros Nachlass gingen z.T. in den Besitz Capas über und wurden später mitunter diesem selbst zugerechnet. Erst Irme Schaber rückte die Fotografin mit ihrer Biografie (1994, 2013) ins Bewusstsein der Forschung. Eine umfassende Studie von Taros Fotografien bzw. fotografischer Praxis steht weiterhin aus.

Scheint die Forschungslage zu Capas Arbeiten und Praxis zunächst vielversprechend, so ist bei genauerer Betrachtung auch hier festzustellen, dass es bisher kaum konzentrierte und fokussierte Analysen seiner Spanienfotografien gibt. Zumeist handelt es sich um biografisch und historisch orientierte Darstellungen oder um ‚Interpretationen‘ seiner bereits kanonisierten Fotografie eines *Fallenden Soldaten*. Richard Whelan hat in langjähriger Auseinandersetzung mit dem Fotografen dessen Biografie aufgearbeitet (1985) und stets aktualisiert. Ergänzt wurden seine Forschungen durch die Arbeiten von Alex Kershaw (2003), von Bernard Lebrun und Michel Lefebvre (2011) sowie von Laure Beaumont-Maillet (2005) im Rahmen einer Retrospektive des Fotografen in Paris und Berlin und von Livia Páldi (2013) für eine Ausstellung der Robert Capa-Sammlung des ungarischen Nationalmuseums im *Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art* in Budapest.

Mit den Forschungen von Schaber und Whelan konnte ich auf umfassender und großartiger Grundlagenarbeit zur Lebens- und Sozialgeschichte von Fotografin und Fotograf und der gründlichen Erschließung ihrer fotografischen ‚Werke‘ aufbauen. Ihre Biografien waren von unermesslichem Wert und immer wieder punktuelle Nachschlagewerke. Anzumerken ist, dass das Format der Biografie eine bestimmte Lesehaltung verlangt, die den erzählerischen Anteil berücksichtigt, die Darstellung aber nicht von vornherein als unwissenschaftlich oder ungenügend abtut, sondern die Leistung gebührend schätzt, die in der Interpretation und Zusammenfügung von Bruchstücken zu einer Lebensgeschichte liegt. Biografien müssen als eine eigene Textform betrachtet und dementsprechend rezipiert werden. Die Ambitionen die hinter biografischen Projekten liegen sind kritisch in die Lektüre miteinzubeziehen und daraus ganz eigene Erkenntnisse zu gewinnen. Ein kulturwissenschaftlicher, fotohistorischer und fototheoretischer Ansatz hat ganz andere Erkenntnisinteressen als ein historischer oder biografischer. Dennoch fällt auf, dass sich nicht nur den Personen Taro und Capa, sondern auch ihren Fotografien bisher vornehmlich biografisch-historisch genähert wurde. Die vorliegende Arbeit soll

² Picture Post, 3.12.1938, S. 13.

die Lücke einer kulturwissenschaftlichen, fotohistorischen und fototheoretischen Betrachtungsweise schließen.

Dabei wird monografisch, also klassisch kunsthistorisch vorgegangen, womit Taros und Capas fotografische Arbeiten aber keineswegs einem Kanon der Kunst zugeschrieben werden sollen. Die monografisch-kunsthistorische Vorgehensweise dient vielmehr der Strukturierung der Arbeit und der Korpusbildung. Dank des Umfangs, der Vielfältigkeit und überhaupt der Erschließung des Materials wird eine mikroanalytische Betrachtung möglich, die vor Vereinfachung und Verengung eines komplexen Themas oder dem Überstülpen singulärer Lesarten schützt. Denn es gibt nicht *die* Fotografie des Spanischen Bürgerkrieges, geschweige denn *die* Kriegsfotografie. Der vorläufigen Reduzierung wohnt also ein Mehrgehalt an Betrachtungsweisen inne und die Möglichkeit, so, ein komplexes Thema zu greifen. Auch sollen der Mythos von Capa als dem größtem Kriegsfotografen oder Erfinder des modernen Fotojournalismus sowie von Taro als der ersten Kriegsfotografin nicht weiter perpetuiert als vielmehr destruiert und dem Material alternative Lesarten abgewonnen werden. Fotografie wird mit Philippe Dubois als ein Akt,³ ein Handlungsgefüge, mit Ariella Azoulay als ein zwischenmenschliches und unabgeschlossenes Ereignis⁴ (Kap. 1.2) und mit Peter Geimer als ein Ereignis ganz eigener Agenzien⁵ sowie nicht zuletzt als eine Diskursformation begriffen.

Ein wesentlicher Beitrag zur Erforschung der fotografischen Arbeiten von Taro und Capa gelang ab 2007 mit dem Fund bzw. der Übergabe des so genannten *Mexikanischen Koffers* an das *International Center of Photography* (ICP) in New York.⁶ Dieser enthielt Negativfilme und -streifen mit insgesamt 4.500 Aufnahmen von Taro, Capa, Chim (David Seymour) und Fred Stein und führte die besondere Art der Zusammenarbeit aller Fotografen und Fotografin, v.a. aber von Taro und Capa, vor Augen. Federführend in der Auseinandersetzung mit dem *Mexikanischen Koffer* war die ehemalige Verwalterin der Nachlässe von Capa, Taro und Chim, Cynthia Young. Mit dem Material des *Koffers* bzw. dreier Boxen war es ihr in detektivischer Kleinstarbeit möglich

³ Philippe Dubois: Der fotografische Akt. Versuch über ein fotografisches Dispositiv, hrsg. und mit einem Vorwort von Herta Wolf, Amsterdam 1998 (1990).

⁴ Ariella Azoulay: Civil Imagination. A Political Ontology of Photography, New York 2012; Ariella Azoulay: The Civil Contract of Photography, New York 2008.

⁵ Peter Geimer: Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen, Hamburg 2010.

⁶ Die Ergebnisse erneuter Forschung wurden in einer langjährigen Wanderausstellung sowie in der begleitenden Publikation vorgestellt (vgl. Cynthia Young (Hg.): The Mexican Suitcase, 2 Bde, Ausst.-Kat., Göttingen 2010)

geworden, Zuschreibungen vorzunehmen und Taros Beitrag weiter zu erhellen.⁷ Im Rahmen der Erforschung des neuen Bildmaterials wurden die einzelnen Fotografien auch das erste Mal umgehend im Zusammenhang des gesamten überlieferten Materials – der Magazin- und Zeitungsveröffentlichungen, der Vintageprints und vorhandener Arbeitshefte mit Kontaktabzügen – betrachtet. Zuvor hatte man die Fotografien lediglich als Einzelbilder präsentiert und ausgestellt. Das umfangreiche Material hararte also nur der weiteren Auswertung.

Eine Betrachtung der Fotografien im Gefüge, in ihren Entstehungskontexten und Gebrauchsweisen erschien umso notwendiger, als dass für die fotografische Bildproduktion in den 1920er und 1930er Jahren festzustellen ist, wie David Company schreibt:

Away from the poetic epiphanies of the decisive moment, photography of the inter-war years evolved as an art of assembly, usually on the pages of magazines and books. Most of photography's significant artistic achievements in the twentieth century were not single images but orchestrations of numbers of images. They were serial, sequential or at least rooted in the editing and ordering of parts.⁸

Über die fotografische Praxis von Capa und Taro hinaus soll mit dieser Arbeit außerdem die fotografische Bildproduktion des bzw. während des Spanischen Bürgerkriegs in den Blick geraten. Denn außer einer Studie von Caroline Brothers unter dem Titel *War and Photography. A cultural history* (1997) gibt es bisher keine umfassende Einzelstudie, die sich explizit den fotografischen Bildmedien des Spanischen Bürgerkriegs widmet. Dies erscheint umso auffälliger, nachdem bereits vielfach die literarische Produktion rund um den Spanischen Bürgerkrieg sowie vereinzelt die Bildende Kunst, die Plakatkunst oder der Film des Bürgerkriegs in den Fokus rückten. Eine Auseinandersetzung mit den Fotografien des Bürgerkriegs erfolgte meist nur am Rande, in knapperen Überblicken oder in Form historisch orientierter und kommentierter Bilderschauen. Brothers orientiert sich vornehmlich am Text, der den Fotografien des Spanischen Bürgerkriegs beigelegt ist. Ihr geht es v.a. um einen komparatistischen Vergleich der Verwendung der Fotografien in der französischen und britischen Illustrierten Presse und um die Darlegung der historisch-politischen Hintergründe, die an der Zuschreibung von Bedeutung beteiligt sind. Materialität, Medialität und die Produktionsseite der fotografischen Erzeugnisse werden dabei nicht beleuchtet. Mein Ansatz hingegen ist sowohl ein pragmatischer, der die Gebrauchsweisen der Fotografien miteinbezieht, wie ein praxeo-

⁷ Vgl. Cynthia Young: The Process of Identifying 4,500 Negatives. The Mexican Suitcase Revealed, in: dies., *The Mexican Suitcase*, Bd. 1, S. 95-115.

⁸ David Company: Introduction. When to Be Fast? When to Be Slow?, in: ders. (Hg.): *The Cinematic*, London 2007, S. 13.

logischer, der Fotografie als einen Akt, ein Ereignis und als ein Handlungsgefüge begreift, also neben der Rezeption auch die Produktion berücksichtigt sowie der Fotografie ein Eigenpotenzial, eigene Agenzien und eigene Wirkmacht zugesteht. D.h. neben einer Auseinandersetzung mit dem kultur- und sozialhistorischen Kontext und der genauen Betrachtung des fotografischen Materials, kommen auch Effekte der Fotografie in den Blick.

Die Vernachlässigung der eingehenden Betrachtung der Fotografien des Spanischen Bürgerkriegs verwundert auch, weil der Bürgerkrieg oftmals als Zäsur in der Fotografiengeschichte von Krieg und Bildjournalismus vorgestellt wird. Ausgesagt wird, dass technische Neuerungen im Vorfeld des Bürgerkrieges die Qualität des Bildjournalismus und der Kriegsberichterstattung nachhaltig verändert hätten. Zu den technischen Neuerungen zählt die Einführung handlicher Kleinbildkameras wie auch von Mittelformatkameras, die nun kompakter und leichter zu handhaben sind (1924 kommt die Leica als erste Kleinbildkamera auf den Markt; 1929 wird die zweiäugige Rolleiflex-Mittelformatkamera zur Sensation). Lichtempfindlichere Linsen und hochempfindliche Filme erlauben kürzeste Belichtungszeiten. Die Fotografen werden mobiler, ihre Bilder über ein Netz sich ausbildender Bildagenturen, neuer Vertriebswege und effizienterer Druckverfahren schnell und aktuell reproduzierbar. Der Beruf des Pressefotografen bildet sich in den 1920er Jahren aus.

Mit diesen Neuerungen wird ein Wandel der Rahmenbedingungen fotografischer Praxis konstatiert, der sich in besonderer Weise auf die Kriegsberichterstattung auswirke. So schreibt Gerhard Paul, „Mediengeschichtlich bedeutete der Bürgerkrieg eine Zäsur in der Geschichte der Kriegsberichterstattung.“ Er habe den „Durchbruch eines professionellen Bildjournalismus“ gebracht und er wäre der erste Krieg gewesen, „in dem Pressefotografen nicht wie noch im Ersten Weltkrieg als Dokumentaristen von Ereignissen agierten, sondern als unmittelbare Kombattanten und Soldaten der öffentlichen Meinung [...]“.“⁹

Der Bürgerkrieg wird als ein erstes Medienereignis beschrieben. Für Caroline Brothers markiert er die Etablierung der modernen Kriegsfotografie, wie wir sie kennen.¹⁰ Susan Sontag nennt den Spanischen Bürgerkrieg „the first war to be witnessed (‘covered’) in the modern sense: by a corps of professional photographers at the lines of military en-

⁹ Gerhard Paul: Der Krieg der Fotografen. Die fotografische Kriegsberichterstattung im Spanischen Bürgerkrieg 1936-1939, in: Ute Daniel: Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert, Göttingen 2006, S. 141.

¹⁰ Caroline Brothers: War and Photography. A Cultural History, London 1997, S. 2.

gagement and in the towns under bombardement, whose work was immediately seen in newspapers and magazines in Spain and abroad.“¹¹ Ohne detaillierte Einzelstudien sind diese Aussagen weder zu prüfen noch zu relativieren.

Meine These ist, dass Taro und Capa in der Anwendung des Mediums Fotografie viel freier und experimenteller sind, als die bisherige Forschung annimmt, dass sie das Medium Fotografie an den Grenzen von angewandter und künstlerischer bzw. ästhetischer Praxis verorten, dass sie in Auseinandersetzung mit Gegenstand und Verwendungszweck erst fotografische Lösungen erarbeiten. So stehen sie beide noch ganz am Anfang ihrer Karriere als Fotoreporter und Fotoreporterin. Im Experiment und in den Zwischenräumen fotografischer Praktiken erlangen sie ein Verständnis für die Bedingungen und Effekte des Fotografischen. Will man Taro und Capa allein als Kriegsfotografin und Kriegsfotograf, die an eine Abbildfunktion der Fotografie glaubten und für die richtige ‚Sache‘ kämpften, verstehen, entgehen wesentliche Aspekte ihrer fotografischen Arbeit. Darüber hinaus ist eine weitere wesentliche These meiner Arbeit, dass Taro und Capa nicht nur im Kontext von Kriegsfotografie oder Neuem Sehen – beides Kategorisierungsversuche bisheriger Rezeption – zu verorten sind, sondern auch im Umfeld der Arbeiterfotografie der 1920er und 1930er Jahre, wird doch der Spanische Bürgerkrieg zum Kampfplatz ideologischer Auseinandersetzungen zwischen linken und rechten Weltanschauungen stilisiert. Ich behaupte, dass Fotografie für Taro und Capa ein Mittel ist, sich als Teilnehmerin und Teilnehmer am Spanischen Bürgerkrieg vorzustellen sowie sich in politischen, literarischen und künstlerischen Intellektuellenkreisen zu etablieren. Fotografie soll also auch als soziale Praxis in den Blick kommen.

Zudem nehme ich an, dass die Fotografien des Spanischen Bürgerkrieges von einer Überlagerung zweier Diskurse zeugen, dem der Revolution und dem des Krieges, wobei der Diskurs der Revolution allmählich von dem des Krieges verdrängt wird. Capas und Taros fotografische Praxis gibt hier ein gutes Beispiel. Ziel dieser Arbeit ist somit, sowohl Taro und Capa neu zu verorten wie einen Beitrag zur Fotografiegeschichte des Spanischen Bürgerkriegs zu leisten.

Neben dem bereits erwähnten pragmatischen und praxeologischen Ansatz wird zunächst ein sozial- und kulturgeschichtlicher Zugang erarbeitet, der es ermöglicht, Praxis und Funktionen der Fotografie zu erschließen. Taros und Capas Arbeiten werden dann im

¹¹ Susan Sontag: Looking at War. Photography's View of Devastation and Death, in: The New Yorker, 9.12.2002, S. 86.

Kontext der wesentlichen zeitgenössischen Diskurse von Arbeiterfotografie, Neuem Sehen und Revolution betrachtet, um in einem zweiten Schritt die Wirkmacht des fotografischen Dispositivs anzusprechen. Neben explizit fototheoretischen Überlegungen werden auch reflexive Strategien künstlerischer Auseinandersetzungen mit Taros und Capas ‚Werk‘ herangezogen, um sich dem Gegenstand zu nähern. Diese machen insbesondere auf das Wirkpotenzial der Fotografien und die Agenzien im fotografischen Prozess aufmerksam. Die Auswahl des besprochenen Materials liegt in den jeweiligen Diskursivierungen begründet.

I Kultur- und sozialgeschichtlicher Kontext

Um den Beitrag von Gerda Taro und Robert Capa zum Spanischen Bürgerkrieg fotohistorisch zu erfassen, muss die politische Konfliktsituation in Spanien berücksichtigt werden. Im Zentrum stehen dabei Taros und Capas Sozialisierung im linkspolitischen Feld und in intellektuellen Zirkeln.

Für die Geschichte des Spanischen Bürgerkriegs und seine internationale Dimension ist die staatenübergreifende Arbeiterbewegung in ihrer Organisationsform wie in ihren Diskursen von besonderer Bedeutung. Die enge Verflechtung von Kunst und Leben bzw. Kunst und Politik innerhalb der Bewegung äußert sich nicht zuletzt im Status, der der Fotografie im Rahmen politischer Agitation und (Seh-) Erziehung der Massen zugesprochen wird. Manuel J. Borgia-Villal nennt die Bewegung der Arbeiterfotografie im Vorwort zum Katalog der Ausstellung *A Hard, Merciless Light* des *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia* „[m]ore than a mere sub-genre“, „a genuine *Weltanschauung*: a way of seeing and experiencing the world“. Daher verlangt er eine Sicht, die den Einfluss der Arbeiterbewegung auf die Kunst- und Kulturproduktion der 1920er und 1930er geltend macht und gegenüber einer Historiographie, der das Neue Sehen Angelpunkt ihrer Lektüre- und Interpretationsweisen ist, aufwertet.¹² Ziel dieser Arbeit ist u.a., zu zeigen, in welchem Spannungsverhältnis die Ideen einer Arbeiterfotografie und die des Neuen Sehens stehen, um sie als sich ebenso ergänzende wie widerstrebende Momente der Fotografien von Taro und Capa und ihres Gebrauchs zu beschreiben.¹³ In einer genauen Betrachtung der Kontakte, die Taro und Capa knüpfen, den intellektuellen Kreisen, in denen sie sich bewegen, lassen sich Fotografin und Fotograf mitunter

¹² Vgl. Jorge Ribalta (Hg.): *The Worker Photography Movement (1926-1939). Essays and Documents*, Ausst.-Kat., Madrid 2011, o. S. Der Katalog gibt mit seinen zahlreichen Beiträgen einen ausführlichen und bisher einmaligen Überblick über die – so Jorge Ribalta im Vorwort – Transnationalität der Bewegung der Arbeiterfotografie und die internationalen Verbindungen ihrer Protagonisten (o. S.).

¹³ Dem möglichen Einwand, die Bewegung der Arbeiterfotografie habe mit der staatlichen Zentralisierung der sowjetischen Presse und Zerschlagung ihrer Organe zu Beginn der 1930er Jahre im Zuge der Stalinisierung sowie mit der Machtergreifung Hitlers 1933 ihr Ende gefunden – waren die Sowjetunion und Deutschland doch zwei bedeutende Zentren der Bewegung –, und einer damit verbundenen Irrelevanz für die Analyse der Fotografien des Spanischen Bürgerkriegs, lässt sich mit Jorge Ribalta entgegen: „However, such a statement would only strictly describe an institutional logic, thereby ignoring the persistence and dissemination of such practices above and beyond their organized form. It would be more appropriate to suggest that the movement entered another phase“ (Jorge Ribalta: Introduction, in: ders., *The Worker Photography Movement*, 2011, S. 16). Auch führt Ribalta aus: „In July 1936 the Spanish Civil War broke out, becoming the final episode in the production of an epic iconography of the proletariat and working classes as the protagonists of the new political hegemony in the 1930s. The photography of the Civil War represented the final defeat of the proletarian documentary project (ebd, S. 20).“

als Handelnde in der „photographic public sphere“¹⁴ der Arbeiterbewegung und ihren politischen Folgeerscheinungen wie der Volksfrontbewegung situieren.

¹⁴ Jorge Ribalta: Preface and Acknowledgements, in: ders., The Worker Photography Movement, 2011, o. S.

1.1 Spanien als Projektionsfläche

Zur internationalen Dimension des Spanienkonflikts

Neben einer Beschäftigung mit den nationalen Anlässen und Auswirkungen des Spanischen Bürgerkriegs ist dessen internationale Bedeutung für ein Verständnis der Bilder des Bürgerkriegs wie ihrer Verbreitung zentral. So geht die Internationalität des Konflikts über eine Intervention von außen zur Unterstützung notleidender Zivilisten sowie über die Durchsetzung ökonomischer Interessen oder die Wahrung der eigenen (inneren) Sicherheit weit hinaus. In der Außenperspektive wird Spanien vielmehr zum Kampfplatz eines ideologischen Konflikts zwischen Faschismus und Sozialismus bzw. Kommunismus erklärt. Als Bürgerkrieg zweier ideologischer Lager erhält er das Signum eines Stellvertreterkriegs.¹⁵ Auch wird mit ihm von linkspolitischer Seite die Hoffnung auf eine weitere Etappe im revolutionären Fortschritt verknüpft. Der Spanische Bürgerkrieg ließe sich demnach als frühes Beispiel eines entstaatlichten Krieges diskutieren, an dem sich verschiedenste, nicht auf eine Nation beschränkte Interessensgruppen beteiligen.¹⁶

Insbesondere die Kriegsfreiwilligen des Auslands, die für die sogenannten Internationalen Brigaden rekrutiert werden, stellen ein eigenes Kapitel der Geschichte des Bürgerkriegs dar.¹⁷ Für Aufsehen und späteres Interesse der Forschung sorgen v.a. die zahlreichen Schriftsteller, die sich für die Brigaden wie für spanische Milizen melden und deren Engagement damit über eine geistige Unterstützung hinausgeht. An der Front und z.T. mit den Brigaden unterwegs, begegnen Taro und Capa Gustav Regler,¹⁸ Ludwig Renn,¹⁹ Milton Wolff²⁰ oder dem weniger bekannten Hans Marchwitza²¹. Darüber hin-

¹⁵ Zur Charakterisierung als Stellvertreterkrieg aus deutscher linkspolitischer Perspektive vgl. Patrik von zur Mühlen: „Hitler kann in Spanien geschlagen werden!“ Die deutsche Linke im Spanischen Bürgerkrieg, in: Florian Legner (Hg.): ¡Solidaridad! Deutsche im Spanischen Bürgerkrieg, Berlin 2006, S. 73-98.

¹⁶ Zur Entstaatlichung der Kriege seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vgl. Herfried Münkler: Über den Krieg. Stationen der Kriegsgeschichte im Spiegel ihrer theoretischen Reflexion, Weilerswist 2002, S. 220ff.

¹⁷ Die Internationalen Brigaden formierten sich nach Nation und Sprache. Die Rekrutierung organisierten v.a. die Kommunistischen Parteien mit der wichtigsten Basis in Frankreich (vgl. Patrik von zur Mühlen: Spanien war ihre Hoffnung, Bonn 1983, S. 205-238; Walther L. Bernecker: Der Spanische Bürgerkrieg. Materialien und Quellen, 2., veränderte u. erw. Aufl., Frankfurt am Main 2005, S. 110-114).

¹⁸ Vgl. Richard Whelan: Robert Capa. Die Wahrheit ist das beste Bild (im Original: Robert Capa. A Biography), Köln 1989 (1985), S. 145; Irme Schaber: Gerda Taro. Fotoreporterin. Mit Robert Capa im Spanischen Bürgerkrieg. Die Biografie, Marburg 2013, S. 209.

¹⁹ Vgl. Dans les premières lignes. Capa avec La Brigade Internationale, in: Regards, 17.12.1936, S. 6ff.

²⁰ Vgl. Robert Capa, Arbeitsheft F/7/14740/5, S. 3, Archives Nationales, Paris.

²¹ Vgl. Taro/Capa, Negativfilme 94, 95, in: Young, The Mexican Suitcase, Bd. 2, 2010, S. 232ff.

aus tauchen auf den Negativstreifen und -rollen, die das Alltagsleben in der Stellung zeigen, u.a. Herbert Matthews, Ernest Hemingway, Claud Cockburn oder André Malraux auf, die nicht als Soldaten rekrutiert sind, sich aber als Berichterstatter in den Frontabschnitten aufhalten.²² Die Fotografien von der Front werden hier zu Zeugen einer ganz eigenen länderumspannenden Gemeinschaft von Literaten, Künstlern und Intellektuellen.

Martha Gellhorn, die ebenfalls aus Spanien berichtete, schreibt in ihren Erinnerungen über „die Männer, die für die Republik kämpften und für sie starben, gleich welcher Nationalität und egal, ob sie Kommunisten, Anarchisten, Sozialisten, Dichter, Klempner, mittelständische Freiberufler waren“:

Sie kämpften für uns alle, gegen die vereinte Macht des europäischen Faschismus. Sie verdienten unseren Dank und unsere Achtung [...]. Ich war damals (und bin heute noch) der Meinung, daß die westlichen Demokratien zwei zwingende Verpflichtungen hatten: Sie mußten ihre Ehre retten, indem sie einer jungen Schwesterdemokratie beistanden, und sie mußten ihre Haut retten, indem sie Hitler und Mussolini unverzüglich in Spanien bekämpften, statt bis zu einem späteren Zeitpunkt zu warten, an dem der Preis an menschlichem Leiden unvorstellbar viel größer geworden war.²³

In vergleichbarer Emphase und im Bewusstsein, einen historischen Augenblick zu bezeugen, hält auch Willy Brandt, „deutsche[r] revolutionäre[r] Sozialist[er]“,²⁴ nach einem Jahr Bürgerkrieg in seinem Referat auf der „Sitzung der erweiterten Partei-Leitung der SAP [Sozialistische Arbeiterpartei]“²⁵ Anfang Juli 1937 in Paris fest:

Ein Jahr lang schon tobt der revolutionäre Krieg in Spanien. Ein Jahr lang sind wir Zeugen dieses größten Ereignisses in der Geschichte der internationalen Arbeiterbewegung seit der großen russischen Revolution. [...] Heute und seit einem Jahr wird auf dem Boden der iberischen Halbinsel die erste offene Schlacht gegen den internationalen Faschismus ausgefochten. Sie ist ein Vorgefecht in der großen, unweigerlich herannahenden Weltauseinandersetzung zwischen Fortschritt und Reaktion, zwischen Faschismus und Sozialismus. Und die Vorentscheidung Spanien ist bis heute eine Entscheidung zugunsten des Fortschritts, der Freiheit, des Sozialismus. Zehntausende spanischer und internationaler Sozialisten und Kommunisten haben für diesen Kampf ihr Leben gegeben. [...] Wir verneigen uns vor ihnen als den wirklichen Avantgardisten internationaler proletarischer Solidarität.²⁶

Während Gellhorn aus der Rückschau die Verteidigung der bereits demokratischen Staatssysteme zum Anliegen der ihr Gleichgesinnten erklärt, spricht Brandt aus dem

²² Vgl. Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 2, 2010; sowie Paul Preston: *Censorship and Commitment. Foreign Correspondents in the Spanish Civil War*, in: Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 1, 2010, S. 21-33.

²³ Martha Gellhorn: *Das Gesicht des Krieges. Reportagen 1937-1987*, Zürich 2012, S. 41; Wie Gellhorn sich erinnert, hielt sie sich ab dem 27. März 1937 in Spanien auf. Sie hatte ein Schreiben, das sie als Sonderkorrespondentin für die New Yorker Wochenzeitschrift *Collier's* auszeichnete, für sie jedoch keine Bedeutung außer der eines erleichterten Umgangs mit Behörden gehabt habe (ebd., S. 38f).

²⁴ Willy Brandt: *Ein Jahr Krieg und Revolution in Spanien*, in: Auszüge in: Bernecker, *Der Spanische Bürgerkrieg*, 1986, S. 151-156 (hier: S. 156). Brandt hielt sich von Februar bis Juni 1937 als Berichterstatter im Auftrag der SAP in Spanien auf (ebd., S. 151). Zur Verbindung von spanischen Anarchisten und deutschen Sozialisten vgl. Mühlen, *Spanien war ihre Hoffnung*, 1983.

²⁵ Bernecker, *Der Spanische Bürgerkrieg*, 1986, S. 156.

²⁶ Brandt, *Ein Jahr Krieg und Revolution in Spanien*, 1986, S. 152.

Zeitgeschehen heraus vom Sozialismus als einer noch zu verwirklichenden Idee. Insbesondere Brandts Ansprache streicht heraus, dass das spanische Kriegsgeschehen von linkspolitischer Seite mit Erwartungen der internationalen Arbeiterbewegung verknüpft bzw. in deren Dienst gestellt wird. Der Spanische Bürgerkrieg wird als Befreiungskrieg des Volkes nicht nur gegen ein autoritäres Regime, dessen ausdrückliches Kennzeichen seine faschistische Gesinnung ist, charakterisiert, sondern gegen einen Rückschritt in überkommene Machtkonstellationen. Auch Martha Gellhorn und Willy Brandt zählen zu den Bekanntschaften von Taro und Capa.

Nicht zu vernachlässigen bleibt schließlich, dass neben den Stimmen ausländischer Sympathisanten und engagierter Berichterstatter diejenigen der spanischen Redensführer in ähnlicher Weise zu vernehmen sind. Von Zeitgenossen als bemerkenswerte Rednerin wahrgenommen und aufgrund dessen (*La Pasionaria* genannt,²⁷ prägt Dolores Ibárruri, Mitbegründerin der Kommunistischen Partei Spaniens, in einem Appell, der am 19. Juli, zwei Tage nach dem Putschversuch des Militärs, über Radio Madrid übertragen wird, den Schlachtruf „¡No pasarán!“ – „Sie [die Faschisten] werden nicht durchkommen!“.²⁸ Mit diesem Ruf gemahnt sie an die Vorstellung einer gemeinsamen Front, nicht nur aller Bevölkerungsschichten, sondern auch einer Einheitsfront linker Parteien,

²⁷ In einer biografischen Skizze, die den Reden, Artikeln und Berichten Ibárruris einer 1937 in Moskau herausgegebenen und ins Deutsche übersetzten Anthologie vorangestellt ist, heißt es: „Der leidenschaftliche, kämpferische Charakter der Dolores und ihrer ersten Artikel rechtfertigten voll und ganz ihren Beinamen *Pasionaria* [span. *Pasionaria*].“ Weiter wird sie vorgestellt als „glühendste und überzeugteste Verteidigerin und Propagandistin der sozialistischen Sowjetrevolution“, als „unerschrockene Kämpferin“, „feurige Rednerin“, „Organisatorin des Kampfes“ (Biografische Skizze, in: Dolores Ibárruri: Wir werden siegen! Reden – Artikel – Berichte. Mit einer Einleitung von Aleksandra Vasil'evna Artiukhina, Moskau: Verlagsgenossenschaft ausländischer Arbeiter in der UdSSR, 1937, S. 7-9.) Ibárruri selbst hatte den Beinamen *Pasionaria* (die Passionsblume) eingeführt, als sie ihn ab 1918 für Beiträge in den sozialistischen Publikationen *La lucha de clases* und *El minero vizcaíno* gebrauchte. Ihr erster Artikel unter diesem Pseudonym war in der Passionswoche erschienen (vgl. Mary Ann Dellinger: The Mythopoeia of Dolores Ibárruri, *Pasionaria*, in: Aurora G. Morcillo: Memory and Cultural History of the Spanish Civil War. Realms of Oblivion, Leiden 2014, S. 290). Ob Ibárruri die semantische Verschiebung von Passionsblume zu ‚die Leidenschaftliche‘, ‚die ‚Ungestüme‘“, ‚die ‚leidenschaftlich Ebene‘“ (die beiden letzteren Übersetzungen in: Biografische Skizze, in: Ibárruri, Wir werden siegen!, 1937, S. 9) bereits mitbedeuten wollte oder ob sie ein Produkt ihrer späteren Auftritte war, lässt sich nicht sagen. Zur pejorativen Konnotation des bestimmten Artikels bei Namensbezeichnungen im Spanischen und der unterschiedlichen Verwendung der Namen *Pasionaria* und *La Pasionaria* von der spanischen Linken und der spanischen Rechten (vgl. Dellinger, The Mythopoeia of Dolores Ibárruri, 2014, S. 296-298). In der fremdsprachlichen Verwendung des Namens wird dieser Bedeutungsunterschied meist nicht berücksichtigt.

²⁸ Vgl. Dolores Ibárruri, in: Ricardo de la Cierva (Hg.): Historia ilustrada de la guerra civil española, 2 Bde., Badalona 1976, Bd. 1, S. 292. Übersetzung in: Ibárruri, Wir werden siegen!, 1937, S. 43-44; außerdem in: Horst Kühne (Hg.): Pasaremos. Deutsche Antifaschisten im national-revolutionären Krieg des spanischen Volkes, 2., überarb. u. erw. Aufl., Ost-Berlin 1970, S. 33; in Auszügen auch in: Bernecker, Der Spanische Bürgerkrieg, 1986, S. 63-65; die Übersetzungen weichen zum Teil stark voneinander ab; vgl. zudem den Film *Dolores Ibárruri: ¡No Pasarán!* in der arte-Reihe *Les grands discours/Große Reden*, Regie: Jean Bulot, Produktion u. Verleih: ARTE G.E.I.E./KINO/TEMPS NOIR, Frankreich, 2017, 11 min, <https://www.artetv.de/videos/074567-002-A/grosse-reden-dolores-ibarruri/>, verfügbar vom 30.6.2017 bis 30.6.2022.

wie sie zeitgleich in vielen Ländern Europas zum Widerstand gegen die Unterdrückung durch einen rechtskonservativen, faschistischen Machtblock gefordert wird.

Für Walther Bernecker bleibt die Frage, welchen Anteil das Ausland am Verlauf des Krieges hatte, ungeklärt. Einigkeit herrsche in der wissenschaftlichen Diskussion „lediglich darüber, daß der Krieg in seinem Ursprung im wesentlichen ein innerspanischer Konflikt war, dessen Dauer, Verlauf und Ausgang jedoch maßgeblich durch die Internationalisierung des Krieges bestimmt wurden.“²⁹ Es habe sich nicht ausschließlich um einen Bürgerkrieg gehandelt, sondern die Auseinandersetzung hätte „stets auch Elemente eines (nicht erklärten) internationalen Krieges [aufgewiesen]“.³⁰ Für eine Betrachtung auf nationaler Ebene hebt er zudem hervor, dass „die gesellschaftliche ‚Bruchlinie‘, die 1936 durch die ‚zwei Spanien‘ ging“, nicht klar zu ziehen ist.³¹ Der Krieg sei zwar zunächst ein Klassenkonflikt gewesen, dennoch ließen sich die sozialen Gruppen und Schichten nicht grundsätzlich einem von zwei Lagern zuordnen. Helen Graham merkt an, dass die populäre Vorstellung der ‚zwei Spanien‘, eines ‚wir‘ und ‚sie‘, also ein kategorisches Denken, v.a. ein nachträgliches Produkt der Gewalterfahrungen des Krieges sei.³² So kommt es z.B. im Mai 1937 in Barcelona zu heftigen Straßenkämpfen und Unruhen innerhalb des linken Lagers.³³ Sehr wohl aber muss festgehalten werden, dass die intellektuellen und politischen Führungsköpfe schon während des Krieges eine solche Vorstellung unterstützen.

In der Gesamtheit betrachtet, durchkreuzten sich vielfältige Konfliktachsen – nationalpolitische, religiöse, wirtschaftliche, kulturelle. Einer der grundlegendsten Brennpunkte war und blieb der Konflikt zwischen Bauern und Großgrundbesitzern, das Problem der Landfrage und Agrarreform. Der ungelöste Streit um eine Umverteilung und Kollektivierung von Land und Boden hatte bereits im 19. Jahrhundert zur Entstehung von sozialrevolutionären Bewegungen und Aufständen geführt.³⁴ Erst ab dem Jahr 1931 allerdings, als eine Koalition von Sozialisten und Republikanern mit den ersten nationalen Wahlen in der neu gegründeten Zweiten Republik – nach der Diktatur unter Primo de

²⁹ Walther L. Bernecker: Krieg in Spanien 1936-1939, 2., vollst. überarbeitete u. erweiterte Aufl., Darmstadt 2005, S. 47.

³⁰ Bernecker, Krieg in Spanien, 2005, S. 3.

³¹ Ebd.

³² Vgl. Helen Graham: Der Spanische Bürgerkrieg, Stuttgart 2008, S. 16. Ebenso schreibt Patrik von zur Mühlen: „Und der schwere Konflikt, der Spanien verwüstete, war selbstverständlich auch ein Bürgerkrieg, also nicht nur eine Aggression reaktionärer Militärs gegen die Volksmassen, sondern ein Krieg zwischen Bevölkerungsteilen des spanischen Volkes. Denn auch die Kräfte, auf die Franco sich stützte, hatten in bestimmten Gebieten Spaniens eine gewisse Massenbasis, so in Navarra oder in Altkastilien“ (Mühlen, „Hitler kann in Spanien geschlagen werden!“, 2006, S. 79).

³³ Graham, Der Spanische Bürgerkrieg, 2008, S. 95-101.

³⁴ Bernecker, Krieg in Spanien, 2005, S. 6ff.

Rivera – die Regierung stellte, wurde das Problem der Landverteilung und Verarmung der Landarbeiter Programmpunkt der politischen Tagesordnung. Befriedigende Lösungen blieben dennoch aus. Die Landfrage war ein entscheidendes und zu radikalisierten Auseinandersetzungen führendes Thema bis weit in den Bürgerkrieg hinein. Das Scheitern allgemeiner Sozialreformen mit der Wahl einer erneut konservativen Regierung im November 1933 führte schließlich zur Mobilisierung weiterer Kreise der Arbeiterschaft. Der bewaffnete und kompromisslos niedergeschlagene Aufstand der Arbeiter der Bergbauregionen Asturiens im Oktober 1934 gilt als Wegmarke im Verlauf der Radikalisierung der (Klassen-) Konflikte. Dolores Ibárruri, die aus einer Bergarbeiterfamilie stammte, bezeichnete die putschenden Militärs in ihrem Appell vom 19. Juli auch als die „blutigen Henker des Oktober“;³⁵ unter Franco waren die Aufstände in Asturien brutal unterdrückt worden.

Das ländliche Spanien – eine auf die Zukunft projizierte Utopie

Das Landthema wie auch das des Bergbaus spielen als fotografische Sujets (während) des Bürgerkriegs eine wesentliche Rolle. So reisen Capa und Taro bereits im September 1936 in die Bergbauregionen Andalusiens und der Extremadura um Peñarroya, Almadén und Pozoblanco. In den bekannten Minen Almadéns halten sie die Stadien der Quecksilbergewinnung fest.³⁶ Ausführliche Bildunterschriften, die diesen Prozess erläutern, verweisen auf die außerordentliche ökonomische und kriegspolitische Bedeutung der Minen – jede beginnend mit den Sätzen: „The mine at Almaden, in the province of Ciudad Real, produces half of the world’s total output of mercury. Doggedly defended by the Loyalists, it is one of the most hotly contested spots in Spain.“³⁷ Ein Jahr später, Ende Juni/Anfang Juli 1937, besuchen Taro und Capa das Dorf Valsequillo, nahe der Córdobafront, um zahlreiche Aufnahmen der Landbevölkerung inmitten

³⁵ Ibárruri: Alarm! Zu den Waffen!, in: dies., Wir werden siegen!, 1937, S 44; vgl. auch *Les grands discours/Große Reden: Dolores Ibárruri: ¡No Pasarán!*, <https://www.arte.tv/de/videos/074567-002-A/grosse-reden-dolores-ibarruri/>, verfügbar vom 30.6.2017 bis 30.6.2022.

³⁶ Vgl. Irme Schaber: Preliminary Remarks on Gerda Taro’s Documentation of the Defense of the Andalusian Mining Region, Córdoba Front, in: Young, The Mexican Suitcase, Bd. 2, 2010, S. 239; Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 124f.

³⁷ Bildunterschriften, rückseitig, maschinenschriftlich und nummeriert auf die Abzüge geklebt, Objekt Nr. 2010.86.41-2010.86.65, ICP, New York/Jersey City. Auch im Jahr 1938 ist das Thema der Minen in Almadén als zentralem Kriegsschauplatz noch nicht erschöpft. Die Fotografien von Capa finden erneut Verwendung, so u.a. in Regards vom 8.9.1938, S. 5, zusammen mit einem Text von Albert Soullillou unter dem Titel „Mercure d’Almaden clef de la mort moderne“; oder in der Volksillustrierten vom 7.9.1938 unter der Schlagzeile „Tödliches Silber“.

der Getreideernte zu machen.³⁸ Wie Juan Salas im Rahmen der Untersuchungen zum Bildmaterial des *Mexikanischen Koffers* anmerkt, hatte sich zu dieser Zeit ein Kollektiv aus in Valsequillo und Los Blázquez verbliebenen Bauern und aus Almodóvar del Río dorthin geflüchteten Anarchisten gebildet.³⁹

Im Spätsommer 1936 schon war die Getreideernte und die Formation zahlreicher Kollektive eines der zentralen Sujets der Bilder aus Spanien gewesen. In einer Sondernummer zum Spanischen Bürgerkrieg der französischen Zeitschrift *L'Illustré du Petit Journal* vom 24. Januar 1937 finden die Erntebilder von Taro und Capa Verwendung, um die entstandenen Kollektive, wie es im begleitenden Text von Jean Cassou heißt, als erneuten Ausdruck der in Spanien geschichtlich weit zurückreichenden, aber wiederholt unterdrückten Ideen einer „civilisation humaine“, eines „anarchisme essentiel“ vorzustellen.⁴⁰ **Abb. 9**

Er [der spanische Humanismus] hat sich geformt, hat gewirkt auf anderen Wegen, mit anderen Methoden, durch andere Erlebnisse und andere Unternehmungen als der unsere [der französische Humanismus]. Er hat andere Formen angenommen, hat sich in den Persönlichkeiten mit rauherem Charakter und eines eigenwilligeren Schicksals inkarniert. Es gibt im spanischen Charakter etwas Irreduzibles und Absurdes, das unseren Maßstäben entgleitet, etwas Spielerisches, einen unbeugsamen Gigantismus, kurz: einen essentiellen Anarchismus, der uns erstaunen lässt. Aber wenn wir uns gegenwärtig in unserem Urteil dieses sehr einfache Prinzip vor Augen führen, das uns absolut vom Faschismus trennt und nach welchem die Nationen wie die Individuen in dem Maße Wert erlangen, wie sie die Solidarität empfinden, die sie mit dem Universum verbindet, können wir sagen, dass Spanien immer schon der Humanität zuneigte.⁴¹

Cassou sieht in Spanien ein humanistisches Prinzip in der Verwirklichung, das in der Geschichte einzelner Länder Europas bereits momenthaft seine Wirkung hatte entfalten

³⁸ Im Mexikanischen Koffer befanden sich vier Negativfilme der Bauern aus Valsequillo. Schaber vermutet, dass Taro das entstandene Kollektiv fotografierte, während Capa filmte (vgl. Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 186f). Auch könnten Capas Aufnahmen neben Taros Fotografien in Henri Cartier-Bressons Film *With the Abraham Lincoln Brigade in Spain* Verwendung gefunden haben. Darauf macht Juan Salas aufmerksam (vgl. Juan Salas: Capa and Taro. Lost Footage from the Córdoba Front in Henri Cartier-Bresson's Documentary Film *With the Abraham Lincoln Brigade in Spain*, in: Young, The Mexican Suitcase, Bd. 2, 2010, S. 252-255).

³⁹ Vgl. Salas: Lost Footage from the Córdoba Front, in: Young, The Mexican Suitcase, Bd. 2, 2010, S. 252. Zudem wurde die Ernte des Sommers 1937 seitens der Republikaner als Cosecha Sagrada, als Heilige Ernte, propagiert, war sie doch der erste Ertrag der umfassenderen Landverteilung und Kollektivierung von Latifundien seit dem Sommer 1936 (vgl. Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 188).

⁴⁰ Vgl. Jean Cassou: L'Espagne Républicaine, in: *L'illustré du Petit Journal*, 24.1.1937, S. 5-11, online einsehbar unter <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7182854.item>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022. Einzelne Bilder der Ausgabe, die von Taro stammten, waren noch als „Photo Capa“ ausgezeichnet (s. S. 4). Auf der Doppelseite mit den Fotografien des Bauernkollektivs verwischt die Zuordnung leicht. Die quadratischen Bilder sind ebenfalls Taro zuzuschreiben (vgl. Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 143f).

⁴¹ Cassou, L'Espagne Républicaine, 1937, S. 10: „Il [l'humanisme espagnol] s'est formé, il a agi par d'autres voies, d'autres méthodes, dans d'autres aventures et d'autres entreprises que le nôtre. Il a revêtu d'autres formes, s'est incarné dans des personnages d'un génie plus âpre et d'un plus capricieux destin. Il y a, dans le génie espagnol, quelque chose d'irréductible et d'absurde, qui échappe à nos mesures, un goût du jeu, un gigantisme farouche, et pour tout dire un anarchisme essentiel qui peuvent nous étonner. Mais si nous gardons présent à notre jugement ce principe très simple qui est ce qui nous sépare absolument du fascisme et selon lequel les nations comme les individus valent dans la mesure où ils éprouvent la solidarité qui les associe à l'univers, nous pouvons dire que l'Espagne a toujours bien mérité de l'humanité.“

können und entsprechend auch Frankreich – als Nation der Französischen Revolution, der Enzyklopädisten, eines Victor Hugo und der Commune – angehe.⁴² Frankreich wie Spanien seien Länder, die ihren Beitrag zu einer humanistischen Gesellschaft leisteten, ein jeweils singulärer Beitrag einer „collaboration à la culture universelle“⁴³.

[...] so sieht man sich veranlasst, Spanien unter den großen zivilisatorischen Nationen der universalen Geschichte einzureihen, gleichgestellt mit Griechenland und Rom, allerdings berücksichtigend, dass seine zivilisatorische Rolle noch nicht abgeschlossen ist.⁴⁴

Die Bildunterschriften „Nous allons au devant de la vie“ (Wir gehen dem Leben entgegen/voran) und „La gaieté au travail du collectif agricole“ (Die Fröhlichkeit bei der Arbeit des Agrarkollektivs) beschreiben Fotografien lachender Landarbeiter und Kinder, einer verwirklichten ‚organischen Harmonie‘ und eines Spaniens, das für Cassou das eigentlich reale darstellt.

Mit der Vorstellung, in Spanien habe sich die Ursprünglichkeit einer ‚race d’or‘⁴⁵ bewahrt, steht Cassou in jenen Jahren nicht allein. So tauchen diese Gedanken auch an einer für meine Untersuchung zentralen Stelle wieder auf. Im Vorwort zu Capas Foto- buch *Death in the Making* beschreibt Jay Allen das Vorkriegs-Spanien als einen Ort außerhalb von Raum und Zeit:

[...], lying between worlds and centuries. Or so it used to be. Beyond which even the simplest things show differently in the fierce light, light such as it must have been on the First Day. Even the trees in Madrid, against the high sky in this brittle light, embellished and prisoned as if caught in movement. Like Spanish society caught at that time briefly in a crystal mould. In accidental equilibrium. And it *did* all come apart. Spain was the last *terra incognita* on the map of the civilized world. A disturbing land, somnolent but not restful, troubling to static souls – which is why, no doubt, so little academic work was ever done in Spain – because there were the living vestiges of civilizations, of centuries. Much harder to label. Each man had to discover *his* Spain. There were Spains for us all. Such an infinite variety of patterns of life so old that they seemed new. No end to them. [...] The aristocrats of the spirit drew sap from Spain yet the Spaniards, as Ortega y Gasset can tell you, are a „pueblo race“, a race where the common people dominate. Yet common people with uncommon qualities. „... those rare Spanish geniuses“, says the philosopher, „have always half belonged to the people and ... their work has never completely freed itself from the plebeian and popular touch.“ *Pueblo*. That’s all there was, for, as the French Ambassador said that time, in Spain there is only the people; the *aristocratie* and the *bourgeoisie* are just bad imitations of the people.⁴⁶

⁴² Ebd., S. 5: „[...] il y ait eu une Angleterre libérale, une Italie du Risorgimento, une Allemagne du siècle de Lumières et du siècle de Goethe, une France des Encyclopédistes, de la Révolution Française, de Victor Hugo et de la Commune. Pour certains esprits, c’est la convergence de tous ces efforts des bras et des cerveaux, c’est l’harmonie organique de toutes ces révolutions diversement colorées selon le génie des nations où elles s’engendrèrent, c’est toute cette symphonie de grandes voix et de puissantes volontés qui constitue l’histoire de la civilisation humaine et de son perpétuel avancement“.

⁴³ Ebd., S. 10.

⁴⁴ Ebd., S. 11: „[...] alors on se voit amené à ranger l’Espagne parmi les grandes nations civilisatrices de l’histoire universelle, à l’égal de la Grèce et de Rome, mais en ajoutant cette considération que son rôle civilisateur n’est pas terminé.“

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Jay Allen: Preface, in: Robert Capa: *Death in the Making*, New York 1938, o. S.

Deutlich lassen sich Parallelen zwischen Cassous und Allens Ausführungen aufzeigen. Es ist eine verklarte Sicht, die bei Allen allerdings durch die Kriegseignisse jäh aufgebrochen wird. Darüber hinaus finden sich bei Allen zahlreiche Formulierungen, die an populäre Beschreibungen zum Wesen der Fotografie erinnern. In ‚scharfem Licht‘, in ‚gebrochenem Licht‘ offenbarten sich die Dinge in Spanien anders, ‚verschönert und eingesperrt‘, ‚wie in der Bewegung gefasst‘, die spanische Gesellschaft ‚eingefangen wie in einer kristallinen Versteinerung‘, in ‚zufälliger Starre‘, ‚lebende Überreste‘. Spanien gibt sich für Allen ähnlich dem Blick auf eine Fotografie zu sehen, als ein raumzeitlicher Schnitt. Als utopischer Raum ruft das ländliche Spanien Vorstellungen eines vorindustriellen, naturnahen Zustandes auf. Eine solche Wahrnehmung entspricht nicht zuletzt auch der des außenseitigen Beobachters. Es ist eine Blickweise, die in der Außenperspektive dem fremden Raum mit vorgefassten Imaginationen begegnet, diese Imaginationen aber ebenso erlebbar hervorzubringen sucht.⁴⁷ Im Rückgriff auf Fiktionen glücksverheißender Orte wie das Paradies, Arkadien oder Utopia wird „auf einen Ursprungsort [verwiesen], den es wiederzufinden gilt“.⁴⁸ Eine auf die Zukunft projizierte Utopie verbindet sich „mit Vorstellungen eines Arkadien, das fast nur noch als Atmosphäre weiterlebt.“⁴⁹ Der fremde Raum öffnet mitunter eine Gegenwelt zur dystopisch erfahrenen Moderne. Und v.a. die Nutzung optischer Medien⁵⁰ bei der Aneignung fremder Räume verweist auf den „zentralen Punkt: [Dieser] Raum speist sich zwar aus imaginären Quellen, entsteht jedoch performativ im Auge des Betrachtenden.“⁵¹ Im Akt der Bildproduktion, das betrifft Betrachtungs- wie Entstehungsprozess, führt die Wahrnehmung Vergangenes und Zukunft, Repräsentiertes und Imaginäres in eins. In Auseinandersetzung mit der besonderen Zeitlichkeit von Bildern, ihren temporalen Strukturen und evozierten Zeiterfahrungen schreibt Ludger Schwarte:

Einerseits sind Bilder Brücken zur Vergangenheit. Was längst nicht mehr ist, kann durch Bilder erinnert werden, kehrt zurück und verbleibt in bildhafter Hülle. Andererseits ist auch die Erwartung des Zukünftigen durch Bilder geformt. Noch Abwesendes, das man herbeisehnt oder befürchtet, nähert sich bereits bildlich der sinnlichen Gegenwart. Im Ereignis der Wahrnehmung tritt

⁴⁷ Vgl. Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner: Touristischer Raum. Mobilität und Imagination, in: Stephan Günzel (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2010, S. 280-293.

⁴⁸ Ebd., S. 283.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Noch vor der Kamera war das sog. Claude-Glas als ein optisches Instrument zur Aneignung der bereits-ten Landschaft verwendet worden. Mit diesem wurden gewählte Motive über einen konvexen Spiegel gesehen, wodurch sich die Ränder eines Motivausschnitts dem Zentrum zuneigten und den Eindruck der Rahmung verstärkten. Es sollte helfen, die Landschaft nach dem Vorbild einer Ideallandschaft Claude Lorrains wahrzunehmen (vgl. Peter Märker, Monika Wagner: Bildungsreise und Reisebild. Einführende Bemerkungen zum Verhältnis von Reisen und Sehen, in: dies.: Mit dem Auge des Touristen. Zur Geschichte des Reisebildes, Ausst.-Kat., Tübingen 1981, S. 10).

⁵¹ Karentzos/Kittner, Touristischer Raum, 2010, S. 285.

durch das Bild Zukünftiges wie durch ein Fenster in den Horizont einer Erwartung. Erinnerungen, Ahnungen, Hoffnungen und Erwartungen können durch Bilder kommuniziert werden.⁵²

In einem der frühen Arbeitshefte von Taro und Capa findet sich eine Doppelseite, die Taros Fotografien der Bauern bei der Getreideernte im Sommer 1936 auf die Weise zusammenstellt, dass sie ein symbolträchtiges Ensemble bilden. **Abb. 10** Unter den Bildern vom Sonnenlicht beschienener Heuhaufen, von Kindern, die die Faust erheben, von Eseln, die die Nähe von Mensch und Tier, Mensch und Natur andeuten, findet sich ein Kontaktabzug, der einen Soldaten neben einem Bauernjungen aus der Rückenschau und den Horizont blickend zeigt. Der Soldat legt dem Jungen die Hand auf die Schulter. Ganz in romantischer Bildtradition stehend, ließe sich dieses von Taro vorgefundene, festgehaltene und somit als Bild gesetzte Motiv als ein symbolisch gefasster Blick in die Ferne, ein Blick in die Zukunft, lesen. Ausdruck fände dann eine revolutionäre Hoffnung auf ein besseres Morgen, von dem die Fotografien einer pittoresken Idylle bereits berichten. In der Realität des Bildgefüges, folgt man erneut Cassous Gedanken, bräche sich ein Zukunftsentwurf Bahn, der zugleich eine in Spanien konservierte, im Moment der Revolution jedoch erneut auflebende idealutopische Vergangenheit aufzeigte. Die Fotografien der Arbeit der Bauern in den Agrarkollektiven beschwören eine neue idealisierte Welt der Gemeinschaft und lassen die Mühsal der landwirtschaftlichen Arbeit in den Hintergrund treten. Wieder und wieder das Getreide im Moment seines Luftflugs einfangend, suggerieren Taros Bilder aus Valsequillo Zeitlosigkeit sowie den ewigen, ruhigen Rhythmus dieser Arbeit. **Abb. 11** Im Katalog *The Mexican Suitcase* heißt es kommentierend zu den Negativen: „This series shows them [die Soldaten] in the field with men, women, children, dogs, and donkeys, working the land with rakes, wooden brooms, and wooden reapers; the images are filled with poetry, dignity, and with peace.“⁵³ Auch hier ist ein die ursprünglich-zeitgenössische Rhetorik der Bilder nicht hinterfragender imaginärer Blick, der ein Vorstellungsbild verwirklicht sieht, am Werk. Das alte Arbeitsgerät findet als nostalgisches Moment, nicht aber als Ausdruck der ökonomisch-rückständigen Arbeitsweise und damit der Schwere der Arbeit Erwähnung. Diese Bedeutungsebene erschließt sich, zieht man Fotografien, die die neuen, kollektiv erworbenen landwirtschaftlichen Maschinen zum Thema haben, zum Vergleich heran. Festzuhalten bleibt vorerst, dass die Gedanken eines unberührten bzw. zeitlosen, vom Volksgeist beseelten und darin anderen Nationen überlegenen Spaniens ihren Weg bis

⁵² Ludger Schwarte: *Pikturale Evidenz. Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder*, Paderborn 2015, S. 120f.

⁵³ Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 2, 2010, S. 243.

in das direkte Umfeld von Taro und Capa finden und als Folie für die v.a. in den ersten Monaten entstehenden Bilder mitgedacht werden müssen. Fotografien Spaniens und seines ‚pueblo‘ sind – je nach weltanschaulichem Standpunkt des Betrachters – Projektionsfläche transnationaler Ideen eines neuen Humanismus, politischer Theorien des Anarchismus bzw. Anarchosyndikalismus und/oder Kommunismus, des Marxismus und/oder Sozialismus.

Somit lässt sich die Internationalität der Ereignisse um 1936 auf verschiedenen Ebenen beobachten: sowohl in Form der Teilnahme verschiedener Nationen und ihrer freiwilligen Brigadisten am Bürgerkrieg wie in der Projektion ganzer Gesellschaftskonzepte auf das ‚Beispiel Spanien‘, mit der die nationalen Konflikte umgedeutet und in weltpolitische Zusammenhänge gestellt werden.

1.2 Gesten der Revolution

Die Ereignisse in Spanien waren in besonderer Weise mit jenen in Frankreich verwandt. Dies gibt sich u.a. im Phänomen der in beiden Ländern entstehenden Volksfrontbewegungen zu erkennen. In der Folge der Repressionen am Vorabend des Bürgerkriegs formierte sich die *Frente Popular* nach deutlichem Vorbild zur *Front Populaire* in Frankreich. Als Volksfront wurde in Parallele zu den bereits erwähnten Einheitsfronten in Gesamteuropa ein bis dato nicht in Betracht gezogenes Bündnis der linken Parteien zur Stärkung der Opposition gegen die rechtspolitischen Kräfte bezeichnet, d.h. im Falle Spaniens ein Bündnis, das neben Republikanern und Sozialisten die Kommunistische Partei und die ‚Arbeiterpartei der Marxistischen Einheit‘, die POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), einschloß. Statt eines konfrontativen Kurses und eines Kampfes von ‚Klasse gegen Klasse‘ galt das politische Programm jetzt vielmehr einer Verbrüderung gegen den Faschismus.⁵⁴ In Frankreich wie Spanien waren die Bündnisse von einer breiten Zustimmung der Massen getragen und gingen 1936, im selben Jahr, aus den Regierungswahlen als Sieger hervor.⁵⁵ Nicht zuletzt hierin äußert sich der „untrennbare[] Zusammenhang der außen- und innenpolitischen Entwicklung[en]“.⁵⁶

Die erhobene Faust oder *Civil Imagination*

Explizit wird die Verflechtung und damit das nationen- und raumübergreifende Moment der Volksfrontbewegung v.a. in Fotografien, die Menschen mit zur Faust erhobenen Händen zeigen. Als für alle verständlicher Kampfesgruß der Arbeiterbewegung wird diese Geste aktualisiert und erneut zum Symbol einer solidarischen Gemeinschaft der Arbeiter wie jener, die sich für ihre Belange einsetzen, erklärt. Darüber hinaus findet aber auch eine Interpretation der Geste als antifaschistischem Zeichen statt. Mit Kriegsausbruch in Spanien wird dieses Zeichen dem Ruf Ibárruris – ¡No pasaran! – zur Seite gestellt. Die Gedanken von Solidarität, Befreiungskampf, Revolution und Antifaschis-

⁵⁴ Vgl. Ribalta, Introduction (The Worker Photography Movement), 2011, S. 19.

⁵⁵ Erstmals hatten auch die in Spanien bedeutende Konföderation anarchosyndikalistischer Gewerkschaften, die CNT (Confederación Nacional del Trabajo), und die anarchistische Föderation, die FAI (Federación Anarquista Ibérica), die Wahlen unterstützt, statt sie wie zuvor zu boykottieren. Auf die Bedeutung der CNT und der FAI für die revolutionären Momente des Spanischen Bürgerkriegs komme ich zurück.

⁵⁶ Bernecker, Krieg in Spanien, 2005, S. 114.

mus oszillieren untereinander als Bedeutungsebenen des Symbols und sind darin untrennbar verknüpft.⁵⁷

Die erhobene Faust ist ein ständig wiederkehrendes Motiv auch der Fotografien von Taro und Capa. Bereits in Frankreich setzt Capa diese Geste der Arbeiter bei Kundgebungen und ähnlichen Anlässen ins Bild.⁵⁸ Während des Bürgerkriegs entstehen solche Fotografien, wie die der Bauern, die mit Arbeitergruß neben der neuen Landwirtschaftsmaschine ihres Kollektivs posieren (*L'Illustré du Petit Journal*, 24. Januar 1937), **Abb. 9** oder von Soldaten, die reitend und vorbeiziehend die Faust der Kamera entgegenstrecken (*Regards*, 17. Dezember 1936). **Abb. 12** Gemein ist beiden Beispielen: Die fotografierten Personen visieren die Kamera/den Betrachter an, ihr Blick ist gerichtet, ihre Geste wird als Zeichen an einen Betrachter manifest.

Ariella Azoulay widmet sich in ihren Forschungen solchen Gesten, die sich im Rahmen antitotalitärer und revolutionärer Bewegungen in Fotografien wiederholen und in dieser Wiederholung eine *civil language of revolution* bildeten.⁵⁹ „Since it is a language of gestures, photographs are its writing paper“,⁶⁰ schreibt sie zu den Bildern der Ägyptischen Revolution von 2011. Die Fotografien aus Kairo zeugten weniger von revolutionären Aktionen, sondern seien vielmehr Statements sowohl der Fotografierten wie der Fotografierenden – Statements und Forderung nach einer gemeinsamen Sprache der Bürger, die die Sprache der Machthaber außer Kraft setze und die daran erinnere, dass die Macht der Regierenden vorläufig und abhängig von den Regierten bleibe. Revolution sei dieses Verlangen der Bürger „to speak a civil language, to exercise civil skills and, by doing so, remind themselves and the governing power that the regime is neither a law of nature nor an act of fate.“⁶¹

Auch Hito Steyerl betont in ihrer Einleitung zur deutschen Ausgabe der zweiten Fassung von Gayatri Chakravorty Spivaks *Can the Subaltern Speak?* (1999) die Wichtigkeit einer gemeinsamen Sprache, um sich als Kollektiv zu organisieren und Gehör zu verschaffen. Darin unterscheide sich die Subalterne, wie sie Antonio Gramsci be-

⁵⁷ Vgl. Pierre Borhan (Hg.): *La volonté de bonheur. Témoignages photographiques du Front Populaire. 1934-1938*, Ausst.-Kat., Paris 2013.

⁵⁸ Vgl. Georgette Elgey: *Front Populaire. Photographies Robert Capa, David Seymour „Chim“*, Paris 1976.

⁵⁹ Vgl. Ariella Azoulay: *The Revolution Is the Language, the Photographs Are Its Writing Paper*, in: *Photoworks*, 2011, S. 60-65, <http://cargocollective.com/AriellaAzoulay/The-Revolution-is-the-Language>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022; Ariella Azoulay: *Living a Revolution*, in: *The Brooklyn Rail*, 10.12.2012, S. 30-31, <http://www.brooklynrail.org/2012/12/art/living-a-revolution>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022; Ariella Azoulay: *Revolution*, in: *Political Concepts. A Critical Lexicon*, <http://www.politicalconcepts.org/revolution-ariella-azoulay/>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.

⁶⁰ Azoulay, *The Revolution is the Language*, 2011, S. 60.

⁶¹ Ebd., S. 63.

schreibt, wenn er über die italienischen Bauern des Südens nachdenkt, vom Proletariat der Arbeiterbewegung. Während die Arbeiterbewegung „eine international verständliche Sprache entwickelte, um sich als politisches Subjekt [zu] konstituieren, blieben die Subalternen verstreut. [...] Ihre Zerstreutheit verhinderte, dass sie mit einer Stimme sprechen und sich politisch repräsentieren konnten.“⁶² Dass Fotografie schließlich mehr ist als das „writing paper“ einer visuellen Geste der Macht, mehr als eine Darstellung von Macht, sondern eine Praxis, Macht zu signalisieren und hervorzubringen sowie Deutungsmacht über das eigene Bild zu erlangen, darauf verweisen v.a. Azoulay's frühere Überlegungen. Mit *The Civil Contract of Photography* (2008) und *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography* (2012) entwickelt sie eine Theorie der Fotografie, die von den Möglichkeiten der Fotografie berichtet, Entfernungen, gesellschaftlichen Ausschluss und Ungleichheit zu überwinden, – „photography as a phenomenon of plurality, deterritorialization and decentralization.“⁶³ Azoulay beschreibt Fotografie als einen Ort des Zusammentreffens oder der Begegnung zwischen Fotograf und fotografierten Personen sowie zwischen fotografierten Personen und Betrachter – kurz: als einen Ort der pluralen, unabgeschlossenen⁶⁴ Beziehungen der Teilnehmer am ‚event of photography‘ oder der ‚citizenry of photography‘. Nach Azoulay haben Fotografien das Potenzial, einen ‚civil discourse‘ zu eröffnen, an dem auch vom Staat/Regime als ‚non-citizens‘ oder ‚second-class citizens‘ Degradierte teilnehmen und sich als gleichgestellte Bürger mit Mitspracherecht imaginieren und etablieren können.⁶⁵ Dort, wo eine Teilnahme am politischen Leben, an der Möglichkeit, das Miteinander zu gestalten, unterdrückt oder eingeschränkt wird, kann Fotografie eine Praxis sein, das (Mit-) Bürger-Sein einzufordern bzw. diese Einforderung vehement zu wiederholen.

⁶² Hito Steyerl: Die Gegenwart der Subalternen, in: Gayatri Chakravorty Spivak: Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation (1999), Wien 2008, S. 9. Bereits Marx hatte in seiner Schrift *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* (1852) die atomistische Lebensweise der Parzellenbauern Frankreichs für ihre Unfähigkeit, „ihr Klasseninteresse im eigenen Namen [...] geltend zu machen“ herausgestellt (in: Karl Marx, Friedrich Engels: Gesammelte Werke, hrsg. von Kurt Lhotzky, München 2016, 327-448, hier S. 437; vgl. auch Spivak über *Der achtzehnte Brumaire*, S. 30ff).

⁶³ Ariella Azoulay: *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography*, New York 2012, S. 13. „With the invention of photography, a new relation toward the visible came into being – one which may, admittedly, have existed partially in the past but not in precisely the same fashion or with the same frequency. The fairly simple possibility arose of sharing a certain space with other people and objects without having to be physically present beside them in the same place“ (ebd., S. 68).

⁶⁴ „The photograph serves to increase the chances that the encounter will, in fact, endure [...],“ hebt Azoulay hervor (Azoulay, *Civil Imagination*, 2012, S. 82).

⁶⁵ „It was frequently the case that citizens of the citizenry of photography came to possess such citizenship despite the fact, or often precisely by virtue of the fact, that they were denied the status of citizens in their states of residence“ (Azoulay, *Civil Imagination*, 2012, S. 80).

Im Falle der Fotografien der Arbeiter und Bauern wie auch der spanischen Milizionäre und Frauen mit erhobenen Fäusten bedienen sich Fotografierte und Fotograf hierzu eines Zeichens bzw. reaktivieren und reproduzieren ein Zeichen, das bereits bedeutungsstark aufgeladen ist. In ihrer Ikonografie ist die Faust, wie sie sich in Bildern von Rembrandt (*Simson bedroht seinen Schwiegervater*, 1635) über Goya (*Der Koloß*, 1808-1812) oder Honoré Daumier („*Rührt nicht daran!!*“, 1843) findet, früh verbunden mit dem Gedanken der Auflehnung gegen eine repressive Staatsmacht, gesellschaftliche Obrigkeiten oder kriegerrische Besatzung. Als Drohgebärde eingesetzt, gestaltet sie sich als ein selbstbewusstes Zeichen des Widerstands, das auf eine unterschätzte Gegenmacht aufmerksam macht.⁶⁶

„Bilder scheinen oft nicht nur geheime Motoren der Vergemeinschaftung darzustellen, nicht selten werden sie auch zu Projektionsflächen, in denen sich die Gemeinschaft ein Selbstbildnis verschafft“,⁶⁷ schreibt Emanuel Alloa. Hier handelte es sich somit um ein Selbstbildnis nicht ohnmächtiger, sondern sich selbst vertretender und damit im Akt der Selbstanzeige hervorbringender Bürger. Wesentlicher Gedanke linkspolitischer Theorien nach Marx⁶⁸ ist es, dass, bevor jedwede gesellschaftliche Revolution möglich sei, das Proletariat zunächst ein Klassenbewusstsein, d.h. ein proletarisches Selbstbewusstsein (seiner Unterdrückung), entwickeln müsse.⁶⁹ Terry Eagleton, Theoretiker des Marxismus, allerdings schreibt: „The paradox of revolutionary change is that it provides oppressed peoples with the opportunity to construct an identity for themselves, but that without some such identity already in place that process could never be initiated.“⁷⁰

⁶⁶ Vgl. Lutz Heusinger: Faust, in: Uwe Fleckner, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (Hg.): Handbuch der politischen Ikonographie, Bd. 2: Imperator bis Zwerg, München 2011, S. 293-300. Dort sind ebenso spätere Beispiele aufgeführt, die auf die ungebrochene Symbolkraft der Faust im Rahmen von Widerstandsbewegungen wie der schwarzen Bürgerrechtsbewegung oder der Frauenbewegung verweisen (vgl. ebd., S. 298f). Auch aktuell taucht die erhobene Faust als Protestgeste von *Black Lives Matter* oder feministischer Bestrebungen auf.

⁶⁷ Emanuel Alloa: Ohne Leitbild. Die Utopie einer Gemeinschaft der Schreibenden bei Novalis, Benjamin und Blanchot, in: Beate Fricke, Markus Klammer, Stefan Neuner (Hg.): Bilder und Gemeinschaften. Studien zur Konvergenz von Politik und Ästhetik in Kunst, Literatur und Theorie, München 2011, S. 315.

⁶⁸ Vgl. Marx, Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, 2016, S. 327-448.

⁶⁹ Umstritten blieb im kommunistischen Lager der 1920er und 1930er Jahre jedoch, welche Rolle der Kunst im Klassenkampf zukäme. Einer Auffassung, die die Kunst zum „zentralen Bestandteil des Klassenkampfes“ erklärte, stand „eine Haltung gegenüber, die in strikter Orientierung an der marxistischen Geschichtsphilosophie ausschließlich ökonomische Vorgänge für den gesellschaftlichen Wandel zum Sozialismus verantwortlich sah“ (Manfred Seifert: Die Eroberung der (beobachtenden) Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik im Spannungsfeld proletarischen Alltags, öffentlicher Bildproduktion und kommunistischer Programmatik, in: Wolfgang Hesse (Hg.): Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik, Leipzig 2012, S. 24f).

⁷⁰ Terry Eagleton: Foreword, in: Kristin Ross: The Emergence of Social Space. Rimbaud and the Paris Commune, New York 2008, S. viii. In dieser Gegenbewegung sieht Eagleton ein Kernproblem, das über die Kritik an der Vorstellung einer Einheit des Klassensubjekts, das sich in der historischen Praxis materialisiere, hinausgehe.

Azoulay versucht sich mit dem, was sie eine ‚civil imagination‘ nennt, einer Lösung dieses Paradoxons zu nähern:

Imagination enables us to create an image on the basis of something that is not accessible to the senses. We call on imagination constantly. Even when objects actually appear before us, our contemplating gaze encounters not the object in its plenitude but only one facet of it. It is only the imagination that is capable of creating a full image, or in Kant's terminology, a "shema" of the object that enables the coming into being of a synthesis between the particularity of the thing and its conceptual form. However material the image that we produce in our mind's eye might be, they remain disembodied and do not enjoy independent presence in the world except for that presence which is contingent upon our imagination. We are not the sole source of our own imaginative capacities, however. The imagination is always shot through with splinters of images that have their source in the outside world and in other people. But imagination remains private for as long as we hold it in reserve in our mind's eye and do not share it with others. In every act of communication with others, this privacy of the imagination is ruptured and its products intermingle with other products to take on a form that exceeds our own private reach. From the moment that these products emerge into circulation to create friction among one another, sparks of surprise, astonishment, wonder, shock, consternation, enthusiasm, horror, incomprehension or disruption may emerge in the consciousnesses of at least some of the participants involved in a given interaction, as products of the imagination. These shows of the imagination are classified as "wild" or "creative" if "we" (those who label it as such) see it as opening reality to benevolent possibilities; whereas it is seen as "perverse" or "pathological" when the range of possibilities that it generates appears to us to be threatening, strange or depressing. Most of the time, however, the points of friction created by the imagination are subsumed within existing economies of exchange without our even being aware of one such category: our frequent recourse to it has long since occluded the fact that it is the fruit of our imagination – of a common imagining shared with others.⁷¹

Wesentlich für Veränderung ist die Vorstellungskraft, die aus dem Wechselspiel einer freien und vorgefassten Wahrnehmungsweise hervorgeht. Wobei neue Denkungsarten – und infolge revolutionäre Aktionen – entstehen können, wenn singulären Vorstellungen eine öffentliche Resonanz gegeben bzw. überhaupt ein Resonanzraum eröffnet wird. Reibung verursachen diese Vorstellungen dann, wenn sie überraschen, erstaunen, verwundern, schockieren, bestürzen, begeistern, erschrecken, Unverständnis hervorrufen oder aufstören.⁷²

⁷¹ Azoulay, *Civil Imagination*, 2012, S. 4.

⁷² Ähnlich, aber differenzierter beschreiben auch Roland Barthes und Walter Benjamin ein besonderes Wirkvermögen von Fotografien. Als Widerfahrnis, als reziprokes Ereignis zwischen Betrachter und Fotoobjekt, als ein Erwidern des Blicks äußert sich das, was Barthes auf den Begriff des *punctum*, Benjamin auf den der *Aura* bringt. Barthes wählt seine Vokabeln bedacht: Das *punctum* (vgl. Kap. 2.1. dieser Arbeit) (be)sticht, verwundet, (be)trifft (vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main 1989); es ist nicht sprachlich zu fassen oder mitzuteilen, ist nicht durch Wissen zu begründen und unterscheidet sich von Wirkweisen, die ihre Intention erkennen lassen, die überraschen *wollen*, schockieren *wollen* (vgl. ebd., S. 37; Roland Barthes: *Schockfotos* (1957), in: ders.: *Mythen des Alltags*, 2. Aufl., Berlin 2013, S. 135-138). Denn Fotografien, die absichtlich und konstruiert erscheinen, „hallen nicht nach, sie verwirren uns nicht“ (ebd., S. 136). „Letzten Endes ist die PHOTOGRAPHIE nicht dann subversiv, wenn sie erschreckt, aufreizt oder sogar stigmatisiert, sondern wenn sie *nachdenklich* macht“, heißt es in *Die helle Kammer* (Barthes, *Die helle Kammer*, 1989, S. 47f.). Benjamins *Aura*, die er eigentlich nur den Fotografien der Frühzeit zuschreibt und die er für die Fotografie wie die Kunst mit ihrer technischen Reproduzierbarkeit verloren sieht – eine für Dieter Mersch unhaltbare These (vgl. Dieter Mersch: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002, S. 77) –, zeichnet sich wie Barthes *punctum* durch ihre Plötzlichkeit und Augenblickhaftigkeit aus (vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935/1936), Stuttgart 2011; Walter Benjamin: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* (1937-1939), in: ders. *Gesammelte Schriften*, Bd. 1:1, hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser,

Mit ihren letzten Sätzen jedoch deutet Azoulay auch die Schwierigkeit an, die vom (Blick-) Regime vorgegebenen naturalisierten Vorstellungsweisen aufzubrechen. Für ihre weiteren Überlegungen trifft das v.a. auf die naturalisierte Vorstellung von souveräner Staatsmacht auf der einen und beherrschtem Volk auf der anderen Seite zu. So werden gerade auch über Fotografien hierarchische Machtstrukturen wiederholt, nicht zuletzt indem Fotograf, Betrachter wie fotografierte Personen die vorgefassten Schemata der Machtverhältnisse von Souverän und Betroffenen projizieren. Im öffentlichen Diskurs um den Spanischen Bürgerkrieg weichen Bilder der erhobenen Fäuste zunehmend Bildern flüchtender Frauen, Kinder und alter Menschen, d.h. den zu Opfern stigmatisierten Gruppen der Gesellschaft. Diese Verschiebung geschieht in dem Maße, wie der Revolutionsdiskurs der (anarchistischen) Arbeiterbewegung, der als ein ‚civil discourse‘ des gleichberechtigten Miteinanders zu betrachten ist, vom antifaschistischen sowie linkspolitischen Kriegsdiskurs, einem Diskurs des (ungleichen) Gegeneinanders, abgelöst bzw. mehr und mehr überlagert wird.⁷³

Frankfurt am Main 1974/1991, S. 509-690, insbes. S. 644ff; Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie* (1931), in: ebd., Bd. 2:2, S. 368-385). Die Erfahrung der *Aura* lässt sich ebenso wenig wie das *punctum* einüben oder herbeiführen (vgl. Benjamin: Charles Baudelaire, 1974/1991, S. 644). Da sich *Aura* und *punctum* singulär ereignen, widersetzen sie sich politischer Vereinnahmung; was aber nicht ausschließt, dass sie politisches Potenzial entfalten. Zur Wirkkraft des *punctum* schreibt Katharina Sykora: „Die lineare Bewegung wechselseitiger Punktierung, die sich in der *Tiefendimension* vom Referenten zum Betrachter und wieder zurück vollzieht, wird [...] ergänzt durch eine ‚expansive Kraft‘ des **punctum**, welche die Wahrnehmung in der *Fläche* erweitert und über die vier Ränder des fotografischen Abzugs hinausführt. Denkt man Barthes hier konsequent weiter, so ist das Ereignis des **punctum** somit nicht nur ‚Beseelung‘ durch das Foto *hindurch*, sondern auch im Sinne einer Mobilisierung und Erweiterung des Blicks auf die Welt *außerhalb* des fotografischen Abzugs. Selbst eine ‚Botschaft ohne Code‘, wird das **punctum** so zum Anstoß und Agenten einer permanenten Bedeutungsgenerierung, die das einzelne Foto übersteigt“ (Herv. i Orig., Katharina Sykora: *Mater Matrix. Die Geburt von Die helle Kammer* aus Roland Barthes’ Trauertagebuch. Vom Zirkelschluss der Reproduktion und dem Versuch, den Tod zu transformieren, in: dies., Anna Leibbrandt (Hg.): *Roland Barthes Revisited. 30 Jahre Die helle Kammer*, Köln 2012, S. 72). Dieses *punctum* ist, so erläutert Sykora, ein *punctum* des Eros, das das Begehren aber nicht wie bei fetischisierenden oder pornografischen Darstellungen stillstellt, sondern es in Bewegung hält. Übertroffen wird das *punctum* des Eros bei Barthes noch vom *punctum* des Todes (vgl. ebd., S. 72f.). Zur Nähe zwischen Barthes *punctum* und Benjamins *Aura* vgl. Mersch, *Was sich zeigt*, 2002, S. 92ff. Für eine komparative Studie der Schriften Benjamins und Barthes zur Fotografie vgl. weiterhin: Kathrin Yacavone: *Benjamin, Barthes and the Singularity of Photography*, New York 2012.

⁷³ Innerhalb eines solchen Kriegsdiskurses erneut einen ‚civil discourse‘ zu eröffnen, das liegt nach Azoulay vor allem beim Betrachter. ‚Civil imagination‘ kann dann bedeuten, dem unbeachteten visuellen Protokoll der Fotografie, das uns etwas über die Wirkungsweisen des Regimes verrät, zu folgen. So widmet Azoulay sich im Falle des israelisch-palästinensischen Konflikts u.a. Bildern, die die systematische Separation beider Bevölkerungsteile offenbaren. Ihr Augenmerk gilt dem subversiven Potenzial der Fotografien, den Spuren, die sich immer (mit-) einschreiben: „This particular image does indeed bear the traces of the encounter that it represents, but these traces will always contain signs that exceed what the image sought to achieve and which bypass the intention of the person operating the means of representation. These signs have the power to erode – to a greater or lesser extent – the power relations between the photographer and the persons photographed in the photographic situation. In order for these traces to become meaningful, what is required is not only a new kind of encounter between photographers and photographed subjects but also new kinds of spectators.“ Aber auch die fotografierten Personen bleiben in der Frage um den Einfluss auf einen ‚civil discourse‘ nicht unberücksichtigt: „The active presence of the latter [the spectators] begins to exert an influence even before the emergence of the final product – the pho-

An die Gedanken von Eagleton und Azoulay anschließend, könnten Bilder momenthaft aufscheinender, aber im Gesamtgesellschaftlichen oder für eine Dauer erst noch zu verwirklichender Gemeinschaften – ebenso wie andere Formen kultureller, künstlerischer und literarischer Produktion – nicht nur als Projektionsfläche, sondern auch als Visualisierungen eines imaginären Ortes der Gestaltung und Konstruktion neuer Gesellschaftsmodelle verstanden werden. Der Fotografie käme dabei ein Sonderstatus zu. Indem sie einen Zukunftsentwurf anbietet, der sich auf ein bereits (momenthaft) Vorhandenes bzw. Vorhanden-Gewesenes bezieht, verankert sie diesen zugleich in der Welt des Realen, verweist auf die bzw. eine Möglichkeit seiner Verwirklichung. Als ein Revolutionär-Gestisches lassen sich somit nicht nur die (bewusst) eingesetzten Gesten der fotografierten Personen betrachten, sondern mehr noch auch die (möglicherweise unentdeckten) revolutionären Gesten der fotografierten Szene insgesamt wie das Fotografierte als Geste der Revolution selbst.

Das Gestische geht dann über ein Sprachlich-Symbolisches hinaus und besitzt utopisches Potenzial – ein Potenzial, das sich aus der Unabgeschlossenheit der Geste und der Möglichkeit ihrer Aktualisierung ergibt.⁷⁴ „How do *images* draw so often from our *memories* in order to give shape to our *desires* for emancipation? And how does a

tograph – and before the concrete encounter between the photograph and its spectator occurs. Spectators predate the moment of photography and are, in fact, taken into consideration in advance by the people photographed – individuals who have come to understand both the form of action in which they participate and the nature of the tool that makes it possible, through actually using photography in their own right“ (Azoulay, *Civil Imagination*, 2012, S. 78).

⁷⁴ Walter Benjamin konzipiert die Geste in Auseinandersetzung mit dem barocken Trauerspiel, Brechts epischem Theater und Franz Kafkas Werk als „Fragment der unvollendeten, unabgeschlossenen Wirklichkeit“ (Hyun Kang Kim: Die Geste als Figur des Realen bei Walter Benjamin, in: Ulrich Richtmeyer, Fabian Goppelsröder, Toni Hildebrandt (Hg.): *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*, Bielefeld 2014, S. 107). Die Geste unterbricht eine Handlung ebenso wie sie durch die Unterbrechung erst entsteht und hält die eröffneten Möglichkeiten des weiteren Vollzugs in der Schwebe. „Die [durch die Geste] sichtbar gewordene Lücke soll den Raum für eine Verfremdung eröffnen und somit den reflektorischen Prozess in Gang setzen, der dazu führen soll, die wahrgenommene Realität in Frage zu stellen“ (ebd., S. 114). Die Geste ist zugleich (kritisch-reflektierende) Potenz und wirklichkeitsschaffender Akt, wobei „die Möglichkeit [...] nicht die Idee der Wirklichkeit [ist], die unabhängig von dieser existiert, sondern [...] erst nach der Realisierung einer Wirklichkeit als solche festlegbar [wird]. Sie ist daher immer schon die Möglichkeit *der* [Herv. i. Orig.] Wirklichkeit, die retrospektiv erkennbar und feststellbar ist“ (ebd., S. 122). Zur Beschäftigung mit Benjamins Begriff der Geste vgl. auch Judith Butler: *Wenn die Geste zum Ereignis wird*, Wien 2019. Zu Benjamins Geste als ‚Zeigen‘, d.h. als Vermittlerin zwischen „indexikalische[r] Mimesis und setzende[r] Deixis“, vgl. Nicola Gess: *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne* (Müller, Musil, Benn, Benjamin), München 2013, S. 394-421. Weitere Überlegungen zur Geste als performativem Akt in: Christoph Wulf, Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis*, München 2010; sowie zur Geste des *Uprising* und dem *Uprising* als Geste: Georges Didi-Huberman (Hg.): *Uprisings*, Ausst.-Kat., Paris 2016. Zur Unabgeschlossenheit der Geste des *Uprising* vgl. den Beitrag von Judith Butler: *Uprising*, S. 23-36; zum Moment des Bruchs vgl. Antonio Negri: *Uprising as Event*, S. 37-45.

„poetic“⁷⁵ dimension manage to be created in the very heart of our gestures of uprising and as a gesture of uprising?“⁷⁶ fragt Georges Didi-Huberman in der Einleitung zum Katalog der Ausstellung *Uprisings* (Jeu de Paume, Paris, 2016/17). In den Hypothesen, die der Ankündigungstext zur Ausstellung formuliert, wird ebenfalls auf die Bedeutung der Imagination für den Prozess des ‚Aufstehens‘, des ‚Sich-Erhebens‘ und der Emanzipation verwiesen: „We rise up first of all by exercising our imagination, [...]“⁷⁷ Weiter heißt es:

Rising up is a gesture. Before even attempting to carry out a voluntary and shared „action,“ we rise up with a simple gesture that suddenly overturns the burden that submission had, until then, placed on us (be it through cowardice, cynicism, or despair). To rise up means to throw off the burden weighing down on our shoulders, keeping us from moving. It is to break a certain present – be it with hammer blows as Friedrich Nietzsche and Antonin Artaud sought to do – and to raise your arms towards the future that is opening up. It is a sign of hope and of resistance. It is a gesture and it is an emotion. The Spanish Republicans – whose visual culture was shaped by Goya and Picasso, but also by all the photographers on the field who collected, the gestures of freed prisoners, of voluntary combatants, of children and of the famous La Pasionaria, Dolores Ibárruri – fully assumed this. In the gesture of rising up, each body protests with all of its limbs, each mouth opens and exclaims its no-refusal and its yes-desire.

Die Überlegungen in diesem Kapitel sind als Suchbewegung zu verstehen. Es gilt, die Revolutionsgesten einzelner und v.a. früher Spanienbilder auf verschiedenen Ebenen zu entdecken, um Taro und Capa mit ihren fotografischen ‚Äußerungen‘ als Teilnehmerin und Teilnehmer am Revolutionsdiskurs der Arbeiterbewegung, der in Spanien in eigener Weise zur Kristallisation kommt, zu identifizieren.

Cassou spricht für zahlreiche Zeitgenossen, als er gerade in Spanien einen Ort der Wiederbelebung eines revolutionären Zukunftsentwurfs entdeckt. Eine entscheidende Rolle für die Umwälzungen in den ersten Wochen nach dem Putschversuch spielte die ausgeprägte spanische anarchistische bzw. anarchosyndikalistische Tradition.⁷⁸ Zuletzt und zum Zeitpunkt der Aufstände waren die spanischen Anarchosyndikalisten in der 1910 gegründeten *Confederación Nacional del Trabajo* (CNT) und der 1927 gegründeten

⁷⁵ ‚Poetic‘ hier im Sinne von *Poiesis* als hervorbringend, wirklichkeitsschaffend, bewirkend verstanden; vgl. Josef Derbolav, Christoph von Wolzogen: *Poiesis*, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7, Darmstadt 1989, Sp. 1024-1026.

⁷⁶ Didi-Huberman: *Introduction*, in: ders., *Uprisings*, 2016, S. 18.

⁷⁷ *Exhibition Uprisings*, <https://jeudepaume.org/en/evenement/uprisings-2/>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.

⁷⁸ Vgl. Walther L. Bernecker: *Anarchismus und Bürgerkrieg. Zur Geschichte der Sozialen Revolution in Spanien 1936-1939*, Hamburg 1978, S. 21ff. „Die Anfänge anarchistischer Organisation reichen [...] in das Jahr 1868 zurück, als der Italiener Guiseppe Fanelli als Gesandter Bakunins in Spanien eintraf und die bereits in den 1840er Jahren in Katalonien gegründeten Gewerkschaften, die sich zu den sozialistischen Ideen antistaatlicher Tendenz, zur direkten Aktion als Kampfweise und zum Föderalismus im Sinne des von Proudhon beeinflussten Pi y Margall bekannten und Konsum- und Produktionsgenossenschaften proudhonistischer Richtung gegründet hatten, mit der 1864 gegründeten Internationalen Arbeiter-Assoziation (IAA) in Verbindung brachte“ (ebd., S. 20). Zum Programm des Anarcho-Syndikalismus vgl. u.a. Rudolf Rocker: *Anarcho-Syndikalismus* (1938), in: Achim von Borries, Ingeborg Brandies (Hg.): *Anarchismus. Theorie, Kritik, Utopie*, Frankfurt am Main 1970, S. 281-298.

Federación Anarquista Ibérica (FAI) organisiert.⁷⁹ Diese nutzten den herrschaftsfreien Raum der Revolution für den Versuch der Ausgestaltung ihrer bisher unterdrückten Ideen und Konzepte einer staatslosen, libertären Gesellschaft. Die anarchistischen Gewerkschaften waren zentraler Motor für die Entstehung von Agrarkollektiven auf dem Land, aber auch der Kollektivierung einzelner Unternehmen, wie solcher der Textilindustrie in Katalonien oder Alcoy (Levante) oder der städtischen Dienstleister in Barcelona.⁸⁰ Über seine Ankunft in Barcelona 1936 hält George Orwell nicht ohne Ironie fest: „Jeder Laden und jedes Café trugen eine Inschrift, daß sie kollektiviert worden seien. Man hatte sogar die Schuhputzer kollektiviert und ihre Kästen rot und schwarz gestrichen.“⁸¹ Der Schweizer Autor und Korrespondent Paul Thalmann, der sich zusammen mit seiner Frau Clara Thalmann den Milizen anschließt, erinnert sich ähnlich: „Eine dichte Menschenmenge drängte sich auf der Straße, die Uniformen der Miliz (einfacher blauer Overall, buntfarbene Mütze) überwogen. An den Farben der Fahnen, der Mützen oder Armbinden erkannte man die Richtung. Schwarz-Rot, die Farbe der Anarchisten, dominierte bei weitem.“⁸²

Zur Bedeutung der anarchosyndikalistischen Tradition für die revolutionäre Bewegung 1936 in Spanien schreibt der deutsche Anarchist Augustin Souchy später:

Anatole France hat einmal gesagt, daß die Utopien für den Fortschritt der Menschheit von größtem Werte sind. Dieses Wort findet hier Anwendung. Seitens der Marxisten wurden die anarcho-syndikalistischen Ideen als utopisch hingestellt. Gerade diese Utopien waren es, die sich bei der Verwirklichung einer neuen Wirtschaftsordnung als bester Wegweiser erwiesen. Die spanischen Anarchosyndikalisten hatten sich schon vorher im Geiste ein ziemlich genaues Bild der neuen sozialistischen Gesellschaftsordnung gemacht.⁸³

⁷⁹ Einflussreiche Organisation neben den anarchistischen Zusammenschlüssen der CNT-FAI war die sozialistische Gewerkschaft *Unión General de Trabajadores* (UGT). Das jeweilige Einflussgebiet benennt Bernecker wie folgt: „Während Katalonien, Ost-Andalusien und die Levante, aber auch Asturien, Galicien und Aragonien mitgliederstarke Hochburgen der Anarcho-Syndikalisten waren, stützte sich die UGT vor allem auf Angehörige der Arbeiterklasse in Asturien, Vizcaya, Madrid, Valencia sowie auf landlose Agrararbeiter und Minifundisten im Süden des Landes (Neu-Kastilien, Extremadura, West-Andalusien). Auch Büro- und Bankangestellte waren stark in der sozialistischen Gewerkschaft vertreten“ (Bernecker, *Anarchismus und Bürgerkrieg*, 1978, S. 24).

⁸⁰ Dort, wo der Einfluss der Anarchisten geringer war, sowie auf gesamtstaatlicher Ebene, wo Republikaner, gemäßigte Sozialisten und Kommunisten über den Staatsapparat verfügten, stieß die Kollektivierungsbewegung eher auf Ablehnung. Bernecker führt die antikollektivistische Politik der *Partido Comunista de España* (PCE) auf deren Interpretation der Ereignisse in Spanien als zunächst noch bürgerlich-demokratische Phase der Revolution wie deren stalinistische Einheitsfrontpolitik, die nach zentralisierten Organisationsformen verlangte, zurück. Widerstand wiederum erhielt diese Politik der PCE neben den Anarchisten durch die UGT wie die POUM. Schließlich aber verlagerte sich das Machtverhältnis von den Anarchisten zu den Kommunisten, die vor Kriegsbeginn eine politische Randgruppe ohne wesentlichen Einfluss gewesen waren, bishin zur Unterdrückung von Anarchisten, linken Sozialisten und der POUM (vgl. Bernecker, *Anarchismus und Bürgerkrieg*, 1978, S. 27ff). Zu den Beispielen vgl. ebd., S. 188-202.

⁸¹ George Orwell: *Mein Katalonien* (1938), Zürich 1975, S. 9.

⁸² Clara und Paul Thalmann: *Revolution für die Freiheit. Stationen eines politischen Kampfes*, 3., mit einem aktuellen Nachwort versehene Aufl., Grafenau-Döffingen 1987, S. 136.

⁸³ Augustin Souchy: *Die Kollektivierung in Katalonien* (o. J.), in: Achim von Borries, Ingeborg Brandies (Hg.): *Anarchismus. Theorie, Kritik, Utopie. Texte und Kommentare*, Frankfurt am Main 1970, S. 305f.

Eben jenes Vorstellungsbild war es, das 1936 mithilfe der Fotografie Realität gewann. Bereits Proudhon und Bakunin hatten auf den Stellenwert von Utopie und Imagination als Voraussetzungen für die Hervorbringung revolutionärer gesellschaftlicher Wirklichkeiten verwiesen.⁸⁴ Die frühen Bilder aus Spanien bzw. spezielle Formen ihrer Verwendung lassen sich also auch im Rahmen anarchistischer Theorie nicht nur als Zeugnis einer neuen Gesellschaft im Zustand der Revolution, sondern zugleich als Beitrag zur Verwirklichung einer neuen Gesellschaft auf Dauer lesen.

Die *Miliciana* oder Genderfragen

Taro und Capa kommen von Frankreich aus wie Orwell und Paul und Clara Thalmann ebenfalls in Barcelona an. V.a. hier entstehen Fotografien, die von Revolutionseuphorie und harmonischem Miteinander berichten. Mehrfach werden Männer und Frauen als Liebende oder in kameradschaftlichem Beisammensein abgelichtet. **Abb. 1+2** Ein Liebesverhältnis und Miteinander auf Augenhöhe galt insbesondere der intellektuellen Elite als Ziel und Ausdruck einer idealen Gesellschaft bzw. neuen Gesellschaftsordnung, auch wenn es realiter kaum als umgesetzt betrachtet werden konnte.

Gleichermaßen repräsentativ wie ‚fiktiv‘ sind Bilder von Frauen mit Waffe und im *Mono Azul*, der Kleidung der Arbeiter, die rasch zur politisch-militärischen Uniform avancierte. Das selbstbewusste Auftreten der Frauen im Overall wurde als ebenso revolutionärer Gestus wie die geballten Fäuste gefeiert, tatsächlich aber hatten Frauen es schwer, sich als Soldatinnen gegenüber den Männern zu behaupten. Die so genannten *Milicianas* nahmen zwar an Schieß- und Militärübungen teil, hielten sich aber selten bis nie in den entlegeneren Kampfgebieten auf.⁸⁵ Taro und Capa nehmen im August 1936 ganze Serien der das Schießen übender und durch den *Mono Azul* uniformierter Spanie-

⁸⁴ Vgl. z.B. Pierre Joseph Proudhon: Kleiner politischer Katechismus (1858), Auszug in: von Borries/Brandies, Anarchismus 1970, S. 74-83, (hier: S. 81); oder Michail Bakunin: Sozialismus und Freiheit (1871), in: ebd., S. 91-98, (hier: S. 93).

⁸⁵ Zur Repräsentation der *Milicianas* vgl. Lisa Margaret Lines: *Milicianas. Women in Combat in the Spanish Civil War*, Lanham 2012; Tabea Alexa Linhard: *Fearless Women in the Mexican Revolution and the Spanish Civil War*, Columbia, Missouri 2005; Mary Nash: *Defying Male Civilization. Women in the Spanish Civil War*, Denver 1995; sowie ferner Renée Lugschitz: *Spanienkämpferinnen. Ausländische Frauen im Spanischen Bürgerkrieg 1936-1939*, Wien 2012; Gina Herrmann: *Voices of the Vanquished. Leftist Women and the Spanish Civil War*, in: *Journal of Spanish Cultural Studies* 4:1 (2003), S. 11-29; Frances Lannon: *Women and Images of Women in the Spanish Civil War*, in: *Transactions of the Royal Historical Society* 1 (1991), S. 213-228.

rinnen am Strand von Barcelona auf.⁸⁶ Und dennoch ist Taro eine der sehr wenigen Frauen, die in Nähe der Kampfgebiete zugegen ist.⁸⁷ Als Sensation beschreibt später Alfred Kantorowicz, Autor und Nachrichtenoffizier des so genannten Tschapaiew-Bataillons der Internationalen Brigaden, die Ankunft des „liebliche[n]“ und „reizend[] erscheinende[n] junge[n] Mädchen[s]“ an der Córdoba-Front Ende Juni 1937:

Schon kamen die Offiziere aus dem Hause. Die Sensation, die das Erscheinen der anmutigen Reporterin machte, läßt sich denken. Der sehr willkommene Besuch wurde ins Haus geleitet, und als bald wurden zwei Flaschen entkorkt. Man hörte das helle Mädchenlachen bis ins Freie hinaus. Alle Stabsmannschaften drängten in den Zentralraum. Selbst der mürrische Feldwebel Trautsch hatte ein Schmunzeln im verknitterten Gesicht. Der Thüringer Lackner war froh, in der Sächsin Gerda Taro – ihr behaglicher Dialekt ist unverkennbar – eine engere Landsmännin gefunden zu haben. Sein breites Lachen ertönte oft und klang besonders selbstzufrieden. Es wurde eine beschwingte halbe Stunde. Ewald hatte recht, wenn er immer wieder darauf hinwies: „Na, die Jungs wer’n Oogen machen, wenn ihr vorne mit ’n Kurbelkasten auftaucht und der Regisseur hat lange Haare und ’n Lippenstift im Koppel.“⁸⁸

Taro und Capa reisen mit einer Filmkamera an, um den Kampf um La Granjuela, ein Dorf, das das Tschapaiew-Bataillon am 15. April eingenommen hatte, für die US-amerikanische Wochenschau *The March of Time* nachzustellen (Kap. 2.2).⁸⁹ Dem Umstand, dass Capa filmt und Taro fotografiert, wird sowohl in den Erinnerungen von Kantorowicz’ *Spanischem Kriegstagebuch* wie in einer zeitgenössischen Zeichnung von Hans Quaeck, die in der Bataillonszeitung erscheint, **Abb. 13** keine Beachtung geschenkt. Beide werden als Regisseure vorgestellt. Wer welche Apparatur bedient, scheint nebensächlich. Sie werden klar als Team wahrgenommen.

⁸⁶ Eine Reihe von Negativen zu diesem Thema tauchte 1983 mit einem Fund von insgesamt 154 Negativen auf dem Dachboden des ehemaligen Studios von Capa in der Rue Froidevaux 37 in Paris, das er zwischen 1937 und 1939 nutzte, auf (vgl. Bernhard Lebrun, Michel Lefebvre: Auf den Spuren von Robert Capa, München 2011, S. 11-35, Abb. auf S. 22, 31). Taros Bilder der Milizionärinnen sind als Vintageprints überliefert (vgl. Taro, Objekt.-Nr. 452.1986, 597.1992, 602.1992, 368.2002, ICP, New York/Jersey City). Zu Capas Aufnahmen existieren ebenfalls einzelne Vintageprints (vgl. Capa, Objekt.-Nr. 591.1992, 593.1992, 598.1992, 599.1992, 601.1992, ICP, New York/Jersey City). Zur Verwendung der Fotografien in der ausländischen Presse vgl. z.B. *VU en Espagne. La défense de la République*, Sondernummer, 29.8.1936, S. 42; *Miroir du Monde*, 5.9.1936; *Regards*, 10.9.1936; *La Revue du Médecin*, 30.9.1936.

⁸⁷ Bekannte Frontkämpferinnen, die als Heldinnen gefeiert wurden und in die Mythologie des Bürgerkriegs eingingen, waren Lina Odena, Rosario Sánchez (*La Dinamitera*), Caridad Mercader oder Casilda Méndez. Nach Lina Odena, die sich angesichts der Niederlage durch die Nationalisten an der Granada-Front im September 1936 das Leben nahm, wurde ein Bataillon benannt; die siebzehnjährige Dynamitwerferin Rosario Sánchez, die im Krieg eine Hand verlor, wurde mit einem Gedicht des Schriftstellers Miguel Hernández geehrt. Auch Mika Etchébère berichtet in ihrer Autobiografie *Ma guerre d'Espagne à moi* (1976) von ihren Erfahrungen an der Front – oftmals erlebte sie allerdings ein patriarchales und herabsetzendes Verhalten der Männer (vgl. Mary Nash: ‚Milicianas‘ and Homefront Heroines. Images of Women in Revolutionary Spain (1936-1939), in: *History of European Ideas* 11 (1989), S. 235-244, hier S. 236; sowie Nash, *Defying Male Civilization*, 1995, S. 50, 105-109). Nash stellt außerdem fest, dass diejenigen Frauen, die zur Kampffront aufbrachen, meist einen politischen Hintergrund besaßen. Sie waren Parteien, Gewerkschaften oder Frauenorganisationen angehörig; hatten also bereits vor Kriegsbeginn einen gewissen Emanzipationsprozess durchlaufen und nicht aus heiterem Himmel ihnen bis dato versagte Rollen angenommen (vgl. ebd., S. 107).

⁸⁸ Alfred Kantorowicz: *Spanisches Kriegstagebuch*, Köln 1966, S. 275f.

⁸⁹ Vgl. Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 2, 2010, S. 228; sowie Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 182-184; Whelan, Robert Capa, 1989, S. 161-163.

Kantorowicz mag seine spätere Erzählung womöglich auf Quaecks Zeichnung selbst stützen. Auch lassen manche Details wie die Beschreibung von Taro mit langen Haaren an der Abbildbarkeit der geschilderten Ereignisse zweifeln. In jedem Fall sind sie schriftstellerisch überformt. Wiederabgedruckt hatte Kantorowicz die Zeichnung bereits 1938 in der von ihm redigierten und in Madrid erscheinenden Publikation *„Tschapaiew“*. *Das Bataillon der 21 Nationen. Dargestellt in Aufzeichnungen seiner Mitkämpfer*.⁹⁰ Auf einer Doppelseite ist sie unter der Überschrift „Wir haben Besuch“ und neben Fotografien von Egon Erwin Kisch, Franz Dahlem und dem französischen Politiker François Billoux in der Stellung sowie einem Nachruf auf Taro wiedergegeben. Im Zentrum der Zeichnung steht Taro, gekleidet in einen eng anliegenden und ihren weiblichen Körper betonenden *Mono Azul*; zu ihren Füßen eine Inschrift: „Der Clou, der weibliche Regisseur“; oberhalb ihres Kopfes der gesprochene Text „Wo ist mein Lippenstift!“. Links sind sich herausputzende und um einen Platz am Spiegel ringende Männer zu sehen. Zwischen die Szenen sind in Großbuchstaben die Texte „500 Seelen, ein Spiegel, ein Gedanke“ und „Oh Glanz, oh Sonne!“ gesetzt. Rechts wird Folgendes dargeboten: Frisierte Brigadisten versammeln sich bewundernd um die auf einem Dreifuß aufgestellte Filmkamera; Brigadisten mit Helmen und Waffen begeben sich in Position und schauen breit grinsend über die Schultern zurück zur Kamera; schließlich Capa hinter der Kamera und den Film kurbelnd, Taro im Profil neben ihm stehend.

Kantorowicz' Beschreibungen lehnen sich stark an die bildliche Darstellung an und streichen ebenfalls den männlich-begehrlichen Blick heraus. Ergänzend zu den obigen Ausführungen heißt es im *Kriegstagebuch*:

Seit Kischs Besuch hatte keine so fröhliche Stimmung mehr geherrscht. Denn während ich beobachtete, tobten unten im Tal zwischen den Büschen die grimmigsten Schlachten vor dem Kurbelkasten von Gerda Taro und Capa, die frühzeitig wieder in die Stellungen gekommen waren, begierig erwartet von den ja bereits gestern abend durch sie vorbereiteten Kameraden. Nie hatte man so viele gutrasierte Männer in der Stellung gesehen. Das Gedränge heute morgen um die paar Handspiegel war beängstigend gewesen, und die Brunnen wurden von Hunderten umlagert, die sich gegenseitig abschrubben. Unser Zeichner Hans Quaeck hat in ein paar reizenden Skizzen voller Humor diese Vorbereitungen zum Empfang des „weiblichen Filmregisseurs“ festgehalten. Die Ehrlichkeit gebietet zu bekennen, daß die Sensation noch weit größer war als beim Besuch vom Kisch.⁹¹

Sexistischen Blicken begegnet Taro nicht nur unter den Männern des Tschapaiew-Bataillons. So wird sie auch in den Erinnerungen von Alexander Szurek, mit dem sich

⁹⁰ Vgl. Alfred Kantorowicz (Hg.): *„Tschapaiew“*. *Das Bataillon der 21 Nationen. Dargestellt in Aufzeichnungen seiner Mitkämpfer*, Madrid 1938, Bildteil zwischen den Seiten 296-297.

⁹¹ Kantorowicz, *Spanisches Kriegstagebuch*, 1966, S. 279f.

Taro und Capa Ende Mai/Anfang Juni am Navacerrada-Pass anfreunden,⁹² als reizvolle Kindfrau vorgestellt: „We all loved Gerda very much and our General was no exception. He loved everything that was beautiful and good in life. Gerda was petite with the charm and beauty of a child. This little girl was brave and the Division admired her for that.“⁹³ Bereits in einem der ersten umfänglichen Nachrufe auf Taro Anfang August 1937 schreibt der Schriftsteller Léon Moussinac:

Man konnte sie nicht nicht bewundern. Man konnte sie nicht nicht lieben. Man muss über das Beispiel staunen, das dieses femme-enfant mit solch einer lebhaften Intelligenz und solch einem großen Herzen gegeben hat, indem sie mitten unter den Soldaten der Republik für die antifaschistische Sache kämpfte [...].⁹⁴

Wie die Erinnerungen der Brigadisten und Moussinacs an Taro letztlich bezeugen, ist der Aufenthalt von Frauen in den Frontabschnitten eine Seltenheit. Ihr Erscheinen wird von den Männern seltener mit Bewunderung als vielmehr mit Verblüffung, Befremden oder Unverständnis aufgenommen und häufig mit Diskriminierung beantwortet.⁹⁵ Oft bleiben Frauen an der Front zudem nur unterstützende und versorgende Aufgaben:

[T]here was a decided degree of sexual division of labor even at the fronts, for women usually undertook culinary, laundry, sanitary, postal, liaison, and administrative assignments. [...] Occupational segregation was quite prevalent at the fronts, and armed combat was reserved, with few exceptions, for male soldiers.⁹⁶

Nira Yuval-Davis beobachtet in ihrer Untersuchung „zum Geschlechtscharakter von Militär und Krieg“,⁹⁷ dass gewöhnlicherweise die „deutliche geschlechtliche Arbeitsteilung des Krieges verschwindet [...], wenn es keine klare Trennung zwischen der ‚Kampffront‘ und der ‚Heimatfront‘ gibt.“⁹⁸ Eine Trennung von Kampf- und Heimatfront vollzieht sich in Spanien mit der Verschiebung von Revolution zu Krieg bzw. der Ablösung der Revolutionseuphorie durch die Tatsache des anhaltenden Kriegszustandes

⁹² Vgl. Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 174.

⁹³ Alexander Szurek: *The Shattered Dream*, New York 1989, S. 171.

⁹⁴ Léon Moussinac: *Hommage à Gerda Taro*, in: *Regards*, 5.8.1937, S. 8: „On ne pouvait pas ne pas l’admirer. On ne pouvait pas ne pas l’aimer. Il faut qu’on retienne l’exemple qu’a donné cette femme-enfant, d’une si vive intelligence et d’un si grand cœur, en tombant, parmi les soldats de la République, pour la cause antifasciste [...]“.

⁹⁵ Vgl. Anm. 85; sowie Nash, *Defying Male Civilization*, 1995, S. 105-109.

⁹⁶ Nash, *Defying Male Civilization*, 1995, S. 108.

⁹⁷ So ein Kapitel ihrer Studie, vgl. Nira Yuval-Davis: *Geschlecht und Nation*, Emmendingen 2001, S. 154-188.

⁹⁸ Yuval-Davis, *Geschlecht und Nation*, 2001, S. 157. Zur binären Konstruktion von „civilian experience“ der Heimatfront und „combat experience“ als „an extremely limited and usually patriarchal perspective“ vgl. Linhard, *Fearless Women*, 2005, S. 4f. Linhard verweist auf Miriam Cooke, die in Auseinandersetzung mit den „many little war stories“ that Lebanese, Bosnian, Iraqi, Algerian, and Palestinian women are telling today“, darstellt, wie „women’s writing on war often redefines the lines between combat experience and civilian experience“ (ebd., S. 5). „What used to be labeled civilian experience – being bombed, raped, expropriated, and salvaging shreds of living in a refugee camp – some [der schreibenden Frauen] name combat experience“ (Miriam Cooke: *Women and the War Story*, Berkeley 1996, S. 41, zit. nach Linhard, *Fearless Women*, 2005, S. 5).

relativ schnell. Sehr bald sind nicht mehr nur Städte wie Barcelona, sondern auch Kampflinien im Landesinneren die Orte der Auseinandersetzung. Bereits in der *VU*-Sondernummer zu den Ereignissen in Spanien vom 29. August 1936 findet Capas Fotografie eines Milizpaares Verwendung, um den Abschied der Frauen und Kinder von den Männern, die zur Front aufbrechen, in variierenden Szenen zur Darstellung zu bringen. **Abb. 15** Überschieden ist die Seite mit „Un départ pour le front. Scènes d’adieux“, „les femmes...“, „les gosses...“ – die Frauen, die Kinder. Keine rührenden Abschiedsszenen werden vorgeführt, sondern ein Aufbruch in Euphorie und guter Stimmung. Capas Fotografie des Milizpaares zeigt Frau und Mann im *Mono Azul*. Doch während der Soldat mit Decke und Helm für die Front ausgestattet ist, trägt die *Miliciana* allein einen Revolver, die Waffe des Nahkampfs und Selbstschutzes, am Gürtel. Sie bleibt in der Stadt bzw. an der Heimatfront zurück.

Subversiv offenbart sich schon in den frühesten Aufnahmen, dass mit dem Tragen des *Mono Azul* und der Teilnahme an Kampfübungen keineswegs traditionelle Geschlechterrollen aufgebrochen waren. Vielmehr müssen auch Bilder der *Milicianas* als symbolische Zeichen begriffen werden. Die *Miliciana* ist ein symbolisches Phänomen der Städte. Unter zunehmendem Machtgewinn der Kommunistischen Partei und unter stalinistischem Einfluss über die Direktiven der Komintern wird Frauen schließlich die Teilnahme an jedweder kämpferischer Handlung wie gar das Tragen des *Mono Azul* untersagt.⁹⁹ So heißt es in einem Tagesbefehl der 11. Internationalen Brigade vom 6. Mai 1937:

Den Bataillonen und allen Dienststellen wird mitgeteilt, dass verboten ist, Frauen in den Geschäftszimmern und den politischen Büros zu beschäftigen. Wenn es noch Frauen in Einheiten geben sollte, muss alles getan werden, um Reclamationen zu vermeiden. Auch ist es verboten, dass Frauen in Männeruniform sich kleiden.¹⁰⁰

Ebenso geraten Frauen im *Mono Azul* mehr und mehr unter Misskredit und werden bald sehr explizit auf ihre Aufgaben an der Heimatfront verwiesen.¹⁰¹

Yuval-Davis stellt fest, dass der Einbezug von Frauen ins Militär oftmals zudem nur dann akzeptiert wird, wenn Soldatinnen „durch die Betonung ihrer Weiblichkeit“ von

⁹⁹ Für einen Überblick zur Spanienpolitik und dem Einfluss der UdSSR wie der Komintern vgl. u.a. Bernecker, *Krieg in Spanien*, 2005, S. 100-110; Bernecker, *Anarchismus und Bürgerkrieg*, 1978, S. 30-33; Frank Schauf: *Der Spanische Bürgerkrieg*, Göttingen 2006, S. 158-167; Graham, *Der Spanische Bürgerkrieg*, 2008, S. 66-68, 76-78.

¹⁰⁰ Tagesbefehl, 11. Brigade, 6.5.1937, abgedruckt in: Horst Kühne: *Pasaremos. Deutsche Antifaschisten im national-revolutionären Krieg des spanischen Volkes*, 2., überarb. u. erw. Aufl., Ost-Berlin 1970, S. 123.

¹⁰¹ Vgl. Nash, ‚*Milicianas*‘ and Homefront Heroines, 1989, S. 237f.; Nash, *Defying Male Civilization*, 1995, S. 52f, 101-104, 109-116, 120-124; Linhard, *Fearless Women*, 2005, S. 39.

den Soldaten unterschieden werden.¹⁰² Dies geschieht in Fotografien aus Spanien vornehmlich durch die Hervorhebung modischer Details. In einer von Taros Aufnahmen kommen z.B. die Absatzschuhe einer *Miliciiana* besonders zur Geltung. **Abb. 16** Zu sehen ist eine Frau im *Mono Azul*, die auf die Knie gegangen ist, um mit einer Pistole auf einen Gegenstand außerhalb des Bildrahmens zu zielen. Dabei stützt sie den Arm, mit dem sie die Waffe hält, auf ihr hochgestelltes rechtes Bein. Taro ist ebenfalls auf die Knie oder in die Hocke gegangen, um die Schützin im Profil zu fotografieren. Der Fokus ihrer Kamera sitzt auf dem Körper der *Miliciiana* in der Bildmitte. Während Bildhintergrund und -vordergrund unscharf verwischen, berühren die Schuhe den Boden in einer Ebene der Bildschärfe. Sie fallen dem Betrachter ins Auge. Zu überlegen ist, ob Taro die Schuhe nicht auch als lyrisches Detail und selbstbewusstes Zeichen des Frau-Seins ins Bild setzt, weniger um die Weiblichkeit der *Miliciiana* zu betonen.

Dass das betonte Aufzeigen von Weiblichkeit aber eine Rolle spielt, zeigen zahlreiche Beispiele aus der Illustrierten Presse, d.h. der Verwendung der Fotografien. In Frankreich und England stößt das Thema der *Miliciiana* auf verschieden starke oder schwache Akzeptanz. Caroline Brothers, deren Studie der spanischen Bürgerkriegsfotografie sich auf einen Vergleich der französischen und britischen Illustrierten der ersten Monate konzentriert, hält hierzu fest:

To foreign readers, photographs of Spanish women-at-arms signified something much more complex than simply Spanish women-at-arms; they were scored through with assumptions that were prevalent within their own societies about what women symbolized and how they should behave and be represented. The types of myths to which these women were made to conform, and the way the foreign press used those images, is deeply revealing of attitudes to gender roles prevalent in interwar Britain and France [...].¹⁰³

Während die britische Presse vornehmlich ein negatives Bild der spanischen Kämpferinnen zeichnet – als wilde, pietätlose, ehrenhafte Soldaten verführende und für gesellschaftliches Chaos sorgende Amazonen –,¹⁰⁴ unterscheidet sich das von ihnen in der französischen Presse erstellte Bild je nach Ort der Veröffentlichung. Die pro-aufständischen, konservativen Magazine und Zeitungen heben ebenfalls die durch Frauen mit Waffen gefährdete soziale Ordnung hervor, die die Republik unterstützenden Illustrierten hingegen begrüßen das Aufbrechen gesellschaftlich-patriarchalischer Strukturen.¹⁰⁵ Ein stereotypes Frauenbild liegt dennoch auch ihren Berichten zugrunde: Betont wird

¹⁰² Vgl. Yuval-Davis, *Geschlecht und Nation*, 2001, S. 167.

¹⁰³ Brothers, *War and Photography*, 1997, S. 76.

¹⁰⁴ Bernecker verweist auf die pro-rebellische Einstellung der konservativen britischen Regierung zur Zeit des Bürgerkriegs (vgl. Bernecker, *Krieg in Spanien*, 2005, S. 83).

¹⁰⁵ Vgl. z.B. den Bericht von Margarita Nelken „*Miliciens, infirmières, cuisinières... Heroïnes*“ in *Regards* vom 24.9.1936, S. 4.

meist die Opfer- und z.T. sexuelle Entsagungsbereitschaft der *Milicianas* wie ihre ausgesprochen weibliche Seite – schön, jung, zurechtgemacht.¹⁰⁶

Die Spanier des republikanischen Lagers beschäftigt das Thema der *Miliciana* noch, nachdem es aus der ausländischen Presse längst verschwunden ist. Obwohl innerhalb der linken Parteien und Organisationen – nicht nur der *Partido Comunista de España* – die Stimmung bezüglich kämpfender Frauen bereits mit der Jahreswende 1936 umschwenkt, zeigt die *Miliciana* in der Zeitschrift *Estampa* eine außergewöhnliche Präsenz. Wöchentlich erscheinen hier bis weit in das Jahr 1937 Milizionärinnen auf dem Titelbild oder werden im Porträt vorgestellt.¹⁰⁷ Ebenso widmet sich die Zeitschrift *Cronica* in zahlreichen Ausgaben den spanischen Frauen, die mit „bravura y abnegacion ejemplares“,¹⁰⁸ mit beispielhaftem Mut und Opferbereitschaft, kämpften und Unterstützung leisteten.

Exkurs: Die Neue Frau

Mit Blick auf die spanischen Magazine wird deutlich – mehr noch als aus der Behandlung des Themas in der französischen oder internationalen Presse zu ersehen ist –, dass die *Miliciana* an Darstellungen der ‚Neuen Frau‘ bzw. der ‚Nueva Mujer‘ der 1920er und 1930er Jahre anschließt, die Typen ihrer Darstellung wie die *Garçonne* oder das *Girl* ergänzt.¹⁰⁹ Die ‚Neue Frau‘ ist ein ambivalentes und vor allem medial erzeugtes Bild, das zur realen Lebenslage vieler Frauen in Widerspruch steht. Als Alltagsmythos und Aufbruchspantasie beschreibt Katharina Sykora das Konzept der ‚Neuen Frau‘,

¹⁰⁶ Vgl. Brothers, *War and Photography*, 1997, S. 76-98.

¹⁰⁷ Zuletzt in *Estampa* vom 14.8.1937; ab nun werden Frauen wieder in etablierten Rollen präsentiert, als *Muchachas*, als Arbeiterinnen in den Fabriken der Rüstungsindustrie oder als die Opfer des Krieges. Ausgaben von *Estampa* sind im digitalen Zeitschriftenarchiv der *Biblioteca Nacional de España* abzurufen, <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>.

¹⁰⁸ Titelseite, *Cronica* vom 2.8.1936, dem ersten Heft, das die *Miliciana* zum Thema hatte, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003349566>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022. Weitere Ausgaben ebenfalls im digitalen Zeitschriftenarchiv der *Biblioteca Nacional de España*. Die *Milianca* taucht durchgehend in den Heften vom 2.8.-11.10.1936 auf; danach in den Heften vom 15.11., 22.11., 6.12., 20.12.1936, 3.1., 10.1., 9.5., 22.8.1937. *Estampa* und *Cronica* werden 1928 und 1929, noch während der Zeit der Diktatur, von Antonio González Linares nach dem Vorbild französischer und deutscher illustrierter Magazine gegründet. 1938 verschwinden sie aus der Presselandschaft. Vgl. *Biblioteca Digital Hispánica*, zu *Estampa*, <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?fechaDesde=1928&showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=estampa&sort=&fechaHasta=1938&tipomaterial=Prensa+y+Revistas&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=4>; zu *Cronica*, <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?fechaDesde=1926&showYearItems=&field=titulo&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=cronica&languageView=es&fechaHasta=1938&tipomaterial=Prensa+y+Revistas&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=2>; beides zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.

¹⁰⁹ Vgl. Patricia Gozalbez Cantó: *Fotografische Inszenierungen von Weiblichkeit. Massenmediale und künstlerische Frauenbilder der 1920er und 1930er Jahre in Deutschland und Spanien*, Bielefeld 2012.

das bezeichnenderweise in den revolutionären Bewegungen des 19. Jahrhunderts seine Wurzeln hat:

Frühe Entwürfe tauchen vornehmlich im Kontext revolutionärer Bewegungen auf, die im Sinne einer Katharsis gesellschaftspolitisch und historisch Nullpunkte setzten, um aus ihnen heraus den „neuen Menschen“ zu schaffen. Eng mit dem Freiheitsbegriff verknüpft, erscheint daher auch „Die Neue Frau“ im Gefolge der „femme libre“ der Französischen Revolution [...].¹¹⁰

In den 1920er Jahren erfährt das Konzept der ‚Neuen Frau‘ allerdings einen zentralen Wandel. Nachdem wesentliche feministische Bestrebungen der politischen Frauenbewegung mit dem Frauenwahlrecht, der gesetzlichen Gleichstellung und dem Zugang zu Berufsbildung und Erwerbstätigkeit als verwirklicht gelten, geht es einer neuen Generation nun darum, den Entwurf tatsächlich zu leben.¹¹¹ Für Sykora stellt sich „die Frage, ob der sich damals immer weiter verbreitende und gleichzeitig formal an festen Konturen gewinnende Phänotyp nicht nur symbolische Form für die ‚Neue Frau‘ war, ohne notwendig den ursprünglich mit ihr verbundenen emanzipatorischen Gehalt zu erfüllen.“¹¹² Die Antwort lautet: sowohl als auch. Die ‚Neue Frau‘ ist mehr ein symbolisches Bild bzw. Bilderensemble, das sich in einer ikonografischen Typologie verdichtet, als gelebte Realität; sie wird mit der Festlegung auf ihre typischen Merkmale mehr gebändigt, denn befreit. „Durch deren verengte Typisierung, die gleichwohl als Zeichen für Modernität stand, wurden nämlich auch die ‚Spielräume‘ immer enger, innerhalb derer sich ein modernes weibliches Rollenspektrum leben und darstellen ließ.“¹¹³ Und dennoch liefert das Bild der ‚Neuen Frau‘ ein wichtiges Identifikationsangebot, das „partiell auch zu Befreiungsschritten aus alten verkrusteten, geschlechtsspezifischen Mustern führt[...].“¹¹⁴

Taro selbst greift vielfach die neuen Weiblichkeitsentwürfe auf, wenn sie sich vor der Kamera präsentiert oder inszeniert. Dabei variiert sie ihre Rollen, legt sich aber gerade nicht auf einen Typ fest, sondern geht auf Identitätssuche, probiert sich im Spiel mit der Kamera aus.¹¹⁵ In der Zeit des Pariser Exils steht sie mehrfach Fred Stein Modell. Al-

¹¹⁰ Katharina Sykora: Die Neue Frau. Ein Alltagsmythos der Zwanziger Jahre, in: dies., Annette Dorgerloh, Doris Noell-Rumpeltes, Ada Raev (Hg.): Die Neue Frau. Herausforderungen für die Bildmedien der Zwanziger Jahre, Marburg 1993, S. 9. Zum Bild der ‚Neuen Frau‘ vgl. außerdem Gesa Kessemeier: Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der ‚Neuen Frau‘ in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929, zugl.: Münster, Univ., Diss., 2000, Dortmund 2000; Julia Freytag, Alexandra Tacke (Hg.): City Girls. Bubiköpfe & Blaustrümpfe in den 1920er Jahren, Köln 2011.

¹¹¹ Vgl. Sykora, Die Neue Frau 1993, S. 10f.

¹¹² Ebd., S. 11.

¹¹³ Ebd., S. 23.

¹¹⁴ Ebd., S. 15.

¹¹⁵ Zum emanzipatorischen Potenzial des Rollenspiels und der Maskerade vgl. Sabine Leßmann: „Weiblichkeit ist Maskerade“. Verkleidungen und Inszenierungen von Frauen in Fotografien Madame d’Oras,

lein drei Negativfilme des Fotografen mit Porträtreihen von Taro aus den Jahren 1935-1936 sind im *Mexikanischen Koffer* enthalten.¹¹⁶ Taro zieht im Frühjahr 1935 in die Wohnung von Fred und Lilo Stein. Dort hatte Fred Stein ein Fotostudio eingerichtet. Das Badezimmer war zur Dunkelkammer, die dann auch Capa zeitweilig nutzt, umfunktioniert.¹¹⁷ Stein fotografiert bald die intellektuelle und politische Elite: Willy Brand, André Malraux, Arthur Koestler, Bertholt Brecht, Léon Blum u.v.m. Er macht sich als ‚Porträtist des Exils‘ einen Namen. Später in den USA entstehen dann Aufnahmen von Hannah Arendt oder Albert Einstein, die weit verbreitet das Image dieser Persönlichkeiten prägen.¹¹⁸

Die Bilder, die Stein von Taro macht, zeigen die Experimentierfreude, mit der Fotograf wie Fotografierte ans Werk gehen. Taro gibt sich nachdenklich, scherzend, lachend, ‚keck‘, konzentriert, selbstbewusst. Mal erscheint sie in eleganter Kleidung mit Hut und/oder Pelzschal, mal ganz der aktuellen Mode folgend mit weißem Kragen; mal mit Zeitung in den Händen, mal mit Zigarette zwischen den Fingern.¹¹⁹ Stein probiert sich mit verschiedenen Lichtinszenierungen aus. Im Innenraum nutzt er bevorzugt gerichtetes Licht: künstliche Flutlichter oder das Licht des Fensters. Von beidem macht er für Porträtreihen von Taro Gebrauch.¹²⁰ Wie Fred Stein in Interviews und Magazinbeiträgen über die Jahre hinweg betont, interessiert er sich v.a. für die Geschichten seiner Subjekte, die er ihnen oftmals im Gespräch während des Fotografierens entlockt. Er wolle Charakterbilder schaffen. Aber nicht an der Oberfläche, wie noch die Physiognomisten, glaubt er, den Charakter seines Gegenübers ablesen, sondern nur im Austausch und „aus einer emotionalen Verflechtung“¹²¹ zwischen Fotograf und fotografierte Per-

Marta Astfalek-Vietz‘ und Olga/Adjoran Wlassics‘, in: Dorgerloh/Noell-Rumpeltes/Raev Die Neue Frau 1993, S. 141-152; Bettina Götz: Viermal Hilde, in: ebd., S. 153-164.

¹¹⁶ Vgl. Fred Stein, Paris, 1935-1936, Negativfilme 160-162, in: Young, The Mexican Suitcase, Bd. 2, 2010, S. 408-411.

¹¹⁷ Vgl. Schaber, Gerda Taro, 2013. S. 78ff.

¹¹⁸ Zu Fred Stein vgl. Dawn Freer (Hg.): Fred Stein. Paris, New York, Ausst.-Kat., Heidelberg 2013; Erika Eschenbach, Helena Weber (Hg.): Fred Stein. Dresden, Paris, New York, Ausst.-Kat., Dresden 2018; Raphael Gross, Ulrike Kuschel (Hg.): Report from Exile. Fotografien von Fred Stein, Ausst.-Kat., Berlin 2020; Franziska Martinsen (Hg.): Beziehungsweise transatlantisch. Zum Verhältnis USA-Europa. Die 22. Hannah Arendt Tage 2019, Teil II: Dresden – Paris – New York. Emigration in den 1930er und 1940er Jahren am Beispiel des Fotografen Fred Stein, eines Zeitgenossen Hannah Arendts, Weilerswirst 2020, S. 107-137; sowie Website des Fred Stein Archivs, die von Peter Stein, Fred Steins Sohn, unterhalten wird: www.fredstein.com.

¹¹⁹ Neben den Negativen des *Mexikanischen Koffers* vgl. Stein, Gerda Taro, Objekt-Nr. 242.1993, 243.1993, ICP, New York/Jersey City; Prints aus dem Fred Stein Archiv, Stanfordville, NY, zwei davon abgedruckt in: Gross/Kuschel, Report from Exile, 2020, S. 74, 75.

¹²⁰ In Aufnahme 42 des Negativfilms 161 ist ein Scheinwerfer knapp ins Bild gerückt (Young, The Mexican Suitcase, Bd. 2, 2010, S. 410).

¹²¹ Bernd Hüppauf: Der bedeutende Augenblick. Fred Steins Stadtfotografie, in: Eschenbach/Weber, Fred Stein, 2018, S. 96.

son erfahren und erkennen und erst mithilfe von Kamera, Licht und nicht zuletzt Imagination zum Vorschein bringen zu können. „After a certain amount of practice the imagination becomes more supple and a real help to the portraitist. It enables him to get beneath the surface [...],“ schreibt er 1936 in einem Artikel für das Londoner *Photography Magazine*.¹²² Spielerisch und gemeinsam erkunden Taro und Stein ihre Rollen als Fotograf, als fotografiertes Subjekt und als Frau.

In einer Reihe von Aufnahmen, die 1935 in Steins Studio entstehen, wird Taro als arbeitende, berufstätige Frau an der Schreibmaschine in Szene gesetzt. **Abb. 17a+b** Die Schreibmaschine galt insbesondere in der Zwischenkriegszeit als Kennzeichen für eine neue Selbstständigkeit und Freiheit von (bürgerlichen¹²³) Frauen, die sich zuhause im ‚Tippen‘ und für kaufmännische Büroaufgaben ausbilden ließen, um sich damit eine eigenständige Existenz oder zumindest einen Zuverdienst zu sichern sowie am öffentlichen Leben außerhalb von Haus und Familie teilzuhaben. „Kein anderer Frauentypus sollte zwischen 1918 und 1933 so großes öffentliches Interesse erlangen“ und zum „Inbegriff ‚Weimarer Modernität‘“ avancieren wie die weibliche Angestellte, schreibt Liane Schüller.¹²⁴

Nach ihrem Schulabschluss an der Mädchenrealschule und einem Pensionatsaufenthalt in der Schweiz besucht Taro die Städtische Höhere Handelsschule in Stuttgart, wo sie u.a. in Stenografie und im Maschinenschreiben unterrichtet wird.¹²⁵ Neben den angeeigneten Schreibfertigkeiten geraten ihr später auch ihre umfangreichen, während ihrer für Töchter bürgerlicher Familien insgesamt klassischen Ausbildung erworbenen Sprachkenntnisse zum Vorteil. Dass die Schreibmaschine für Taro ein wichtiges Werkzeug ist und für die fotografischen Aufnahmen als Attribut ihrer Persönlichkeit dient, darauf verweist insbesondere die Aufnahmesituation: Taro sitzt nicht an einem gewöhnlichen

¹²² Fred Stein: We Must Boost the Character Portrait Says Stein, of Paris, in: *Photography Magazine* (London), 16.6.1936. Vgl. außerdem [o.A.] Making Every Picture Tell a Story. Romances of the Past Are Brought to Light in this Novel Idea, in: *Photography Magazine* (London), 16.1.1936; Fred Stein: Celebrities, in: *Minicam Photography*, 16.7.1944; [o.A.] Portraiture. Fred Stein, in: *Photo Arts Magazine*, 16.2.1952; Jacob Dreschin: Pictures of People. Fred Stein Explains His Goals, in: *New York Times*, 26.9.1954; alle Artikel online verfügbar unter <http://www.fredstein.com/press-collection>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.

¹²³ Zu den Unterschieden bürgerlicher und proletarischer Frauenerwerbstätigkeit vgl. Ute Frevert: Vom Klavier zur Schreibmaschine. Weiblicher Arbeitsmarkt und Rollenzuweisungen am Beispiel der weiblichen Angestellten in der Weimarer Republik, in: Annette Kuhn, Gerhard Schneider (Hg.): *Frauen in der Geschichte. Frauenrechte und die gesellschaftliche Arbeit der Frauen im Wandel. Fachwissenschaftliche und fachdidaktische Studien zur Geschichte der Frauen*, Düsseldorf 1979, S. 84f, S. 93f., 97-99.

¹²⁴ Liane Schüller: Vom Ernst der Zerstreuung. Schreibende Frauen am Ende der Weimarer Republik. Marieluise Fleisser, Irmgard Keun und Gabriele Tergit, zugl.: Duisburg-Essen, Univ., Diss., 2004, Bielefeld 2005, S. 8; vgl. insbes. Teil 3 der Arbeit: Die Schreibmaschine – Annäherung an das „Arbeitswerkzeug“ weiblicher Angestellter, S. 247-304.

¹²⁵ Vgl. Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 27.

Arbeitsplatz, sondern im Scheinwerferlicht des Studios. Die Schreibmaschine musste für die Sitzung dort platziert worden sein, um sie als Requisit zu nutzen. Zudem deutet ein weiterer Umstand darauf, dass man sich nicht zufällig und nebenbei in diesem Setting zusammenfindet. Die letzten Aufnahmen der Negativfilmrolle zeigen einen weiteren Fotografen, der Porträts von Taro fertigt: Cziki Weisz – später Mitarbeiter in Capas Studio (Kap. 2.1.). Stein nimmt jetzt eine Position in zweiter Reihe ein und überlässt Weisz die Bühne. Für die letzten Auslösungen setzt er seine Schuhe, die ganz antibürogerlich auf dem Tisch abgelegt sind, mit ins Bild. Gelassen hat er sich zurückgelehnt; die Interaktion mit Taro aber geht trotz der neuen Rollenverteilung für einen Moment weiter. Das Spiel hat kurzzeitig drei Protagonisten.

Hervorzuheben ist letztlich, dass die Schreibmaschine, so sehr sie von Taros modernem Frau-Sein zeugt, dennoch auch ein Zeichen deutlich geschlechtlicher Arbeitsteilung und Zementierung weiblicher Berufsfelder – der Mann als Leiter der Geschäfte, als Vorgesetzter, die Frau als zum Diktat Befohlene und zur Maschinenarbeit Herabgesetzte – und damit noch lange nicht befreiter, sondern weiterhin gesellschaftlich vorgeschriebener und hierarchisierter Rollenzuweisung ist.¹²⁶ Für die Anfangszeit der Zusammenar-

¹²⁶ Ausführlich Frevert, *Vom Klavier zur Schreibmaschine*, 1979, S. 82-112. Frevert stellt heraus, dass für das Zulassen von Frauenerwerbstätigkeit seit Ende des 19. Jahrhunderts v.a. ökonomische und arbeitsmarktpolitische Interessen eine Rolle spielten. Frauen wurden nicht nur geringere Löhne gezahlt, sondern sie dienten auch als „Puffer im Proletarisierungsprozeß“ (ebd., S. 91) des (männlichen) Kaufmannsberufs. Durch technische Rationalisierung – neben der Schreibmaschine wurden weitere Büromaschinen wie Addier- und Rechenmaschinen, Buchungsmaschinen, die Hollerith-Maschine und Adressier- und Frankiermaschinen eingeführt – und Standardisierung von Arbeitsabläufen war das Ansehen kaufmännischer Angestellter gesunken. Um dem entgegenzuwirken, setzte man Frauen für die neuen ‚niederen‘, mechanisierten, monotonen Aufgaben ein. „Diejenigen Arbeiten, die fabrikmäßigen, ‚proletarischen‘ Verrichtungen am nächsten kamen, wurden ‚feminisiert‘, womit den in höheren Positionen beschäftigten standesbewußten Männern das Schicksal der Proletarisierung (vorerst) erspart blieb“ (ebd., S. 87). Schließlich stabilisierte die Berufstätigkeit von Frauen alte Rollenbilder, statt sie zu verändern. Vgl. außerdem Ute Frevert: *Frauen-Geschichte. Zwischen bürgerlicher Verbesserung und neuer Weiblichkeit*, Frankfurt am Main 1986, S. 146-199 (Kap. 3: Die Entdeckung der „modernen Frau“ 1914-1933). Schüller fragt darüber hinaus, inwieweit die Schreibmaschine selbst als emanzipatorisches Werkzeug oder als Apparatur „zunehmende[r] Kontrolle über den Arbeitsvorgang der Frau gewertet werden kann“ (Schüller, *Vom Ernst der Zerstreuung*, 2005, S. 13). Sie verweist auf Methoden der Kraftleistungsmessung von Akkordarbeit, der auch die an den Schreibmaschinen beschäftigten Frauen unterlagen (vgl. ebd., S. 275f.). ‚Schreibkräfte‘ hatten v.a. zu funktionieren. Im Kontext der Arbeit in den (Großraum-) Büros und Kontoren lässt sich die Schreibmaschine weniger als verlängerter Arm der Schreibenden als die Schreibende mehr als Teil der Maschine betrachten (vgl. ebd., S. 279f.). Die literarischen Texte der Weimarer Zeit, denen Schüllers Interesse gilt, beschreiben dann v.a. eine symbiotische Beziehung zwischen den schreibenden Frauen und ihrer Apparatur (vgl. ebd., S. 296-304). So heißt es z.B. über die weibliche Hauptfigur, die Stenotypistin Gilgi, im gleichnamigen Roman (1931) von Irmgard Keun, „Ihre braunen, kleinen Hände mit den braven, kurzznäglig getippten Zeigefingern gehören zu der Maschine, und die Maschine gehört zu ihnen“ (zit. nach ebd., S. 296); oder so teilt die Protagonistin Fräulein Brückner in Christa Anita Brücks *Schicksale hinter Schreibmaschinen* (1930) mit, „Ich ziehe das Wachstumverdeck zurück und die Schreibmaschine blickt mich an. An meiner Bewegtheit ermesse ich zum ersten Male die tiefe Beziehung des Arbeitenden zu seinem Handwerkszeug, durch das er überhaupt erst zu wirken vermag, diese stillschweigende, tiefinnerliche Kameradschaftlichkeit, stärker als manche Bindung von Mensch zu Mensch. Nie ist mir meine Schreibmaschine totes Objekt gewesen, immer schon, von Anbeginn unsagbar lebendige Wesenheit“ (zit. nach ebd., S. 296f.).

beit von Taro und Capa ist diese geschlechtsbezogene Dynamik ebenso kennzeichnend. Die Erzählung, Taro habe Capa ein neues Image verschafft und ihn damit erst erfunden, sie sei die eigentliche Macherin des berühmten Fotografen gewesen, habe André Friedmann in Robert Capa verwandelt,¹²⁷ kann nicht darüber hinwegtäuschen – vielmehr unterstreicht sie noch –, dass Taro zunächst nur ein Platz im Hintergrund zugestanden wurde.¹²⁸ Taro unterstützt Capa, sich sein fotografisches Standbein aufzubauen. Sie dolmetscht und hilft bei den Bildunterschriften und der sonstigen Umsetzung der Reportagen.¹²⁹ Tatsächlich erfunden hat Capa sich selbst, indem er seine Biografie und seinen Charakter immer wieder fiktionalisierte und vielfach Mythen um seine Reportagen kreierte (Kap. 3.1).

Während Capa in Paris neben kleineren Aushilfsjobs v.a. seine Karriere als Fotoreporter verfolgt, tritt Taro auch beruflich in die Rolle der Assistentin. Ab Oktober 1935 arbeitet sie unter Maria Eisner, die später die Leitung des Büros von *Magnum*¹³⁰ übernimmt, in der Fotoagentur *Alliance Photo* (Kap. 2.3). Capa hat dort bald feste Aufträge. Zugute kommt Taro, dass sie sich in der Agentur ein fotografisch-handwerkliches wie ästhetisches Knowhow aneignen und wichtige Beziehungen innerhalb der Branche aufbauen kann. Schaber weist darauf hin, dass Taro sich wohl angeregt durch die Agenturarbeit 1935 ihre Mittelformat-Kamera, die Reflex-Korelle, mit der sie zunächst in Spanien fotografiert, zulegt.¹³¹

In welchem Umfang Taro während ihrer Zeit in Paris selbst fotografiert, bleibt unklar.¹³² In Spanien aber, inmitten von Umbruch und gesellschaftlicher Umordnung, tritt

¹²⁷ Vgl. insbes. Jane Rogoyska: *Gerda Taro. Inventing Robert Capa*, London 2013.

¹²⁸ Hier ließen sich Überlegungen zum Künstlerpaar ergänzen; vgl. Whitney Chadwick, Isabelle De Courtivron (Hg.): *Significant Others. Creativity and Intimate Partnership*, New York 1993; Renate Berger (Hg.): *Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert*, Köln 2000; Barbara Schaefer, Andreas Blühm (Hg.): *Künstlerpaare. Liebe, Kunst und Leidenschaft*, Ausst.-Kat., Ostfildern 2008; Tanja Buchholz: *Von Genies und Musen. Künstlerpaare des 20. Jahrhunderts in bildender Kunst, Literatur und Theater*, zugl.: Düsseldorf, Univ. Diss., 2009, Göttingen 2009; Christine Fornoff-Petrowski, Melanie Unseld: *Paare in Kunst und Wissenschaft*, Wien 2021.

¹²⁹ Zu den biografischen Ausführungen hier und im folgenden Abschnitt vgl. Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 79, 83f.; Whelan, Robert Capa, 1989, S. 109ff.

¹³⁰ Magnum wird 1947 als Agenturzusammenschluss der Fotografen Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour (Chim), George Rodger und William Vandivert in New York gegründet. Obwohl Maria Eisner wesentlich am Aufbau der Agentur beteiligt war und mit ihrer Agentur *Alliance Photo* ein Modell vorgab (Kap. 2.3), wird sie bezeichnenderweise nicht zu den Gründern gerechnet. Zum Mythos Magnum vgl. Clément Chéroux, Clara Bouveresse (Hg.): *Magnum – Manifesto*, München 2017; Matthias Christen, Anton Holzer: *Mythos Magnum. Die Geschichte einer legendären Fotoagentur*, in: *Fotogesichte* 36:142 (2016), S. 21-40.

¹³¹ Vgl. Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 83.

¹³² Zu den Hinweisen, dass auch Taro bereits fotografierte, vgl. Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 83, 88, 93. Eine Taro zugeschriebene Fotografie von Capa aus den Pariser Jahren findet sich in Anna Fárová, Cornell Capa, Sam Holmes (Hg.): *Robert Capa*, New York 1969, S. 11. Außerdem ist ein Presseausweis der Amsterdamer Agentur *A.B.C.-Press-Service*, der am 4.2.1936 ausgestellt wurde, erhalten (vgl. Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 88; Original im ICP, New York/Jersey City). *A.B.C.-Press* wird von einem Freund

sie selbst ‚schöpferisch‘¹³³ hervor. Obwohl die modernen Frauenbilder und -rollen weiterhin von patriarchalen Machtstrukturen durchsetzt sind, stellen sie wichtige Quellen der Identifikation und Persönlichkeitsbildung dar, die Taros weiteren Weg vorbereiten. Ihre Schreibtätigkeit schließlich ergänzt ihre Arbeit als Fotografin. Sie und Capa sind *Fotojournalisten*, die die Texte ihrer späteren Reportagen mitverfassen.

Mit dem Verkleidungs- und Rollenspiel vor der Kamera und dem In-Szene-Setzen des Symbols ihrer Berufstätig- und Selbstständigkeit – der Schreibmaschine – präsentiert sich Taro als ‚Neue Frau‘. Es wundert daher nicht, dass Taro in Spanien im wörtlichen Sinne im *Mono Azul* auf der Bildfläche erscheint. Mehrfach fotografiert Capa sie in der Arbeiter- und Soldatenuniform. So existieren von ihrem Aufenthalt an der Córdoba-Front im August/September 1936 u.a. zwei Gruppenporträts, die Taro im *Mono Azul* zeigen.¹³⁴ **Abb. 18+19** Taro ist eine von vier Frauen, die einmal separat in einem Porträt und dann zusammen mit den Männern festgehalten sind. Im Gruppenbild mit den Männern stehen die Frauen als eine Einheit beieinander. Zudem sind sie durch die Hände, die auf den Schultern der Nebestehenden liegen, verbunden. Das Genre des Gruppenporträts unterstreicht den sozialen Zusammenschluss und Taros symbolischen Anschluss an die republikanische Miliz im Allgemeinen und die Gruppe der Milizionärinnen im Besonderen.

Insbesondere aber dient der *Mono Azul* selbst als Zeichen der Inklusion und Distinktion. Als selbstgewähltes Kleidungsstück und außerhalb seiner üblichen Funktionszusammenhänge getragen, lässt er sich als Mode fassen, über die Georg Simmel sagt, „Sie ist [...] ein Produkt klassenmäßiger Scheidung und verhält sich so wie eine Anzahl anderer Gebilde, vor allem wie die Ehre, deren Doppelfunktion es ist, einen Kreis in sich zusammen- und ihn zugleich von anderen abzuschließen.“¹³⁵ Die Trägerinnen und Träger des Arbeitsanzugs setzen ein Zeichen für ein politisches Lager wie für den Anschluss an eine soziale Gruppe. Simmel vergleicht Mode weiter mit dem Rahmen eines Bildes, der „das Kunstwerk als einheitliches, in sich zusammengehöriges, als eine Welt für sich

Capas, Imre Rona, gegründet (vgl. Thomas Michael Gunther, Marie de Thèzy: *Alliance Photo. Agence Photographique 1934-1940*, Paris 1989, S. 25).

¹³³ Zur Entwicklung geschlechtsspezifischer Zuschreibungen von aktiver, schöpferischer, geistiger, vernünftiger Männlichkeit und passiver, empfangender, leiblicher, emotionaler Weiblichkeit vgl. Christina von Braun: *Gender, Geschlecht und Geschichte*, in: Christina von Braun, Inge Stephan (Hg.): *Gender Studien. Eine Einführung*, 2., aktual. Aufl., Stuttgart 2006, S. 10-51.

¹³⁴ Capa, Objekt-Nr. 2010.86.631, 2010.86.632, ICP, New York/Jersey City.

¹³⁵ Georg Simmel: *Philosophie der Mode* (1905), in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 10, hrsg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1995, S. 12.

charakterisiert und zugleich nach außen wirkend, alle Beziehungen zu der räumlichen Umgebung abschneidet“. Das fotografische In-den-Rahmen-Setzen der Kämpfer und Kämpferinnen im *Mono Azul* wiederholt diesen Ausschluss nach außen und den Zusammenschluss nach innen, macht beides explizit. Über die Kleidung wird – auch im Einzelporträt – eine Gruppe repräsentiert. „Sie [die Mode] ist Nachahmung eines gegebenen Musters und genügt damit dem Bedürfnis nach sozialer Anlehnung, sie führt den Einzelnen auf die Bahn, die Alle gehen, sie gibt ein Allgemeines, das das Verhalten jedes Einzelnen zu einem bloßen Beispiel macht.“¹³⁶ In den *Mono Azul* gekleidet gibt Taro ein Bild von sich, noch bevor der Auslöser gedrückt wird.

Im Spätsommer 1936 fotografiert Capa Taro zwei weitere Male im Overall: nebst einem Esel¹³⁷ sowie zusammen mit einem Soldaten hinter einem Hügel kauend.¹³⁸ Auf späteren Fotografien sieht man Taro hingegen wieder in gewöhnlicher Kleidung mit Mantel und Rock – sicher ein Zeichen für den oben erwähnten gesellschaftlichen Umschwung der Jahreswende und das bald despektierliche Beäugen von Frauen in Arbeiterhosen.¹³⁹ Umso bezeichnender ist, dass die Bilder, die in memoriam nach Taros Tod publiziert werden, noch einmal auf den revolutionären Gestus rekurrieren. Eine Fotografie, die die in den *Mono Azul* gekleidete Taro als Schlafende auf einen Grenzstein gelehnt zeigt, findet in mehreren Nachrufen Verwendung und entwickelt sich zur Ikone der Verstorbenen. **Abb. 136, 144** Auch auf einer illustrierten Sammelkarte, die 1938 in den USA vertrieben wird und Taros Unfall- und Kriegstod aufgreift, ist sie in Arbeiteruniform dargestellt. **Abb. 149** Einzig ihr Requisit, die riesige Kastenkamera, und ihre rote Baskenmütze unterscheiden sie von den rennenden Soldaten des Hintergrundes. Taro wird als Märtyrerin der einstigen ‚Sache‘ und erhofften Revolution präsentiert (Kap. 2.5, 3.2). Die Baskenmütze gemahnt in ihrer Färbung an die phrygische Mütze revolutionärer Bewegungen, die Freiheit und Unabhängigkeit symbolisierte und den weiblichen Personifikationen Frankreichs, der Marianne, oder Nordamerikas, der Columbia, aufgesetzt

¹³⁶ Ebd., S. 11.

¹³⁷ Capa, Negativfilm 12, in: Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 2, 2010, S. 33.

¹³⁸ Capa, Objekt-Nr. 2010.86.630, ICP, New York/Jersey City.

¹³⁹ Vgl. Capa, Negativfilm 66, Kampf um die Madrider Universitätsstadt, Februar 1937, Auslösung 18, in: Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 2, 2010, S. 156; Capa, Taro unter den Soldaten an Bord des Kriegsschiffes *Jaime I*, Almería, Februar 1937, Objekt-Nr. 954.1992, ICP, New York/Jersey City; Walter Reuter (?), Gerda Taro fotografiert auf dem Zweiten Internationalen Schriftstellerkongress, Valencia, Juli 1937, im Nachlass von Guillermo Zúñiga, Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca, abgedruckt in: Manuel Aznar Soler (Hg.): *Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura* (Valencia-Madrid-Barcelona-Paris, 1937). *Actas, discursos, memorias, testimonios, textos marginales y apéndices*, Valencia 2018, S. 949; vgl. auch Aitor Bengoa: Zúñiga, el misterio de un fotógrafo olvidado, in: *El País*, 10.12.2016, online verfügbar unter: https://elpais.com/elpais/2016/12/10/eps/1481324741_148132.html, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022; als Ausschnitt entwickelt, Objekt-Nr. 2010.97.51, ICP, New York/Jersey City.

wurde.¹⁴⁰ Außerdem trägt Taro hier wie auf den frühen Fotografien die spanischen *Espadrilles*.

Das Kleiden in den *Mono Azul* kann für Taro letztlich zwei Funktionen haben. Zum einen unterstreicht sie damit erneut ihre Selbstidentifikation als moderne, ‚neue‘ Frau in Arbeiterlatzhosen bzw. im Blaumann. Zum anderen zeigt sie sich so mit der ‚Sache‘, den Werten und Vorstellungen der Republikaner verbunden. Bilder von Capa im *Mono Azul* oder ähnlich solidarisch gekleidet existieren hingegen nicht, was die Bedeutung dieser neuen Identifikationsangebote für Taro zusätzlich akzentuiert. Mary Nash unterstreicht ebenfalls die Signifikanz des von Frauen getragenen *Mono Azul*:

If for men the change to blue working overalls represented a symbol of political identification, for women the wearing of trousers or *monos* acquired an even deeper significance, as women had never before adopted such masculine attire. So for women, donning the militia/revolutionary uniform not only meant an exterior identification with the process of social change but also a challenge to traditional female attire and appearance. The adoption of male clothing undoubtedly minimized sex differences and could be read as a claim for equal status. However, the women who wore blue overalls were few. They were usually identified with the militia and did not represent a significant sector of the female population. Quite the contrary, the majority of working-class women quickly rejected the *miliciana* in her *mono* and opted for a more traditional style of clothing perceived as being more feminine and respectable.¹⁴¹

Weniger radikal gewertet als das Erscheinen der *Miliciana*, aber dennoch bedeutend ist, dass sich auch für Männer in den Revolutionswochen neue Identifikationsräume öffnen. So begegnet unter den Bildern der Revolutionseuphorie der ersten Tage in einer Aufnahme aus Barcelona ein modisches Statement eines Milizionärs, das sowohl auf die Plötzlichkeit der Ereignisse wie auf die Brüche mit dem Alltagsleben und den darin eingerichteten Identitäten verweist. Capa wie Taro erkennen im Nebeneinander eines lachenden Milizpaares in Sonnenstühlen sitzend ein Motiv, das Situation und Stimmung einzufangen scheint: Aus einem Angestellten in Hemd und Krawatte war durch das Überziehen der Arbeiterlatzhose im Handumdrehen ein kämpfender Revolutionär geworden. **Abb. 1+2**

Während der *Mono Azul* für Frauen zuvorderst emanzipatorische Relevanz besaß, signalisierte er für Männer stärker noch die freiwillige, eigenmächtige Entscheidung für einen weltanschaulichen Standpunkt.¹⁴² V.a. in den Variationen, in denen Arbeitsklei-

¹⁴⁰ Zur Bedeutung von Mode als politischem Emblem und Instrument seit der Französischen Revolution vgl. Burcu Dogramaci: Kleidung, politische, in: Uwe Fleckner, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (Hg.): Handbuch der politischen Ikonographie, Bd. 1, 2., durchges. Aufl., München 2011, S. 51-57; Siegfried Müller, Michael Reinbold (Hg.): Kleider machen Politik. Zur Repräsentation von Nationalstaat und Politik durch Kleidung in Europa vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, Ausst.-Kat., Oldenburg 2002.

¹⁴¹ Nash, *Defying Male Civilization*, 1995, S. 52.

¹⁴² Karen Ellwanger stellt für die europäischen Staaten heraus, dass Frauen erst und insbesondere im Rahmen emanzipatorischer Bestrebungen seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts Mode als politisches

dung und Kopfbedeckungen getragen wurden, kommen Individualität und die Freiheit der Milizionäre, über ihr eigenes Bild zu verfügen, es allererst zu kreieren und darüber Identität zu stiften, zum Vorschein. Taro folgt dieser Repräsentation des Selbstbildes bzw. von Selbstbildern, macht die Deutungsfreiheit über das eigene Bild zum Thema, wenn sie mit dem Ausschnitt ihrer Kamera vier Milizionäre mit je unterschiedlichen Kopfbedeckungen anvisiert. **Abb. 20** Aus schräger Untersicht fotografiert, bilden die Männer eine heroische Reihe weit über den Bildrahmen hinausschauender Kämpfer, wobei Kappen und Mützen auf die feineren Unterschiede des jeweils politischen Hintergrunds verweisen.¹⁴³ Judith Butler bemerkt in ihrem Beitrag zur Ausstellung *Uprisings*:

When there is an uprising, it is individuals who form part of that action, but the action has a shape and meaning that is socio-political, though not embarked upon by state actors. In that social action, no individual acts alone, but neither does a collective subject emerge that denies all individual difference.¹⁴⁴

Das Zulassen von Individualität, aber auch Produzieren von Subjektivitäten zeichnet ein *Uprising* aus. Antonio Negri fügt mit seinem Katalog-Beitrag hinzu:

The intensity of desire is so strong in the ontology of uprising that it produces extreme subjectivities. It does not train consciousness, it changes it. If consciousness simply matured, there would be evolution, but there is no evolution.¹⁴⁵

Die Möglichkeit zu ‚extremer Subjektivität‘, d.h. das Signalisieren der politischen Position innerhalb des republikanischen Lagers über die Kleidung, wird allerdings, wie gesagt, vornehmlich von den Männern wahrgenommen. Waren Frauen bisher vom politischen Leben ausgeschlossen, hatten Männer bereits konkrete Anknüpfungspunkte.

Instrument nutzten. Dort wo Frauenkleidung Teil des Diskurses um die Nation war, symbolisierte sie aber weiterhin Tradition, Natur und Ursprünglichkeit. Als aktive Staatsbürger präsentierten sich bis zur Jahrhundertwende allein die Männer. „Unübersehbar wurde die symbolische Teilhabe an Nation und Staat geschlechtsspezifisch unterschiedlich inszeniert [...]“. Vgl. Karen Ellwanger: Reformkleidung, Geschlecht und Nationalität, in: Müller/Reinbold, Kleider machen Politik, 2002, S. 87-92, Zitat S. 87.

¹⁴³ Zur Deutung der Kopfbedeckungen schreibt Schaber: „Die Männer trugen unterschiedliche Kopfbedeckungen. Je nach politischer und regionaler Herkunft und nach militärischem Rang hatten sie Schifchen-Kappen mit farblich abgesetzten Rändern, mit und ohne Troddel. Manche hatten einen Stahlhelm oder eine Schirmmütze auf dem Kopf. Einer trug einen großen Strohhut, auf den das Kürzel UHP für die proletarische Bruderschaft zwischen Anarchisten und Sozialisten aufgemalt war. Die Kappen waren mit den Initialen der CNT oder anderen Symbolen bestickt“ (Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 114).

¹⁴⁴ Judith Butler: *Uprisings*, in: Didi-Huberman, *Uprisings*, 2016, S. 23.

¹⁴⁵ Antonio Negri: *Uprising as Event*, in: Didi-Huberman, *Uprisings*, 2016, S. 41.

Exkurs: Das Kinderspiel oder Spielräume

Neben den Bildern der Milizionäre und *Milicianas* im Overall der Arbeiter oder der „Kameradschaft zwischen männlicher und weiblicher Miliz“¹⁴⁶ taucht wiederholt ein weiteres Motiv auf, das die revolutionäre Atmosphäre anzeigt: in der Umgebung der Barrikaden der Straßen Barcelonas spielende Kinder. Abb. 21, 22 Vom plötzlichen Umschwung erzählen die Notizen auf den Rückseiten der Abzüge: „Yesterday a battleground, today a play-ground.“¹⁴⁷ Die Fotografien zeigen gemauerte Barrikaden, deren Pflastersteine an einigen Stellen aus der Wand gebrochen sind, die aber noch deutlich standhalten, darauf Säcke, z.T. gerissen, deren Füllung verstreut liegt. Der Sack im Vordergrund des Bildausschnitts wird zum ‚Spielgrund‘, der die Jungen in Szene setzt, ihnen im Bildraum eine Plattform gibt. Deutlich zu erkennen sind die Buchstaben der Kappen: FAI – *Federación Anarquista Ibérica*.

Walter Benjamin macht u.a. auf das konstruktive Vermögen der Kinder im Spiel aufmerksam, wenn er in seiner Textsammlung *Einbahnstraße* unter der Überschrift „Baustelle“ festhält:

Kinder nämlich sind auf besondere Weise geneigt, jedwede Arbeitsstätte aufzusuchen, wo sichtbar die Betätigung an Dingen vor sich geht. Sie fühlen sich unwiderstehlich vom Abfall angezogen, der beim Bauen, bei Garten- oder Hausarbeit, beim Schneiden oder Tischlern entsteht. In Abfallprodukten erkennen sie das Gesicht, das die Dingwelt gerade ihnen, ihnen allein, zukehrt. In ihnen bilden sie die Werke der Erwachsenen weniger nach, als daß sie Stoffe sehr verschiedener Art durch das, was sie im Spiel daraus verfertigen, in eine neue, sprunghafte Beziehung zueinander setzen. Kinder bilden sich damit ihre Dingwelt, eine kleine in der großen, selbst.¹⁴⁸

Ganz seinem diskontinuierlichen, materialistischen Geschichtsverständnis entsprechend, besitzen Kinder für Benjamin die Gabe, Reste, Ausgesondertes und Übersehenes in neue, ‚sprunghafte‘ Beziehungen zu setzen. Sie erkennen ein ‚Gesicht‘, d.h. ihnen wird etwas gewahr, das Erwachsenen entgeht, und schöpfen daraus eine neue (Ding-) Welt. Auch in den Trümmern finden die Kinder eine neue Welt, die sie zum Spiel veranlasst. Mit Benjamin ‚gelesen‘, wären mit den Fotografien der inmitten der Überreste der Barrikaden spielenden Kinder ebenfalls Momente von Imagination und Neugestaltung präsent. Passenderweise repräsentieren die Jungen mit ihren Kappen CNT und FAI jene politisch-organisierten Kräfte der Umgestaltung. Benjamins Geschichtsverständnis

¹⁴⁶ Bildunterschrift (rückseitig, maschinenschriftlich und nummeriert auf den Abzug geklebt), Objekt Nr. 594.92, ICP, New York/Jersey City

¹⁴⁷ Rückseitige Notizen auf den Abzügen (außerdem Überreste von Aufklebern mit deutschen Bildunterschriften, die, soweit zu erkennen ist, ähnlich lauteten), Objekt Nr. 587.1992, 586.92, ICP, New York/Jersey City.

¹⁴⁸ Walter Benjamin: *Einbahnstraße* (1928), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974/1991, S. 93.

eines „neuentdeckten Früher“¹⁴⁹ widerspricht – ganz so wie das anarchistische Utopie-Konzept – der Fortschrittsideologie der Sozialisten und Kommunisten.

Die Passage zum Kinderspiel kann keine wörtlich zu nehmende Deutung geben, weist aber auf einen zeitgenössischen Diskurs, an dem Taro insofern teilhat, als sie den Kindern *im* Spiel Aufmerksamkeit schenkt. Nicola Gess macht in ihrer Untersuchung zu Figuren des Primitiven in der literarischen Moderne – Wilden, Wahnsinnigen und Kindern – deutlich, wie breit der Diskurs des Primitiven, an den der Diskurs des Kindes anschließt, in den 1920er und 1930er Jahren angelegt ist. Er zieht sich durch alle Bereiche des Wissens: Literatur, Kunst, Humanwissenschaften und Philosophie. So legt Gess dar, dass die Theorien der sich um 1900 konstituierenden Kinder- bzw. Entwicklungspsychologie in den ersten Jahren und auch noch Jahrzehnten vor dem Hintergrund einer Auseinandersetzung mit dem Primitiven betrachtet werden müssen.¹⁵⁰ In Texten wie William T. Preyers *Die Seele des Kindes* (1882), James Sullys *Studies of Childhood* (1895), Heinz Werners *Einführung in die Entwicklungspsychologie* (1926) u.v.m. wird das Kindesalter dem Primitiven, das für eine vergangene Stufe in der Entwicklung der Menschheit steht, analog gesetzt. Im Heranwachsen rekapituliere der Mensch die so genannte Phylogenese.¹⁵¹ Das Kind spiegele die primitive, d.h. vorzivilisierte, naturnahe, ursprüngliche Entwicklungsstufe. Mitunter wird der Entwicklungsgedanke aber auch durch eine ontologische Perspektive ersetzt. Das Primitive meint dann besondere Qualitäten, die dieser Stufe des Bewusstseins zu eigen seien und anhand derer sich das Wesen der Menschen ergründen lasse. „Das Primitive wird [...] nicht mehr als geschichtlicher Anfang, sondern als ungeschichtliche Essenz behandelt“.¹⁵² Kunst und Literatur greifen die Ideen der Entwicklungspsychologie und ähnliche Konzepte der Ethnologie (Wilde) und Psychopathologie (Wahnsinnige) auf und etablieren einen „Kult des Archaischen, dem alternative Utopien, Inhalte und Formen abgewonnen werden“.¹⁵³ Das Paradigma des Primitiven durchzieht Kunst und Wissenschaft gleichermaßen und findet nicht zuletzt im Blick auf Spanien seine Ausprägung.

¹⁴⁹ Jeanne Marie Gagnebin: „Über den Begriff der Geschichte“, in: Burkhardt Lindner, Thomas Küpper, Timo Skrandies (Hg.): Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Sonderausg., Stuttgart 2011, S. 287.

¹⁵⁰ Vgl. Nicola Gess: *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne* (Müller, Musil, Benn, Benjamin), München 2013.

¹⁵¹ Zum Modell der Rekapitulation vgl. Gess, *Primitives Denken*, 2013, S. 73-77. Die frühen Entwicklungspsychologen rekurrieren dabei auf Ernst Haeckels „biogenetisches Grundgesetz“ von der Rekapitulation der Phylogenese in der Ontogenese“ (ebd. S. 74), der Rekapitulation der Entwicklung des Menschen, der Menschheitsgeschichte in der Entwicklung des Individuums.

¹⁵² Ebd., S. 12.

¹⁵³ Ebd., S. 10. Gess verweist auf die Nähe dieser Gedanken zu faschistischen Ideologien (ebd.).

Schließlich wird das Primitive aber auch als Denkfigur entworfen. Neben Benjamin stellen z.B. Ernst Cassirer, Heinz Werner oder Jean Piaget das ‚primitive Denken‘, wie es Kindern, indigenen Völkern und Geisteskranken eigne und das sich durch das Knüpfen alogischer, assoziativer Beziehungsnetze auszeichne, als besondere, erkenntnisbringende Denkform heraus.¹⁵⁴ Das von Cassirer als ‚mythisch‘ bezeichnete Denken „verfüge [...] über einen anderen Objektbegriff, insofern es sich dem sinnlichen Eindruck ganz hingabe und für wahr und wirklich jeden Inhalt halte, der sich ihm in dieser Weise präsentiere. Daraus folge unter anderem, dass zwischen Vorstellung und Wahrnehmung und deren Spielarten kaum unterschieden werde“.¹⁵⁵ Werners ‚konkretes Denken‘ beschreibt in ähnlicher Weise ein Denken, bei dem das „Denken im engeren Sinne (Bildung von Begriffen, Schlüsse ziehen)“¹⁵⁶ noch nicht von der Anschauung differenziert ist. Und für Piagets ‚magisches Denken‘ gilt, „dass die Symbole noch als an den Dingen partizipierend aufgefasst werden. Die Magie ist folglich das vorsymbolische Stadium des Denkens.“¹⁵⁷

Im Barrikadenklettern überrascht, hält Taro u.a. zwei Jungen fest, die sich der Fotografin zuwenden. **Abb. 21** Gegen den Horizont fotografiert, sind Gesichter und Kappen herausgehoben. Mit den Gerüsten und temporären Architekturen des Hintergrundes entsteht hier zudem der Eindruck eines Bühnenraums, einer Spielstätte. Der transitorische Zustand der Stadt selbst transportiert sich im Bild als Rahmen mit. Der Raum dieses Ausnahmezustandes ist ein Zwischenraum außerhalb geregelter Abläufe, der sich im raum-zeitlichen Schnitt der Fotografie wiederholt und dessen Präsenz im Bild auf Dauer gestellt wird. In eben dieser Dauer können die Bilder der Stadt im Revolutionszustand auch nach Abbrechen der ersten Euphorie noch als Vor-Bilder dienen, den utopischen, potenziellen Raum der Revolution zu imaginieren. Die Fotografie liefert das Bild eines Zwischenraums gesellschaftlicher Realitäten und öffnet ihn darüber hinaus für Projektionen und Fiktionen. Vorstellung und Wahrnehmung fallen in eins. Dabei kann die Fotografie sowohl eine täuschende wie ‚entzaubernde‘, d.h. emanzipierende, Wirkung entfalten.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 14-17.

¹⁵⁵ Ebd., S. 16; für eine kritisch reflektierende Zusammenfassung des ‚mythischen Denkens‘ Cassirers ebd., S. 16f.

¹⁵⁶ Heinz Werner: Einführung in die Entwicklungspsychologie, Leipzig 1926, S. 37, zit. nach Gess, *Primitives Denken*, 2013, S. 17.

¹⁵⁷ Jean Piaget: *Das Weltbild des Kindes* (1927), 8. Aufl., München 2005, zit. nach Gess, *Primitives Denken*, 2013, S. 95.

Bei Benjamin sind Verzaubern und Entzaubern im Kinderspiel ‚dialektisch‘ aufeinander bezogen: Im Spiel ähnelt sich das Kind dank seines mimetischen Vermögens den Dingen an, verwandelt sie und sich. Die ‚Anähnelung‘ wird aber nicht (nur) zum Schein vorgenommen.

Sondern der Clou ist, dass die Anähnelung vom Kind bestimmt wird, d.h., dass es sie eigenmächtig anfangen, zumindest aber beenden kann. Im Prozess der Anähnelung ist es zum souveränen Rezipienten des Fremden geworden. Insofern war seine Anähnelung zugleich ein Prozess der Befreiung. [...] Das heißt aber: Als Spiel kann man diesen Prozess nur rückwirkend begreifen, nämlich dann, wenn er seine emanzipierende Qualität herausgestellt hat.¹⁵⁸

Das Kinderspiel als eine Form ‚primitiven Denkens‘ ist der Fotografie darin strukturverwandt und könnte somit auch als eine Metapher des Fotografischen rezipiert und der langen Reihe der Metaphern des Fotografiediskurses hinzugefügt werden:¹⁵⁹ Nur rückwirkend wird deutlich, ob man mit Hilfe der Fotografie Scheinwelten gebaut oder Emanzipationsräume eröffnet hat.

Gess verweist auf eine Fußnote in der zweiten Fassung des Aufsatzes *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in der Benjamin insbesondere den Film und damit im weitesten Sinne die Fotografie¹⁶⁰ zwischen Schein und Spiel verortet:¹⁶¹

Was mit der Verkümmern des Scheins, dem Verfall der Aura in den Werken der Kunst einhergeht, ist ein ungeheurer Gewinn an Spiel-Raum. Der weiteste Spielraum hat sich im Film eröffnet. In ihm ist das Scheinmoment ganz und gar zugunsten des Spielmoments zurückgetreten. Die Positionen, welche die Photographie dem Kultwert gegenüber errungen hatte, sind damit ungeheuer befestigt worden. Im Film hat das Scheinmoment seinen Platz dem Spielmoment abgetreten [...].¹⁶²

Der Film ist für Benjamin ein revolutionäres Medium, das dem Publikum neue und von der Alltagswahrnehmung verschiedene Wahrnehmungsweisen erschließt und es dadurch zu kritischer Reflexion befähigt. Er kann sowohl der Zerstreuung dienen, wie umgekehrt sein zerstreues Moment aufsprengen und bewusst machen. Denn der Film habe „eine ähnliche Vertiefung der Apperzeption zur Folge gehabt“ wie die Psychopathologie Freuds, die „Dinge isoliert und zugleich analysierbar gemacht [hat], die vor dem unbemerkt im breiten Strom des Wahrgenommenen mitschwammen.“¹⁶³ Durch Großaufnahmen oder Zeitlupe „wird handgreiflich, daß es eine andere Natur ist, die zur

¹⁵⁸ Gess, *Primitives Denken*, 2013, S. 387f.

¹⁵⁹ Vgl. Bernd Stiegler: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt am Main 2006.

¹⁶⁰ Benjamin spricht im Kunstverkaufsatz meist synonym von Fotografie und Film.

¹⁶¹ Gess, *Primitives Denken*, 2013, S. 390.

¹⁶² Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Mit Ergänzungen aus der Ersten und Zweiten Fassung (1935/1936), hrsg. kommentiert u. mit einem Nachwort von Burkhardt Lindner, Stuttgart 2011, S. 71, vgl. auch S. 44.

¹⁶³ Ebd., S. 43

Kamera als die zum Auge spricht. Anders vor allem dadurch, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt.“¹⁶⁴ Als zentralen Begriff seiner im Kunstwerkaufsatz dargelegten (ästhetischen)¹⁶⁵ Theorie führt Benjamin den Begriff des „Optisch-Unbewußten“ in Analogie zum „Triebhaft-Unbewußten“ der Psychoanalyse ein:

Hier greift die Kamera mit ihren Hilfsmitteln, ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Rafften des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein. Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie, wie vom Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Ebd., S. 45.

¹⁶⁵ Zu Benjamins Theorie als Ästhetik vgl. Burkhardt Lindner: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: ders./Küpper/Skrandies, Benjamin-Handbuch, 2011, S. 229-251, zum Optisch-Unbewußten insbes. S. 245-247.

¹⁶⁶ Benjamin, Kunstwerkaufsatz (1935/1936), 2011, S. 45.

Eine Versammlung oder Anarchist Imagination¹⁶⁷

Inwiefern sind Bilder bzw. Fotografien politisch? Ariella Azoulay, die ihre politische Ontologie der Fotografie in Auseinandersetzung mit Walter Benjamins, Immanuel Kants und Hannah Arendts Kategorien des Politischen und Ästhetischen entwickelt,¹⁶⁸ hält dazu fest:

In contradistinction to the assumption that „the political“ is an attribute that may characterize one image and may be absent from another, I use the term „political“ to describe a space of relations between people who are exposed to one another in public, and I analyze photography, rather than the individual photograph, as one of the manifestations of this space.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Entlehnt ist der Ausdruck einer *Anarchist Imagination* dem Titel einer Publikation zur Tradition und Wiederentdeckung anarchistischer Gedanken und Methoden in den Geistes- und Sozialwissenschaften in Folge neuer anarchistischer Bewegungen wie *Global Justice* oder *Occupy*: Carl Levy, Saul Newman (Hg.): *The Anarchist Imagination. Anarchism Encounters the Humanities and the Social Sciences*, London 2019. Carl Levy beobachtet ein Revival anarchistischer Ideen und Bewegungen seit dem Ende des Kalten Krieges und verstärkt seit der Finanzkrise 2008. Als „anarchism of the Squares“ beschreibt er den Arabischen Frühling und die *Grassroots*-Bewegungen „from Santiago to Wall Street, from Athens to Madrid, from Barcelona to Tel Aviv and New Dehli“ (Carl Levy: Introduction. *Anarchism Encounters the Humanities and the Social Sciences*, in: ebd., S. 2). Pate für den Gedanken einer *anarchist imagination* steht den Herausgebern des Bandes das Konzept der *sociological imagination* C. Wright Mills: „The sociological imagination transcended the self-importance of grand theory on the one hand, and abstracted empiricism on the other; the true purpose of the sociological imagination should be to connect private troubles with political structures. And therefore it follows, that ‚sociology could be the master discipline of politics, the sociological imagination would feed the political imagination‘. Anarchist sociologists have recognized the affinity. ‚The sociological imagination itself, as defined by Mills, may be one of the most anarchistic ideas ever developed by sociology.“ (ebd., S. 5). Zur Idee einer *anarchist imagination* schreibt Levy: „In our era of ‚immaterial‘ and symbolic capitalism, this anarchist or radical imagination has become ‚a key battleground over what‘ theorists such as Michael Hardt, Tony Negri or Scott Lash have termed ‚the general intellect‘ – the sort of baseline knowledges, competencies and understandings that allow us to communicate and work together, and that represent the timbre of our collective creative power.“ *Anarchist imagination* umfasst „the concepts of personal flexibility over the rigidities of institutions, the advantages of networks over hierarchies, and the deep well of personal expression and its linkage to creativity“ (ebd.). Ähnlich verfasst ist Azoulays *civil imagination*, die ebenso über eine hierarchisch, autoritär und dualistisch (d.h. souveräne Staatsmacht vs. Volk) strukturierte *political imagination* hinausgeht und sich kollektiv und kooperativ gestaltet (vgl. Azoulay, *Civil Imagination*, 2012, S. 9). Vgl. außerdem Richard Porton: *Film and the Anarchist Imagination*, 2., erw. Aufl., Urbana 2020 (1999); Jeff Shantz (Hg.): *Specters of Anarchy. Literature and the Anarchist Imagination*, New York 2015. Auch Shantz sieht ein Aufleben anarchistischer Theorien in den Wissenschaften im 21. Jahrhundert und vergleicht es mit dem Einzug marxistischer Kritik in die Universitäten in den 1970er und 1980er Jahren (vgl. Jeff Shantz: Introduction. *The Anarchist Imagination. Literature/Culture/Anarchy*, in: ebd., S. 9). Zur Bedeutung des Anarchismus für Kunst und v.a. Literatur vgl. Susanne Gramatzki (Hg.): *Anarchie und Ästhetik. Fallbeispiele vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Berlin 2022; Christine Magerski, David Roberts (Hg.): *Kulturrebellen – Studien zur anarchistischen Moderne*, Wiesbaden 2019; Rainer Barbey (Hg.): *Literatur und Anarchie. Das Streben nach Herrschaftsfreiheit in der europäischen Literatur vom 19. bis ins 21. Jahrhundert*, Heidelberg 2012; Jeff Shantz: *Against All Authority. Anarchism and the Literary Imagination*, Exeter 2011; Jaap Grave, Peter Sprengel, Hans Vandevoorde (Hg.): *Anarchismus und Utopie in der Literatur um 1900. Deutschland, Flandern und die Niederlande*, Würzburg 2005; H. Gustav Klaus, Stephen Knight (Hg.): *‚To Hell with Culture‘. Anarchism and Twentieth-century British Literature*, Cardiff 2005; Hubert van den Berg: *Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin*, Heidelberg 1999; Walter Fähnders: *Anarchismus und Literatur. Ein vergessenes Kapitel deutscher Literaturgeschichte zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart 1987.

¹⁶⁸ Anders als für Benjamin, schließen sich für Azoulay ‚das Politische‘ und ‚das Ästhetische‘ nicht aus. Vielmehr versucht sie die mit Benjamin festgeschriebene Dichotomie sowie die aus ihr abgeleiteten Formeln einer Politisierung der Kunst und einer Ästhetisierung des Politischen, die als exklusive Direktiven künstlerischer Praxis gelten, aufzubrechen (vgl. Azoulay, *Civil Imagination*, 2012, S. 29-35, 41-42).

¹⁶⁹ Azoulay, *Civil Imagination*, 2012, S. 52.

„Das Politische“ ist kein dem Bild innewohnendes Charakteristikum oder vorgängiges und unveränderliches Attribut, sondern wird ihm in Aushandlungsprozessen zugeschrieben. Um die politischen Implikationen zu greifen, sind die Umstände, unter denen das Bild entsteht, entscheidend sowie alle Teilnehmer am „event of photography“, d.h. neben dem Fotografen und Betrachter v.a. die fotografierten Personen, die Subjekte der Fotografien, zu berücksichtigen. Azoulay schreibt, „being political is not a quality that might be attributed to a single person or thing but involves the relations between human beings in plural [...]“. ¹⁷⁰ Erst wenn Menschen in Beziehung zueinander treten, entsteht ein politischer Raum. Im Akt des Fotografierens eröffnet sich dieser politische Raum ebenso zwischen fotografierten Personen und Fotograf.

The photographer engages in a significant series of choices with respect to the event of photography, and these influence the manner in which its final product – the photograph – will appear. Such choices begin with the sheer decision to aim the camera in the direction of a certain event or certain individual, and range through decisions relating to the selection of colors employed or the angle of the shot that will determine the tone of the frame. But even when a photograph is staged in all of its particulars, so that these decisions are highly rigid, the photographer still employs a camera and people are still present in the situation alongside her: they, in fact, stand before her. The co-presence of individuals at the time that the photograph is taken is admittedly usually managed in accordance with the ritual of photography, but it is never totally subordinated to the latter. The space that extends between them, and subsequently the space that extends between them and the spectators of their photograph, is a political space where human beings look at one another, speak and act in a manner that is not solely subordinate to disciplinary constraints, nor to ones of governance. ¹⁷¹

Eine Fotografie ist für Azoulay insofern politisch, als sie den Raum aus Beziehungen registriert und diesen Raum in die Betrachtersphäre erweitert. Politisch ist also eigentlich nicht das (fixierte) Bild, sondern vielmehr der Raum, durch den es entsteht, sowie der (unabschließbare) Raum, den es entstehen lässt. Hannah Arendt, auf die sich Azoulay bezieht, hatte „das Politische“ als grundlegend plural und zwischen-menschlich definiert: „Politik entsteht in dem *Zwischen-den-Menschen*, also durchaus *außerhalb des Menschen*. Es gibt daher keine eigentlich politische Substanz. Politik entsteht im Zwischen und etabliert sich als der Bezug.“ ¹⁷² Daran schließt Azoulay an:

The state of being political, in Hannah Arendt’s terms, exists only insofar as people exist together in public, and it ceases to exist when they part ways. Once the presence of photographed subjects is brought into consideration, it is hard not to see that the space where the image is created, like the space from which it is viewed, is indeed a plural one. [...] Whereas the space within which people act is [...] always a political one, the photograph is not political in itself except to the extent that people make it exist among themselves, in plurality, in public. ¹⁷³

¹⁷⁰ Ebd., S. 49.

¹⁷¹ Ebd., S. 53.

¹⁷² Hannah Arendt: Was ist Politik? Fragment 1 (1950), in: dies.: Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß, hrsg. von Ursula Ludz, München 1993, S.11. Vgl. außerdem Hannah Arendt: Gedanken zu Lessing. Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten (1959), in: dies.: Menschen in finsternen Zeiten, hrsg. von Ursula Ludz, München 1989, S. 17-48.

¹⁷³ Azoulay, *Civil Imagination*, 2012, S. 54.

Als zwischen-menschlicher Raum, als relationaler Raum eines Miteinanders oder als Raum eines ‚civil discourse‘ gibt sich der revolutionäre Zustand in Teilen Spaniens in den ersten Wochen nach dem Putschversuch in einer Serie von Capa, den Fotografien einer Versammlung von Milizionären in einer Stellung an der andalusischen Front, zu sehen bzw. wird mithilfe der Fotografien als dieser Raum zu sehen gegeben. **Abb. 23-28** Im September 1936 entstanden, zeigen auch sie in den *Mono Azul* oder ähnliche Arbeitssachen gekleidete Männer, wie sie im Freien den Worten ihrer Mitstreiter lauschen.¹⁷⁴ Der jeweils Sprechende – es erscheinen verschiedene Redner – steht erhöht auf einem zum Podest umfunktionierten Fass. Die weiteren Soldaten bilden einen Kreis um ihn herum. Der Eindruck des stillen Lauschens und interessierten Zuhörens entsteht insbesondere dadurch, dass Capa Männer mit gerichtetem Blick und konzentrierter Mimik ins Zentrum seiner Bilder rückt. Mehr noch, er fokussiert jene konzentriert blickenden Soldaten mit dem (Tele-) Objektiv seiner Kamera an, sodass sie im Bereich der Bildschärfe erscheinen, während ihre Umgebung nach ‚vorne‘ und ‚hinten‘ verschwimmt. V.a. das Blattwerk der Bäume löst sich im ‚Heranholen‘ der Soldaten in eine schemenhafte Fläche auf. In dieser Schärfe-Unschärfe-Relation tritt der umliegende Bildraum zurück, die Soldatenbilder geben sich als Porträts zu erkennen. Die oftmals leicht geöffneten Lippen der porträtierten Männer vermitteln den Eindruck, sie seien völlig in die Gedankenwelt des Vorgetragenen versunken. Nicht eine Versammlung im Sinne einer hierarchischen Unterweisung oder Motivation befehlsempfangender Soldaten durch befehlsgebende Offiziere ist hier veranschaulicht. So verfehlen z.B. die Titelgebungen der Bilder, wie sie das ICP in seiner Onlinedatenbank vornimmt, die Thematik der Serie, wenn sie von „officers giving a pep talk“ berichten. Im Festhalten des zielgerichteten und konzentrierten Blickens visualisiert sich vielmehr eine Gegenbewegung des Mitdenkens, Reflektierens wie Betroffen-Seins. Sichtbar wird in der Gesamtschau der Fotografien ein Prozess des Austauschs, eine demokratische, anti-autoritäre Gesprächskultur und Praxis, wie sie v.a. die Anarchisten propagierten und in den ersten, revolutionären Wochen des beginnenden Bürgerkriegs zu etablieren bemüht waren. Wie Jaume Miravittles, damals einer der führenden Politiker in Katalonien, erinnert, war Capa vom spanischen Anarchismus stark beeindruckt.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Vgl. Capa, Vintageprints, Objekt-Nr. 700.1992-711.1992, 2556.1992, 2010.86.20, 2010.86.568, ICP New York/Jersey City.

¹⁷⁵ Vgl. Interview von Jozefa Stuart mit Jaume Miravittles, ICP, New York/Jersey City. Jozefa Stuart stellte in den 1960er Jahren erste ausführliche Recherchen zu Robert Capa an. Vgl. auch Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 110, Alex Kershaw: Robert Capa. Der Fotograf des Krieges, Berlin 2004, S. 52f.

Mit seiner Kamera vollzieht Capa die Kreisbewegung der Zuhörer um eine Mitte sowie die Blickbewegungen nach oben und unten für den Betrachter tendenziell mit. Er nimmt verschiedene Standpunkte sowohl als Beobachter des Geschehens wie als Teilnehmer am Geschehen ein bzw. rückt dem Standpunkt der teilnehmenden Milizionäre über das (Tele-) Objektiv seiner Kamera äußerst nahe. Bezeichnenderweise findet sich eine Fotografie, die Taro innerhalb der Menge zeigt.¹⁷⁶ Weder Taro noch Capa sind (nur) distanzierte Beobachter. Durch die Auf- und Untersichten gelangt schließlich auch der Betrachter in die jeweils dem/den Fotografierten gegenüberliegende Position, ohne von den Augen des/der Anderen selbst angeblickt zu sein. Er kann sich als Teilnehmer imaginieren und zugleich einen Standpunkt außerhalb der Szene einnehmen und in diesem Oszillieren die Bewegung der Wechselwirkungen von Blicken, Angeblickt-Werden, Hören und Gehört-Werden nachvollziehen. Die Fokussierung des Blickens ist ein wiederkehrendes Thema der Bilder Capas und reflektiert die Ausschnitthaftigkeit des Fotografischen – denn das Angeblickte liegt außerhalb des Bildrahmens –, aber auch die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des fotografischen Zu-Sehen-Gebens mit. Das oder der Angeblickte wie ein Zu-Hören-Gegebenes werden durch die Art und Weise, die Soldaten zu porträtieren, als im Bild präsent gestaltet. Hier sind es Fokussierung, Perspektivierung und Tiefenschärfe, die dem, was darzustellen ist – das gleichberechtigte Miteinander und der reflektierende Austausch, eine demokratische Kommunikationskultur einer Miliz im (zunächst noch) anarchistisch geprägten Spanien –, dienlich sind.

Zudem erinnern die Bilder der Versammlung an eine im Rahmen der Arbeiterbewegung etablierte Praxis: Ein Redner oder eine Rednerin steigt aus der Menge auf eine Stufe, einen Stuhl, eine Kiste, einen Wagen o.Ä., um zu den Mitstreikenden oder Demonstranten zu sprechen, sie anzuleiten und zu mobilisieren. Sowohl in der Bildenden Kunst sind solche Szenen verarbeitet wie auf etlichen Fotografien festgehalten.¹⁷⁷ In den USA oder Großbritannien hat man diese Form der öffentlichen Rede und Agitation auf den Begriff des *soapboxing* gebracht: „Soapbox oratory is simply, but not merely, the practice of impromptu and extemporaneous public speaking. It made use of anything expedient – a soap crate, a curbstone, or a stepladder – from which to rate and as a means to

¹⁷⁶ Vgl. Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 121 (Standort nicht zu ermitteln); sowie Objekt-Nr. 2556.1992, ICP, New York/Jersey City (Taro mittig am äußersten linken Bildrand, nur mithilfe der Fotografie in Schaber 2013 zu identifizieren).

¹⁷⁷ Für Beispiele aus der Bildenden Kunst vgl. Agnete von Specht (Hg.): Streik. Realität und Mythos, Ausst.-Kat., Berlin 1992.

elevate the speaker above the audience.“¹⁷⁸ Während das *soapboxing* in den USA eine eigene Tradition über die Arbeiterbewegung hinaus ausbildete, kommen freie und spontane ‚Volksreden‘¹⁷⁹ in Europa mit den totalitären und suppressiven Staatssystemen zu einem Ende.

Thomas Walker hebt hervor, „the precise and enduring instruction (irrespective of content) of soapboxing is the self-assumption of the right and the authority to speak.“¹⁸⁰

Rede- und Versammlungsfreiheit waren in Spanien erst wieder 1931, nach der Diktatur Primo de Riveras, gegeben. Das von Capa fotografierte Ereignis einer sich versammelnden Miliz zeugt vom Gebrauch eines nicht selbstverständlichen Rechts und damit der Ermächtigung und Selbstbehauptung des ‚Volks‘, das nicht nur zu den Waffen greift, sondern sich dabei v.a. demokratisch organisiert. Des Weiteren verweist Walker auf die reziproke Verfasstheit des Sprechens und Zuhörens im Akt des *soapboxing*. Vom Redner, der Rednerin aus gestaltet sich der Schauplatz; um ihn oder sie gruppiert sich die Zuhörerschaft; sie findet sich mit ihm oder ihr erst zusammen. Zugleich ermächtigt der Hörerkreis den Sprecher, die Sprecherin überhaupt zur öffentlichen Rede.¹⁸¹ Diese Wechselwirkung kommt in Capas Fotografien, wie aufgezeigt, besonders deutlich zur Geltung.

In der Verwendung von Capas Fotografien in der ausländischen Presse erlangen die den Bildern inhärenten anarchistisch-demokratischen Vorstellungen allerdings keine Bedeutung. So werden die Fotografien in einem seitenfüllenden Bildbericht der *Illustrated London News* vom 24. Oktober 1936 vielmehr genutzt, um eben jenes Machtgefälle von Offizieren und Soldaten zu visualisieren, von dem bereits die Rede war. **Abb. 29, 30** In der Bildanordnung werden die von Capa gewählten Blickachsen aufgenommen, um die Bilder in Beziehung zu setzen, aber v.a. auch, um die Vorstellung eines symbolischen Oben und Unten zu unterstützen. Das Bild des Redners ist den Bildern der zuhörenden

¹⁷⁸ Thomas U. Walker: Mounting the Soapbox. Poetics, Rhetoric, and Laborlore at the Scene of Speaking, in: *Western Folklore* 65:1/2 (2006), S. 65.

¹⁷⁹ Die Volksrede ist dem *soapboxing* verwandt, allerdings meist auf politische Reden von Parteivertretern bezogen und ein vornehmlich europäisches Phänomen. „Die V. [Volksrede] ist in Kontinentaleuropa primär die Domäne der aufbegehrenden, um gesellschaftliche und politische Macht ringenden liberalen und – vor allem in der zweiten Hälfte des [19.] Jahrhunderts – sozialistischen Kräfte. Es ist kein Zufall, daß es in den republikanischen USA und im parlamentarisch regierten Britischen Königreich den Begriff der ‚V.‘ mit der im Deutschen üblichen Bedeutung nicht gibt. Dort sind V. eingeschlossen in den semantisch breiteren Begriff *public speech*“ (Josef Klein: Volksrede, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 9, Tübingen 2009, Sp. 1182). Hier ist der Begriff ‚Volksrede‘ im weiteren Sinne als freie Rede vor dem ‚Volk‘ oder des ‚Volks‘ gebraucht.

¹⁸⁰ Walker, Mounting the Soapbox, 2006, S. 66.

¹⁸¹ Ebd. S. 66-69.

Soldaten vorgelagert, es überschneidet mit seiner Kante das mittig gesetzte Bild. Der Eindruck entsteht, alle weiteren Fotografien platzierten sich halbkreisförmig um dieses herum – ebenso dadurch, dass die Bilder der zuhörenden, blickenden Milizionäre in geringerem Größenformat reproduziert sind. In der Anordnung ist das Dargestellte somit hierarchisch vorstrukturiert. Mit den Bildunterschriften wird die hierarchische Struktur schließlich expliziert. „Literally, at the feet of a military mentor“ lautet der erste Teil der Bildunterschrift der überschrittenen Fotografie des in steilem Winkel nach oben schauenden Soldaten. Im gewählten Bildausschnitt nehmen die Füße des Redners auf dem umfunktionierten Fass, an das sich der Soldat lehnt, einen großen Raum ein. Dieses Detail wird aufgegriffen und über den Bild-Text-Bezug wie die Bild-Bild-Relationen als Aussage festgeschrieben. Das Dargestellte lässt sich mit Anordnung und Text rückkoppeln, d.h. Dargestelltes, Text und Bildplatzierungen affizieren sich gegenseitig und produzieren ein aussagekräftiges Gesamtbild.

Des Weiteren erscheinen die Fotografien hier auf einer Doppelseite in Nachbarschaft zur Besprechung des von Edgar Allison Peers veröffentlichten Buchs *The Spanish Tragedy 1930-1936*. In Auseinandersetzung mit Peers Studie entwirft der Fließtext die Vorstellung einer jüngsten spanischen Geschichte, in der das Land unter wechselnden Regierungen vom Zustand der Ruhe und Ordnung in den des Chaos und der Undisziplin übergegangen sei. Das „hydra-headed monster“ der linken Volksfrontregierung habe zuletzt „all the evil old elements both of Left and of Right [...] swiftly intensified“,¹⁸² aus Spanien einen Ort des Rasens und Schlachtens gemacht. Wilde Passionen seien Ursache der gegenwärtigen Tragödie. Die Bilder dieser Seite, des republikanischen Milizsoldaten mit Kopftuch – ebenfalls eine Fotografie von Capa – und des marokkanischen auf rebellischer Seite kämpfenden Söldners mit Turban, werden eingesetzt, um zu plausibilisieren und evident zu machen, was der Text andeutet. Im Vergleich als „representative types of men engaged, on both sides“ gegenübergestellt, präsentieren sich republikanischer Milizionär wie rebellischer Söldner im Bild als Beispiele *eines* Typus. Gewählt wurden Fotografien, die über das Erscheinungsbild der Männer – beide tragen helle Kopfbedeckungen aus Tüchern und einen Bart – sowie die Perspektivierung – beide sind im Viertelprofil aus leichter Untersicht ins Bild gesetzt – eine Gleichung der Typen suggerieren. Ihre jeweilige Zuordnung zu einem politischen Lager wird damit nivelliert, um im Gesamtbild schließlich eine Unterscheidung von ‚wilden‘ und disziplinierten Typen zu etablieren. Diesen zweiten Typus der Disziplin und Ordnung hat das

¹⁸² Spain's Agony, in: The Illustrated London News, 24.10.1936, S. 726.

obere Bild von Taro zu veranschaulichen, „typical defenders“ mit „facial expressions indicating the gravity and severity of the national character“.

Wirft man hiernach erneut einen Blick auf das Bild-Text-Gefüge der rechten Seite, wird ohne Zweifel klar: produziert wird eine Typologie ‚guter‘ und ‚schlechter‘, disziplinierter und undisziplinierter Soldaten. Gegen den Uhrzeigersinn vom Bild des Redners ausgehend gelesen, sind diese Soldatentypen mit den Bildunterschriften in wertender Abstufung beschrieben: „a confident and articulate type contrasting with some of the others“, „militiamen listening“, „a typical young Spaniard of the government army“, „young Spanish government soldiers unconsciously registering bewildered interest in arguments they apparently fail to grasp“ und „one looking likely to need discipline“. Entsprechend endet der Fließtext der Seite mit dem Satz: „After the rebels took Toledo, it was reported, the Government authorities realised the need of stricter discipline in the militia, and steps were taken to fuse it with the regular army.“

Tatsächlich setzte ab Oktober 1936 bereits eine Umstrukturierung und Reorganisation der Milizen ein. Unter dem Schlagwort der ‚Neuen Volksarmee‘ veröffentlichte man bald Bildreportagen, die Soldaten in Formation zeigten. Die Bemühungen der anarchistischen Gewerkschaften, eine Armee aus der Bevölkerung ohne militärische Vorbildung heraus aufzubauen, wurden als vorhersehbarer Fehlschlag abgetan. Am 14.10.1936 schreibt H. Slater in der *Volksillustrierten*:

Die Miliz erhob sich, um einer plötzlich außerordentlich gefährlichen Lage entgegenzutreten. Sie focht verzweifelt und heldenhaft, aber – es ist wohl kaum nötig, dies zu betonen – nicht nach der Felddienstabordnung des englischen Kriegsministeriums. Es gab nichts Handwerksmäßiges [...]. Gegen Ende August etwa einen Monat nach dem Aufstand, anerkannte die Regierung die Miliz als Regierungsarmee Spaniens. Die Regierung anerkannte eine Armee der Arbeiterklasse – von Mitgliedern politischer Parteien, von Eisenbahnern, von Hausfrauen und Näherinnen, von Bauern, Angestellten. Ohne Frage, eine Armee von Helden, aber sicher keine Armee ausgebildeter Soldaten. Ein guter Teil der Miliz setzte sich aus Kolonnen von Mitgliedern der Spanischen Anarchistischen Föderation (FAI) zusammen, also aus Leuten, deren Grundsatz es ist, sich keinem Befehl zu fügen.

Die Rhetorik von Chaos und Ordnung, von Ungehorsam und Disziplin wird in den Berichten aus Spanien ab Oktober 1936 immer lauter, die anarchistische Idee als Chaosprinzip verzerrt.¹⁸³ Subversiv zeigt sich dies auch in der Verwendung von Taros Fotografien einer improvisierten Militärübung in der Tageszeitung *Ce Soir*. Abb. 31 *Ce Soir* war 1937 unter dem Einfluss der *Parti Communiste Français* gegründet worden. Ihre

¹⁸³ Zur Begriffsgeschichte von Anarchismus und Anarchie und ihren negativen Konnotationen vgl. Ulrich Dierse: Anarchie, Anarchismus in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 1, Darmstadt 1971, Sp. 267-294; Peter Christian Lutz, Christian Meier: Anarchie, Anarchismus, Anarchist, in: Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 1, Stuttgart 2004 (1972), S. 49-109.

Herausgeber vertraten damit eine Weltanschauung, die sich vom Anarchismus abgrenzte, und mehr noch, diesen denunzierten. Aus den zahlreichen Aufnahmen, die Taro in einer Arena Valencias angefertigt hatte,¹⁸⁴ wählte man für die Ausgabe vom 22. März 1937 eben solche Bilder aus, die den Eindruck fehlender Ernsthaftigkeit sowie eines heillosen Durcheinanders vermitteln. Zu sehen sind lachende Zuschauer (2), Trainierende mit geschlossenen Augen (5), Jugendliche mit vom Brot gefüllten Backen (4) und zu guter Letzt über Hindernisse stürzende Männer (6). Die gezielte Reorganisation der Bilder ist auch hier ein zentrales Mittel der Herstellung von Bedeutung.

Neues Sehen?

Dem Verlangen nach Bildern, die Ordnung signalisieren, kommt Taro bald nach und liefert Fotografien mit deutlich propagandistischer Aussage. Im März 1937 fotografiert sie ein weiteres Mal trainierende Soldaten bei Valencia – Frauen sind nicht (mehr) Teil der Übung.¹⁸⁵ **Abb. 32** Für zahlreiche Aufnahmen wählt Taro diesmal einen Blickwinkel, der die Formation der Soldaten in Reih und Glied unterstreicht. Sie nutzt Unter-, Auf- und Schrägsichten und gibt dem langen Schattenwurf durch die tief stehende Sonne im Bild Raum, um klare Linien herauszuarbeiten oder/und ihr Objekt heroisch zu überhohen. ‚Neues Sehen‘ und Politik gehen hier eine Allianz ein, wie sie in den 1930er Jahren v.a. im sowjetrussischen sowie faschistischen Kontext häufig auftritt.¹⁸⁶ Außergewöhnliche Perspektiven, die die Diagonalen im Bild betonen und es damit dynamisieren, starke Untersichten, die dem dargestellten Gegenstand Größe und Gewicht verleihen, oder Aufsichten, die den Massen- oder Kollektivkörper herausstreichen, dienen nicht allein der veränderten und signifizierenden Sicht auf das Motiv, sondern erlangen schnell selbst politischen Signalwert. Eine Bildästhetik entsteht, die zwischen links und rechts

¹⁸⁴ Vgl. Negativfilm 74, in: Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 2, 2010, S. 180ff.

¹⁸⁵ Vgl. Taro, *Negativfilme* 75, 76, 77, in: Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 2, 2010, S. 185-191.

¹⁸⁶ Zur sowjetischen Fotografie vgl. Margarita Tupitsyn: *Glaube, Hoffnung, Anpassung. Sowjetische Bilder 1928-1945*, Ausst.-Kat., Essen 1995; Susanne Winkler (Hg.): *Sowjetische Fotografie der 1920er-1930er Jahre. Von Piktorialismus und Modernismus zum Sozialistischen Realismus*, Ausst.-Kat., Wien 2002; Olga Sviblova, Alexander Lavrentiev: *Sowjetische Photographie der 20er und 30er Jahre*, Ausst.-Kat., Winterthur 2004; Bodo von Dewitz (Hg.): *Die Sammlung Daniela Mrázková. Sowjetische Fotografien, Politische Bilder*, Ausst.-Kat., Göttingen 2009; zur Fotografie des Nationalsozialismus und Faschismus vgl. Vanessa Rocco: *Photofascism. Photography, Film, and Exhibition Culture in 1930s Germany and Italy*, London 2020; Gerhard Paul: *Bilder einer Diktatur. Zur Visual History des „Dritten Reiches“*, Göttingen 2020; Christina Irrgang: *Hitlers Fotograf. Heinrich Hoffmann und die nationalsozialistische Bildpolitik*, Bielefeld 2020; Christopher Webster (Hg.): *Photography in the Third Reich. Art, Physiognomy and Propaganda*, Cambridge 2021, <https://doi.org/10.11647/OBP.0202>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.

nicht unterscheiden lässt und erneut auf die Deutungs Offenheit fotografischer Bilder verweist. Die ideologischen Konnotationen geben sich erst im Studium der Zusammenhänge, in denen die Bilder erscheinen, und anhand der Bild- und Text- bzw. multimodalen Gefüge, in denen sie stehen, zu erkennen. Ein Einzelbild offenbart den ideologischen Kontext kaum.

Alexander Rodtschenko oder László Moholy-Nagy – zentrale Repräsentanten des deutsch-russischen Fotografiediskurses der 1920er Jahre – hatten das ‚Neue Sehen‘ als ein kulturrevolutionäres Programm entworfen, das über den Bereich der Kunst bzw. Gestaltung ausgreifen und mit den alten Sehgewohnheiten und Wahrnehmungsweisen ebenso Verhaltensweisen und Weltbilder aufbrechen sollte. Und obwohl ihr Projekt einer konstruktivistisch-experimentellen Fotografie ab Ende der 1920er Jahre bereits von Verfechtern realistischer Tendenzen zusehends unter Kritik und mit den politischen Entwicklungen ins Abseits geriet,¹⁸⁷ blieben die neuen Sehweisen für die fotografische

¹⁸⁷ So sah sich Moholy-Nagy durch Ernst Kállai, seinen Nachfolger am Bauhaus, und Albert Renger-Patzsch bald in Opposition zu den Vertretern einer neusachlichen Fotografie gestellt. Vgl. Christopher Phillips: Resurrecting Vision. The New Photography in Europe Between the Wars, in: ders., John Philip O'Neill, Maria Morris Hambourg (Hg.): The New Vision. Photography Between the World Wars. Ford Motor Company Collection at The Metropolitan Museum of Art New York, Ausst.-Kat., New York 1994, S. 93-95; Christopher Phillips: Introduction, in: ders. (Hg.): Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940, New York 1989, S. xiii-xiv; zur zeitgenössischen Debatte vgl. Ernst Kállai: Malerei und Photographie, in: Internationale Revue i 10, 1:4 (1927) S. 148-157; versch. Autoren: Diskussion über Ernst Kállai's Artikel „Malerei und Fotografie“, in: Internationale Revue i 10, 1:6 (1927), S. 227-236; sowie Ernst Kállai: Antwort, in: Internationale Revue i 10, 1:6 (1927), S. 237-240; alle Artikel online verfügbar unter <https://magazines.iadbb.org/periodicals/i10/1927>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022; Ernst Kállai: Rezension zu Albert Renger-Patzsch, Die Welt ist schön, in: bauhaus 3:2 (1929), S. 27; Albert Renger-Patzsch: Hochkonjunktur, in: bauhaus 3:4 (1929), S. 20; beide Hefte als Faksimile reproduziert in Lars Müller (Hg.): bauhaus zeitschrift 1926-1931, Zürich 2019. Mit dem ersten Fünfjahresplan, einem staatlichen Programm zur forcierten Industrialisierung und Kollektivierung der Sowjetunion, und dem erstarkenden Einfluss der stalinistischen Führung auf die sowjetische Kulturproduktion seit 1928 gerieten auch Rodtschenkos Ideen zunehmend unter Beschuss. Die Redaktion der Zeitschrift *Sovetskoe Foto* – gegründet von Michail Koltsov und herausgegeben vom Volkskommissariat für Bildung –, in der Rodtschenko bis dato publiziert hatte, leitete mit einem anonymen Brief in der April-Ausgabe 1928 eine Kampagne gegen den Fotografen ein. Der Artikel richtete sich gegen jede formalistische Ästhetik und bezichtigte Rodtschenko des Plagiats westlicher Fotografie und damit der Verbreitung westlich-elitärer Ideologie und bürgerlicher Dekadenz. Noch 1931/32 kam es in *Sovetskoe Fotos* Nachfolger, *Proletarskoe Foto*, zu Angriffen auf Rodtschenko. Im Zuge dessen wandten sich auch seine engeren Kollegen aus der *Oktober-Gruppe* von ihm ab. Rodtschenko passte sich schließlich den neuen Doktrinen des Sozialistischen Realismus an. 1933 bereits reiste er mehrfach zu dem sich in Konstruktion befindenden Weißmeer-Ostsee-Kanal (auch Stalinkanal), einer massiven Bauanstrengung und einem Vorzeigeprojekt der Sowjetunion, das mit Zwangsarbeitern der Gefängnisse bewerkstelligt wurde. Rodtschenko fotografierte die Großbaustelle umfänglich und präsentierte die Ergebnisse u.a. im Dezember 1933 in einer von ihm und seiner Frau Warwara Stepanowa gestalteten Sonderausgabe des Propagandamagazins *SSSR na strojke* (UdSSR im Bau). Vgl. Rosalinde Sartorti, Henning Rogge (Hg.): Sowjetische Fotografie. 1928-1932, München 1975; Phillips, The New Vision, 1994, S. 85-88; Victor Margolin: The Struggle for Utopia. Rodtschenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946, Chicago 1997, S. 151-154; Erika Wolf: USSR in Construction. From Avant-Garde to Socialist Realist Practice, zugl.: Michigan, Univ., Diss., 1999, Kap. 5: Modernism's Willing Executioner? Aleksandr Rodtschenko at the White Sea Canal, S. 222-268, <https://hdl.handle.net/2027.42/123517>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022; Mitra Abbaspour: The Language of Vision. A Discourse on Photography in the Interwar Years, in: dies., Lee Ann Daffner, Maria Morris

Praxis in Europa auch in den 1930er Jahren stilbildend. Das, was in theoretischen Richtungskämpfen heftig umstritten war – Konstruktivismus oder Realismus –, gestaltete sich in der Praxis als fließender Übergang. Für die Fotografie der Sowjetunion konstatiert Erika Wolf, „Socialist Realism is best understood as an institutional practice and ideological imperative, and not as a style, aesthetic, or set of creative prescriptions. As such, Socialist Realism and avant-garde practice were not necessarily mutually exclusive.“¹⁸⁸

Rodtschenko oder Moholy-Nagy hatten entscheidende Impulse geliefert, als sie forderten: „Wir, denen man beigebracht hat, Gewöhnliches und Anerzogenes zu sehen, wir müssen die Welt des Sichtbaren neu entdecken. Wir müssen den Schleier von unseren Augen reißen, der *vom Nabel aus* heißt.“¹⁸⁹ Statt an die Möglichkeit zur Vereinnahmung konstruktivistischer Blickweisen für doktrinäre Zwecke und die erneute, d.h. ideologische Signifizierung dieser Blickweisen, hatten sie viel zu sehr an die Objektivität und Sprengkraft des Mediums selbst geglaubt. Moholy-Nagy hatte gehofft, mittels Fotografie auf „die im Unterbewußtsein verborgenen Kräfte“¹⁹⁰ zu wirken, um für das zu rüsten, was bereits angelegt sei: das künftige Leben „nach dem vollständigen oder teilweisen Zusammenbruch des heutigen Systems“: „Die optische Gestaltung selbst ist eines der unbeabsichtigten, unbewußten Erziehungsmittel, mit denen wir versuchen, eine der kommenden Gesellschaft entsprechende Bewußtseinsform vorzubereiten.“ Fotografie sollte ihren Beitrag zu den unabwendbaren Umwälzungen leisten, die in einer durch und durch technisierten, dynamischen, modernen Welt mündeten. Doch stattdessen, so Christopher Phillips, lüftete „the triumph of constructivist method in photography [...] one veil from the viewer’s eyes only to drop another in its place.“¹⁹¹ Auch die Arbeiterfotografen, d.h. die sich im Rahmen der Arbeiterbewegung in Orts- und Ländergruppen organisierenden Fotografen mit explizit linkspolitisch-klassenkämpferischer Ausrichtung, hatten sich zum Ziel gesetzt, das Sehen zu revolutionieren, ein bewusstes Sehen zu fördern. Statt einer veränderten Sicht auf Bekanntes, galt es ihnen hingegen, Unbekanntes überhaupt ins Sichtfeld zu rücken, d.h. der visuell unterre-

Hambourg (Hg.): *Object: Photo. Modern Photographs. The Thomas Walter Collection 1909-1949*, Ausst.-Kat., New York 2014, S.76-78.

¹⁸⁸ Wolf, *USSR in Construction*, 1999, S. 269f.

¹⁸⁹ Alexander Rodtschenko: *Wege der Zeitgenössischen Fotografie* (1928), in: Wolfgang Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie II. 1912-1945*, München 1979, S. 91.

¹⁹⁰ Dieses und folgende Zitate: László Moholy-Nagy: *Malerei und Fotografie* (*Festészet és fényképészet*), aus: *Korunk*, 1932, Nr. 2, S. 104f., abgedruckt und aus dem Ungarischen übersetzt in: Krisztina Passuth (Hg.): *Moholy-Nagy (Dokumente)*, Weingarten 1986, S. 331f.

¹⁹¹ Phillips, *The New Vision*, 1994, S. 88.

präsentierten, hinter der bürgerlichen Fassade verborgenen oder ausgeblendeten Welt des Proletariats verstärkte Sichtbarkeit zu verschaffen sowie den Arbeitern ihre Lage und gesellschaftliche Bedeutung vor Augen zu führen und ihnen im Bild gleichermaßen einen Identifikationsraum wie eine Öffentlichkeit zu geben. So war nicht mehr nur das Elendige und ‚Hässliche‘ der proletarischen Welt, wie es v.a. im Zentrum sozialreformerischer fotografischer Projekte seit Ende des 19. Jahrhunderts gestanden hatte,¹⁹² Bildthema. Häufiger noch wurden die unteren Klassen nun als Helden der Arbeit und politisch machtvolle Gruppe präsentiert, ihr Leben mitunter als Utopie gezeigt. Der neue Mensch, das war im Kontext der Arbeiterbewegung der mit Maschinen operierende und sich seiner selbst bewusste Arbeiter der Zukunft. Nicht reaktiv wie bei Moholy-Nagy, sondern proaktiv gestaltete sich das Programm der Arbeiterfotografen. Auch der distanziert beobachtende Blick sollte einer teilnehmenden Betrachtung aus der Mitte des Proletariats weichen. Die Arbeiter selbst wurden aufgefordert, die Kamera in die Hand zu nehmen, die Amateurfotografie als zentrales Mittel im Klassenkampf propagiert. Letztlich jedoch waren es meist die Mittelschichten und bereits professionalisierten Fotografen, die sich verstärkt der agitatorischen Fotografie widmeten und als Fürsprecher des Proletariats agierten.

Die Programmatik der Arbeiterfotografen zielte „in erster Linie auf Expansion des Inhaltlichen, nicht des Technischen und Formalen.“¹⁹³ Avantgardistische Techniken und Stilmittel nutzten sie dennoch. Hatten die Arbeiterfotografen den Vertretern des ‚Neuen Sehens‘ Ästhetizismus, Lebensferne und bürgerlichen Snobismus vorgeworfen, so rechtfertigten sie die eigene Wahl außergewöhnlicher Blickwinkel und Techniken mit der Devise der Zweckgebundenheit.¹⁹⁴

Das fotografische Sehen verträgt keine andere Fessel als die des Materials, an der [sic] die Fotografie gebunden ist. Das Ziel muß sein, das Motiv in seiner knappsten und überzeugendsten Form zum Ausdruck zu bringen. Verlangt dieses Ziel, eine verzerrte Perspektive, so wird es immer der Zweck sein, der das Mittel rechtfertigt. Der Zweck liegt aber weder in den Dingen selbst, noch in seinem Kunstwert. Er liegt in den Interessen der proletarischen Klasse begründet,¹⁹⁵

¹⁹² So z.B. die Projekte von Jacob A. Riis in New York (um 1890), Hermann Drawe und Emil Kläger in Wien (um 1900) oder der Berliner Ortskrankenkasse bzw. AOK (von 1901-1920), vgl. Rudolf Stumberger: *Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie 1900-1945*, zugl.: Frankfurt am Main, Univ. Habil.-Schr., 2005, Konstanz 2007, S. 41-48.

¹⁹³ Kemp, *Theorie der Fotografie II. 1912-1945*, S. 219.

¹⁹⁴ Zu den Nuancen und auch Widersprüchen im deutschen Diskurs der Arbeiterfotografen-Bewegung vgl. Olivier Lugon: *Das kollektive Auge. Die Inszenierung des Kollektivs in der Zeitschrift Der Arbeiter-Fotograf*, in: Hesse, *Die Eroberung der beobachtenden Maschinen*, 2012, S. 257-284; Rudolf Stumberger: *AIZ and the German Worker Photographers*, in: Ribalta, *The Worker Photography Movement*, 2011, S. 80-93, hier S. 91f; zu den Kontroversen zwischen kommunistischem und sozialdemokratischem Diskurs der Arbeiterfotografie vgl. Stumberger, *AIZ and the German Worker Photographers*, 2007, S. 143-146.

¹⁹⁵ Walter Nettelbeck: *Sinn und Unsinn der modernen Fotografie*, in: *Der Arbeiter-Fotograf* 3:11 (1929), S. 219-221, hier S. 221; vgl. auch Franz Höllering: *Proletarische Tendenz und bürgerliche „Kunst“ in der Fotografie*, in: *Der Arbeiter-Fotograf* 2:12 (1928), S. 3-4; alle Ausgaben von *Der Arbeiter-Fotograf* sind

fasst Walter Nettelbeck in *Der Arbeiter-Fotograf* zusammen.

Trotz der unterschiedlichen Sichtweisen, die die Arbeiterfotografen weltweit einnahmen, lässt sich Nettelbecks Lösung doch als ein Grundtenor der trans- und internationalen Bewegung ausmachen.¹⁹⁶ Insbesondere zwischen den Repräsentanten und Programmatikern der Arbeiterfotografie der Weimarer Republik und der Sowjetunion bestand reger Austausch.¹⁹⁷ Zentrale Figur in diesem Austausch war u.a. der Verleger und einflussreiche KPD-Funktionär Willi Münzenberg, der nicht nur die *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* (AIZ) und *Der Arbeiter-Fotograf* herausgab, sondern auch als Organisator und Generalsekretär der *Internationalen Arbeiterhilfe* (IAH) für das Ansehen der Sowjetunion warb.¹⁹⁸ Münzenbergs Verlagshaus, der *Neue Deutsche Verlag*, stand in Kontakt mit sowjetischen Editoren und Bildagenturen, so dass Fotografien aus Russland in der AIZ oder *Der Arbeiter-Fotograf* breite Verwendung fanden.¹⁹⁹ Besonders eng war die Zusammenarbeit zwischen *Der Arbeiter-Fotograf* und *Sovetskoe Foto* (ab September 1931 *Proletarskoe Foto*) unter der Leitung von Michail Koltsov, der ebenso wie Münzenberg Fädenzieher in der Entwicklung der Illustrierten Presse seines Landes war.²⁰⁰ Bezeichnenderweise erschienen regelmäßig Artikel von Michail Koltsov in der

über die Digitale Sammlung der SLUB Dresden einsehbar, <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/90915/1>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.

¹⁹⁶ Vgl. Ribalta, *The Worker Photography Movement*, 2011.

¹⁹⁷ Vgl. Ursula Schlude: „Es wäre uns peinlich, schlechte Fotos zu schicken.“ Die Austauschbeziehungen zwischen deutschen und sowjetischen Arbeiterfotografen 1926-1933, in: Hesse, *Die Eroberung der beobachtenden Maschinen*, 2012, S. 113-158. Tatsächliche Begegnungen zwischen den zahlreichen Mitgliedern der Arbeiterfotografen-Verbände fanden hingegen anders als propagiert kaum statt (vgl. ebd., S. 125f.). Vgl. außerdem Joachim Büthe et al.: Zur Geschichte der Arbeiterfotografenbewegung und ihrer Zeitschrift *Der Arbeiter-Fotograf*, in: dies. (Hg.): *Der Arbeiter-Fotograf. Dokumente und Beiträge zur Arbeiterfotografie, 1926-1932*, 2. Aufl., Köln 1978, S. 42-44.

¹⁹⁸ Vgl. Stumberger, *Klassen-Bilder*, 2007, S. 126. Später entfernte sich Münzenberg von der Politik der KPD und nahm infolge der Moskauer Prozesse und des Hitler-Stalin-Pakts eine antikommunistische Haltung ein (vgl. ebd.).

¹⁹⁹ Vgl. Christian Joschke: Fotografie als Ware im Klassenkampf. Münzenberg und die sowjetischen Bildagenturen, in: Wolfgang Hesse, Holger Starke (Hg.): *Arbeiter, Kultur, Geschichte. Arbeiterfotografie im Museum*, Leipzig 2017, S. 257-281. Joschke beschreibt ausführlich den Kampf um das Monopol im internationalen Vertrieb proletarischer Fotografie, geleitet von der Frage, warum Willi Münzenberg und Babette Gross, Geschäftsführerin des *Neuen Deutschen Verlags*, es verpassten, aus den Archiven der IAH wie der AIZ einen internationalen Bildpressedienst zu etablieren, und letztlich auf den Versand von Fotografien russischer Agenturen wie *Russ-Foto* (später *Union-Foto*) angewiesen blieben. Erst als sich *Union-Foto* 1930 von der sowjetischen VOKS, der *Gesellschaft für kulturelle Verbindung mit dem Ausland*, löste und in *Sojuz-Foto* überging, erlangten Münzenberg und Gross wieder Einfluss auf den nationalen wie internationalen Bildvertrieb. So wurde 1932 Friedrich Stammberger, ein Mitarbeiter des *Neuen Deutschen Verlags*, als Leiter von *Union-Bild*, der Berliner Zweigstelle der ehemaligen *Union-Foto*, eingesetzt.

²⁰⁰ Vgl. Erika Wolf: The Soviet Union. From Worker to Proletarian Photography, in: Ribalta, *The Worker Photography Movement*, 2011, S. 32-46; Schlude, „Es wäre uns peinlich, schlechte Fotos zu schicken.“, 2012, S. 135f.

französisch-kommunistischen Presse, mitunter zusammen mit Bildern von Taro und Capa.²⁰¹

Von der Verbindung zwischen deutscher und russischer Arbeiterfotografie zeugt ebenfalls der Umstand, dass John Heartfield, dessen Fotomontagen das Erscheinungsbild der AIZ maßgeblich prägten, während eines mehrmonatigen Aufenthalts in der Sowjetunion 1931 eine Ausgabe der Zeitschrift *SSSR na strojke* (UdSSR im Bau) gestaltete und ihr damit zu einem neuen Layout verhalf.²⁰² *SSSR na strojke*, die in fünf Sprachen – Russisch, Deutsch, Französisch, Englisch und zeitweilig in Spanisch – erschien, propagierte die massiv angelegte und forcierte Industrialisierung und Kollektivierung der Sowjetunion über die eigenen Staatsgrenzen hinaus und war damit ein wichtiges Instrument in Stalins Politik. Wie viele seiner Zeitgenossen fiel Heartfield dem Glauben anheim, in Russland verwirklichte sich „dank Arbeitermacht, Industrialisierung und moderner Technik“²⁰³ eine „reale[] Utopie“.²⁰⁴ Dieser wollte er zum Ausdruck und zur Verbreitung verhelfen. Heartfield leugnete den stalinistischen Terror²⁰⁵ und unterstützte die Sozialfaschismusthese der Kommunisten, die behaupteten, der Faschismus habe seine Wurzeln in der das bürgerliche und kapitalistische System stabilisierenden Sozialdemokratie – eine Einstellung, die er in zahlreichen Fotomontagen zum Ausdruck brachte.²⁰⁶

Rodtschenko wiederum, der mit seiner konstruktivistisch begründeten Fotografie ab 1928 zunehmend unter Druck geraten war und sich allmählich den realistischen Tendenzen und Vorgaben angepasst hatte,²⁰⁷ v.a. indem er sich auf den Fotojournalismus fokussierte, sollte sich bis zur Einstellung von *SSSR na strojke* in 1941 für 12 Ausgaben verantwortlich zeichnen.²⁰⁸ Rodtschenko arrangierte sich mit dem doktrinären Staatsap-

²⁰¹ Vgl. Regards vom 17.12.1936, S. 10-11, 1.4.1937, S. 6-7, 24.6.1937, S. 4-5; zum Kontakt zwischen Koltsov und Taro und Capa vgl. auch Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 152.

²⁰² Vgl. Wolf, USSR in Construction, 1999, S. 79f.; Hubertus Gaßner: Heartfields Moskauer Lehrzeit 1931-1932, in: Peter Pachnicke, Klaus Honnef (Idee/Konzeption): John Heartfield, hrsg. von der Akademie der Künste zu Berlin, der Landesregierung Nordrhein-Westfalen u. dem Landschaftsverband Rheinland, Köln 1991, S. 300-337.

²⁰³ Freya Mülhaupt: Stichworte zur Zeit, in: dies. (Hg.): John Heartfield: Zeitausschnitte. Fotomontagen 1918-1938, Ausst.-Kat., Ostfildern 2009, S. 152.

²⁰⁴ Wolfgang Hesse: Der Blick in die Zukunft? Aspekte des Utopischen in der Arbeiterfotografie der Weimarer Republik, in: ders., Claudia Schindler, Manfred Seifert (Hg.): Produktion und Reproduktion – Arbeit und Fotografie, Dresden 2010, S. 59.

²⁰⁵ Vgl. Mülhaupt, John Heartfield, 2009, S. 152.

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 132-135; Hermann Weber: John Heartfields politische Fotomontagen und die Auseinandersetzung von SPD und KPD in der Weimarer Republik, in: Pachnicke/Honnef, John Heartfield, 1991, S. 357-365; sowie insbes. die Fotomontage in der AIZ vom 16.8.1934 unter dem Titel „Deutsche Naturgeschichte“.

²⁰⁷ Vgl. Anm. 185.

²⁰⁸ 11 dieser Ausgaben entstanden in Zusammenarbeit mit seiner Frau Warwara Stepanowa.

parat, der 1932 schließlich den Kultursektor gleichgeschaltet hatte, und unterstütze in den 1930er Jahren die stalinistische Propagandamaschinerie. Seine Position ist somit durchaus als ambivalent zu bewerten, zeigt aber den schmalen Grad bzw. die Übergänge auf, die zwischen der fotografischen Praxis eines ‚Neuen Sehens‘, staatlich organisierter und durchgesetzter Bildpropaganda und Arbeiterfotografie bestehen und nicht selten durch personelle Kontinuitäten geprägt sind. Mehr noch zeigt sich, wie ästhetische Prinzipien trotz der Versuche, sie theoretisch oder im Rahmen von Ideologien zu begründen und auf einen Sinn hin festzuschreiben, im Medium der Fotografie von einer inhaltlichen Zuschreibung zur nächsten mäandern und damit dem experimentellen Charakter des Mediums Rechnung tragen. Erwähnt sei, dass auch El Lissitzky zahlreiche Ausgaben von *SSSR na stroike* gestaltete und sich insgesamt für die Verbreitung sowjetischer Fotografie und Ideologie einsetzte. Für die sehr erfolgreiche internationale Ausstellung PRESSA 1928 in Köln, die sich vornahm weltumspannend das Wesen, die Erzeugnisse, die Ideale und Utopien der Presse darzustellen, dazu aber einen nationalistischen Blickwinkel einnahm, entwarf er den sowjetischen Pavillon.²⁰⁹

Vom Nebeneinander all dieser Tendenzen – ‚Neuem Sehen‘, Agitprop, Arbeiterfotografie, Neuer Sachlichkeit, Realismus und Konstruktivismus – zum Ende der 1920er Jahre und der bis dahin wenig klaren Grenzziehung berichtet eindringlich eine der populärsten Ausstellungen der Weimarer Republik: die internationale Ausstellung *Film und Foto* 1929 in Stuttgart, abgekürzt als *Fifo*.²¹⁰ Vom Werkbund unter dem Vorsitz von Gustav Stotz initiiert, vom Kunsthistoriker Hans Hildebrandt, dem Grafiker, Architekten und Bühnenbildner Bernhard Pankok und dem Grafiker und Typografen Jan Tschichold kuratiert und in ihrer Konzeption u.a. von László Moholy-Nagy und Sigfried Giedion be-

²⁰⁹ Vgl. Susanne Marten-Finnis, Michael Nagel (Hg.): Die Pressa. Internationale Presseausstellung Köln 1928 und der jüdische Beitrag zum modernen Journalismus, 2 Bde, Bremen 2012; darin insbes. Igor Dukhan: Lissitzky's Path to PRESSA. Space-Time Concept, Montage Show, S. 161-171; Albert Lemmens, Serge-Aljosja Stommels: The 1928 PRESSA Exhibition. A Turning Point in El Lissitzky's Oeuvre, S. 217-228.

²¹⁰ Zur *Fifo* vgl. Ute Eskildsen, Jan-Christopher Horak (Hg.): Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundausstellung „Film und Foto“ 1929, Ausst.-Kat., Stuttgart 1979; Inka Graeve: Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds. Film und Foto, Stuttgart 1929, in: Michael Bollé, Eva Zürcher (Hg.): Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Ausst.-Kat., 2. Aufl., Berlin 1988, S. 236-243; Olivier Lugon: Neues Sehen, neue Geschichte. László Moholy-Nagy, Sigfried Giedion und die Ausstellung Film und Foto, in: Werner Oechslin, Gregor Harbusch (Hg.): Sigfried Giedion und die Fotografie. Bildinszenierungen der Moderne, Zürich 2010, S. 88-104; Olivier Lugon: Photography and Exhibition in Germany around 1930, in: Abbaspour/Daffner/Hambourg, Object:Photo, 2014, S. 366-375; Olivier Lugon: Prints from the Thomas Walther Collection and German Exhibitions around 1930, in: Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949. An Online Project of The Museum of Modern Art, 2014, <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Lugon.pdf>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.

einflusst,²¹¹ tourte die Ausstellung in sich stets wandelnder Form durch zahlreiche Städte: von Stuttgart nach Zürich, Berlin, Wien, Danzig, Zagreb, Tokio und Osaka. Zudem wurden Teile der *Fifo* in die Fotoausstellungen der unmittelbar folgenden Jahre integriert. Zunächst wiederholte die Ausstellung *Das Lichtbild* in München im Jahr 1930 Präsentationen aus Stuttgart, die dann wiederum bei der Ausstellung *Die neue Fotografie* in Basel 1931 aufgegriffen wurden.²¹² Und es gingen sieben Publikationen aus der *Fifo* hervor: Neben 4 Katalogen für die Stationen in Stuttgart, Zürich, Berlin und Wien entstanden in direktem Bezug zur Ausstellung die programmatischen Fotobücher *fotografie* (1929) von Franz Roh und Jan Tschichold, *Es kommt der neue Fotograf!* (1929) von Werner Graeff sowie die Programmschrift *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen* (1929) von Hans Richter.

Film und Foto war, wie Olivier Lugon schreibt, als Apotheose der Neuen Fotografie entworfen und rezipiert worden²¹³ – und zugleich ein „ephemeral and shifting event“.²¹⁴ Fotografie (und Film) sollte(n) in all ihren vielfältigen Erscheinungs- und Verwendungsweisen vorgestellt werden. Neben experimenteller oder dokumentarischer bzw. ‚sachlicher‘, ‚realistischer‘ Fotografie fanden sich in den insgesamt 13 Räumen der Ausstellung Beispiele aus Werbefotografie, Pressefotografie, Arbeiter- bzw. agitatorischer Fotografie, Kriminalfotografie, klinischer, wissenschaftlicher und technischer Fotografie, Röntgenfotografie, Luftfotografie u.v.m. Die Grenzen zwischen Kunst- und Gebrauchsfotografie wurden bewusst verwischt, um „die allseitige Suche nach einer erweiterten Optik und neuen Kommunikationsformen“²¹⁵ ins Zentrum zu rücken.

Im Zentrum der Ausstellung war sodann auch ein von Moholy-Nagy entworfener programmatischer Raum mit didaktischem Ansatz platziert, der sogenannte *Raum I*, der vornahm, alle Bereiche der Fotografie systematisch und anschaulich vorzustellen, „die von unserer Zeit neuerobernten optischen Sehmöglichkeiten zu zeigen“²¹⁶ sowie zugleich eine Schule des (neuen) Sehens zu sein. **Abb. 33** Wie Ansichten der Ausstellung auf ihrer

²¹¹ Als Berater für die Auswahl ausländischer Exponate dienten zudem Edward Steichen und Edward Weston, Friedrich Traugott Gubler (Generalsekretär des Schweizerischen Werkbunds), Piet Zwart, El Lissitzky und Sophie Lissitzky-Küppers sowie vermutlich Karel Teige (vgl. Christine Kühn: Kunstbibliothek und Neues Sehen. Die Wahrnehmung moderner Fotografie im Berlin der Weimarer Republik, in: dies.: Neues Sehen in Berlin. Fotografie der Zwanziger Jahre, Ausst.-Kat., Berlin 2005, S. 19).

²¹² Vgl. Lugon, *Prints from the Thomas Walther Collection*, 2014, S. 1.

²¹³ Vgl. Lugon, *Photography and Exhibition*, 2014, S. 367.

²¹⁴ Lugon, *Prints from the Thomas Walther Collection*, 2014, S. 2.

²¹⁵ Lugon, *Neues Sehen, neue Geschichte*, 2010, S. 88.

²¹⁶ Sigfried Giedion, Brief an Moholy-Nagy, Zürich 29.11.1928, gta Archiv, Nachlass Giedion, zit. nach Lugon, *Neues Sehen, neue Geschichte*, 2010, S. 91.

Station in Berlin zeigen,²¹⁷ hatte Moholy-Nagy den Bildarrangements erklärende Texte zur Seite gestellt und damit „Zeigen und Lehren, Betrachten und Lernen“²¹⁸ korreliert. Zudem hatte Moholy-Nagy Fotografien aus der Frühzeit der Fotografie integriert, um so eine Entwicklungsgeschichte des Mediums zu erzählen.²¹⁹ Mit einem teleologischen Verständnis der Fotografiegeschichte vertraut gemacht, verließ der Besucher schließlich den Raum unter der in Lettern an der Wand angebrachten Frage: „Wohin geht die fotografische Entwicklung?“, um dann in zehn monografisch und zwei national angelegten Räumen der aktuellen Fotografie und ihrem auf die Zukunft gerichteten Potenzial zu begegnen.

Bezeichnenderweise widmete sich einer der monografischen Räume – *Raum 3* – dem Werk John Heartfields. Dieser Raum hatte vorrangig zum Ziel, die politische Aufgabe der Fotografie und das agitatorische Potenzial der Fotomontage zu veranschaulichen.²²⁰

Der Fotograf Arthur Ohler²²¹ streicht mit seiner Ausstellungsansicht aus Stuttgart die Aussage des Raums durch die Wahl eines präzisen Bildausschnitts prägnant heraus.

Abb. 34 Ohler visiert den leicht aus der Bildmitte gerückten Durchgang der Abschlusswand, der bereits den Blick auf den russischen Beitrag, den sogenannten *russischen Raum* (neben dem Schweizer Raum, der einzig national angelegte Raum), freigibt, an. Links des Türrahmens ist eine großformatige Fotografie dreier Männer mit Kampfesgruß der Arbeiterbewegung, die den Betrachter direkt adressieren, mit ins Bild genommen. Auf den ersten Blick scheinbar von Ohler angeschnitten, offenbart die Betrachtung einer weiteren Ausstellungsansicht, dass Rahmen des fotografierten Bildes wie der Fotografie von Ohler in eins fallen. **Abb. 35** Es entsteht der der Ansicht zuträgliche Eindruck, als würde die Reihe der kampfbereiten Männer über den Bildrahmen hinaus fortgesetzt. Rechts des Türrahmens findet sich Heartfields erfolgreiches KPD-Wahlplakat

²¹⁷ Für Ausstellungsansichten aus Berlin vgl. Graeve, Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds, 1988, S. 241, Kühn, Kunstbibliothek und Neues Sehen, 2005, S. 18, 19, Lugon, Neues Sehen, neue Geschichte, 2010, S. 93, 95, Lugon, Photography and Exhibition in Germany, 2014, S. 370, 374.

²¹⁸ Lugon, Neues Sehen, neue Geschichte, 2010, S. 93.

²¹⁹ Zu Moholy-Nagys Interesse an Fotografiegeschichte vgl. ebd. Einen ähnlichen Ansatz wie Moholy-Nagy auf der *Fifo* hatte Franz Roh als Kurator der Ausstellung *Das Lichtbild* 1930 in München verfolgt (vgl. Inka Graeve Ingelmann: Mechanics and Expression. Franz Roh and the New Vision – A Historical Sketch, in: Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949. An Online Project of The Museum of Modern Art, 2014, [http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Graeve Ingelmann.pdf](http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Graeve%20Ingelmann.pdf), zuletzt aufgerufen am 1.11.2022). Rohs Nachdenken über Fotografiegeschichte um 1930 markiere „the moment when writing on the history of photography emerged from a historiography of its technical development and ongoing inventions to a history of images and perception“, fasst Graeve Ingelmann zusammen (ebd., S. 11).

²²⁰ Vgl. Elisabeth Patzwall: Zur Rekonstruktion des Heartfield-Raums der Werkbundaussstellung von 1929, in: Pachnicke/Honnef, John Heartfield, 1991, S. 292–297.

²²¹ Vgl. Lugon, Prints from the Thomas Walther Collection, 2014, S. 4.

von 1928 in fünffacher Ausführung. Zu sehen ist eine Hand, die in einer Geste zwischen Fünf-Finger-Zeigen und Greifen verharret ist, unterschrieben mit dem Satz: „5 Finger hat die Hand / Mit 5 packst Du den Feind! / Wählt Liste 5 / kommunistische Partei!“. Und über dem Türrahmen schließlich prangt der innerhalb der Arbeiterfotografenbewegung vielfach gebrauchte Imperativ: „Benutze Foto als Waffe“.²²² Ohlers Ausschnitt wiederholt die im Raum, seinen Raumsichten und Blickachsen vorgeführte Position: Schließe dich dem Kampf der Arbeiter an, Partei der Revolution und des Kampfes ist die KPD, Russland gibt ein Vorbild und weist die Zukunft, Mittel des Kampfes ist die Fotografie bzw. die Fotomontage.

Noch deutlicher formuliert Heartfield dieses Programm in seinem ersten Beitrag für die AIZ im September 1929. **Abb. 36** Für diesen fertigt er ein ‚montiertes‘ Selbstporträt an,²²³ das zusammen mit Ohlers Ansicht abgedruckt und auf der Zeitschriftenseite arrangiert wird. Ohlers Ansicht wird regelrecht in das Layout des Druckerzeugnisses überführt, die dunklen Leisten des Wandabschlusses und der Tür werden zur Abgrenzung von Bild und Kommentar genutzt, der Raum wird nach oben geöffnet.²²⁴ Die Losung „Benütze Foto als Waffe!“ erscheint auf der Seite so gleich zweimal, durch den Übertrag des collagierten Materials wie als Überschrift, und rahmt damit Heartfields Selbstporträt.

Für das Selbstporträt fügt Heartfield eine Fotografie seiner selbst, in der er den Betrachter ernst in den Blick nimmt und die Schere – das eigentliche Werkzeug seiner künstlerischen Arbeit – zum Schnitt in der Hand bereithält, mit einer Fotografie des Berliner Polizeipräsidenten Karl Zögriebel zusammen. Folgende Bildmetapher entsteht: Heartfield enthauptet den Polizeipräsidenten mit seinem Scherenschnitt. Der Sozialdemokrat Zögriebel hatte die brutale Niederschlagung der Maiaufmärsche, die als „Blutmai 1929“ bekannt wurden, veranlasst und bot Heartfield somit ein passendes Bild des politischen und zu bekämpfenden Feindes. Mit der Fotomontage war der politische

²²² Vgl. Hans Windisch: Nochmals: Gummiknüppel contra Kamera, in: *Der Arbeiter-Fotograf* 3:7 (1929), S. 127-131; Edwin Hoernle: Das Auge des Arbeiters, in: *Der Arbeiter-Fotograf* 4:7 (1930), S. 151-154; Hermann Leupold: Das Bild – eine Waffe im Klassenkampf, in: *Der Arbeiter-Fotograf* 5:11 (1931), S. 271-275; konkret zur Fotomontage als Waffe vgl. Alfred Kemény (Durus): Fotomontage als Waffe im Klassenkampf, in: *Der Arbeiter-Fotograf* 6:3 (1932), S. 55-57; vgl. auch Wolfgang Hesse: „Der Unterricht muß auf der Straße erteilt werden.“ Stadtraum – Schriftraum – Bildraum, in: ders., *Die Eroberung der beobachtenden Maschinen*, 2012, S. 210f.

²²³ Vgl. Sabine Kriebel: John Heartfields Selbstporträt von 1929, in: Mülhaupt, John Heartfield, 2009, S. 66.

²²⁴ Olivier Lugon weist darauf hin, dass bereits die Ausstellungsgestaltung der *Fifo* von einem „editorischen Verhältnis zur Fotografie“ (Lugon, *Neues Sehen, neue Geschichte*, 2010, S. 91) geprägt war: „Photography exhibition design left the realm of interior design – which had dominated it at the turn of the century – to submit to the new primacy of the printed-page“ (Lugon, *Photography and Exhibition in Germany*, 2014, S. 371).

Gegner zu entmachten, auf diese Aufgabe verpflichtete sich Heartfield. Die Zeitschriftenseite gibt ein Beispiel des ‚politischen Künstlers‘ und fordert dazu auf, die Fotografie als Kampfmittel zu benutzen.

Franz Höllering schreibt 1928 in *Der Arbeiter-Fotograf* darüber hinaus:

Es ist dem menschlichen Geiste gelungen, Mittel zu finden, um objektive Beobachtungen zu erhalten. Aber, und das ist ausschlaggebend, es kommt darauf an, in welchem Besitze diese technischen Mittel sind. Man kann aus Baumwolle Kleider für frierende Menschen machen oder Dynamit zur Vernichtung freiheitsliebender Völker. Man kann die beobachtende Maschine (Foto – Film – Grammophon – Radio) zur Befreiung oder zur Unterdrückung der Menschheit verwenden.²²⁵

Deshalb sei die Fotografie aus den Händen der ‚herrschenden Klasse‘, der ‚Bourgeoisie‘ zu reißen: „Es ist die große Aufgabe der technischen Hilfstruppen des Proletariats, [...] die beobachtende Maschine zu erobern.“²²⁶ Für Bertolt Brecht ist das den Herausgebern der AIZ gelungen. Zum zehnjährigen Bestehen der Zeitschrift äußert er:

Die ungeheure Entwicklung der Bildreportage ist für die Wahrheit über die Zustände, die auf der Welt herrschen, kaum ein Gewinn gewesen: die Photographie ist in den Händen der Bourgeoisie zu einer furchtbaren Waffe gegen die Wahrheit geworden. Das riesige Bildmaterial, das tagtäglich von den Druckerpressen ausgespiert wird, und das doch den Charakter der Wahrheit zu haben scheint, dient in Wirklichkeit nur der Verdunkelung der Tatbestände. Der Photographenapparat kann ebenso lügen wie die Setzmaschine. Die Aufgabe der A.I.Z., hier der Wahrheit zu dienen und die wirklichen Tatbestände wieder herzustellen, ist von unübersehbarer Wichtigkeit und wird von ihr, wie mir scheint, glänzend gelöst.²²⁷ [Sperrsatz i. Orig.]

In der bisherigen Auseinandersetzung mit den Arbeiten von Taro und Capa wird der Leitspruch von der Fotografie als Waffe immer wieder bemüht, allerdings ohne seinen Ursprung im Rahmen der Arbeiterbewegung zu berücksichtigen.

Zusammenfassend: Wesentlich für die Ausstellung *Film und Foto* ist also das Neben- und Miteinander fotografischer Strömungen und Zweckbestimmungen, die sich trotz des Versuchs der Kategorisierung keinem einheitlichen Blickwinkel fügen. Jedoch, das, was der Fotografiediskurs der 1920er Jahre herausstellt, das Eigenpotenzial des Mediums, verleugnet die ideologisch gefärbte Fotografietheorie im Übergang zu den 1930er Jahren. Ein konfrontativer Richtungskampf um die Frage des ‚richtigen‘ Zugangs zur Fotografie zwingt ihre Protagonisten sich einem Lager anzuschließen bzw. die eigenen Absichten im fotografischen Handeln klar herauszustellen.

Auch Walter Benjamin stellt in seinem Aufsatz *Der Autor als Produzent* (1934) die Frage nach der Autonomie der Kunst bzw. des Dichters vor dem Hintergrund des erstar-

²²⁵ Franz Höllering: Die Eroberung der beobachtenden Maschinen, in: *Der Arbeiter-Fotograf* 2:10 (1928), S. 4.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Bertolt Brecht, [Zum zehnjährigen Bestehen der AIZ], in: *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* 41 (1931), S. 810.

kenden Faschismus erneut.²²⁸ Er gelangt zu der Einsicht, dass eine Literatur im Dienst der Gesellschaft nicht angeordnet werden kann. Mit Rekurs auf Sergej Tretjakovs ‚operierenden Schriftsteller‘ unterstreicht er dennoch – ebenso wie die Arbeiterfotografen – die Bedeutung der politischen Haltung, der ‚Tendenz‘, für das literarische Schaffen. Die Hauptthese und der Kniff des Aufsatzes ist aber „the dialectical entanglement of a work of art’s tendency or commitment with the technology of its making or production”,²²⁹ so Maria Gough. Zur Klärung dieser Verwicklung stellt Benjamin Literatur, die Techniken des Bruchs und des Experiments, kurz: fortschrittliche technische Neuerungen, anwendet, den großen, sich auf die Tradition berufenden, illusionierenden und verklärenden Ganzheitserzählungen gegenüber. Auch überträgt er den Vergleich auf die „photographische Form“:²³⁰ Auf der einen Seite steht die Fotomontage Heartfields, in die sich die revolutionären Gehalte des Dadaismus hineingerettet hätten, auf der anderen der Ansatz von Alfred Renger-Patzsch und den Vertretern der Neuen Sachlichkeit, die „einen Produktionsapparat beliefern, ohne ihn zu verändern“²³¹ und alles „zum Gegenstand des Konsums“²³² machten.

Mit der Wahl seiner Vergleichsbeispiele deutet Benjamin bereits an, dass er fotografischen Aufnahmen allein kein revolutionäres Potenzial zugesteht, erst „diejenige Beschriftung [...], die sie [die Aufnahme] dem modischen Verschleiß entreißt“, verleihe „ihr den revolutionären Gebrauchswert“.²³³ Die Beschriftung ist die „Zündschnur“, die „den kritischen Funken an das Bildgemenge heranführt“.²³⁴ D.h. die Fotografie ist interpretationswürdig, durch Text oder, auf die Fotomontage übertragen, durch Bild-Text- und Bild-Bild-Bezüge. „Benjamin is far from proposing an immanent theory of progressive [literary] technique“,²³⁵ fasst Gough zusammen. Darüber hinaus gehen aber auch, wie das Beispiel Heartfield zeigt, revolutionäre Technik und politische Haltung, anders als Benjamin behauptet, nicht immer konform, sondern können ebenso Widersprüche hervorrufen.

²²⁸ Vgl. Walter Benjamin: Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 2:2, hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974/1991, S. 683-701.

²²⁹ Maria Gough: Paris, Capital of the Soviet Avant-Garde, in: October 101 (2002), S. 61.

²³⁰ Benjamin, Autor als Produzent (1934), 1974/1991, S. 692.

²³¹ Ebd., S. 693.

²³² Ebd., S. 695.

²³³ Ebd., S. 693.

²³⁴ Walter Benjamin: Pariser Brief (2). Malerei und Photographie, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 3, hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt am Main 1972, S. 505.

²³⁵ Gough 2002, S. 65.

Anzumerken ist, dass Benjamins Überlegungen im Kontext der Intellektuellendebatte Frankreichs, mit der eben jene Frage nach der Rolle und Aufgabe des Schriftstellers sowie nach dem Verhältnis von Form und Inhalt der Literatur ins Zentrum rückt – ein Thema, das auf den Schriftstellerkongressen (Kap. 1.4) Mitte der 1930er Jahre ausgiebig diskutiert wird und auch in der Auseinandersetzung mit dem Spanischen Bürgerkrieg zum Tragen kommt –, zu verstehen sind.²³⁶ Gough begreift Benjamins Aufsatz letztlich als „attack on the party-affiliated left“ und „a critique of the regressive technique, and accordingly ‚incorrect‘ political tendency of the socialist realist platform espoused by [...] the increasingly significant numbers of the French left“.²³⁷

Für die Wende zu den 1930er Jahren konstatiert Joseph Jurt eine deutliche Politisierung der französischen Intellektuellen und fasst zusammen:

Die dreißiger Jahre wurden [...] geprägt durch eine extreme Politisierung. Das politische Feld versuchte seine Normen im intellektuellen Feld durchzusetzen und stellte dessen Autonomie in Frage. Zwei neue Faktoren bestimmen nun das intellektuelle Feld; einerseits stellt man eine wachsende Organisierung der Intellektuellen als soziale Gruppe fest; andererseits taucht mit dem Parteintel-
lektuellen eine neue Figur des Intellektuellen auf, der überzeugt ist, es gebe jenseits der intellektu-

²³⁶ Ausführlich Gough, Paris, Capital of the Soviet Avant-Garde, 2002; sowie Chryssoula Kambas: Positionierung des Linksintellektuellen im Exil, in: Lindner/Küpper/Skrandies, Benjamin-Handbuch, 2011, S. 420-436.

²³⁷ Gough, Paris, Capital of the Soviet Avant-Garde, 2002, S. 82. Wie vielgestaltig und widersprüchlich die Debatte der französischen Intellektuellen insbesondere um das Verhältnis von Form und Inhalt der Literatur und Kunst, der sie mit *La Querelle du Réalisme* einen traditionsreichen Namen geben, tatsächlich ist, zeigt besonders deutlich das Beispiel Jean Cassou. Obwohl dieser das Sujet nicht vernachlässigt wissen will, verweist er wie Benjamin auf die Bedeutung neuer Formen bzw. Techniken für das Aufbrechen von in der Form sich konkretisierenden Konventionen und Traditionen. Form und Technik sind für ihn vor jedem Sujet revolutionäres Mittel. „Ein großer Maler ist der, der die Formen kritisiert, durch die seine Zeit in einer gemeinsamen Sicht auf die Welt überein kam und der dieser gemeinsamen Sicht sein Universum, ein neuartiges und einmaliges Universum, entgegengestellt hat“ (Jean Cassou: Manet, Courbet, Daumier, in: Commune 21 (Mai 1935), S. 964, zit. nach Wolfgang Klein: Vier Kontexte der Realismusdebatte in der Volksfrontzeit, in: ders. (Hg.): Der Realismusstreit. Eine Debatte um Kunst- und Gesellschaft – Paris 1936, Weimar 2001, S. 22f.). Wolfgang Klein verweist allerdings auch auf die Unterschiede der Kunst- und Literaturdebatten. Er kommt zu dem Schluss, „daß die Befunde zu den abbildzentrierten Literaturdebatten der dreißiger Jahre keinesfalls auf die Kunstdebatten übertragen werden können: Selbst- und kunstbestimmtes Erfinden nahm in den letzteren Räume in Anspruch, die unter den antifaschistischen Schriftstellern an fakto- und ideologische Exaktheit vergeben waren“ (ebd., S. 23). Doch ganz so klar lässt sich diese Trennung nicht aufrechterhalten. Auf dem *Ersten Internationalen Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur* in Paris 1935 überträgt Cassou das über die Malerei Gesagte ebenso auf die Literatur: „Ein Dichter [...] kann in der Tradition und der Kultur nur eine Folge von Erfindungen sehen. Er begreift die Formen, durch die der Mensch sich ausgedrückt hat, in ihrem einschneidendsten, neuesten und jugendlichsten, wirkendsten, umstürzendsten Aspekt. Diese immer frische Neuheit wird von seinem Gedächtnis wahrgenommen und von seinem Gefühl fortgeführt. Und das allein regt ihn seinerseits dazu an, die Kultur fortzusetzen, zu verewigen, zu verteidigen. Sobald diese stehenbleibt, geht er weiter“ (Jean Cassou, Rede zum Ersten Internationalen Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur, in: Paris 1935. Erster Internationaler Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur. Reden und Dokumente, hrsg. von der Akademie der Wissenschaften der DDR, Ost-Berlin 1982, S. 54). Im „Wille zum Erfinden“ liegt ihm in Kunst wie Literatur der „[Wille] zum Umstürzen“ (ebd., S. 55). Anders als Benjamin, der Beispiele wie Brecht als formaufbrechende Schriftsteller anführt, bleibt Cassou im Bereich der Literatur um einiges konturloser. Die entscheidende Frage ist letztlich die nach dem Vorrang von Inhalt oder Form einer soundso politisierten Kunst und Literatur. Was von beiden besitzt das umfänglichere revolutionäre Potenzial?

ellen Fragen höhere politische Interessen, die man nur innerhalb einer politischen Partei verteidigen könne.²³⁸

Im erneuten Blick auf die Verwendung von Taros Fotografien der militärischen Übung vom März 1937 in der Zeitschrift *Regards*, die wie die *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* Organ der kommunistischen Partei war, sticht ihr politischer Gebrauchswert umso stärker hervor. **Abb. 37, 38** Am 15. April 1937 erscheinen Taros Bilder – ausgewiesen als „Photo Taro“ – sowohl auf der Titel- wie auf einer Doppelseite des Magazins und geben unter der Überschrift „L’Espagne forge son armée“ (Spanien schmiedet seine Armee) einen Bildbericht, der allein mit Kommentaren auskommt. Eine spätere Bildunterschrift, die das tatsächliche Datum der Aufnahmen variiert und sie für eine wiederholte, künftige Verwendung oder möglicherweise auch Archivierung vorbereitet, lautet:

During the years of the Spanish Civil War the loosely organized groups of Loyalist soldiers have become a regular, well organized army. Valencia, summer 1938. The Loyalist army has undergone a complete metamorphosis [sic]. In the beginning there were volunteers from farm, factory and office, every one wearing different outfits and carrying different equipment. Now – a well disciplined regular army.²³⁹

Neben den Fotografien, die den formellen Charakter des Ereignisses hervorheben und die Formationslinien betonen, werden außerdem emblematische Motive linker bzw. allgemein-politisch-ideologischer Bildästhetik für die Reportage genutzt. So begegnet ein Soldat, der in ein Signalhorn bläst und den Taro mehrfach versucht hatte, in einem günstigen Blickwinkel einzufangen.²⁴⁰ Verwandt wurde das Bild u.a. auch für eine der Collagen im *Spanischen Pavillon* auf der Pariser Weltausstellung 1937 **Abb. 39** sowie auf der Titelseite des tschechischen Magazins *Španělsko*.²⁴¹ Blasinstrumente wie Posaune oder Trompete – bei Thronbesteigungen eingesetzt, in der Mythologie der Siegesgöttin Nike, der Muse der Geschichtsschreibung Klio sowie der Göttin des Ruhms Fama beigegeben, in der christlichen Ikonografie bei der Totenaufweckung und dem Jüngsten Gericht präsent – waren von jeher mit dem Einläuten einer neuen Ära verknüpft²⁴² und werden besonders häufig in der politischen Ikonografie der Zeit verwendet.

Auch Motive des russischen Films und seiner Bildsprache finden immer wieder Anklang in der linken illustrierten Presse. Ein Bezug, den Capa in seinem Fotobuch *Death*

²³⁸ Joseph Jurt: Frankreichs engagierte Intellektuelle. Von Zola bis Bourdieu, Göttingen 2012, S. 107.

²³⁹ Bildunterschrift (rückseitig, maschinenschriftlich und nummeriert auf die Abzüge geklebt), Objekt-Nr. 421.2002 u. 530.2002, ICP, New York/Jersey City.

²⁴⁰ Vgl. Taro, Negativfilm 76, in: Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 2, 2010, S. 187-189.

²⁴¹ *Španělsko*, 1.8.1937, abgedruckt in: Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 150.

²⁴² Vgl. [Art.] Posaune, in: Hildegard Kretschmer: *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, Stuttgart 2008, S. 329-330; [Art.] Trompete/Tuba/Fanfare, in: ebd., S. 432.

in the Making explizit macht. Mit „Spanish ship Potemkin“ überschrieben werden dort Fotografien des Kriegsschiffes *Jaime I* und seiner Besatzung, die sich der Teilnahme am Militärputsch der Generäle widersetzt hatte, präsentiert. **Abb. 40** Angespielt wird hier auf Sergei Eisensteins Revolutionsfilm *Panzerkreuzer Potemkin* (1925), der weite Verbreitung fand und vielfach Bewunderung genoss. Der Film nimmt seinen Verlauf mit der Meuterei der Schiffsmannschaft, die durch die Weigerung, faules Fleisch zu essen, ausgelöst wird. Capas Fotografie eines Marinesoldaten, der ein Tier zerlegt, ruft die Eingangsszenen aus *Panzerkreuzer Potemkin* ganz klar wach.

Auf der *Fifo* waren einzig im *russischen Raum* Film und Fotografie gemeinsam vorgestellt worden. Ein separates Filmprogramm führte alle anderen Beispiele vor. In Der Arbeiter-Fotograf hieß es zum *russischen Raum* bezeichnenderweise:

Besonders lehrreich war ein Raum, in dem die russische „Gesellschaft für kulturelle Verbindung mit dem Auslande“ ausgestellt hatte. Im Gegensatz zu den Fotogrammen und oft unklaren Foto-spielereien zahlreicher deutscher und ausländischer Fotografen wirkten hier die originellen Motive der Russen und die prächtigen Bilder aus ihren Filmen außerordentlich anziehend. Das war Reportage der Wirklichkeit.²⁴³

Neben Kino und illustrierter Presse wirkte das Ausstellungsgeschehen gleichermaßen ikonografiebildend. Lugon stellt fest, dass einzelne Fotografien im Rahmen der vorgestellten Ausstellungen der ausgehenden 1920er und beginnenden 1930er Jahre „an almost ubiquitous presence“²⁴⁴ erhalten. In ihrer wiederholten Zurschaustellung und Veröffentlichung jeglicher Art entstehen ikonische Bilder, aus denen sich ikonische Motive ableiten.

Festzuhalten bleibt, dass die vorgestellten Diskurse eine transnationale Tendenz besitzen und die internationalen Kontakte und Netzwerke, die sich damals innerhalb der Avantgarden, die diese Diskurse austragen, entwickeln, kaum zu überschauen sind. Taro und Capa, die sich in Stuttgart, Leipzig, Berlin, Budapest und schließlich Paris aufhalten (Kap. 1.3), nehmen an einer Vielzahl von Diskursen teil. Eine klare Linie verfolgen sie nicht, sondern entwickeln viel eher im täglichen Gebrauch des Mediums und in der Zusammenarbeit mit und dem Kontakt zu Fotografen, Literaten, Publizisten, Künstlern und Auftraggebern – wie sich im Folgenden immer wieder herausstellen wird – spezifische Verfahren und Gestaltungsweisen. Für ihre Zusammenarbeit mit französischen Editoren während der ersten Monate des Spanischen Bürgerkriegs ist insbeson-

²⁴³ O.A.: Internationale Werkbund-Ausstellung Film und Foto, in: Der Arbeiter-Fotograf 3:8 (1929), S. 156.

²⁴⁴ Lugon, Prints from the Thomas Walther Collection, 2014, S. 7.

dere der Einfluss sowjetrussischer Kulturproduktion und der ideologische Diskurs um die Vorreiterrolle Russlands im Revolutionsprozess nicht zu unterschätzen.

1.3 Biografische Notizen: Linkspolitische Sozialisierung in den Zentren der intellektuellen und künstlerischen Avantgarde

Um das Maß der (persönlichen) Involviertheit von Capa und Taro in die politischen Ereignisse stärker einordnen zu können, ist es hilfreich und von Gewinn, sich ihre linkspolitische Sozialisierung vor Augen zu führen. Schon in Deutschland bzw. noch in Ungarn hatten beide Kontakte zu linkspolitisch gesinnten Kreisen geknüpft, die sie zunächst in Paris und schließlich in Spanien durch neue Verbindungen erweiterten.

Budapest, Berlin, Leipzig

Als Jugendlicher bereits schloss sich Capa 1929 in seiner Geburtsstadt Budapest einer aktivistischen Künstlergruppe um die zentrale Figur Lajos Kassák an, dem *Munkakör*.²⁴⁵ Kassák, Künstler und Schriftsteller der ungarischen Avantgarde, der im Austausch mit László Moholy-Nagy in Deutschland oder Tristan Tzara in Paris stand,²⁴⁶ unterstützte die Anliegen der Arbeiter- und Gewerkschaftsbewegung. Die von ihm seit 1928 herausgegebene Zeitschrift *Munka* (Arbeit) veröffentlichte neben Texten zu Lebens- und Arbeitsbedingungen der großen benachteiligten Masse auch als sozialkritisch begriffene Fotografien²⁴⁷ und rief, wie viele Zeitschriften der Arbeiterbewegung, zu Fotowettbewerben und Einsendungen auf, die sich dem Alltag der Arbeiter ‚aus einem sozialistischen Blickwinkel‘ widmeten.²⁴⁸ Diesen Blick des sozialistischen Betrachters, in seinem Wesen human, Ausdruck einer kollektiven Gesinnung und dem sensationshungrigen und emotionsgeleiteten Blick des individualistischen Bourgeois konträr, sah Kassák adäquat über die Kamera als einem objektiven Werkzeug verwirklicht.²⁴⁹ Im

²⁴⁵ Vgl. Whelan, Robert Capa, 1989, S. 25ff; zur Arbeiterfotografenbewegung in Ungarn vgl. den Beitrag von Béla Albertini: Szociofotó. Hungarian Worker Photography in the 1930s, in: Ribalta, The Worker Photography Movement, 2011, S. 292-303.

²⁴⁶ Vgl. die Briefe in: Csilla E. Csorba (Hg.) Lajos Kassák. Botschafter der Avantgarde 1915-1927, Ausst.-Kat., Budapest 2011.

²⁴⁷ Zum Begriff sozialer Fotografie vgl. Béla Albertini: Szociofotó. Hungarian Worker Photography in the 1930s, in: Ribalta, The Worker Photography Movement, 2011, S. 292, 302.

²⁴⁸ Vgl. z.B. den Artikel von Lajos Gró, nicht offizieller Leiter aber geistiger Führer der Fotosektion des *Munka*-Kreises, „A munkásfényképész“ [Der Arbeiterfotograf], *Munka* 14 (Juni 1930), S. 425, ins Englische übersetzt in: Ribalta, The Worker Photography Movement, 2011.

²⁴⁹ Vgl. Vorwort, in: Lajos Kassák: A mi életünköl. A Munka első fotókönyve/Aus unserem Leben. Fotobuch der Munka, Budapest 1932 (mit ungarischen und deutschen Untertiteln erschienen); in englischer Übersetzung in: Ribalta, The Worker Photography Movement, 2011, S. 308-312; deutscher Text in Auszügen, wobei dort wesentliche Passagen fehlen, in: Lajos Kassák. Lasst uns leben in unserer Zeit. Ge-

Vorwort seines Fotobuchs *A mi életünköl/Aus unserem Leben* fasste er dies als zentralen Gedanken der Arbeiterfotografie zusammen.

In Berlin, nachdem er Ungarn aufgrund der Repressionen unter Miklós Horthy verlassen hatte, fand Capa über die mit ihm befreundete und bereits zuvor aus Ungarn emigrierte Fotografin Éva Besnyő Anschluss an politisch linke Künstler- und Intellektuellenkreise.²⁵⁰ Zudem schrieb er sich für das Studienfach Journalismus an der privaten Deutschen Hochschule für Politik²⁵¹ ein. Ab 1932 arbeitete Capa dann in der Dunkelkammer der Bildagentur Dephot (Deutscher Photodienst).²⁵² Schließlich kam es zu ersten Fotoreportagen, von denen einzelne deutlich im Kontext der Arbeiterbewegung stehen. Im November 1932 beauftragte Simon Guttman, Leiter der Agentur und im linkskommunistischen Spektrum politisch aktiv,²⁵³ Capa damit, Leo Trotzki bei einer Rede vor Studenten in Kopenhagen zu fotografieren.²⁵⁴ **Abb. 41** Es entstanden – dem Untertitel der im *Welt-Spiegel*, der illustrierten Beilage des *Berliner Tageblatts*, gedruckten Reportage folgend – „Photographische Ausdrucksstudien“. Diese Ausdrucksstudien eines stark gestikulierenden Trotzki sind angehalten, für sich selbst bzw. für den Politiker zu sprechen. Denn nicht inhaltliche Erläuterungen, sondern Zitate aus Trotzkis Autobiografie sind ähnlich einem O-Ton den Bildern beigelegt. Statt des Bildinhaltes kommentieren sie vielmehr die Bildfunktion, nämlich, wie der Untertitel verspricht, Ausdruck zu sein. Bemerkenswerterweise weist nicht nur die Form des Zitats auf eine solche Funktion, sondern auch das von Trotzki Gesagte:

dichte, Bilder und Schriften zur Kunst, Auswahl u. Nachwort von József Vadas, hrsg. vom Kassák-Museum, Budapest 1989, S. 141-144.

²⁵⁰ Vgl. Whelan, Robert Capa, 1989, S. 39ff. Whelan hebt die Rolle György Kepes, Assistent von Moholy-Nagy, und den Einfluss Karl Korsch, Vertreter marxistischer und anarchistischer Lehren, hervor.

²⁵¹ Zur Bedeutung der Gründung der Deutschen Hochschule für Politik in Berlin für die Entstehung der wissenschaftlichen Disziplin der Politikwissenschaft vgl. Manfred Gangl (Hg.): Das Politische. Zur Entstehung der Politikwissenschaft während der Weimarer Republik, Frankfurt am Main 2008.

²⁵² Zur Agentur Dephot als „ein Projekt ohne Vorbild, eine Art bildpublizistischer Versuchsorganisation“ und ihrer Rolle innerhalb des modernen Fotojournalismus vgl. Herbert Molderings: Eine Schule der modernen Fotoreportage. Die Fotoagentur Dephot (Deutscher Photodienst) 1928 bis 1933, in: Fotogeschichte 28:107 (2008), S. 5-21; außerdem Herbert Moldering: Robert Capas Lehrjahre in Berlin, 1931-33, in: ders.: Die Moderne der Fotografie, Hamburg 2008, S. 311-336.

²⁵³ Nach der Novemberrevolution in Berlin beteiligte Guttman sich an Kämpfen des Spartakusbundes und war Mitbegründer der sich von der KPD abspaltenden Kommunistischen Arbeiterpartei Deutschlands (KAPD). Darüber hinaus bekundete er sein Interesse an kommunistisch-marxistischer Theorie und Praxis, indem er noch 1924 einen Dokumentarfilm über den im gleichen Jahr verstorbenen Lenin zusammenstellte. Vgl. Molderings, Eine Schule der modernen Fotoreportage, 2008, S. 5f; Diethart Kerbs: Von der bürgerlichen Jugendbewegung zum Linkskommunismus. Der Weg des Simon Guttman und seiner Freunde, in: Raimund Dehmlow, Ralf Rother, Alfred Springer (Hg.): „... da liegt der riesige Schatten Freud's nicht mehr auf meinem Weg.“ Die Rebellion des Otto Gross, Marburg 2008, S. 288ff.

²⁵⁴ Vgl. Trotzki tritt das Rednerpult, in: Der Welt-Spiegel, 11.12.1932, S. 3; abgedruckt in: Richard Whelan: This is war! Robert Capa at Work, Ausst.-Kat., Göttingen 2007, S. 30; vgl. außerdem: Molderings, Eine Schule der modernen Fotoreportage, 2008, S. 16f.

Jeder echte Redner kennt Augenblicke, wo aus seinem Munde etwas Stärkeres spricht, als er selbst in seinen gewöhnlichen Stunden ist. Das ist „Inspiration“. Sie entsteht aus der höchsten schöpferischen Anspannung aller Kräfte. Das Unbewusste erhebt sich aus tiefen Höhlen und unterwirft sich die bewusste Gedankenarbeit, verbindet sich mit ihr zu einer höheren Einheit.

Der Schluss, Capas Fotografien zeugten von eben diesem Moment der ‚Inspiration‘ und der ‚Anspannung aller Kräfte‘, wird dem Betrachter nahegelegt. Über den Körper des Redners verschafft sich etwas Unbewusstes Gehör. Diese Momente zeichnet der Fotograf auf. Körper wie Fotografie werden dabei als Medien eines zweifachen Übersetzungsvorgangs verstanden.

Da sie nicht von den vorgetragenen Inhalten, sondern vom Charisma des Redners handelte, wertet Herbert Molderings die Reportage als politisch „sehr zurückhaltend“.²⁵⁵ Allerdings, so lässt sich einwenden, kann bereits der Abdruck einer ganzseitigen Reportage des zeitlebens verfolgten und äußerst polarisierenden Revolutionärs als ein durchaus politischer Akt gelten. Trotzki selbst stand für klar umrissene Lehren und Ziele. Die eigentliche Sensation war zudem, wie Molderings schreibt, dass man Trotzki anlässlich der Einladung durch die Kopenhagener Studenten ein achttägiges Visum für Dänemark gewährte, wodurch er erstmals seit drei Jahren wieder sein Exil auf der türkischen Insel Prinkipo hatte verlassen können. Diese Reportage will etwas anderes als revolutionäre Gedanken weitertragen. Mit Bildern expressiver Gesten sucht sie Trotzki Leidenschaft für das Gesagte herauszustreichen. Zusammen mit dem Text wird diese Leidenschaft als eine Geste der Wahrheit identifizierbar. Fotografien und Zitate beglaubigen sich wechselseitig.²⁵⁶ Hierin liegt die politische Brisanz: Trotzki wird Authentizität und seinen Worten ein wahrheitsgemäßer Ursprung bescheinigt und damit für den Revolutionär Position bezogen. Molderings geht davon aus, dass der Dephot die Reportage zusammengestellt und gesetzt an den *Welt-Spiegel* weitergab.

Im März 1933 erscheint eine zweite Reportage mit Fotografien von Capa im *Welt-Spiegel*. Berichtet wird über die Besucher einer Berliner Heinrich Zille-Ausstellung unter dem Titel „Sein ‚Milljöh‘ (Modelle erkennen sich wieder)“.²⁵⁷ Abb. 42 Zilles Milieu bzw. Sujet war das der Berliner Unterschichten, seiner Typen. Zille, der sich mit der sozialen Frage beschäftigte, war selbst, so formuliert es Matthias Flügge, zu einem Medi-

²⁵⁵ Molderings, Eine Schule der modernen Fotoreportage, 2008, S. 17.

²⁵⁶ Zum Kontext psychologischer Ausdrucksstudien mittels Fotografie vgl. Petra Löffler: Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik, Bielefeld 2004; David Keller, Steffen Siegel (Hg.): Psychologie und Fotografie, Sonderheft, Fotogeschichte 36:140 (2016).

²⁵⁷ Vgl. Sein „Milljöh“ (Modelle erkennen sich wieder), in: Der Welt-Spiegel, 12.3.1933, S. 3; abgedruckt in: Whelan, This Is war!, 2007, S. 31.

enphänomen geworden.²⁵⁸ Den Vertretern der Arbeiterbewegung galt er als außerordentliches Beispiel eines engagierten Künstlers, der in besonderer Weise ihrer Forderung, der Schicht der Arbeiter ein selbsterkennendes, klassenbewusstes Wahrnehmen zu eröffnen, nachkam.²⁵⁹ Diesen Prozess einer Bewusstwerdung sollten Capas Fotografien einfangen. Der Beschreibung, die Besucher der Ausstellung seien „so ganz anders als ein Publikum, das sonst Bildergalerien besucht; keine Kunstsachverständigen, keine Herren mit scharfen Brillengläsern, keine Damen mit ästhetischen Gesichtspunkten“, kommen die Bilder allerdings nicht ganz nach. Damen mit feinen Hüten, ja auch ein Herr mit ‚scharfer‘ Brille sind zu sehen. Einzig der Mann mit Kind auf dem Arm fällt sprichwörtlich wie buchstäblich aus dem Rahmen. Seine Silhouette steht der Überschrift *Sein „Milljöh“* am nächsten und bildet mit dem Text den Hinter- oder vielmehr Vordergrund der gerahmten Szenen. Leicht lächelnd blickt er auf ein dem Betrachter unsichtbares Objekt, durch seine Freisetzung aber zugleich auch auf die vergleichsweise bürgerlich und sich aus seinem erhöhten Blickwinkel beinahe karikiert ausnehmenden sonstigen Ausstellungsbesucher. Womöglich erkannte der zeitgenössische Leser bzw. Betrachter der Anzeige in der Gegenüberstellung von Vertretern einer Mittelschicht und dem Vater einer Arbeiterfamilie eine solche Konterkarierung. Denn im linken Spektrum hieß, dem Proletariat zu einem Klassenbewusstsein bzw. einem proletarischen Selbstbewusstsein zu verhelfen, sowohl dem Proletariat seine Unterdrückung durch eine andere Klasse vor Augen zu führen wie „das Proletariat aus seiner Verbürgerlichung zu lösen.“²⁶⁰ Verbürgerlichung meinte, bürgerliche Ideale und Normvorstellungen als die eigenen zu imitieren. Edwin Hoernle forderte 1930 in seinem programmatischen Text *Das Auge des Arbeiters*, der in *Der Arbeiter-Fotograf* erschien, das ‚Klassenauge‘ zu trainieren, es zu schulen, „Tatsachen zu sehen“.²⁶¹ Denn „Millionen Proletarier besitzen es noch gar nicht.“ Sie „[laufen] mit ausgesprochen kleinbürgerlichen Augen [herum].“ Und auch für „den proletarischen Kameramann muß die Regel gelten: Keine Kamera ohne proletarisches Klassenauge!“. Die „wahren ‚Zilletypen‘“ erkennt der „bürgerliche Reporter“ nicht oder kann sie nur verfälscht wiedergeben.

²⁵⁸ Vgl. Matthias Flügge: Bildnerische Großstadtdokumente. Heinrich Zilles Erfahrungen, in: Werner Michael Schwartz, Margarethe Szeless, Lisa Wögenstein (Hg.): *Ganz Unten. Die Entdeckung des Elends*, Wien 2007, S. 125.

²⁵⁹ Vgl. Otto Nagel: Heinrich Zille, in: *AIZ* 7:2 (1928), abgedruckt in: Heinz Willmann: *Geschichte der Arbeiter-Illustrierten-Zeitung 1921-1938*, Berlin 1974, S. 72.

²⁶⁰ Seifert, *Die Eroberung der (beobachtenden) Maschinen*, 2012, S. 24.

²⁶¹ Hier und im Folgenden: Edwin Hoernle: *Das Auge des Arbeiters*, in: *Der Arbeiter-Fotograf* 4:7 (1930), S. 151-154, Zitate S. 152.

Muss eine Interpretation als Gegenüberstellung von bürgerlichem und proletarischem Sehen auch nicht zwingend intendiert gewesen sein, so erklärt die Diskrepanz von Text und dem Großteil der Bilder jedoch sicher die ausgleichende Hervorhebung des Familienvaters. Unübersehbar bleibt, dass es in allen Fällen um das Blicken, Wiedererkennen und damit Selbsterkennen als einem zentralen Topos geht, der die Kunstbetrachtung in seiner Bedeutung für gesellschaftliche Transformationen betont – einer Transformation, die bei den individuellen Subjekten beginnt. Capas Fotografien reflektieren dieses Wirkpotenzial.

Gerda Taros Politisierung war zunächst ohne eine solche Verknüpfung von Politik und Fotografie geschehen. Seinen Ausgang nahm dieser Prozess mit dem Umzug ihrer Familie von Stuttgart nach Leipzig 1929 und der Freundschaft zu Georg Kuritzkes, der aus einem sozialistisch-kommunistisch geprägten Elternhaus stammte. Seine Mutter Dina Gelbke, „Revolutionärin und überzeugte Kommunistin“²⁶², hatte im Schweizer Exil Kontakte zu Lenin geknüpft und ihr Leipziger Haus galt als Treffpunkt für Schriftsteller, Künstler und politische Aktivisten wie Alfred Schmidt-Sas oder Kurt Tucholsky und Bertolt Brecht. Georg Kuritzkes engagierte sich in linken Jugendorganisationen und war, so beschreibt es Irme Schaber, Zentrum des neuen Freundeskreises.²⁶³ Zu diesem zählte u.a. auch der politisch äußerst aktive Erwin Heinz Ackerknecht, der als ein Anhänger Trotskys 1930 die *Linke Opposition der KPD* mitbegründete. In Abgrenzung zur KPD traten ihre Mitglieder für die Politik der Einheitsfront gegen den Faschismus und die dem förderliche Annäherung an die SAP ein.²⁶⁴ Taro kam hier früh mit Gedanken in Kontakt, die ihre Interpretation der Entwicklungen in Spanien prägen werden.

²⁶² Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 39.

²⁶³ Vgl. ebd.

²⁶⁴ Zur Biografie des später einflussreichen Medizinhistorikers Erwin H. Ackerknecht vgl. [Art.] Ackerknecht, Erwin, in: Biographische Datenbanken der Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur, <http://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/wer-war-wer-in-der-ddr-%2363%3B-1424.html?ID=3985>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022; außerdem Marcel Bois: Kommunisten gegen Hitler und Stalin. Die linke Opposition der KPD in der Weimarer Republik. Eine Gesamtdarstellung, zugl. Berlin, Univ., Diss., 2014, Essen 2014; sowie Annegret Schüle: Trotzismus in Deutschland bis 1933. „Für die Arbeitereinheitsfront zur Abwehr des Faschismus“, Köln 1989.

Emigration nach Paris

1933 hatten sowohl Taro wie Capa Deutschland Richtung Paris verlassen – Capa mit Umwegen über Wien, Budapest. Denn nicht allein ihre jüdische Herkunft, sondern ebenso ihre linkspolitische Einstellung war zum Risiko geworden. Taro mag ihren Entschluss dadurch beschleunigt haben, dass sie wenige Wochen nach Hitlers Machtübernahme infolge einer Flugblattaktion ihrer Brüder für zwei Wochen inhaftiert gewesen war.²⁶⁵ Capa hatte bereits 1930 ähnliche Erfahrungen in Ungarn gemacht.²⁶⁶

Für Taro waren es im Pariser Exil zunächst weiterhin die Leipziger Freunde wie Ackerknecht, über die sie Teil eines losen linksorientierten Zirkels wurde, „der sich unregelmäßig aber häufig im Café Capoulade am Boulevard Saint-Michel zusammenfand“.²⁶⁷ Hier kam sie verstärkt mit führenden Mitgliedern der SAP in Kontakt – mit Boris Goldenberg, Karl Volk oder dem erwähnten Willy Brandt, der sich im Februar 1934 in Paris aufhielt.²⁶⁸ Sie alle machten sich für eine Politik der Einheitsfront stark. Außerdem besuchte Taro politische Arbeitskreise und Vorträge, in denen sich die in der Mehrzahl aus Deutschland emigrierten Intellektuellen und Schriftsteller austauschten.²⁶⁹ Organisiert wurden solche Veranstaltungen vom *Schutzverband Deutscher Schriftsteller im Exil* (SDSE).²⁷⁰ Whelan geht davon aus, dass auch Capa an Veranstaltungen des Verbandes teilnahm.²⁷¹ In jedem Fall werden er und Taro später zahlreiche der Protagonis-

²⁶⁵ Zu den Umständen von Taros Verhaftung und dem politischen Aktivismus ihres Umfeldes vgl. Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 49-54. Während der Zeit des Nationalsozialismus gab es eine relativ breite Widerstandsbewegung der Leipziger Jugend; hierzu vgl. Alexander Lange: Meuten – Broadway-Cliquen – Junge Garde. Leipziger Jugendgruppen im Dritten Reich, zugl.: Leipzig, Univ., Diss., 2009, Köln 2010; oder Sascha Lange: Die Leipziger Meuten. Jugendopposition im Nationalsozialismus. Eine Dokumentation, Leipzig 2012.

²⁶⁶ Capa war scheinbar unter dem Vorwurf der ‚aufrührerischen‘ kommunistischen Agitation verhaftet und verhört worden. Am 1. September 1930 hatte er sich u.a. an einer Budapester Demonstration der Gewerkschaften im Rahmen des ausgerufenen Generalstreiks beteiligt, bei der es zu Ausschreitungen gekommen war; vgl. Whelan, Robert Capa, 1989, S. 30-35.

²⁶⁷ Schaber, Gerda Taro, 2013.

²⁶⁸ Vgl. ebd., S. 66f. Auch Ackerknecht war von 1935 bis 1937 der SAP beigetreten. Zum Capoulade-Kreis siehe des Weiteren ebd., S. 70, 87.

²⁶⁹ „Ruth [Cerf] entsinnt sich an Berthold Brecht, Johannes R. Becher, Louis Aragon, Egon Erwin Kisch.“ (Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 69).

²⁷⁰ Vgl. Dieter Schiller: Der Pariser Schutzverband Deutscher Schriftsteller. Eine antifaschistische Kulturorganisation im Exil, in: ders. (Hg.): Der Traum von Hitlers Sturz. Studien zur deutschen Exilliteratur 1933-1945, Frankfurt am Main 2010, S. 85-104 (zuvor erschienen in: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 6: Vertreibung der Wissenschaften und andere Themen, München 1988, S. 174-190); Alfred Kantorowicz: Politik und Literatur im Exil. Deutschsprachige Schriftsteller im Kampf gegen den Nationalsozialismus, Hamburg 1978; Sabine Thiel Kaynis: Der SDS in Berlin und Paris, zugl.: Cincinnati, Univ., Diss., 1973, Ann Arbor, Michigan 1980; Walter A. Berendsohn: Die humanistische Front, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Deutsche Literatur im Exil 1933-1945, Bd. 2: Materialien, Frankfurt am Main 1974, S. 3-23.

²⁷¹ Vgl. Whelan, Robert Capa, 1989, S. 81.

ten des SDSE in Spanien wiedertreffen – u.a. Alfred Kantorowicz, Arthur Koestler oder Gustav Regler. Über seine (Wieder-) Begegnung mit Capa an der Córdoba-Front im Juni 1937 schreibt Kantorowicz – was Whelans Annahme unterstützt –, „Ich kramte in meinen Erinnerungen und kam darauf, daß ich den jungen Mann schon in Paris gesehen haben mußte. Er selber half meinem Gedächtnis weiter; wir waren uns im Schutzverband Deutscher Schriftsteller und in mehreren Emigrationsveranstaltungen in Paris begegnet, er war der bekannte Filmreporter Capa [...]“. ²⁷²

Erst im September 1934, als Taro Capa begegnet, kommt auch sie mit der Praxis der Fotografie in Berührung und lernt über Capa weitere ebenso politisch wie ästhetisch interessierte junge Fotografen kennen. Capa war in Paris bereits auf André Kertész, Chim oder Henri Cartier-Bresson gestoßen. Umgekehrt brachte Taro Capa mit ihren Leipziger Freunden und wenig später Fred Stein zusammen. Womöglich kannte Taro ihn aus dem Umfeld der SAP. ²⁷³

Für Taro wie Capa beginnen sich in Paris politisches und fotografisches Interesse zu verdichten. Unter anderem auch deshalb, weil die Pressefotografie hier, in einem Zentrum der Emigration, aufgrund von Arbeitsverboten für Exilanten als eine der wenigen Einnahmequellen erhalten geblieben war. Die Arbeit mit der Kamera gewinnt neuen Stellenwert und wird wichtigste Existenzgrundlage.

Für die in Paris entstehenden Zirkel und Freundeskreise ist das Fotografieren letztlich ein nicht zu vernachlässigendes Bindeglied. So waren dem *Mexikanischen Koffer* Fred Steins Aufnahmen der Pariser Freunde im Café, darunter Taro und Capa, wie verschiedene Porträtreihen von Taro beigelegt (Kap. 2.1). Auf den ersten Blick scheinbar dem Zusammenhang entrissen, kann ihre Aufbewahrung neben den Bildern des Spanischen Bürgerkriegs als Hinweis darauf verstanden werden, wie eng soziales, politisches und berufliches Leben für Taro und Capa von nun an verknüpft waren.

Die Gruppe der neu zusammengefundenen Fotografen hatte nicht nur einen politisch vergleichbaren Hintergrund und vertrat ähnliche Vorstellungen, sondern spielte sich untereinander zudem Jobangebote zu. So intensivierte sich u.a. über Kertész der Kontakt zur französischen Illustrierten *VU* unter Lucien Vogel, der kurze Zeit darauf vermutlich Taros und Capas Einreise nach Spanien im August 1936 regelte. ²⁷⁴ Kertész arbeitete seit ihrer Gründung 1928 für die Zeitschrift. Im September 1934 lieferte Capa dem Magazin

²⁷² Kantorowicz, *Spanisches Kriegstagebuch*, 1966, S. 275.

²⁷³ Vgl. Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 78ff.

²⁷⁴ Vgl. Whelan, Robert Capa, 1989, S. 131; Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 95.

erste Bilder.²⁷⁵ Es handelte sich um Fotografien der Fabriken und Arbeiterschaft des Saargebiets, die als Teil zweier Reportagen über den als Volksabstimmung zu treffenden Entschluss, ob das Saarland Frankreich oder Deutschland anzugliedern sei oder seinen Status als Völkerbundsmandat beibehalten sollte, publiziert wurden.²⁷⁶ Erneut setzte Capa sich so, wie bereits in den für die *Dephot* in Deutschland erarbeiteten Reportagen, mit den Belangen, politischen Entscheidungen und Fragen, die die Arbeiter betrafen, auseinander.

Chim wiederum stellte die Kontakte zur kommunistischen Zeitschrift *Regards*, die 1932 unter dem programmatischen Namen *Regards sur le monde du travail* gegründet worden war, her. Ab 1936 führte Chim zunächst Capa und Cartier-Bresson, später Taro dort ein.²⁷⁷ Chim arbeitete bereits seit einer Reportage über den Alltag der Arbeiter im Pariser Vorort Boulogne-Billancourt, die unter dem Titel „Dans L’Engrenage de Billancourt“ (Im Räderwerk von Billancourt) am 23. August 1933 erschienen war, für das Magazin. Im Rahmen des Wahlkampfes der Front Populaire im Mai 1936 verschaffte er dann Capa seine ersten Aufträge. Auch als es kurz nach dem erhofften Wahlsieg der linken Parteien am 3. Mai 1936 zu einer Reihe von Streiks gekommen war, begleitete Capa Chim, der sich erneut nach Boulogne-Billancourt aufmachte, in das Werk von Renault. Hier fotografierten sie die Arbeiter, die das Gelände besetzt hielten und neben den stillgestellten Maschinen nächtigten.²⁷⁸

Capas und Taros frühe linkspolitische Sozialisierung wird sich in den Verbindungen der unmittelbar folgenden Jahre deutlich bemerkbar machen. In den Zentren des republikanischen Spaniens – Barcelona, Valencia und Madrid, das als vormaliger Regierungssitz ab Januar 1937 allerdings unter rebellischer Kontrolle stand, – bewegen sie sich in den politisch linksorientierten Kreisen und Organisationen. In gemeinsamen Unterkünften²⁷⁹ und an gemeinen Aufenthaltsorten treffen sie u.a. immer wieder auf Schriftsteller und Berichterstatter, die mit ihnen und in Nachbarschaft ihrer Fotografien publizieren und

²⁷⁵ Zuvor war Capa allerdings schon als Statist einer Fotostory in *VU* aufgetreten. Marie-Claude Vogel, Tochter von Lucien Vogel, fotografierte ihn in der Hauptfigur des Mörders für die Veröffentlichung des Kriminalromans „Le Tueur au Boomerang“, der ab Juli 1934 in 10 Folgen erschien (vgl. Whelan, *This Is War!*, 2009, S. 35f.; Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 75f.).

²⁷⁶ Vgl. Whelan, *This Is War!*, 2007, S. 38f.; Lebrun/Lefebvre, *Auf den Spuren von Robert Capa*, 2011, S. 48f. Mit der zweiten Reportage war Capa namentlich erwähnt worden: „Interviews et photos de nos envoyés spéciaux Gorta et Friedmann“.

²⁷⁷ Vgl. Lebrun/Lefebvre, *Auf den Spuren von Robert Capa*, 2011, S. 59ff.

²⁷⁸ Vgl. Whelan, *Robert Capa*, 1989, S. 122ff; und Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 92f.

²⁷⁹ In Madrid sind sie z.B. zusammen mit zahlreichen ausländischen Korrespondenten in der ‚Alianza‘ untergebracht, einem enteigneten und zur Unterkunft umfunktionierten Palast, der nach der spanischen Schriftsteller- und Künstlervereinigung *Alianza de Intelectuales Antifascistas para Defensa de la Cultura* benannt war (vgl. Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 138f.).

von denen ihnen ein Großteil aus Paris bekannt gewesen sein muss. Denn der Grundstein für Taros und Capas politisches Engagement wie beruflichen Erfolg in Spanien ist bereits vor Einreise gelegt. Die Verbindung nach Frankreich bleibt bestehen. Paris ist weiterhin Basisstation, wo Capa sich ab März 1937 ein Studio einrichtet.²⁸⁰ Die französische Presse und Bildagenturen sind die zunächst wichtigsten Bildabnehmer und Auftraggeber.

1950 noch schreibt Capa von sich als eingewachsenem Pariser und nennt Paris seine bzw. ihre Stadt:

The day after the liberation of Paris, a few of us old Parisians who returned with the American army forgot about the war and set out in the streets to make sure that nothing was missing from our city. We were happy that the buildings were still there, and we were sad that the people and the life we knew was missing around them.²⁸¹

Mit dem Soziologen Pierre Bourdieu ließe sich sagen, dass Capa und Taro in Paris entscheidendes soziales und kulturelles Kapital erwerben – Ressourcen, auf die sie in Spanien zurückgreifen bzw. die ihr dortiges Handeln leiten, mitbestimmen und ihm eine erste Richtung geben. Bourdieu beschreibt Kapital mitunter als Kraft oder Prinzip, das Handeln (vor-) strukturiert: „Als *vis insita* ist Kapital eine Kraft, die den objektiven und subjektiven Strukturen innewohnt; gleichzeitig ist das Kapital – als *lex insita* – auch grundlegendes Prinzip der inneren Regelmäßigkeit der sozialen Welt.“²⁸² Bourdieus Kapitalbegriff ist eng mit seiner Feldtheorie verwoben:

Die Anwendung von Kapital geschieht immer in einem Feld, also einem Netz von sozialen Positionen, Machtverhältnissen und Handlungsregeln. Das Feld bildet den Stand der Konkurrenz ab. Soziale Positionen und Handlungsregeln legen fest, was wertvoll ist „und daher als Erklärungsfaktor“ fungiert. Das Wertvolle und der Erklärungsfaktor ist das Kapital unter Einschluss des Habitus. Ein Feld ist vor allem ein Kampf um Kapital sowie um Bedingungen des Erwerbs und der Anwendung von Kapital.²⁸³

Als Handelnde in einem spezifischen Feld, dem einer künstlerischen, v.a. auch literarischen und politisch engagierten Avantgarde, sollen Taro und Capa im Folgenden mithilfe ihrer Fotografien von Veranstaltungen und Großereignissen in den Blick genom-

²⁸⁰ Vgl. ausführlich Lebrun/Lefebvre, Auf den Spuren von Robert Capa, 2011, S. 11-35; außerdem Whelan, Robert Capa, 1989, S. 152; Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 142.

²⁸¹ Robert Capa: Picasso (1950), in: Anna Fárová, Cornell Capa, Sam Holmes (Hg.): Robert Capa, New York 1969, S. 27. Ich vermute der Text entstand im Rahmen einer Ausstellung im Museum of Modern Art New York 1950, die Porträts von Picasso zeigte, aufgenommen von Robert Capa und Gjon Mili in den Jahren 1948 und 1949 (vgl. Photographs of Picasso by Gjon Mili and by Robert Capa, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3258>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022).

²⁸² Pierre Bourdieu: Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital, in: ders.: Die verborgenen Mechanismen der Macht. Schriften zu Politik & Kultur 1, hrsg. von Margareta Steinrück, Hamburg 1992, S. 49-79, hier S. 49.

²⁸³ Boike Rehbein, Gernot Saalman: Kapital (*capital*), in: Gerhard Fröhlich, Boike Rehbein: Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Sonderausg., Stuttgart 2014, S. 135; zum Habitus im Folgenden (Kap. 1.4.).

men werden. Allerdings geht es nicht um die für das Konzept des Feldes wesentlichen Konkurrenzverhältnisse,²⁸⁴ sondern zunächst ganz grundlegend um die Darstellung der Zugehörigkeit von Taro und Capa zu einem Feld bzw. sich durchkreuzender Felder, die ihre Sichtbarkeit garantieren.

²⁸⁴ Für das literarische Feld Frankreichs hat Joseph Jurt mit Bourdieu exemplarisch aufgezeigt, wie Dynamiken der Konkurrenz seit Beginn des Autonomierungsprozesses der Literatur Mitte des 19. Jahrhunderts das Feld durch Bewegungen und Gegenbewegungen strukturieren und vorantreiben, einzelnen Gruppierungen Bedeutung verschaffen und andere wieder in den Hintergrund drängen (vgl. Joseph Jurt: Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis, Darmstadt 1995).

1.4. Soziale Funktion der Fotografie(n)

Capa und Taro sind Mitglieder einer intellektuellen Gemeinschaft, eines Feldes – das machen nicht nur ihre Biografien deutlich, sondern das zeigt sich insbesondere auch anhand der Wahl der Motive und Themen zahlreicher Spanienbilder. Sie sind Teilnehmer am politischen wie kulturellen Geschehen, ihre Fotografien nicht nur Projektionsfläche der Ideen dieser Gemeinschaft, sondern ebenso Medien der Integration und Identifikation.

Mit seiner 1965 erschienenen Studie *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie (Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie)*²⁸⁵ stellt Bourdieu heraus, dass die Fotografie in ihrem Gebrauch Ausdruck eines gesellschaftlichen, klassenspezifischen Habitus ist, so enthalte „noch die unbedeutendste Photographie neben den expliziten Intentionen ihres Produzenten das System der Schemata des Denkens, der Wahrnehmung und der Vorlieben [...], die einer Gruppe gemeinsam sind.“²⁸⁶ Mit Habitus meint Bourdieu eine naturalisierte, einverlebte²⁸⁷, in einem bestimmten sozialen Umfeld ausgebildete Haltung, aus der sich wiederum die Regeln oder vielmehr die Regelmäßigkeiten künftigen Denkens, Wahrnehmens und Handelns ableiten.²⁸⁸ Als Haltung und Handlungsanweisung gibt er, dem Individuum unbewusste, (wertende) Muster für Praktiken und Verhaltensweisen innerhalb einer Gruppe vor. Als

²⁸⁵ Mit der Übersetzung des Titels ins Deutsche findet eine Bedeutungs- bzw. Perspektivverschiebung statt. Fotografie ist für Bourdieu eine *art moyen* im Hinblick auf die die Fotografie gebrauchenden Klassen bzw. die Klassen, die den Fotoapparat selbst in die Hand nehmen, die *classes moyennes*, die Mittelschichten der Städte, das aufstrebende Kleinbürgertum. Dem gegenüber steht die Landbevölkerung, die für herausragende Anlässe professionelle Fotografen bestellt. Eine *illegitime Kunst* ist Fotografie v.a. aus Sicht der Bauern, die nach Bourdieu Fotografie jenseits von Ästhetik allein als Medium objektiver Aufzeichnung auffassten – dies aber nicht aufgrund der technischen Bedingungen der Fotografie, sondern weil die Bauern die Sehweise der klassischen Perspektive, an die die Fotografie anknüpfe, wie die Frontalität der fotografischen Pose habituell verinnerlicht hätten (vgl. Christoph Behnke: Fotografie als Illegitime Kunst. Pierre Bourdieu und die Fotografie, 2007, S. 3, <https://transversal.at/transversal/0308/behnke/de>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022). Bourdieus Aussagen beziehen sich selbstverständlich auf Momentaufnahmen, d.h. auf die gesellschaftliche Struktur der Zeit und des Ortes seiner empirischen Forschungen: seine Heimatregion, das französische Béarn, in den 1960er Jahren. Zum Verhältnis der Bauernschaft zur Fotografie bzw. zur fotografischen Praxis vgl. außerdem Pierre Bourdieu, Marie-Claire Bourdieu: Der Bauer und die Photographie (1965), in: ders.: Kunst und kulturelle Praxis, hrsg. von Franz Schultheis u. Stephan Egger, Berlin 2015, S. 7-22. Christoph Behnke weist des Weiteren darauf hin, dass der Begriff der *classes moyennes* in der damaligen Soziologie heftig diskutiert wurde (vgl. Behnke Fotografie als Illegitime Kunst, 2007, S. 7). Zur Kritik an der Idee eines legitimen bzw. ‚reinen‘ Geschmacks vgl. auch Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilkraft, 23. Aufl., Frankfurt am Main 2013, insbes. Nachschrift. Elemente einer „Vulgärkritik“ der „reinen“ Kritiken.

²⁸⁶ Pierre Bourdieu: Einleitung, in: ders. et al. (Hg.): Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie (1965), Frankfurt am Main 1981, S. 17.

²⁸⁷ Zur Bedeutung des Leibes im Prozess der Habitualisierung vgl. die Zusammenfassung von Boike Rehbein, Gernot Saalmann: Habitus (*habitus*), in: Fröhlich/Rehbein, Bourdieu-Handbuch, 2014, S. 113f.

²⁸⁸ Vgl. ebd., S. 110-118.

Vermittlungsinstanz schiebt sich der Habitus zwischen „die Systeme der objektiven Regelmäßigkeiten und der unmittelbar beobachtbaren Verhaltensweisen“. Er ist ein „geometrischer Ort äußerer Determinanten und individueller Entscheidung, berechenbarer Wahrscheinlichkeiten und gelebter Erwartungen, objektiver Zukunft und subjektiver Entwürfe.“²⁸⁹

Die Fotografie als Ausdruck des Habitus definiert sich über ihre soziale Funktion, der Integration in eine Gruppe und der Abgrenzung zu anderen Gruppen. Jede Aufnahme gründet auf einer Wahl ästhetischer und ethischer Kriterien, der Wahl für oder gegen einen Gegenstand, ein Genre, einen Stil, für oder gegen die Bildwürdigkeit eines Themas,²⁹⁰ und diese Wahl speist sich aus den habitual-verinnerlichten Vorstellungen der sozialen Gemeinschaft, innerhalb welcher oder für welche fotografiert wird, welche die Fotografie nutzt. Zur fotografischen Praxis im Rahmen des Familienlebens merkt Bourdieu an, dass sie, bei herausgehobenen Anlässen angewandt,²⁹¹ v.a. rituelle Funktion besitzt.

Geht man mit Durkheim davon aus, daß die Funktion von Festen darin besteht, die Gruppe zu neuem Leben zu erwecken, sie neu zu erschaffen, so versteht man, warum die Photographie hier die Rolle spielt, die sie spielt: Sie ist ein Mittel, die großen Augenblicke des gesellschaftlichen Lebens, in denen die Gruppe ihre Einheit aufs neue bestätigt, zu feiern.

Die Fotografie feiert nicht nur den Anlass, durch ihren Wirklichkeitsbezug wie die ihr zugeschriebene Objektivität ist sie Zeugin des „hohen Zeitpunkt[s]“²⁹², der meist einen Übergang bedeutet: die Hochzeit, die Kommunion usw. Die fotografische Praxis geht ein in den Ritus des Festes, wird Bestandteil des Ritus. Mit der Fotografie kann sowohl der Moment der Integration in eine soziale Gruppe bezeugt als auch die Zugehörigkeit zu ihr aufs Neue bestätigt werden. Weiter noch: Sie ist eine „Technik der Wiederholung des Festes“²⁹³, seines Ritus und damit der Integration. Schließlich:

Das, was photographiert wird und was der ‚Leser‘ der Photographie erfährt, sind strenggenommen keine Individuen in ihrer Besonderheit, sondern soziale Rollen: der Jungvermählte, der Erstkom-

²⁸⁹ Bourdieu, Einleitung, in: ders. et al., Eine illegitime Kunst, 1981, S. 16.

²⁹⁰ Vgl. ebd., S. 17.

²⁹¹ Die fotografische Praxis feierlicher Anlässe ist von der des Alltags deutlich zu unterscheiden. Zeichnet sich erstere durch Professionalität aus, d.h. es wird mitunter ein Fotograf bestellt, der Schemata anwendet, die dem Anlass angemessen erscheinen und Erwartungen der sozialen Gruppe an das Bild genau dieses Anlasses erfüllen, werden an eine amateurhaft ausgeführte Fotografie des Familienalltags weniger hohe Anforderungen gestellt, aber ebenso gewisse Muster und Erscheinungsweisen mit ihr verbunden. Und während die Fotografien der Feste für eine größere Öffentlichkeit bestimmt sind, bleiben die Alltagsfotografien einem intimeren Kreis vorbehalten (vgl. Pierre Bourdieu: Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede, in: ders. et al. (Hg.): Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie (1965), Frankfurt am Main 1981, S. 32, 41).

²⁹² Ebd., S. 31.

²⁹³ Ebd., S. 38.

muniant, der Soldat, oder soziale Beziehungen: der Onkel aus Amerika oder die Tante aus Sauvagnon.²⁹⁴

Ein großer Teil der Fotografien von Taro und Capa widmet sich gerade den Feierlichkeiten, Zusammenkünften, Paraden und Begräbnissen ihres politischen Umfeldes – Feste, die sowohl die Gruppe der Republikaner einen als auch soziale Rollen produzieren und reproduzieren (der Milizsoldat, die *Miliciiana*, die Redensführerin, der Politiker, die Märtyrerin, der Intellektuelle, der kämpfende Schriftsteller). Eine besondere Stellung für die Sozialgeschichte des Spanischen Bürgerkriegs nehmen z.B. Taros und Capas Fotografien des Begräbnisses von General Pavol Lukács, aka Máté Zaka, bürgerlich Béla Frankl, am 12. Juni 1937 ein. Der ungarische Schriftsteller Lukács war zu einer der Leitfiguren des Bürgerkriegs avanciert, sein Begräbnis ein Großereignis. Ebenso zentral sind Capas Bilder der umfänglich zelebrierten Verabschiedung der Internationalen Brigaden im Oktober 1938.²⁹⁵ Von besonderer Bedeutung für Taro war nicht zuletzt die Bildberichterstattung für den *Zweiten Internationalen Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur*.²⁹⁶

Der Schriftstellerkongress

Wichtige Ereignisse, die die Gemeinschaft der intellektuellen Elite der 1930er Jahre feierten und sie im Kampf gegen ein gemeinsames Feindbild, gegen Faschismus, Kapitalismus und Krieg, zusammenschließen sollten, waren die *Internationalen Schriftstellerkongresse zur Verteidigung der Kultur*. Im Juni 1935 tagte der erste Kongress in Paris, im Juli 1937 der zweite in Spanien mit Stationen in Valencia, Madrid und Barcelona und einer Abschlusssitzung in Paris. Schriftsteller aus aller Welt diskutierten dort über die Möglichkeiten von Literatur zur ‚Verteidigung der Kultur‘, d.h. die Möglichkeiten, schreibend gegen bürgerlich-reaktionäres und faschistisches Gedankengut vorzugehen, kommunistische und sozialistische Bestrebungen zu unterstützen und dem „imperialisti-

²⁹⁴ Ebd., S. 35.

²⁹⁵ Zum Begräbnis von Pavol Lukács vgl. Capa u. Taro, Negativfilme 84-87, in: Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 2, 2010, S. 213-218; sowie Arbeitsheft F/7/14740/1, S. 13-19, Archives Nationales, Paris. Zur Verabschiedung der Internationalen Brigaden vgl. Arbeitsheft F/7/14740/5, S. 1-11 (zu den Arbeitsheften auch Kap. 2.2).

²⁹⁶ Vgl. Taro, Negativfilm 101, in: Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 2, 2010, S. 256-257; sowie Arbeitsheft F/7/14740/1, S. 35-43.

schen Krieg“²⁹⁷ den Kampf anzusagen. Welchen Platz konnte und durfte ein Schriftsteller im politischen Prozess einnehmen? Inwieweit und auf welche Weise war Literatur zu instrumentalisieren? Wie war die Beziehung von Literatur und Politik zu gestalten? Was konnten Strategien und Methoden einer engagierten, antifaschistischen, anti-imperialistischen und die Leser mobilisierenden Literatur sein? Das waren die zentralen Punkte.²⁹⁸ Noch viel grundlegender wurde sich aber auch über kulturelle und politische Werte verständigt. Welches war das kulturelle Erbe, das es zu verteidigen galt? Welcher Stellenwert wurde ihm im Gesellschaftlichen zugesprochen? Waren die Debatten von 1935 noch vom Streit um die Frage der Autonomie von Literatur und dem Kampf um die Hegemonie des eigenen Standpunkts im literarischen Feld²⁹⁹ geprägt, ging es auf dem Schriftstellerkongress 1937 v.a. um Solidaritätsbekundungen mit der spanischen Republik,³⁰⁰ denn, so streicht Alexei Tolstoi heraus, „leur cause est celle du monde“ (ihre Sache ist die der Welt).³⁰¹

Getragen wurden die Kongresse von Mitgliedern der *Association des Écrivains et Artistes Revolutionnaires* (AEAR),³⁰² die sich 1932 als französische Sektion der in Moskau ansässigen *Internationalen Vereinigung Revolutionärer Schriftsteller* (IVRS) ausbildete. Die IVRS trug „in einer Vielzahl von Ländern wesentlich zur Entwicklung revolu-

²⁹⁷ Paul Vaillant-Couturier an Louis Aragon, 7.10.1932 (Auszüge), in: Paris 1935. Erster Internationaler Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur. Reden und Dokumente, hrsg. von der Akademie der Wissenschaften der DDR, Ost-Berlin 1982, S. 438 (Trotz deutlich ideologischer Färbung gibt der Sammelband mit seinem Reichtum an Quellenmaterial, auch im Anhang der Einleitung, einen umfangreichen Überblick über die Geschichte und Ausrichtung der Schriftstellerkongresse).

²⁹⁸ Zur Geschichte der Intellektuellendebatte und die Frage um die politische Funktion Intellektueller vgl. Joseph Jurt: Frankreichs engagierte Intellektuelle. Von Zola bis Bourdieu, Göttingen 2012; Dietz Bering: Die Epoche der Intellektuellen. 1898-2001. Geburt, Begriff, Grabmal, Berlin 2010; Richard Faber, Uwe Puschner (Hg.): Intellektuelle und Antiintellektuelle im 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 2013; Michael Stark: Für und wider den Expressionismus. Die Entstehung der Intellektuellendebatte in der deutschen Literaturgeschichte, Stuttgart 1982.

²⁹⁹ Zum literarischen Feld der 1930er Jahre vgl. Joseph Jurt: Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis, Darmstadt 1995, S. 255-282; Joseph Jurt: Frankreichs engagierte Intellektuelle. Von Zola bis Bourdieu, Göttingen 2012, S. 105-134.

³⁰⁰ Vgl. Manuel Aznar Soler (Hg.): Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (Valencia-Madrid-Barcelona-París, 1937). Actas, discursos, memorias, testimonios, textos marginales y appendices, Valencia 2018; Jean-Paul Damaggio: 1937. Congrès des écrivains en Espagne, Angeville 2017; Robert S. Thornberry: Der Zweite Internationale Schriftstellerkongreß, in: Iberoamericana 10:1 (1986), S. 47-60; sowie Huguette Godin: Après Valence et Madrid. 200 écrivains antifascistes de 26 pays se sont réunis à Paris, in: Regards, 22.7.1937, S. 6-7; außerdem Commune 5:49 (1937), Sonderheft: Le Deuxième Congrès des Écrivains pour la Défense de la Culture. Valence – Madrid – Paris.

³⁰¹ Zit. in Godin, Après Valence et Madrid, in: Regards, 22.7.1937, S. 6.

³⁰² Den ersten Kongress hatten allen voran Jean-Richard Bloch, Louis Aragon und André Malraux auf die Beine gestellt. Am zweiten Kongress nahm allerdings nur Malraux teil. Zur AEAR vgl. Arno Münster: Antifaschismus, Volksfront und Literatur. Zur Geschichte der „Vereinigung revolutionärer Schriftsteller und Künstler“ (AEAR) in Frankreich, Hamburg 1977; Simon Dell: The Difficult Conjunction of ‚Worker‘ and ‚Photographer‘ in France, in: Ribalta, The Worker Photography Movement, 2011, S. 356f.; Jurt, Frankreichs engagierte Intellektuelle, 2012, S. 108-112.

tionärer Schriftstellerorganisationen an der Seite der kommunistischen Partei“³⁰³ bei. 1935 löste sie sich zugunsten der auf dem Pariser Schriftstellerkongress gegründeten *Internationalen Assoziation zur Verteidigung der Kultur* mit Büro in Paris und unter Vorsitz von Louis Aragon auf. Diese berief schließlich den zweiten Schriftstellerkongress noch vor Ausbruch des Bürgerkrieges nach Madrid ein.³⁰⁴

War die AEAR zunächst im „(eher dogmatischen) Geist der Konferenz von Charkow (1930)“, die den Klassenkampf zum alleinigen Ziel und Inhalt ‚fortschrittlicher‘ Literatur erhob und die Verschwisterung der Intellektuellen mit dem Proletariat propagierte, gegründet worden, entwickelte sie sich im Rahmen der Volksfrontbewegung und „gemäß der neuen Linie, die die Komintern vorgab [Vereinigung gegen den Faschismus], nicht zu einer exklusiven Organisation, sondern auch zu einer Sammelbewegung“ antifaschistischer Schriftsteller und Künstler. „Von den 200 Mitgliedern der Gründungsversammlung waren nur 36 eingeschriebene Mitglieder der KP, diese nahmen jedoch innerhalb der Organisation Schlüsselstellungen ein“,³⁰⁵ fasst Joseph Jurt zusammen. Der Kommunist und Chefredakteur der Zeitung *L'Humanité* Paul Vaillant-Couturier war erster Generalsekretär und die ‚Parteiintellektuellen‘ Louis Aragon und Paul Nizan waren Teil der Exekutivkommission der Vereinigung.

Die Position Aragons, der um 1930 mit seinen Wurzeln, der surrealistischen Bewegung gebrochen hatte, um ganz auf Parteilinie der KPF zu gehen und von nun an eine realistische Literatur- und Kunstauffassung zu vertreten, der über das Ziel des Bewusstseinswandels, der geistigen Revolution hinausgehen und zum politischen Handeln, der Revolution der Tat übergehen wollte, ist für diese Untersuchung von besonderem Interesse.³⁰⁶ Denn Aragon hatte nicht nur eine machtvolle Stellung im Feld der literarisch-künstlerischen Avantgarde Frankreichs inne, sondern gab ab 1937 auch die bereits erwähnte Zeitung *Ce Soir* heraus, die zahlreiche Fotografien von Taro und Capa publizierte und mit der beide direkt assoziiert waren. Das belegen verschiedene Ausweisdokumente und Korrespondenzen.³⁰⁷

³⁰³ Klein: Einleitung (1978), in: Paris 1935, 1982, S. 12. Vorbereitet waren die *Schriftstellerkongresse zur Verteidigung der Kultur* bereits durch den Kongress der Internationalen Vereinigung Revolutionärer Schriftsteller 1930 in Charkow, den von der Komintern initiierten Antikriegskongress in Amsterdam 1932 und einer antifaschistischen Schriftstellerkonferenz im Pariser Pleyel-Saal 1933 (vgl. ebd., S. 12-15; sowie Jurt, *Das literarische Feld*, 1995, S. 269-272).

³⁰⁴ Vgl. Klein, Einleitung (Paris 1935), 1982, S. 27 u. 469.

³⁰⁵ Jurt, *Frankreichs engagierte Intellektuelle*, 2012, S. 109.

³⁰⁶ Vgl. Jurt, *Das literarische Feld* 1995, S. 262-269.

³⁰⁷ Vgl. Fotoerlaubnis für Taro, ausgestellt vom Propagandasekretariat der Verteidigungsjunta (Junta Delegada de Defensa de Madrid, Secretaria de Propaganda, Sección Fotográfica) in Madrid, 25.2.1937, Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca, entdeckt von und abgedruckt in: Christiane Barckhausen: *Auf den Spuren von Tina Modotti*, Köln 1988, S. 381; Einreiseerlaubnis für Capa nach

In einer Fotoerlaubnis für Madrid vom 25. Februar 1937 gibt Taro neben dem Auftraggeber *Ce Soir* zudem die Mitgliedschaft in der AEAR an. Auch unterstützt das spanische Pendant der AEAR, die *Alianza de Intelectuales Antifascistas para Defensa de la Cultura*, die Gesuche um Fotoerlaubnis und stellt in Madrid eine Unterkunft für Fotografin und Fotograf bereit.³⁰⁸ Der AEAR gehörten zudem mehrere Fotografen aus Taros und Capas Umfeld an. Sie hatte eine eigene Fotosektion, die 1935 eine Ausstellung unter dem Titel *Documents de la vie sociale* in der *Galerie de la Pléiade* in Paris mit Werken von Brassai, Henri Cartier-Bresson, Chim, Germaine Krull, André Kertész, aber auch John Heartfield,³⁰⁹ Man Ray, Eli Lotar und Joris Ivens veranstaltete.³¹⁰ Ihren Wert und ihre Gemeinsamkeit hätten die ausgewählten Werke in ihrer „evocation sociale“,³¹¹ hieß es im kurzen Begleittext der Ausstellungsankündigung. Im folgenden Jahr, 1936, organisierte die AEAR eine weitere Ausstellung in der Pariser *Maison de la Culture*, diesmal unter dem Titel *La photographie qui accuse*.³¹²

Dass Taro als Mitglied der AEAR und Korrespondentin von *Ce Soir* den Schriftstellerkongress in Valencia und Madrid mit ihrer Kamera begleitete, scheint also mehr als folgerichtig. Capa und Chim, der 1935 bereits den ersten Kongress fotografiert hatte,³¹³ nahmen hingegen nicht teil.³¹⁴ Eventuell teilten sie Aufträge jetzt untereinander auf,

Spanien, ausgestellt von der Spanischen Botschaft in Paris, 26.5.1937, ICP, New York/Jersey City; Brief von Arturo Serrano Plaja, Mitglied der *Alianza de Intelectuales Antifascistas para Defensa de la Cultura*, an einen Genossen Valencia mit Bitte um Fotoerlaubnis für Taro und Capa, ohne Datum, ICP, New York/Jersey City; Presseausweis für Capa, ausgestellt durch die Polizeipräfektur (Préfecture de Police), keine weiteren Angaben, ICP, New York/Jersey City, abgedruckt in: Lebrun/Lefebvre, Auf den Spuren von Robert Capa, 2011, S. 70/71.

³⁰⁸ Vgl. Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 138f.

³⁰⁹ 1935 organisierte die AEAR zudem eine erste Einzelausstellung von Heartfields Arbeiten in der *Maison de la Culture* in Paris (vgl. Christopher Phillips: Louis Aragon, in: ders. (Hg.): *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, New York 1989, S. 61). Im Rahmen der Ausstellung verfasste Aragon seinen Text *John Heartfield et la beauté révolutionnaire*, der im Mai 1935 in der Zeitschrift der AEAR, der *Commune*, erschien (vgl. *Commune* 20 (1935), S. 985-991). In deutscher Übersetzung findet sich der Aufsatz in: Wolfgang Klein (Hg.): *Der Realismusstreit. Eine Debatte um Kunst und Gesellschaft – Paris 1936*, Weimar 2001, S. 169-175.

³¹⁰ Vgl. Ribalta, *The Worker Photography Movement*, 2011, S. 367-371; Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 79f.; sowie Louis Aragon: *Un salon photographique*, in: *Commune* 22 (1935), S. 1189-92; Eugène Dabit: *À propos d'une Exposition*, in: *Regards*, 6.6.1935, S. 8.

³¹¹ Jean Painlevé: Ankündigungstext zur Ausstellung *Documents de la vie sociale*, abgedruckt in: Ribalta, *The Worker Photography Movement*, 2011, S. 367.

³¹² Vgl. Ribalta: *Introduction*, in: ders., *The Worker Photography Movement*, 2011, S. 20; Françoise Denoyelle: *Les conditions d'émergence des premières photographies 1932-1939*, in: Anne Cartier-Bresson, Jean-Pierre Montier (Hg.): *Revoir Henri Cartier-Bresson*, Paris 2009, S. 312.

³¹³ Vgl. die Prints mit den Objekt-Nr. 1038.2002, 1041.2002, 1042.2002, 1049.2002-1052.2002, 1054.2002, 1055.2002, 1070.2002, 1078.2002, 1162.2002, BS1772, E. L. 1985.145, E. L. 1985.153, ICP, New York/Jersey City.

³¹⁴ So meine Vermutung; denn es erscheint wenig plausibel, dass bei einer Teilnahme keine entsprechenden, Capa (oder Chim) zugewiesenen Fotografien überliefert sind. Auf den Vintageprints des zweiten Schriftstellerkongresses findet sich als ursprünglicher Stempel allein „Photo Taro“ – dieser Stempel ist

vielleicht hatte Taro aber auch ein stärkeres Interesse an der Zusammenkunft der Literaten und Intellektuellen, von denen sie einzelnen auf ihren Reisen durch Spanien begegnet war und mit denen sie sich ausgetauscht hatte.

Einen umfassenden Eindruck von Taros fotografischer Arbeit auf dem Schriftstellerkongress geben insbesondere die in einem der Arbeitshefte von Taro und Capa befindlichen Kontaktabzüge des Ereignisses.³¹⁵ **Abb. 43-45** Über insgesamt neun Seiten erstreckt sich die Serie, die in zerschnittenen Einzelaufnahmen eingeklebt ist. Was sofort ins Auge sticht, ist die Vielzahl der Porträtaufnahmen der anwesenden, wohl bekannten Schriftsteller, die nicht nur am Rednerpult erscheinen, sondern auch in der Menge fokussiert werden. Ausgiebig widmet sich Taro einzelnen Persönlichkeiten. Im Arbeitsheft sind ihre Namen notiert: Malcolm Cowley, Egon Erwin Kisch, Sylvia Townsend Warner, Martin Andersen Nexø, Julien Benda, André Chamson, José Bergamín, Alexei Tolstoi, Michail Koltsov, Margarita Nelken, Anna Seghers, Julio Álvarez del Vayo, Tristan Tzara, André Malraux, Claude Aveline, Nordahl Grieg, Ilja Ehrenburg, Rafael Alberti, Agnia Bartó, Léon Moussinac. Und damit ist nur ein Teil der abgelichteten und der teilnehmenden Schriftsteller überhaupt erfasst.

Ein gutes Beispiel für Taros Herangehensweise gibt eine Seite des Arbeitsheftes, auf der die Schriftsteller Julien Benda, José Bergamín, Alexei Tolstoi, Michail Koltsov, Anna Seghers und Margarita Nelken zu sehen sind. **Abb. 43a+b** Die Aufnahmen von Anna Seghers machen ein ganzes Drittel der Seite aus. Das ist beachtlich, bedenkt man die große Anzahl fotografieter und zu fotografierender Personen im Saal, die nicht minder berühmt waren. Mit einer schnellen Einzelaufnahme ist es nicht getan. Taro sucht vielmehr einen besonderen Ausdruck oder Charakterzug der Hauptprotagonisten des Ereignisses einzufangen. So wird Anna Seghers nicht nur selbstbewusst und standhaft am Rednerpult gezeigt, sondern auch lachend, eindringlich zuhörend und entspannt zurückgelehnt im Austausch mit Margarita Nelken. Womöglich konnte Taro sich mit der jungen deutschen Schriftstellerin besonders identifizieren.

Neben dem Hauptakt am Rednerpult wendet sich Taro insgesamt immer wieder dem Beieinander und den Gesprächen der Schriftsteller in der Menge zu. **Abb. 44, 45** Seltener gibt sie einen Eindruck des Saales. Wenn, dann wählt sie bewusste Ausschnitte, die

dann erst später z.T. mit neuem Credit überklebt wurden. Mitte Juli hielt sich Capa außerdem bereits in Paris auf (vgl. Whelan, Robert Capa, 1989, S. 163). Der Kongress tagte vom 3.-11. Juli 1937 in Spanien und vom 16.-18. Juli 1937 in Paris.

³¹⁵ Vgl. Taro/Capa, Arbeitsheft F/7/14740/1, Archives Nationales, Paris, S. 35-43; sowie Negativfilm 101, in: Young, The Mexican Suitcase, Bd. 2, 2010, S. 256-257; und eine ganze Reihe von Vintageprints im ICP New York/Jersey City.

durch ihren kompositorischen Charakter auffallen (z.B. 463, 480-482). Eine konfuse Menge wird nicht gezeigt. Und so findet sich unter den Aufnahmen kein einziges Bild, das den gesamten Saal aus distanzierter Überblicksschau wiedergibt. Taro ist mitten im Geschehen und taucht ganz ein in die Gemeinschaft der Intellektuellen und Schriftsteller.

Vergleicht man Aufnahmen, die Chim auf dem Schriftstellerkongress zwei Jahre zuvor gemacht hatte, tritt Taros Art und Weise, das Ereignis zu fotografieren, noch deutlicher hervor. Chim hat mehr als Taro die Atmosphäre des Raumes im Blick. **Abb. 46-50** So setzt er die Redner einprägsam vor der Kulisse der aufgespannten Plakate von Maxim Gorki oder Ernst Thälmann in Szene und lässt sie in stille Auseinandersetzung mit den präsentierten Leitfiguren treten. Zentral scheint es ihm zudem, den Ausdruck der Teilnehmer und damit die leidenschaftliche, affektgeladene Stimmung ins Bild zu holen, indem er sie meist heftig gestikulierend festhält. Die Redner und Rednerinnen in Taros Fotografien sind beinahe ausschließlich in besonneneren Momenten dargestellt.

1935 hatte auch Fred Stein auf dem ersten Schriftstellerkongress fotografiert. **Abb. 51-53** Seine Aufnahmen sind denen von Taro ähnlicher. Er hat sich von den Rednern am Pult allerdings ganz abgewendet und allein noch die Schriftsteller in der Menge im Auge. Diese nimmt er in verschiedenen Profilansichten und aus nächster Nähe ins Visier.³¹⁶ Ebenso fällt hier, wie bei den Porträts, die Stein von Taro gefertigt hatte (Kap. 1.2), die besondere Lichtgestaltung auf. Mit einer Lampe ausgestattet, setzt er Akzente und gibt einzelnen Szenen eine theatrale Beleuchtung, die den Umraum in den Hintergrund treten lässt und ganz auf die Mikrogeschehnisse lenkt. Es lässt sich vermuten, dass Taro ebenfalls eine eigene Lichtquelle nutzte, möglicherweise gar inspiriert durch Stein. Im gerichteten Lichtschein erfasst sie z.B. drei die Köpfe für das Gespräch zusammensteckende Männer: André Malraux, Ilja Ehrenburg und eine dritte nicht zu erkennende Person.³¹⁷ **Abb. 45, 54**

Schließlich lohnt ein Vergleich mit Gisèle Freunds Bildern. Diese hatte 1935 ebenso am Schriftstellerkongress teilgenommen und fotografiert. Sie erinnert sich:

Es war André Malraux, der mich zum Fotografieren während des Schriftstellerkongresses eingeladen hat. Diese Einladung hatte jedoch keinen professionellen oder offiziellen Charakter: mein Interesse an dem Kongreß war ganz persönlicher Natur – ich hatte die Bücher vieler Kongreßteilnehmer gelesen und fotografierte sie, weil sie mich interessierten. Erst als ich viel später gefragt wurde, ob ich von dem einen oder anderen ein Foto hätte, kam ich auf den Gedanken, diese Fotos zu veröffentlichen. Die Aufregung unter so vielen berühmten Menschen zu sein und der Versuch, möglichst alles festzuhalten, bescherte mir eine Menge unterbelichteter und unscharfer Aufnah-

³¹⁶ Ich danke Peter Stein, der mir das im Nachlass von Fred Stein vorhandene Bildmaterial digital zur Verfügung gestellt hat.

³¹⁷ Vgl. auch die Nutzung des Lichts in ihrer Porträtserie von Dolores Ibárruri (Kap. 2.2).

men. Ich machte auch – ohne es zu wollen – Solarisationen im Stil von Man Ray. Damals war ich noch Amateur! Was hätte ich alles fotografieren können, wenn ich mehr Erfahrung gehabt hätte. So habe ich höchstens zwei Filme verknipst – ohne Blitzlicht – und die Hälfte der Bilder war unbrauchbar...!³¹⁸

Freund konzentriert sich ganz wie Taro und Stein auf die bekannten Persönlichkeiten des Kongresses, deren Namen sie auf einem Kontaktbogen des Films notiert. **Abb. 55, 56** Später wird sie sich wie Stein einen Namen als Porträtistin der Intelligenz machen. Der Austausch unter den Schriftstellern ist für Freund ebenfalls ein anziehendes Motiv. Die Auslösungen 28-32 des ins Positiv umgekehrten Films zeigen (von Taros Fotografien) bereits bekannte Gesichter: Wieder sind es Ilja Ehrenburg und André Malraux sowie diesmal Paul Nizan, die sich einander zuwenden und abseits vom Hauptgeschehen in die Diskussion gehen. Auch hier nutzt Stein die bemerkenswerte Lichtsituation, das Ereignis herauszuschälen und eine ganz eigene Geschichte des Schriftstellerkongresses zu erzählen.

Besonders aufschlussreich für meine Überlegungen ist darüber hinaus Freunds Dissertation *Photographie und bürgerliche Gesellschaft. Eine kunstsoziologische Studie* von 1936, die sie nach einem Studium bei Karl Mannheim in Frankfurt an der Sorbonne in Paris abschließt und die von Benjamin, Aragon, Cassou und anderen lobende Beachtung findet.³¹⁹ Dort setzt sie sich mit der Geschichte der Fotografie im 19. Jahrhundert unter dem Aspekt des Zusammenhangs von gesellschaftlichen Veränderungen und dem Aufstieg und Verfall der Fotografie auseinander. Eine ihrer Thesen ist, dass die Fotografie, genauer die Porträtfotografie, durch die technischen Reproduktionsverfahren und mit zunehmendem Warencharakter ihren ästhetischen und künstlerischen Wert verliert und zur bloßen Pose und Maskerade, die nichts mehr über das Wesen der Porträtierten aussagt, degeneriert.³²⁰ Umgekehrt spiegle der Warencharakter der Fotografie den Zu-

³¹⁸ Gisèle Freund: Vorwort, in: dies.: *Photographies/Fotografien*. 1er Congrès International des Ecrivains pour la Défense de la Culture, Paris 1935/1. Internationaler Schriftsteller-Kongreß zur Verteidigung der Kultur, Ausst.-Kat., hrsg. von der Galerie Clairefontaine, Luxemburg 1996, S. 7; zu Freunds Fotografien vom Schriftstellerkongress vgl. außerdem Marita Braun-Ruiter (Hg.): *Gisèle Freund, Berlin-Frankfurt-Paris. Fotografien 1929-1962*, Berlin 1996, S. 53-77; Olivier Corpet, Catherine Thieck (Hg.): *Gisèle Freund. L'œil frontière. Paris 1933-1940*, Ausst.-Kat., Paris 2011, S. 164-169; Janos Frecot, Gabriele Kostas (Hg.): *Gisèle Freund. Fotografische Szenen und Porträts*, Ausst.-Kat., Berlin 2014, S. 102-109.

³¹⁹ Vgl. *Réception critique*, zusammengestellt von Lorraine Audric, in: Corpet/Thieck, *Gisèle Freund*, 2011, S. 214-218.

³²⁰ Unzweifelhaft zeigen sich hier Bezüge zu Benjamins Denken, dem Freund während ihrer Recherchen in der *Bibliothèque Nationale* in Paris begegnete – 1937 porträtierte sie ihn ebendort (vgl. Hans Joachim Neyer (Hg.): *Gisèle Freund*, Ausst.-Kat., Berlin 1988, o.S; Frecot/Kostas, *Gisèle Freund*, 2014, S. 84-101) – und mit dem sie sich regelmäßig freundschaftlich austauschte (vgl. Erdmut Wizisla: *Gisèle Freund und Walter Benjamin*, in: Frecot/Kostas, *Gisèle Freund*, 2014, S. 65-83, inkl. der Korrespondenzen zwischen Freund und Benjamin). In seinem *2. Pariser Brief* mit dem Untertitel *Malerei und Photographie* geht Benjamin ausführlich auf Freunds Studie ein (vgl. Walter Benjamin: *Pariser Brief (2). Malerei und Photographie*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt am

stand der kapitalistischen Gesellschaft; sie sei Ausdruck des Zeitgeistes, des Geschmacks der Zeit und ihrer Modeerscheinungen. Letztlich sei es aber der Fotograf, der diesen Zeitgeist ins Werk (über-) setze, nicht der Gegenstand selbst.

Sie [die Fotografie] ist ein spezifisches Ausdrucksmittel der zweckbewußten, rational denkenden berufsbürgerlichen Gesellschaft und zugleich ein unschätzbares Werkzeug dieser Gesellschaft geworden. Die Eigenschaft der exakten Wiedergabe verleiht ihr einen dokumentarischen Charakter, der sie als sachlichstes und objektivstes Werkzeug der Aufzeichnung des gesellschaftlichen Lebens erscheinen läßt. Sie ist darum mehr als alle anderen Gestaltungsmittel dazu geeignet, die Wünsche und die Bedürfnisse der herrschenden Schicht zum Ausdruck zu bringen und den Eindruck, den diese Schicht von den gesellschaftlichen Vorgängen hervorrufen will, in der ihr nützlichen Weise zu erzeugen. Denn die Fotografie ist nur scheinbar objektiv. Die angeblich unbestechliche Linse hält unendliche Möglichkeiten zu Irreführungen offen, da der Charakter der Photographie vom Bewußtsein des Photographen bestimmt wird.³²¹ [Sperrsatz i. Orig.]

Die Fotografie ist nur scheinbar dokumentarisch, die Kraft der Aussage liegt nach Freund beim Fotografen, seinen Zielvorstellungen und seiner Integrität, sich nicht von äußeren Einflüssen wie dem Geschmack des Publikums oder dem Markt und seinen Auftraggebern abhängig zu machen.

Ein stechendes Beispiel für das Zusammenspiel zwischen Integrität des Fotografen und Kunstwert der Fotografie ist Freund der „Künstlerphotograph“ Nadar, zumindest zu Beginn seiner Laufbahn als Fotograf. „Die ästhetische Qualität“ seiner Fotografien, liegt für Freund „darin, daß die Physiognomie das Bild beherrscht“, d.h. dass die Wesenszüge des Modells mit dem Bild erfasst wurden.³²² Nadar habe „aus dem Apparat ein künstlerisches Instrument“ gemacht und „das Gesicht des Menschen neu entdeckt.“ Möglich aber sei ihm das nur gewesen, weil „er zu fast allen seinen Modellen freundschaftliche Beziehungen hatte“, die „noch nicht gestört durch kommerzielle Beweggründe“ waren. „Die Photographie war noch keine Ware, deren Wert sich in 100 Francs vergegenständlichte, und die Künstler, die sich von ihm photographieren ließen, kamen

Main 1972, S. 500-502). Dort schreibt er: „Im Felde der Theorie konzentrierte sich die Auseinandersetzung zwischen Photographie und Malerei um die Frage, ob die Photographie eine Kunst sei. Die Verfasserin [Gisèle Freund] macht auf die eigentümliche Konstellation aufmerksam, die bei der Beantwortung dieser Frage zum Vorschein kommt. Sie stellt fest, wie hoch dem künstlerischen Niveau nach eine Anzahl der frühen Photographen gestanden haben, die ohne künstlerische Präentionen zu Werke gingen und mit ihren Arbeiten nur einem engen Freundeskreis vor Augen kamen. ‚Der Anspruch der Photographie, eine Kunst zu sein, wurde gerade von denen erhoben, die aus der Photographie ein Geschäft machten.‘ Mit anderen Worten: der Anspruch der Photographie, eine Kunst zu sein, ist gleichgesetzt mit ihrem Auftreten als Ware. Der Sachverhalt hat seine dialektische Ironie: das Verfahren, das später bestimmt war, den Begriff des Kunstwerks selbst in Frage zu stellen, indem es durch dessen Reproduktion seinen Warencharakter forcierte, bezeichnet sich als ein künstlerisches“ (ebd., S. 501f.).

³²¹ Gisèle Freund: Photographie und bürgerliche Gesellschaft. Eine kunstsoziologische Studie (1936), München 1968, S. 16f.

³²² Ablehnung bringt Freund hingegen einer Typenfotografie entgegen, die der individuellen Physiognomie einen Charakter abgewinnen will, eine soziale Schicht oder einen Beruf erkennen will oder vielmehr der individuellen Physiognomie überstülpt, aufzwingt (vgl. Freund, Photographie und bürgerliche Gesellschaft (1936), 1968, S. 77f.).

zu ihm als Freunde und nicht als Kunden.“³²³ Später wird sich, so Freund, Nadars Verhältnis zur Fotografie kehren. Die Fotografie wird zur ungeheuren Einnahmequelle und die Qualität seiner Bilder reißt ein. Künstlerische Qualität und Warencharakter schließen sich für Freund aus. Dementsprechend betont sie in ihrer Erinnerung zum Schriftstellerkongress, dass ihre Einladung durch Malraux „keinen professionellen oder offiziellen Charakter“ hatte, aus rein persönlichem Interesse habe sie fotografiert.

Persönliche Beziehungen sind Freund auch in ihren späteren Äußerungen Dreh- und Angelpunkt einer gelungenen Fotografie. Der künstlerische Wert einer Fotografie ist ihr nicht mehr und nicht weniger als ein Nebenprodukt einer integren Auseinandersetzung mit dem fotografierten Subjekt. Dass das dazu führt, dass die Porträts nicht immer gefallen, liegt für sie in der Natur der Sache. So schildert sie nach der Vernissage ihrer Ausstellung am 17. Februar 1939 im *Studio des Amis des Livres*:

Die meisten Schriftsteller meinten, daß mir die Portraits der anderen sehr gut gelungen seien, was aber ihr eigenes Bild betraf, so waren sie nicht einverstanden. Da spürte ich wieder einmal unsere Unfähigkeit, unsere beiden Bilder in Übereinstimmung zu bringen: das, welches wir von uns selber haben und jenes, welches man uns vorhält, das der Reflex unserer Persönlichkeit ist, so wie sie die anderen wahrnehmen.³²⁴

Insgesamt streichen Friends Aussagen noch einmal die Bedeutung der Netzwerke und sozialen Beziehungen für die fotografische Arbeit auf einer anderen als der Diskursebene heraus. „Fotografieren hieß teilnehmen“, überschreibt Irme Schaber ein Kapitel ihrer Taro-Biografie.³²⁵ Fotografieren ist ein sozialer Akt und ein symbolischer Tausch.³²⁶ Nicht nur als fotografiertes Subjekt, sondern auch als Fotografierende kann man sich seines Standpunktes in einer Gemeinschaft vergewissern, sich in diese Gemeinschaft einschreiben, an ihr oder ihr selbst etwas entdecken. Mit den Bildern der Schriftstellerkongresse geben Freund wie Taro Zeugnis ihrer Involviertheit und Zugehörigkeit ab.

Nach einem Interview sagt Hans Georg Puttnies über Gisèle Freund, sie versuche „nichts anderes als eben diese Beziehung aufzunehmen: keinen Schnappschuß und keine Pose, sondern das Dokument einer Begegnung, an der sie aus nicht-fotografischen

³²³ Freund, *Photographie und bürgerliche Gesellschaft* (1936), 1968, S. 55.

³²⁴ Gisèle Freund, Bericht zur Vernissage, in: Neyer, Gisèle Freund, 1988, S. 14.

³²⁵ Vgl. Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 145-165; in Anlehnung an Ute Eskildsen (Hg.): *Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik*, Ausst.-Kat., Düsseldorf 1994.

³²⁶ Zu Begriff und Konzept des symbolischen Tausches vgl. Samuel Strehle: *Zur Aktualität von Jean Baudrillard. Einleitung in sein Werk*, Wiesbaden 2012, Kap. 3: Zeichenökonomie und symbolischer Tausch, S. 53-62.

Gründen interessiert ist.“³²⁷ Auch Taro begnügt sich nicht mit Schnappschüssen, sie beobachtet, schenkt den sozialen Gefügen unter den Schriftstellern Beachtung.³²⁸

Für Freund ist die Intelligenz, wie bereits erwähnt, wiederholter Bildgegenstand. Dieses besondere Interesse lässt sich mit einer Bemerkung aus *Photographie und bürgerliche Gesellschaft* weiter perspektivieren. Dort schreibt sie:

Die Intelligenzschichten spielen in der Geschichte jeweils eine besondere Rolle und erfüllen ganz bestimmte Funktionen innerhalb der Gesellschaft. Sie unterscheiden sich von anderen Gruppen und Schichten durch einen höheren Grad an Bildung und Wissen. Diese geistige Qualifizierung ermöglicht ihnen eine Selbstrelativierung und Orientierung und freiere Weltsicht als jenen Schichten der Gesellschaft, die durch ihre Positionen fester als sie an die ökonomische und politische Situation gebunden sind.³²⁹

Diesem Kreis an Auserwählten fühlt sie sich verbunden. Nicht ohne Grund wählt sie für ihr Beispiel der Blüte der Fotografie mit Nadar einen Künstler der Bohème. In der Intelligenz jener Jahre muss sie ein Nachleben der Bohème des 19. Jahrhunderts erblickt haben.

Taros Bilder erscheinen, wie sollte es anders sein, auf der Abschlusseite von *Ce Soir*, der Bildseite der Abendzeitung, am 11. Juli 1937. **Abb. 57** Hier werden möglichst viele der zentralen Köpfe des Kongresses durch Beschneidung und Überlagerung der Fotografien präsentiert. Der erläuternde Text führt neben den Namen die Nationalitäten aller nicht französischen Schriftsteller an und hebt so die Internationalität und länderumspannende Bedeutung des Ereignisses hervor. Die Gemeinschaft stellt sich vor und zeigt zugleich die breite Basis an, auf der sie steht und auf der ihre Ziele und Vorstellungen gründen. Die Fotografien sind kreisförmig arrangiert und über die Blickachsen der fotografierten Personen entsteht der imaginierte Eindruck eines lebendigen Austauschs. Ein vielfältiges Geflecht aus Bezügen lässt die Augen des Betrachters wandern. Zur Orientierung im aus fotografischen Splintern zusammengesetzten Raum sind die Bilder umrandet. Die Fotografie von Anna Seghers hingegen ist als Umrisschnitt so collagiert, dass sie der allzu starren Trennung der Einzelbilder entgegenwirkt und den Raum ein Stück weit wieder zusammenschließt.

Wenige Tage bevor die „photos pris par notre envoyé spécial“ präsentiert werden, waren bereits am 9. Juli 1937 erste Fotografien vom Schriftstellerkongress in *Ce Soir* ver-

³²⁷ Hans Georg Puttnies: Kein Schnappschuß, keine Pose. Langzeitaufnahmen einer Epoche. Über die Fotografin Gisèle Freund, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 3.4.1975, zit. nach: Hans Joachim Neyer: Gisèle Freund – Pariser Fotografin, in: Schöneberg geboren, in: ders., Gisèle Freund, 1988, S. 10.

³²⁸ Eine beobachtende Haltung lässt sich auch in ihrer Porträtserie von Dolores Ibárruri erkennen, vgl. Kap. 2.2.

³²⁹ Freund, *Photographie und bürgerliche Gesellschaft* (1936), 1968, S. 34.

öffentlich worden. **Abb. 58** Diese geben einen völlig anderen Eindruck. Am Mikrofon mit geballter Faust steht Julio Álvarez del Vayo, der als einer der führenden Politiker der spanischen Republik während des Bürgerkriegs, als Comisario General de Guerra, in Uniform eine der Eröffnungsreden hält; daneben das Präsidium des Kongresses mit dem Ministerpräsidenten Juan Negrín im „fauteuil présidentiel“; und darunter eine Szene, die aus einem bürgerlichen Kaffeehaus stammen könnte. Hier geht es ganz deutlich um die politisch-propagandistische Seite des Kongresses. Eine Seite, die auch in weiteren Fotografien von Taro zur Anschauung kommt, aber nicht in der Darstellung der politischen Führungsköpfe, sondern durch das In-Szene-Setzen der Nebenereignisse des Kongresses wie der feierlichen Präsentation der erbeuteten Standarte des Gegners oder dem Festhalten der Ovationen mit Kampfesgruß. Ikonisch wird ein Bild, das am 22. Juli 1937 auf der Titelseite von *Regards* erscheint und drei Soldaten der Brigada Stajanov zeigt, die die gegnerische Fahne mit ihren Gewehrläufen bewegt in die Luft halten.³³⁰ **Abb. 8** In der Ikonografie hochgeworfener Tücher, Planen und Fahnen erkennt Didi-Huberman nicht zuletzt eine Geste der Freiheit und Revolution.³³¹ Ein ausgezeichnetes Beispiel ist ihm wiederum Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1925), der diese Geste als Leitmotiv einsetzt:

Between the shroud and the sheet, the sheet and the flag, the flag and the tearing, it is as though the storm of the rebellions found its clearest emblem in the rising up of all the surfaces. Eisenstein himself established a direct relation between the idea of political uprising and physical rising up of surfaces, giving as an example – as the iconographic premises for his own *Potemkin* – the revolutionary flag associated with the dress in movement that reveals the breast of Eugène Delacroix's *Liberty Leading the People*, a figurative strategy itself, imagined as a „relief“ from the despair expressed by Théodore Géricault in *The Raft of the Medusa*, with its derisory and tragic sail.³³²

Darüber hinaus fotografiert Taro nicht nur während des Geschehens im Saal, sie begleitet die Schriftsteller außerdem bei ihrem Besuch an der Guadalajara-Front. In einem der zahlreichen und bereits erwähnten Nachrufe auf Taro nach ihrem Tod Ende Juli 1937 bei Brunete findet sich ein Bild, dass Taro zwischen Claude Aveline und René Blech zeigt.³³³ **Abb. 59** Sie fotografiert gleichermaßen, wie sie sich unter die Schriftsteller mischt. In einem letzten Bericht über den Schriftstellerkongress in *Ce Soir* vom 14. Juli 1937 wird eine Fotografie von Taro verwendet, die die gleiche Situation zeigt: Doch

³³⁰ Vgl. Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 193; auch im Innenteil von *Regards* vom 22.7.1937 werden Bilder von Taro veröffentlicht.

³³¹ Vgl. Georges Didi-Huberman: *By the Desires* (Fragments on What Makes Us Rise Up), in: ders., *Up-risings*, 2016, S. 289-296.

³³² Ebd., S. 292f.

³³³ Vgl. Léon Moussinac: *Hommage à Gerda Taro*, in: *Regards*, 5.8.1937, S. 8-9 (siehe Kap. 1.2: Die *Miliciana* oder Genderfragen). Als Fotograf wird Georges Pillement in der Bildunterschrift genannt.

jetzt hat Taro ihren Platz neben Claude Aveline verlassen und selbst zur Kamera gegriffen. Abb. 60

Abschließend bleibt festzuhalten, dass Taro mit Verlauf ihrer Zeit in Spanien zunehmend unabhängiger agiert. Insbesondere in ihrer Reportagetätigkeit zum Schriftstellerkongress kommt ihre gewonnene Selbstständigkeit zum Ausdruck. Sie erlaubt sich politisch zu sein, was durchaus als radikaler Schritt gewertet werden kann; denn so war erst wenige Jahre zuvor mit Einführung des Frauenwahlrechts in einzelnen Ländern ihr Mitspracherecht juristisch festgeschrieben worden. Taro identifiziert sich stark mit der politischen Bewegung und ihren Akteuren im Feld der Avantgarden.

Mit dieser Aussage soll allerdings nicht die Dichotomie von Sozialität/Empathie (Taro) und Rationalität/Distanz (Capa), die geschlechtsbestimmend ganze Jahrhunderte wirkte, aufgerufen und bekräftigt werden – höchstens insofern, als dass sich Geschlecht in Lebensentwürfe, Erwartungshaltungen und soziales Verhalten einschreibt und sich in dieser Dichotomie als Effekt nicht aber durch ein grundlegendes Wesen von Geschlechtlichkeit äußert. Capa orientiert sich vielmehr in eine andere Richtung. So soll Hemingway, der sich während des Bürgerkriegs lange Perioden in Spanien aufhält und dessen Roman *For Whom the Bell Tolls* (1940) später eine der bekanntesten Bürgerkriegs-Geschichten erzählt, der aber bemerkenswerterweise nicht am Schriftstellerkongress teilnimmt,³³⁴ ein dauernder Weggefährte werden. Kennengelernt hatte Capa Hemingway im Frühjahr 1937. Eine enge Freundschaft verbindet Capa ab dieser Zeit auch mit dem für die *New York Times* schreibenden Herbert Matthews. Schließlich emigriert Capa in die USA, nicht wie viele Sympathisanten der Spanischen Republik und frühere Freunde nach Mexiko.³³⁵

³³⁴ John Dos Passos und George Orwell, die sich wie Hemingway während des Bürgerkriegs in Spanien aufhalten, nehmen ebenfalls nicht teil (vgl. Thornberry, Der Zweite Internationale Schriftstellerkongress, 1986, S. 49).

³³⁵ So z.B. die Fotografen Kati Horna, Tina Modotti, Walter Reuter. Zu den Beziehungen zwischen Spanien und Mexiko vgl. T.G. Powell: Mexico, in: Mark Falcoff, Fredrick B. Pike (Hg.): *The Spanish Civil War, 1936-39. American Hemispheric Perspectives*, Lincoln 1982, S. 49-99. Fotografien von Capa und Taro erscheinen auch in lateinamerikanischen Blättern wie *La Nueva España* (Buenos Aires). Leider war es mir nicht möglich, mehr als auf Mikrofilm gespeicherte Clippings ausfindig zu machen (vgl. Mikrofilm Nr. F/7/14740/1, Archives Nationales, Paris). Zu den spanischen Beziehungen mit Argentinien vgl. Mark Falcoff: Argentina, in: ders./Pike, *The Spanish Civil War*, 1982, S. 291-348.

II Das Material

Meine Wahl, sich in der Auseinandersetzung mit der Spanischen Bürgerkriegsfotografie auf Gerda Taro und Robert Capa zu fokussieren, gründete einerseits in der sozialgeschichtlichen Verflechtung von Fotografin und Fotograf in die Ereignisse um 1936, in ihrer aktiven Teilnahme an wesentlichen in diesem Zeitintervall herrschenden politischen und künstlerischen Diskursen, ihrer Zugehörigkeit zu tonangebenden Intellektuellen- und Künstlerkreisen und der besonderen Art ihrer Zusammenarbeit. Andererseits war aber auch die Vielfältigkeit des Materials, das von ihrer fotografischen Arbeit überliefert ist, ein besonderer Anreiz.

Mit den verschiedenen Materialisationen der fotografischen Bilder – den Einzelprints, Kontaktabzügen, Reproduktionen in Presse und Buch und in Kompilationsfilmen verwendeten Filmaufnahmen – und den jeweiligen Verwendungsweisen – künstlerisch, dokumentarisch, agitatorisch – werden das Migrationspotenzial der Fotografien und damit ihre relative Deutungsoffenheit bzw. die „Uneindeutigkeit des Aufgezeichneten“³³⁶ sichtbar. Sie lassen sich weder materiell noch inhaltlich fixieren. Vielmehr entscheidet sich je nach Gebrauchskontext, in bzw. *mit* welcher Form, durch bzw. *mit* welchem Medium das fotografische Bild ‚erscheint‘, um in der Verflechtung und im Wechselspiel von Form, Kontext und Bildgegenstand Bedeutung zu generieren.³³⁷

Im Folgenden soll das vorhandene Material vorgestellt werden, wobei mit der Bezeichnung ‚Material‘ in diesem Kapitel nicht zuletzt die Objektseite, die Dinghaftigkeit der fotografischen Bilder angesprochen ist. In ihrer je spezifischen Materialität sind Fotografien Gegenstände respektive Akteure der Interaktion in einem sozialen Gefüge oder Raum. Dieser Raum ist für die Arbeiten von Taro und Capa von besonderer Relevanz. In Auseinandersetzung mit dem Objektstatus von Fotografien schreiben Elizabeth Edwards und Janice Hart: „[It] is only in relation to materiality that we can address the actual contexts in which objects are made to mean.“³³⁸ Eine

³³⁶ Peter Geimer in Auseinandersetzung mit Roland Barthes (Peter Geimer: Theorien der Fotografie zur Einführung, Hamburg 2009, S. 80).

³³⁷ Eine Unterscheidung von Bildträger und Bildgegenstand, von Form und Inhalt dient hier der zu operationalisierenden Beschreibung. Zur Problematisierung der „Denkfigur einer ‚inneren Duplizität des Bildes‘ [...] zwischen materiellem Bildträger und immaterieller Bilderscheinung“, d.h. der „Charakterisierung des Bildes als in sich gespaltenes Phänomen“ vgl. Marcel Finke, Mark. A. Halawa: Körperlose Anwesenheit? Vom Topos der ‚reinen Sichtbarkeit‘ zur ‚artifiziellen Weltflucht‘, in: dies. (Hg.): Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis, Berlin 2012, S. 86-108.

³³⁸ Elizabeth Edwards, Janice Hart: Introduction. Photographs as Objects, in: dies., Photographs, Objects, Histories. On the Materiality of Images, New York 2004, S. 6; in der Einleitung Literaturüberblick zum Thema.

Betrachtung materieller, medialer und technisch-apparativer Gegebenheiten oder Bedingungen gibt mitunter unerwartete Aufschlüsse über die fotografische Arbeit von Taro und Capa und verweist auf mit dem Dargestellten allein nicht zu erfassende Bedeutungsdimensionen. Denn Form, Technik, Display können – intentional oder nicht – mit einer Aussage verbunden sein. Darüber hinaus öffnet die Auseinandersetzung mit der materiellen Beschaffenheit der Bilder aber auch den Blick für Zugangsweisen, die sich nicht im Symbolischen, im Sinnhaften erschöpfen und viel eher ein Wahrnehmungs- und Erfahrungspotenzial der Bilder betreffen. Es geht dann um die Wirkung, die die Fotografien hervorrufen, bzw. um die Wirkmacht, mit der sie dem Betrachter begegnen, entgegenkommen. Medienästhetische Theorien beschreiben dies häufig als einen Präsenzeffekt, der sich *zwischen* Sinneseindruck und Semiotisierung ereignet.³³⁹

Anzumerken bleibt schließlich, dass mir die in Archiven und Bibliotheken betrachteten Materialien oftmals in übertragener Form – d.h. als Digitalisate am Bildschirm, auf Mikrofilmen oder als Papierkopien – vorlagen, z.T. weil die ursprünglichen Objekte nicht länger existieren bzw. verfügbar sind, aber auch weil der Zugang zu ihnen als fetischisierten, musealisierten Objekten nicht immer gestattet ist. In meiner Wahrneh-

³³⁹ Für eine Auseinandersetzung mit den ästhetischen Aspekten eines materialgebundenen Bildersehens und damit zu einer Aufwertung der Aisthesis gegenüber der Semiosis vgl. Dieter Mersch: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis, München 2002; ders.: Posthermeneutik, Berlin 2010; Hans Ulrich Gumbrecht: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz, Frankfurt am Main 2004; Markus Rautzenberg: Die Gegenwärtigkeit der Störung. Aspekte einer postmetaphysischen Präsenztheorie, Zürich 2009; Emmanuel Alloa: Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie, Zürich 2011; Marcel Finke, Mark. A. Halawa (Hg.): Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis, Berlin 2012. Rautzenberg fasst zusammen, dass „aisthesis und semiosis aller Dichotomisierungen zum Trotz“ zusammenhängend zu denken sind. „Die Schwierigkeit für eine adäquate Beschreibung [ihrer] Dynamik besteht nicht zuletzt in ihrer Ereignishaftigkeit.“ In Anlehnung an eine Formulierung von Gumbrecht schreibt er weiter, „dass ästhetisches Erleben immer ein *Geschehen*, ein Hin und Her von Sinn- und Präsenzphänomenen ist“ [Herv. i. Orig.], es ‚geschieht‘ an der Grenze zwischen Wahrnehmungs- und Zeichenprozessen. Interessiert man sich für das Phänomen des Medialen, ist der Blick folglich „auf den Moment zu lenken, in dem Zeichen- und Präsenzphänomene, Sinn und Sinnlichkeit, wenn man so will, noch nicht auseinandergefallen sind [...]“. Nur in dieser Dynamik, in dem Moment des plötzlichen Aufscheinens einer Aisthetisierung von Sinn via Medium kann man [...] dem ästhetischen Erleben gerecht werden.“ „[Damit ist] gleichzeitig gesagt, dass die Aisthetisierungsleistung von Medien eng an die jeweils spezifische *Performativität* des *Mediengebrauchs* gekoppelt ist“ [Herv. i. Orig.] (Die Gegenwärtigkeit der Störung, 2009, S. 43). V.a. im Modus der Störung oder des Widerstands lässt sich jener Moment, in dem Zeichen- und Präsenzphänomen noch nicht auseinandergefallen sind, erfassen – wenn sich das Material aufdrängt, wenn es opak wird. Im Oszillieren von Aisthesis und Semiosis ereignet sich dann eine Präsenz des nicht repräsentierbaren und nicht benennbaren Realen. Bruchstellen und Störfaktoren machen die Kontingenz (Unverfügbarkeit) und Instabilität des Dargestellten bzw. der Repräsentation erfahrbar: „Die Materialität wiederum erweist sich als das Andere repräsentationaler Sichtbarkeit und entlarvt diese als Dispositiv, als diskursiv hergestellte ‚Ordnung der Sichtbarkeit‘, deren Kohärenz stets Gefahr läuft, unter dem Druck des Realen zu kollabieren“ (ebd., S. 150).

mung war ich also mehrfach mit einer Leerstelle konfrontiert.

Zudem sind die Materialien eingefügt in die Ordnungssysteme der Institutionen, die bestimmte Lesarten bedingen und vorgeben.³⁴⁰ Im Falle von Taro und Capa sind Spuren früherer Archivierung und Kategorisierung als Teil des Objekts dennoch selten überdeckt. Z.B. sind Einzelprints im Archiv des *International Center of Photography* (ICP), die man in Ausstellungen gezeigt hatte, im Passepartout belassen, aber auf der Pappe nur einseitig fixiert, so dass ein Umklappen und Betrachten der Bildrückseite mit früheren Notizen und Aufklebern weiter möglich ist oder gar herausgefordert wird. Die Anweisung beim Studieren der Prints im Archiv, Handschuhe überzuziehen, verweist auf die Fragilität und Veränderlichkeit der Objekte im Gebrauch. Umgekehrt wird den Prints und ähnlichen Materialien damit aber auch ein Status als end-gültigen und in dieser end-gültigen Form zu konservierenden Kulturgütern zugesprochen. Erst als konservierte, dem ursprünglichen Gebrauch weitestgehend entzogene Objekte erhalten die Fotografien einen Wert im Kultur- und Kunstbetrieb. Gesteigert wird dieser Wert dann noch, wenn Digitalisate erlauben, das Realobjekt nurmehr für den geheiligten Ausstellungszweck aus der Kiste zu holen. Und dennoch war die Verfügbarmachung ganzer Sammlungen und Magazinbestände in digitalen Datenbanken für eine Arbeit am Material, das in anderen Ländern und auf anderen Kontinenten lagert, von unschätzbarem Gewinn.

Das folgende Kapitel liefert eine Zusammenschau des bisher in der Forschung nur in der Auswahl betrachteten Materials.

³⁴⁰ Zu Archivtheorien vgl. Knut Ebeling, Stephan Günzel (Hg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Berlin 2009; Victoria von Flemming, Daniel Berndt, Yvonne Bialek, Marcelina Kwiatkowski (Hg.): *(Post)Fotografisches Archivieren: Wandel – Macht – Geschichte*, Kromsdorf 2016; Allan Sekula: *Reading an Archive*, in: Liz Wells (Hg.): *The Photography Reader*, London 2003, S. 443-452; Hal Foster: *An Archival Impulse*, in: *October* 110 (2004), S. 3-22; Joan M. Schartz, Nina Lager Vestberg: *From the Filing Cabinet to the Internet. Digitising Photographic Libraries*, in: Constanza Caraffa (Hg.): *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin 2009, S. 129-144; „To Speak Again with a Full Distinct Voice“. *Diplomatics, Archives and Photographs*, in: Constanza Caraffa, Tiziana Serena (Hg.): *Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca*, Rom 2012, S. 7-24.

2.1 Koffer

Der Mexikanische Koffer

1974 von Cornell Capa, Robert Capas Bruder, gegründet, verwaltet das ICP die Nachlässe von Capa und Taro. Einen ersten Teil ihres zunächst privaten Robert Capa Archivs, dem die vorhandenen Prints und Negative von Gerda Taro subsumiert waren, übergaben Cornell und Edith Capa 1992 dem ICP.³⁴¹ Weitere Teile folgten 2002 sowie 2010 nach dem Tod Cornell Capas in 2008 (Edith Capa verstarb bereits 2001³⁴²).³⁴³ Cornell Capa trug über die Jahre Materialien aus den Archiven verschiedener Agenturen und Magazine zusammen.³⁴⁴ Eines seiner zentralen Anliegen war, so Phillip S. Block, ehemals Director of Education der Schule des ICP, heute Deputy Director des ICP, das Vermächtnis seines Bruders zu wahren.³⁴⁵ Edith Capa pflegte das *Robert Capa Archive*,³⁴⁶ das schließlich in Etappen dem ICP überantwortet wurde. Erwerbungen des ICP sowie Schenkungen ergänzten und ergänzen weiterhin die Nachlässe. Eine wesentliche Erweiterung erfuhr der Bestand 2007 mit der Übergabe des *Mexikanischen Koffers*, d.h. dreier Boxen mit Negativen. **Abb. 61-63, schematische Zeichnung**³⁴⁷ Bereits seit Mitte der 1970er Jahre wusste Cornell Capa von der Existenz eines Konvoluts an Negativen seines Bruders aus der Zeit des Bürgerkriegs, nachdem Cziki Weisz,

³⁴¹ Vgl. Key Milestones, <https://www.icp.org/about>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022: „1992: The Robert Capa Archive is donated to ICP – over 3,000 original gelatin silver prints, negatives, correspondence, publications, and a set of 937 contemporary gelatin silver prints selected as this photojournalist’s most important images“.

³⁴² Vgl. Paid Notice: Deaths CAPA, EDITH, in: The New York Times, 23.11.2001, <http://www.nytimes.com/2001/11/23/classified/paid-notice-deaths-capa-edith.html>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.

³⁴³ Vgl. Credit Lines der Objekte in der Online-Datenbank des ICP, <https://www.icp.org/search-results/all/all/all/relevant/0>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.

³⁴⁴ Vgl. Richard Whelan: Identifying Taro’s Work. A Detective Story, in: Irme Schaber, Richard Whelan, Kristen Lubben (Hg.): Gerda Taro, Ausst.-Kat., Göttingen 2007, S. 41.

³⁴⁵ Vgl. Interview Phillip S. Block, in: La Maleta Mexicana/The Mexican Suitcase, Regie: Trisha Ziff, Drehbuch: Trisha Ziff, Spanien/USA/Mexiko/Frankreich 2011, Min. 9:55-10:41, online verfügbar unter: Internet Archive, <https://archive.org/details/tmscase>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022. Wie sehr Cornell Capa seinem Bruder verbunden war, zeigt sich nicht zuletzt in der Übernahme des Pseudonyms ‚Capa‘, der Aneignung der Identität des Bruders.

³⁴⁶ „For many years Edith single-handedly organized and maintained not only her husband’s negatives and archives but also those of Cornell’s late brother, Robert Capa“, heißt es im Nachruf der New York Times vom 23.11.2001 (Anm. 340). Auch James A. Fox, ab 1966 Archivar bei *Magnum* in New York und ab 1976 Chefredakteur bei *Magnum Paris*, erinnert sich: „Mit Edie [Edith Capa] arbeitete ich oft zusammen. Sie hatte ein ganz eigenes System entwickelt, sich in Robert Capas Dokumenten zurechtzufinden, die sie in ihrer Wohnung in der 5th Avenue aufbewahrte. [...] In einem kleinen Wandschrank stapelten sich viele Schachteln mit vergilbten Abzügen und Negativen Robert Capas – ein Teil seines Archivs. Edie war die Hüterin dieser Schätze.“ (James A. Fox: Vier Jahrzehnte der Entdeckungen, in: Bernard Lebrun, Michel Lefebvre: Auf den Spuren von Robert Capa, München 2011, S. 8f).

³⁴⁷ Im Anhang an das Abbildungsverzeichnis findet sich eine schematische Zeichnung der Inhalte der drei Boxen.

Capas Freund und Mitarbeiter in Capas Pariser Studio, sich in einem Brief an Cornell Capa erinnerte:

In 1939, when the Germans approached Paris, I put all Bob's negatives in a rucksack and bicycled it to Bordeaux to try to get it on a ship to Mexico. I met a Chilean in the street and asked him to take my film packages to his consulate for safekeeping. He agreed.³⁴⁸

Ob es sich bei den erwähnten Negativen um die als Koffer bezeichneten Boxen mit Negativen, die schließlich in den 1990er Jahren auftauchten, als sie in den Besitz des Mexikaners Benjamin Tarver gelangten, handelte, ist nicht eindeutig zu belegen, aber stark zu vermuten. Der Weg des *Mexikanischen Koffers* lässt sich bis Anfang der 1940er Jahre zurückverfolgen und könnte an die Erinnerung von Weisz anschließen:

Between 1941 and 1942, the three boxes known as the Mexican Suitcase were given to General Francisco J. Aguilar González, then ambassador from Mexico to Vichy France, for safekeeping. Following the deaths of General Aguilar in 1972 and his wife Maria-Luisa Boysen de Aguilar in 1990, their daughter, Graciela Aguilar de Oña, passed the negatives to [...] Benjamin Tarver.³⁴⁹

Weisz hatte sich mit 1939 eventuell im Jahr geirrt, denn tatsächlich erreichten deutsche Truppen Paris erst im Juni 1940.³⁵⁰ In jedem Fall sind sich Gabriel Weisz, Sohn von Cziki Weisz, und Ata Kando, befreundete Fotografin, einig, dass Cziki Weisz die Boxen zusammengestellt haben musste, um sie in Anbetracht des sich verändernden politischen Klimas und der Kriegserklärung zwischen Frankreich und Deutschland in sichere Hände zu übergeben. So weiß Kando: „Cziki Weisz did everything from the photos that Capa made. Capa did not print photos ever. Cziki did it.“³⁵¹ „For sure Cziki made it [the suitcase], because Cziki made everything [...]. After Capa would take the photos, the rest was made by Cziki, everything.“³⁵² Und Gabriel Weisz erläutert:

He [Cziki Weisz] organized everything with numbers and sort of titles, telling himself where things were kept. He was very good with his hands and I'm sure that he was able to even make the suitcase. I'm sure he made it. Because he had that ability. He had a lot, I don't know, he had this manual ability.³⁵³

Die Handfertigkeit, von der Gabriel Weisz spricht und mit der die Boxen erstellt wurden, zeigt sich insbesondere in der aus Karton konstruierten Fächeraufteilung zweier der Boxen zur sorgfältigen Sortierung und Verwahrung der Rollfilme.

³⁴⁸ Brief von Cziki Weisz an Cornell Capa, 5.7.1975, The Robert and Cornell Capa Archive, ICP, New York/Jersey City, zit. nach Cynthia Young: The Process of Identifying 4,500 Negatives, in: Young, The Mexican Suitcase, Bd. 1, 2010, S. 95.

³⁴⁹ Willis E. Harthorn: Director's Foreword, in: Young, The Mexican Suitcase, Bd. 1, 2010, S. 7.

³⁵⁰ Seit 1938 allerdings hatte sich das politische Klima in Frankreich dahingehend geändert, dass eine neu gewählte nationalkonservative Regierung gegen Oppositionen und Emigranten vorging. Zahlreiche Internierungslager wurden eingerichtet, sowohl für aus Deutschland und Österreich Geflohene wie auch für spanische Flüchtlinge und Brigadisten.

³⁵¹ Ata Kando, in: La Maleta Mexicana/The Mexican Suitcase, Trisha Ziff, 2011, Min. 38:15-38:42.

³⁵² Ata Kando, in: ebd., Min. 39:49-39:59.

³⁵³ Gabriel Weisz, in: ebd., Min. 39:15-39:46.

Nachdem somit sehr wahrscheinlich Cziki Weisz die Negative zusammenfügte und zur Mitnahme bei der Überfahrt nach Mexiko, wohin zahlreiche Flüchtlinge aus Spanien übersiedelten, in fremde Hände gab, fanden sie sich bei dem mexikanischen Botschafter und General Francisco J. Aguilar González. In dessen Wohnung lagerten die Boxen jahrelang,³⁵⁴ bis sie die Tochter Graciela Aguilar de Oña Benjamin Tarver überließ. So erzählt Tarver:

My mother and Grace became very very close friends, they were like sisters. We visited Grace at her house and she was actually on her deathbed. Grace told her daughter [...] to go to a closet and bring this bag that was in the corner, a yellow bag, plastic bag. So I'm sitting there with this bag on my lap. I can tell it has some boxes inside. So I pull out the first box which was the one on top. I open the box and the first I see, that it's full of these cardboard sleeves. And then I see that it says Spain in French [Espagne] and 1938, so I interrupt Grace and I say, „These are negatives from the Spanish Civil War“, and she kind of nourishes, „Do what ever you want to them, they are yours.“ „But I think it's part of your father's legacy. This has something to do with him and I think your father should be related to this, to this archive... What was his full name?“, cause it was peregrine to me. And she told me, „Francisco Aguilar González.“ So that's how I received the generals negatives.³⁵⁵

Zuletzt einigten sich Tarver und das ICP – nach verschiedenen Aushandlungen und mit Unterstützung sowie durch Vermittlung der Kuratorin und Filmemacherin Trisha Ziff –, den *Mexikanischen Koffer* dem ICP zu überlassen.³⁵⁶

Trisha Ziffs Film *La Maleta Mexicana* (2011)

Als ein (Neben-) Produkt der Anstrengungen von Tarver und Ziff, den Inhalt des Fundobjekts – der Boxen mit Negativen – zu deuten und einen in Tarvers Augen ‚rechtmäßigen Erben‘ und entsprechenden Ort der Aufbewahrung zu ermitteln, entstand unter der Regie von Ziff der Film *La Maleta Mexicana/The Mexican Suitcase* (2011). Dieser Film verflucht Biografien und Erinnerungen ehemaliger ‚Spanienkämpfer‘ und Emigranten oder vom Spanischen Bürgerkrieg Betroffener – und auch die Auseinandersetzung ihrer Nachkommen und der heutigen Generation junger spanischer Erwachsener mit einem im eigenen Land lange tabuisierten Kapitel nationaler Geschichte – mit den Inhalten des Koffers, d.h. mit seinen Bildern, den Biografien von Capa, Taro und Chim und dem

³⁵⁴ Juan Villero macht darauf aufmerksam, dass Aguilar González und Cziki Weisz, ohne Notiz voneinander zu nehmen, gar einige Jahre in derselben Straße in Mexico City und nur wenige Meter voneinander entfernt lebten. Vgl. Interview Juan Villero, in: *La Maleta Mexicana/The Mexican Suitcase*, Trisha Ziff, 2011, Min. 1:00:16-1:00:59.

³⁵⁵ Benjamin Tarver, in: ebd., Min. 13:17-14:42.

³⁵⁶ Fred Steins Negative, dessen Nachlass sich als einziger nicht im ICP befindet, wurden durch den Sohn Peter Stein ebenfalls dem ICP anvertraut, womit der Mexikanische Koffer als ein (Fund-) Objekt zusammengehalten wurde; vgl. Willis E. Harthorn: Director's Foreword, in: Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 1, 2010, S. 7.

Weg des Exils, den der Koffer nahm. So werden einzelne Aufnahmen des Bildkonvoluts u.a. eingesetzt, die Erzählungen und Erinnerungen der Interviewten zu hinterlegen, ihnen eine bildliche Dimension zu geben. Sie werden vom konkreten Ereignis der Aufnahme gelöst, ohne jedoch vollends als Illustrationen aufzugehen. Vielmehr wird der Koffer hier als ein ‚Stück spanische Geschichte‘ konstruiert, als ein Artefakt, das die verdeckte Geschichte des Spanischen Bürgerkriegs enthalte. Der Bildinhalt wird präsentiert als einer, der die allgemeinen Erfahrungen des Krieges widerspiegele. Und obwohl die Vorgehensweise der Entkontextualisierung, Universalisierung und teilweisen Enthistorisierung der Inhalte der fotografischen Aufnahmen problematisch ist, verweist der Film eindringlich auf wesentliche Aspekte im Umgang mit und Zugang zum Material: Die Fotografien sind und bleiben Fragmente. „What this collection of film is remains a mystery“,³⁵⁷ reflektiert und resümiert Cynthia Young ihre Spurensuche. Zeitzeugen aber können einen Eindruck ihrer Erfahrungen geben, die den Blick auf die Bilder erweitern hilft, auch wenn dieser Eindruck eine sich im Laufe der Jahre verändernde und überlagerte Erinnerung ist und wie im Film – mit einer Ausnahme – nur in indirekter Verbindung mit dem Dargestellten steht.

Die Ausnahme ist folgende: In einer der letzten Sequenzen des Films erfährt der Betrachter von Victoria Gonzalez Roman, Enkelin spanischer Exilanten, wie ihre Familie in einer Reihe von drei Aufnahmen der Negative des *Mexikanischen Koffers* ihre Großmutter erkannte. **Abb. 64** Die Bilder zeigen die Großmutter als junge Frau und Flüchtling in Barcelona. Sie schreibt einen Brief, ein Koffer dient ihr als Schreibunterlage. Aufgenommen hatte Chim die Bilder bereits im Oktober/November 1936, als die ersten Notunterkünfte für die aus Kriegsgebieten fliehende spanische Bevölkerung eingerichtet wurden.³⁵⁸ **Abb. 65**

Gonzalez Roman, die 2010 während der Eröffnung der Ausstellung *The Mexican Suitcase* im ICP, New York gefilmt wird, weist auf die als Kontaktabzüge präsentierten Fotografien und schildert:

Well, it's these 3 pictures where she is writing on a suitcase. She's 18 and she's in Barcelona alone. She lived in Irun, that's Guipuzkoa, in the Basque country. She was a refugee in Barcelona, but on her own. She was looking for my grandfather, he was in the army, very young, and he was there, too. We'd heard of these photographs which had been lost and we'd never seen it but we recognised it at once. It was very emotional.³⁵⁹

³⁵⁷ Young: *The Process of Identifying 4,500 Negatives*, 2010, S. 95.

³⁵⁸ Vgl. Chim, Barcelona, Oktober/November 1936, Negativfilm 35, in: Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 2, 2010, S. 77f; sowie Objekt-Nr. 2010.74.35, ICP, New York/Jersey City. Als Titelbild erschien eine der Aufnahmen der Brief schreibenden jungen Frau in *Regards* vom 19.11.1936.

³⁵⁹ Victoria Gonzalez Roman (Untertitel), in: *La Maleta Mexicana/The Mexican Suitcase*, Trisha Ziff, 2011, Min. 1:16:27-1:17:04.

Die Erfahrung, die Gonzalez Roman mit „we recognised it at once“ und „it was very emotional“ beschreibt, erinnert an das, was Roland Barthes im Versuch, das Wesen der Fotografie zu fassen, als das *punctum* der Fotografie bezeichnet: das Bestechende und Treffende der Fotografie, das sich nicht codieren oder ent-codieren lässt.

Roland Barthes, überwältigt von dem Gefühl, für einen Moment in einem Kinderbild das Wesen der toten Mutter wiedergefunden oder entdeckt zu haben, hält in *Die helle Kammer* die auf sein Erlebnis folgende Einsicht fest, „daß nämlich jedes Photo in gewisser Hinsicht die zweite Natur seines Referenten ist [...]“.

Ich mußte zunächst deutlich erfassen und damit, wenn möglich, deutlich sagen (auch wenn es etwas Einfaches ist), inwieweit der REFERENT DER PHOTOGRAPHIE nicht von der gleichen Art ist wie das der anderen Darstellungssysteme. „Photographischen Referenten“ nenne ich nicht die *möglicherweise* reale Sache, auf die ein Bild oder ein Zeichen verweist, sondern die *notwendig* reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war und ohne die es keine Photographie gäbe. Die Malerei kann wohl eine Realität fingieren, ohne sie gesehen zu haben. Der Diskurs fügt Zeichen aneinander, die gewiß Referenten haben, aber diese Referenten können „Chimären“ sein, und meist sind sie es auch. Anders als bei diesen Imitationen läßt sich in der PHOTOGRAPHIE nicht leugnen, daß *die Sache dagewesen ist*. Hier gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit. Und da diese Einschränkung nur hier existiert, muß man sie als das Wesen, den Sinngehalt (*noema*) der PHOTOGRAPHIE ansehen. [...] Der Name des Noemas der PHOTOGRAPHIE sei also: „Es-ist-so-gewesen“ [Ça-a-été] oder auch: das UNVERÄNDERLICHE.³⁶⁰ [Herv. i. Orig]

Victoria Gonzalez Roman erkennt in den Fotografien von Chim eine Großmutter, von deren Erlebnissen als Flüchtling in Spanien sie sich bisher nur eine Vorstellung hatte machen können. Jetzt verfügt sie – mit Barthes betrachtet – über ein Bild, das bestätigt, „ça-a-été“, „das-da-ist-gewesen“, ihre Großmutter war dort, in Barcelona, bevor sie ihr Herkunftsland hatte verlassen und ihre Verbindungen hatte abbrechen müssen, bevor sie ihre Bindung an ein früheres Leben aufzulösen gezwungen war. Die Fotografien markieren diesen Bruch in der Biografie der Großmutter und rufen womöglich den Schmerz über den Verlust der ‚Heimat‘ wach, von dem die für den Film interviewten Emigranten wie ihre Nachkommen wiederholt berichten. Schmerz und Verlust sind wesentliche Momente, die auch Barthes’ *punctum* charakterisieren: Das *punctum* meint „weniger eine logisch ableitbare Kategorie“, sondern steht für etwas, „was unter die Haut geht, was punctiert, was mich betrifft, und in mir Gefühle erzeugt, angenehme aber – wie das

³⁶⁰ Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* (1980), übersetzt von Dietrich Leube, Frankfurt am Main 1989, S. 32f. Hervorzuheben ist, dass Leubes Übersetzung der zentralen Formulierung „Ça-a-été“ mit „Es-ist-so-gewesen“ den Sinn verstellt (vgl. Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1980, S. 119-121). Statt, wie von Barthes intendiert, den indexikalischen Charakter der Fotografie zu betonen, verweist sie durch ihr charakterisierendes „so“ auf ein Mimetisches, das hier vielmehr ausgeklammert werden soll. Deshalb wird im Folgenden die französische Originalformulierung verwandt bzw. wird sie mit „Das-da-ist-gewesen“ übersetzt. Vgl. Katharina Sykora: *Die Tode der Fotografie*, Bd. 1: Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch, München 2009, S. 40, 548.

Wort andeutet – eben auch schmerzhaft.³⁶¹ Die Erfahrung, die Gonzalez Roman und ihre Familie machen, ist (wie bei Barthes) eine zutiefst individuelle und verweist auf den emotionalen Gehalt der Spanienbilder: Sie be-rühren die mit der Geschichte Verbundenen, und das umso mehr, als sie einen Moment des geschichtlichen Umbruchs bezeichnen, der Revolutionshoffnung und diktatorische Unterdrückung sowie Flucht ins Exil umspannt.

Unklar bleibt, ob Gonzalez Roman – im Unterschied zu Barthes – von der Fotografie ihrer Großmutter nicht auch ergriffen ist, weil sie die junge Exilantin aufgrund physiognomischer Ähnlichkeit plötzlich als ihre Großmutter wieder-erkennt. Barthes hingegen ist ergriffen, weil das Kinderbild der Mutter sie ihm gerade in ihrer Unähnlichkeit näherbringt. Ohne die Trübung durch ein erinnerndes Wiedererkennen entdeckt er im Bild einen Wesenszug der Mutter. Und dennoch, Gonzalez Roman ist hier nicht nur mit einem Bild konfrontiert, das der Großmutter ähnlich ist, sondern mit einem Bild, das einen ganz wesentlichen Moment ihrer Lebensgeschichte festhält, einen Bruch, der sie sicher verändert, sie von ihrem früheren Ich entfernt und auch unähnlich gemacht hatte. Die Nachkommen bleiben mit einer Leerstelle zurück, der sich im Abgleich mit eigenen Erfahrungen nicht nahekomen lässt.

Für das Cover zu *La Maleta Mexicana/The Mexican Suitcase* verwendet, avanciert eines der Bilder der Großmutter letztlich zum Sinnbild des Films, der mithilfe der Stimmen einer *oral history* den persönlichen Gehalt der Fotografien herausstreicht und zugleich ihren Fragmentcharakter und ihre Rätselhaftigkeit deutlich macht. **Abb. 66** Insbesondere aber verweist das Cover auch auf den Augenblick, in dem die Boxen mit Negativen von Capa, Taro, Chim und Fred Stein überhaupt als Koffer zu existieren beginnen, d.h. auf den Augenblick, als sie Teil einer Geschichte des Exils werden und an neuer Bedeutung gewinnen. Der Schriftsteller Juan Villero führt dazu folgenden Gedanken aus:

I think it was not sheer luck that these precise boxes were saved. There were many negatives by Robert Capa but this was part of a testimony of the Spanish Civil War. That's why people hoarded things which I think would be thought worthless in other circumstances. But when someone gives you a box and they're on the run, the box takes on a very specific significance which it wouldn't, if you found it just lying around the house. Then, only the exiles could save items so urgently, that in other circumstances, would seem insignificant. This is the category of objects these negatives belong to.³⁶²

Auch der Koffer, auf dem die Großmutter von Gonzalez Roman schreibt, musste wohl

³⁶¹ Ronald Berg: wissen, glauben, fühlen. Barthes' paradigmatische Begegnungen mit der Fotografie, in: Katharina Sykora, Anna Leibbrandt (Hg.): Roland Barthes Revisited. 30 Jahre Die Helle Kammer, Köln 2012, S. 39.

³⁶² Juan Villero (Untertitel), in: *La Maleta Mexicana/The Mexican Suitcase*, Trisha Ziff, 2011, Min. 58:00-58:47.

ausgewählte Dinge enthalten, die als Überreste des Lebens in Spanien mit Bedeutung aufgeladen waren, und deshalb selbst bedeutungsvoll sein.

Ziffs Film zeigt letztlich wie Barthes' *Die helle Kammer* eine von „verschiedene[n] Haltungen, Zugänge[n], Begegnungen mit der Fotografie [auf], die sie als Produkt eines subjektiven Imaginären kennzeichnen.“³⁶³ Ronald Berg fasst diese Haltungen in Rekurs auf Barthes unter den Stichworten „wissen, glauben, fühlen“ zusammen. Der Film wählt und schafft einen Zugang, der sein Gewicht auf die Seite des Fühlens legt.

Freunde im Café

Womöglich wurden die Negative des *Mexikanischen Koffers* einem der Fotografen – Cynthia Youngs Beschreibungen folgend, am wahrscheinlichsten Capa – freundschaftlich überlassen. V.a. die Tatsache, dass Fred Steins Fotografien von Capa und Taro unter Freunden im Pariser Café enthalten sind, verweist auf den sozialen Raum und Rahmen, in dem die Spanienbilder stehen. **Abb. 67a, b** Die Café-Bilder können als Kommentar zum Konvolut des Koffers betrachtet werden. Unter den sonst beinahe ausschließlich in Spanien oder im Kontext des Bürgerkriegs aufgenommenen Fotografien, erhalten sie zusammen mit Porträts von Taro sowie Negativen von Capa, die während des Besuchs der niederländischen Königin Wilhelmina in Brüssel im Mai 1939 entstanden waren, eine Sonderstellung. Sie berichten vom Ausgangspunkt des Spanien-Engagements und sind zugleich Endpunkt in der Erzählung, die der Koffer bereithält. So zumindest suggeriert es zunächst einmal die Präsentation der Negative im (Ausstellungs-) Katalog *The Mexican Suitcase*, der alle Negativfilme und -streifen als Positivbilder abbildet. Der Chronologie der im Katalog durchweg nach Aufnahmedatum sortierten Bilder widerstrebend, sind die Fotografien Fred Steins aus den Jahren 1934-36 an den Schluss des Kataloges gesetzt. Damit offerieren die Herausgeber eine Interpretation der Bildserien, die mit der ursprünglichen Sortierung der Negative im Koffer zwar nicht identisch, aber dort dennoch bereits latent angelegt ist. So befindet sich der Film mit den Fotografien der Freunde im Café in der abschließenden Reihe einer der beiden in Fächern angelegten Boxen des *Mexikanischen Koffers*. **schematische Zeichnung (am Ende der Arbeit)**

Die 50 Fächer einer jeden Box sind über eine Beschriftung im Deckel nummeriert und betitelt. Für die letzte Reihe der Box mit den Fächern 51-86 – auch ‚rote Box‘ genannt –

³⁶³ Berg, wissen, glauben, fühlen, 2012, S. 34.

wie vereinzelt an anderen Stellen fehlt die Beschriftung. Zudem ist auffällig, dass die Beschriftungen der Box, die die Fächer 1-50 zählt, – der ‚grünen Box‘ – sich ausnahmslos auf Negative von Chim beziehen. D.h., zum einen liegt die Vermutung nahe, dass diese grüne Box nachträglich um die von Capa enthaltenen Negative ergänzt wurde, zumal jene sich weder zeitlich noch thematisch in die Reihen einfügen. Zum anderen ist anzunehmen, dass leere Fächer beider Boxen zu einem späteren Zeitpunkt und unter veränderten Umständen – wie einer politischen Bedrohung – befüllt worden sind und dem Konvolut einen Abschluss gaben.

Das Engagement für eine spanische Republik, Emigration und antifaschistische Agitation als nationenübergreifende und Europa betreffende Thematiken werden mit der Zugabe von Capas Bildern der französischen Internierungslager 1939 wie von Steins frühen Fotografien der Pariser Freunde in einem großen Bogen zusammengefasst. Das Engagement für und in Spanien wird als Zeitblock und als biografische Etappe der Fotografien, mitunter als Initiierung der weiteren Biografie, lesbar.

Die Fotografien aus dem Pariser Café zeigen Szenen in ausgelassener Stimmung, in denen Männer und Frauen ihr junges Erwachsensein und ihre Freundschaft zelebrieren. Sie lachen, rauchen Zigaretten, schneiden Grimassen und legen die Arme um die Schultern des Sitznachbars, der Sitznachbarin. Es sind Nahaufnahmen, aufgenommen aus der intimen Perspektive des Gegenübers am Tisch. Wie Irme Schaber berichtet, spielt sich für alle Emigranten ein „wichtiger Teil des Lebens [...] in den Cafés der Metropole ab.“

In den ärmlich-engen Hotelzimmern und Buden war kein Platz zum Atmen und Leben. Die Cafés waren die gute Stube der Verjagten, Arbeitsämter für Jobs aller Art, Zentren der Kommunikation und der politischen Diskussion.³⁶⁴

Einen solchen Raum der Kommunikation und des Miteinanders beschreiben die Fotografien. Mit engen Bildausschnitten ist das Gewicht auf das gemeinsame Agieren gelegt. Und während der Blick in das Interieur des Hintergrundes nur vereinzelt freigegeben ist, zeigt das in einer Reihe von Aufnahmen mit in Szene gesetzte Tischgeschirr den Ort der Aufnahme an. In diesen Aufnahmen sind die fotografierten Personen leicht aus dem Fokus gerückt, um die gefüllten Stielgläser auf Untertassen kompositionell in den Bildrahmen einzufügen.

Ulrike Zitzlsperger bemerkt in ihrer Analyse des literarischen und filmischen sowie journalistischen und künstlerischen Umgangs mit halböffentlichen³⁶⁵ Räumen, den

³⁶⁴ Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 62.

³⁶⁵ Halböffentlich sind diese Räume deshalb, weil sie „von ihrer Umgebung [...] durch einen Zugang klar abgegrenzt sind. Sie sind der Öffentlichkeit zugänglich, determinieren aber Regeln, die den geordneten Verlauf von Funktionen gewährleisten.“ (Ulrike Zitzlsperger: Topografien des Transits. Die Fiktionali-

Bahnhöfen, Hotels und Cafés, dass jene Räume „als Orte des vorübergehenden Aufenthalts gerade in Übergangszeiten in der Realität, aber auch symbolisch an Bedeutung gewinnen.“³⁶⁶ Sie sind kulturell geprägte wie symbolisch besetzte Orte der Heimatlosigkeit (Hotels), des Abschieds und des Neubeginns (Bahnhöfe) oder der Kommunikation (Cafés).³⁶⁷ Realität und Vorstellung bzw. künstlerische Verarbeitung bedingen wechselseitig das im gesellschaftlichen Diskurs verankerte Assoziationsfeld. Insbesondere aber lassen sich die „halböffentlichen Räume als Indikatoren der (Dis)Kontinuitäten des historischen und sozialen Kontextes“³⁶⁸ ‚lesen‘. „Kulturgeschichtliche Veränderungen werden lang- und kurzfristig [...] angesichts der Gestaltung und des Stellenwerts halböffentlicher Räume deutlich [...]“. ³⁶⁹

Nach 1933 und mit vermehrter Emigration und Flucht entwickeln sich die Cafés der Metropolen zu lebendigen Zentren und Treffpunkten der ankommenden Außenseiter.³⁷⁰

An diesen Orten entstehen neue Cliques, Freundeskreise und ganze Netzwerke.

Stammcafés etablieren sich, die die soziale Zugehörigkeit und mitunter politische Stellung ihrer Besucher spiegeln.³⁷¹ Die von Schaber für Taros Biografie interviewten Freunde und Weggefährten erinnern sich an Zusammenkünfte und Begegnungen in den bekannten Cafés von Paris. Taro trifft sich zunächst v.a. mit den ebenfalls in die Hauptstadt emigrierten Freunden ihres Leipziger Zirkels im *Café Capoulade*, frequentiert aber auch Künstlercafés wie *Le Dôme* oder *La Coupole*, wo sie u.a. Capa kennenlernt.³⁷²

Hatten Bohemiens, Künstler und Intellektuelle bereits zu verschiedenen historischen Zeiten in ausgewählten Cafés einen bevorzugten Treffpunkt gefunden, wird dieser Treffpunkt für die jungen Menschen in der Emigration nun überlebensnotwendig.³⁷³

Nicht zuletzt deshalb stellt das Café der Metropole einen herausgehobenen Ort der Zeit dar. Zitzlsperger erwähnt, dass die „ausgeprägte mediale Präsenz [der halböffentlichen Räume] ein Indiz für ihre Bedeutung ist.“³⁷⁴ Gerade die (Pariser) Cafés werden in den 1920er und 1930er Jahren zum häufigen Sujet der Fotografie, der Bildenden Kunst oder

sierung von Bahnhöfen, Hotels und Cafés im zwanzigsten Jahrhundert, Bern 2013). Über das Pariser Bistro, das an dieser Stelle mit den Cafés synonym gesetzt werden kann, schreibt Laurence Chesneau-Dupin zusammenfassend: „Chacun y joue son rôle, y tient sa place, s’y met en scène“ (Laurence Chesneau-Dupin: La poésie du zinc, in: Stéphane Guégan (Hg.): Bistrot! De Baudelaire à Picasso, Ausst.-Kat., Paris 2017, S. 12).

³⁶⁶ Zitzlsperger, Topografien des Transits, 2013, S. 3.

³⁶⁷ Vgl. ebd., S. 2, 16.

³⁶⁸ Ebd., S. 4.

³⁶⁹ Ebd., S. 15.

³⁷⁰ Vgl. ebd., S. 66.

³⁷¹ Vgl. ebd., S. 75-86.

³⁷² Vgl. Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 66-70, S. 73; außerdem Whelan, Robert Capa, 1989, S. 97, 103.

³⁷³ Vgl. Zitzlsperger, Topografien des Transits, 2013, S. 117.

³⁷⁴ Ebd., S. 24.

literarischer Erzählungen.³⁷⁵ Sie sind „[des] lieux emblématiques de la vie urbaine“.³⁷⁶ Mit seiner Liebeserklärung an *Das Pariser Bistro* (2016) beschreibt Marc Augé die Cafés der Hauptstadt, die Brasserien, die Troquets usw. als letzte Gegenentwürfe und Orte des Widerstands zu den ‚Nicht-Orten‘ der ‚Übermoderne‘ (*surmodernité*). *Non-Lieux* nennt der Anthropologe Räume, die „keine Identität besitzt[en] und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen [lassen]“,³⁷⁷ Räume der Einsamkeit und Isolation.³⁷⁸ Das Pariser Bistro bzw. das Pariser Café (der Moderne) hingegen ist ein familiärer Ort der Begegnung. Und das auch obwohl die Beziehungen, die diesen Ort charakterisieren, „Beziehungen der Oberfläche“ seien.

Solche Beziehungen zeichnen sich durch eine direkte Begegnung aus; die Oberfläche, um die es dabei geht, ist nicht die des Themas oder der Äußerungen, sondern die von Gesichtern, oder weiter gefasst: von Körpern – jene Oberfläche, die der Stummfilm mitunter so deutlich akzentuiert, dass die erläuternden Untertitel schlicht zu Pleonasmen wurden.³⁷⁹

Fred Steins Fotografien fangen diese Oberflächen des Schauspiels³⁸⁰ der Freunde vor und mit der Kamera ein und exponieren sie als Körperzeichen des Alltags im Café im Rahmen des Bildes.

Und Augé schreibt weiter,

Die angedeuteten Gesten und flüchtigen Ausdrücke, die vorübergehenden Schatten und plötzlichen Aufheiterungen haben bekanntlich den Blick von Fotografen angezogen, und wenn Cartier-Bresson, Doisneau und andere im Herzen der Pariser Bistros spontan Szenen festhalten konnten, deren Detailaufnahmen zu Klassikern wurden, dann verstanden sie es darüber hinaus auch, die irritierende und zeitlose Präsenz von Körpern und Gesichtern einzufangen. So wird das Bistro, weil es ein Ort der Konventionen ist, für viele zugleich zu einem Ort der Riten. Ein Schauspiel gewiss nur kleiner Riten, bei denen nicht viel auf dem Spiel steht, aber doch von Riten, sofern man bedenkt, dass in den geplanten oder auch improvisierten Begegnungen im Café und Restaurant eine gesellschaftliche Beziehung zutage tritt und man aus diesen Begegnungen manchmal mit dem Gefühl, seine Zeit vergeudet zu haben, und mitunter sogar demoralisiert herausgeht, manchmal aber im Gegenteil auch mit unbändiger Freude und der Gewissheit, einen bedeutenden Moment erlebt zu haben. Ein Moment, der für Menschen Bedeutung hat, muss nicht darin bestehen, dass ein Gespräch ihnen das sichere Gefühl gibt, ein Stück Wahrheit oder die Liebe gefunden zu haben; er kann, bescheidener, ein Moment sein, in dem man spürt, im Blick des anderen zu existieren und umgekehrt. Ein Ritual, das ist eben genau das: Es wiederholt sich, aber sofern es gelingt, gleicht es sich nie ganz; etwas ist geschehen. Die Intensität der Blicke und Worte, die im oder vor dem Bistro gewechselt werden, zeugen manchmal davon, so als ob das Bistro kraft seiner eigenartigen, ja paradoxen Situation – dort etwas trinken zu gehen, heißt „auszugehen“, um sich in einem ande-

³⁷⁵ Erneute Bedeutung gewinnen die Pariser Cafés z.B. auch im Kino der Nouvelle Vague der 1960er Jahre (vgl. Antoine de Baecque: *Tout un monde. Les cafés de la Nouvelle Vague*, in: Guégan, *Bistrot!*, 2017, 31-39).

³⁷⁶ Chesneau-Dupin, *La poésie du zinc*, 2017, S. 13. Zum Mythos der Pariser Cafés siehe außerdem Pascal Ory: *Le café, un mythe français*, in: Guégan, *Bistrot!*, 2017, S. 15-25.

³⁷⁷ Marc Augé: *Nicht-Orte*, 2. Aufl., München 2010, S. 83.

³⁷⁸ „Sobald Individuen zusammenkommen, bringen sie Soziales hervor und erzeugen Orte. Der Raum der Übermoderne ist von diesem Widerspruch geprägt: Er hat es stets nur mit Individuen zu tun (mit Kunden, Passagieren, Benutzern, Zuhörern), doch er identifiziert, sozialisiert und lokalisiert diese Individuen lediglich am Eingang oder am Ausgang [von Supermärkten, Flughäfen, usw.]“ (Augé, *Nicht-Orte*, 2010, S. 110.).

³⁷⁹ Augé, *Nicht-Orte*, 2016, S. 57.

³⁸⁰ Augé spricht in seinem Text zum Pariser Bistro beiläufig, aber konstant vom Schauspiel, das sich dem Betrachter an jenem Ort darbietet.

ren Zuhause niederzulassen, es heißt die Gewohnheit und den besonderen Moment, das Beständige und das Provisorische, das Hier und das Dort zu verbinden – ein privilegierter Ort dafür wäre, die Beziehung zur Außenwelt zu prüfen, zu leben und zu erneuern.³⁸¹

Die Fotografien der Szenen im Café bestätigen und bekräftigen die Riten der Freundschaft und des Jung-Seins. In Anwesenheit der Kamera wird der „Moment [...], in dem man spürt, im Blick des anderen zu existieren“, zudem potenziert. Der Habitus der Fotografierten wird als ein selbstbewusstes, sich selbst wahrnehmendes und sich seiner Rolle in der Gruppe wie der Gesellschaft gewahres Auftreten akzentuiert.³⁸² Der Ort der Aufnahme bedingt ein solches Auftreten. Das Café ist ein Ort „gesteigerte[r] Selbstwahrnehmung“³⁸³ oder, wie Augé festhält, „ein privilegierter Ort dafür [...], die Beziehung zur Außenwelt zu prüfen, zu leben und zu erneuern.“ In Paris, genauer, in den Cafés der Metropole, formieren sich die Beziehungen der Emigranten neu. Die dortigen Begegnungen werden die nächsten Jahre prägen und sind mit der Zeit in Spanien aufs Engste verknüpft.

Neben Fred Steins Bildern der Freunde im Café enthält der Koffer auffällig viele Porträts von Taro: die in Kap. 1.2 erwähnten Porträtreihen von Stein sowie Aufnahmen von Capa. Die Negative befinden sich sowohl in den Fächern 91 und 92 der abschließenden Reihe der roten Box wie als Zugaben in den Fächern 1 und 42 der grünen Box zusammen mit Chims Bildern. Bei Letzteren handelt es sich um Capas Aufnahmen von Taro im *Mono Azul* (Kap. 1.4). Die Fächer 91 und 92 sind mit Steins Porträts – Taro hinter ihrer Schreibmaschine posierend und im Lichtschein eines Fensters sitzend – bestückt, daneben Capas Negative von 1935/36, die die schlafende Taro im Bett sowie mit einer Freundin zeigen. Zu den Fotografien der schlafenden Taro heißt es im Katalog *The Mexican Suitcase*: „The image of Gerda sleeping in pajamas on a single bed was one of

³⁸¹ Augé, Nicht-Orte, 2016, S. 60-62.

³⁸² Niklas Luhmann wertet das eigene Beobachten des Blicks des Anderen als wesentlichen Teil der Subjektkonstituierung: „Man sagt mit Simmel, Mead oder Sartre, daß sie [die Individuen] erst durch die Blicke der anderen eine Identität erhalten; aber dies doch nur, wenn sie beobachten, daß sie beobachtet werden“ (Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Kapitel 2: Die Beobachtung erster und die Beobachtung zweiter Ordnung, Frankfurt am Main 1995, S. 92-164, hier S. 153). Dies ist ein Vorgang, den Luhmann als eine Beobachtung zweiter Ordnung beschreibt, d.h. eine Beobachtung, die zur Welt als Totalität auf Distanz geht, Kontingenz feststellt und damit „die Welt des Möglichen“ (ebd., S. 104), des „Auch-anders-möglich-Seins“ (ebd., S. 112) aufzeigt. Beobachten definiert er dabei „als Gebrauch einer Unterscheidung zum Zweck der Bezeichnung einer (und nicht der anderen) Seite“ (ebd., S. 99). „Auch umfaßt der Begriff, im Unterschied zum üblichen Sprachgebrauch, Erleben und Handeln, denn beides ist (im Unterschied zu bloßem Verhalten) auf Unterscheiden und Bezeichnen angewiesen“ (ebd.). Ein Beobachten zweiter Ordnung meint dann die Unterscheidung von Unterscheidung und Beobachtung. Es gibt „zwei Möglichkeiten der Beobachtung zweiter Ordnung: Selbstbeobachtung und Fremdbeobachtung“ (ebd., S. 104). Kommen Selbst- und Fremdbeobachtung zusammen, wird das Beobachten reflexiv. Vor allem Kunst bietet „die Chance der Selbstbeobachtung im Beobachten“ (ebd., S. 153). „Wenn Individuen sich an Kunst beteiligen (was weder notwendig noch unmöglich ist), erhalten sie dadurch eine Gelegenheit, sich als Beobachter zu beobachten, sich als Individuen zu erfahren“ (ebd.).

³⁸³ Zitzlsperger, Topografien des Transits, 2013, S. 1.

Capa's favorites, as several vintage prints of these were among his possessions. It is a rare instance of a personal image [...].³⁸⁴ Und weiter sind Steins Bilder von Taro, wie sie in ihre Schreibmaschine tippt und hinter dieser posiert, im Katalog kommentiert mit: „By the spring of 1939, Capa must have had in his possession this and all the rolls by Stein; they were clearly important to him as portraits of his dead lover, and he packed them with other negatives from Spain, almost as if they had become inextricably part of that history.“³⁸⁵ All dies unterstützt die Annahme, dass für Taros und Capas Zeit in Frankreich und Spanien ‚Kunst und Leben‘, Privates und Berufliches sowie politisches Engagement nicht zu trennen sind.

Der Schwedische Koffer

Ähnlich der Geschichte des *Mexikanischen Koffers* verhält es sich mit der Provenienz eines Konvoluts von insgesamt 97 Bürgerkriegsfotografien von Robert Capa (73), Gerda Taro (8), Chim (9) und Fred Stein (1)³⁸⁶ – bezeichnenderweise jener Fotografen, die auch der *Mexikanische Koffer* zusammenführt –, das sich im *Centro Documental de la Memoria Histórica*³⁸⁷ in Salamanca befindet. Die Fotografien wurden 1979 in einem Koffer mit Dokumenten und Briefen Juan Negríns, dem Ministerpräsidenten der spanisch-republikanischen Regierung während des Bürgerkriegs, im Archiv des schwedischen Außenministeriums wiederentdeckt. Die im so genannten *Schwedischen Koffer* geborgenen schriftlichen Dokumente datieren auf die letzten Monate des Spanischen Bürgerkriegs, v.a. auf Januar 1939. Nach Schweden gelangte der Koffer zum Ende des Zweiten Weltkriegs – wie der *Mexikanische Koffer* – über die Landesbotschaft in Vichy. Durch wen und unter welchen Umständen er allerdings in der schwedischen Botschaft landete, ist nicht zu rekonstruieren, ebenso wenig, warum die Fotografien von Capa, Taro, Chim und Fred Stein enthalten waren. Man vermutet, dass eventuell eine Ausstellung oder Publikation geplant war.³⁸⁸ Die Zusammenstellung der Materialien bleibt letztlich wie die des *Mexikanischen Koffers* rätselhaft, verweist aber einmal mehr

³⁸⁴ Young, *The Mexican Suitcase*, 2010, Bd. 2, S. 407.

³⁸⁵ Ebd., S. 409.

³⁸⁶ Sechs der 97 Fotografien sind nicht eindeutig zuzuordnen, vgl. Colección de fotografías de Robert Capa, Gerda Taro y Chim, Portal de Archivos Españoles, <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/116996>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.

³⁸⁷ Ehemals *Archivo General de la Guerra Civil Española*, Salamanca.

³⁸⁸ Vgl. Colección de fotografías de Robert Capa, Gerda Taro y Chim, Portal de Archivos Españoles, <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/116996>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.

auf die Zusammenarbeit der Fotografen und Fotografin sowie auf jenes sozial-interaktive Potenzial der fotografischen Objekte.

Geboten wird mit den Fotografien des *Schwedischen Koffers* eine Rundumschau des Bürgerkriegs bzw. des ersten Jahres des Bürgerkriegs. Denn enthalten sind allein Aufnahmen bis Juli 1937. Darunter finden sich Bilder vom Alltag der Soldaten in den Städten und in der Stellung, von Soldaten, die sich in die Gebäude der Madrider *Ciudad Universitaria*, einem zentralen Kampfschauplatz in den ersten Monaten des Bürgerkriegs, zurückgezogen haben; zudem Bilder, die den Eindruck eines Kampfes in Bewegung vermitteln (Kap. 2.2); Bilder der zerstörten Gebäude und der Menschen, die zwischen den Trümmern oder mit ihren letzten Habseligkeiten auf der Straße gelandet oder in den U-Bahn-Schächten in Sicherheit gegangen sind; Bilder der flüchtenden Menschen auf den Landstraßen; aber auch Fotografien der Kinder, die auf Barrikaden klettern (Kap. 1.2), der *Milicianas* unter den Milizen der ersten Tage und hinter den Barrikaden der Stadt; Fotografien vom pathetischen Abschied der ersten Männer, die zur Front aufbrechen, von der Versammlung der (anarchistischen) Miliz in der Stellung (Kap. 1.2); einige Porträts ‚typischer‘ Milizsoldaten und Milizsoldatinnen; außerdem Porträts bekannter Persönlichkeiten: Dolores Ibárruri, Federico García Lorca (Lyriker und Dramatiker, der bereits im August 1936 von Franquisten erschossen worden war), oder Francisco Largo Caballero (vor Juan Negrín Ministerpräsident des ersten spanischen Volksfrontkabinetts); dann Porträts des Schriftstellers Ludwig Renn, der sich als Kommandant einer der Internationalen Brigaden hervortat, und von General José Miaja neben der Schriftstellerin María Teresa León; Fotografien von José Bergamin, Julien Benda, Martin Andersen Nexø und Malcom Cowley auf dem Schriftstellerkongress (Kap. 1.4); Bilder der Sicherung und Bewahrung spanischer Kunstschatze durch republikanische Milizen – ein Thema, das in der Presse vielfach aufgegriffen wurde; die Bilder der Landarbeit und der spanischen Landbevölkerung (Kap. 1.1); Capas *Fallender Soldat* (Kap. 3.1); eine Fotografie von Taro, wie sie mit einem Soldaten zusammen hinter einer Steinmauer in Deckung geht, um den Himmel zu blicken und die Gefahr außerhalb des Bildes anzuzeigen; und Fred Steins Fotografie von Taro hinter ihrer Schreibmaschine sitzend (Kap. 1.2), die sicher als Porträt der Verstorbenen bei einer möglichen Ausstellung als Gedenkbild Verwendung gefunden hätte. So war es bei der Ausstellung *foto '37* in Amsterdam geschehen.³⁸⁹

³⁸⁹ Zur Ausstellung *foto '37* vgl. *foto '37*, Sondernummer der Zeitschrift *Prisma der Künste*, 1937; Flip Boel: *foto '37*, in: ders., C. Broos (Hg.): *Fotografie in Nederland 1920-1940*, 's-Gravenhage 1979, S. 127-143; Hans Schoots: *Photo – Film – Avantgarde*, in: Flip Boel, Sakia Asser (Hg.): *Dutch Eyes. A Critical*

2.2 Arbeitshefte³⁹⁰

Neben dem ICP in New York sind die *Archives Nationales* in Paris eine wichtige Anlaufstelle für die Auseinandersetzung mit Taros und Capas Nachlass. Denn dort lagern acht Arbeitshefte mit Kontaktabzügen aus Spanien, die einen umfassenden Einblick in Sujets, Arbeitsweisen, Reiseabschnitte und Aufenthaltsorte sowie in ihrer Sortierung nach Ereignissen und Schlüsselszenen eine Deutung des Verlaufs und der Geschichte des Bürgerkriegs geben. **Abb. 68**

Provenienz

In den Besitz des Nationalarchivs gelangten die Arbeitshefte bereits zwischen 1952 und 1963. Auf sie aufmerksam wurde man aber erst in den 1980er Jahren, als sie der Wissenschaftler Carlos Serrano auffand.³⁹¹

Ursprünglich waren die Arbeitshefte Teil eines Konvoluts unterschiedlichster Dokumente, das sich aus Übergaben der nationalen Sicherheitsbehörde (*Sûreté nationale*, seit 1966 *Police nationale*³⁹²) an das Nationalarchiv in den Jahren 1952, 1960 und 1963 zusammensetzte. Nach der Übergabe 1963 begann die ausführliche Sichtung und Erfassung.³⁹³ Ein früheres kurzes Inhaltsverzeichnis fertigte man darüber hinaus bereits für die knapp 30 Kisten, die 1952 übernommen wurden, an, darunter der Hinweis „einzelne Hefte, Notizbücher, Fotografien“, die die „ehemaligen Dienststellen der deutschen Besatzungspolizei“ bei Privatleuten beschlagnahmt hatten.“³⁹⁴ Ob es sich hierbei um die Arbeitshefte mit den Kontaktabzügen von Capa, Taro und Chim handelte, lässt sich nur

History of Photography in the Netherlands, Ostfildern 2007, S. 178-184; Sebastian Faber: *Memory Battles of the Spanish Civil War. History, Fiction, Photography*, Nashville 2018.

³⁹⁰ Die Bezeichnung *Arbeitshefte* ist in Anlehnung an die Benennung der Objekte als *Cahiers* durch die *Archives Nationales* und als *Notebooks* durch das ICP gewählt. Mehr noch als der französische und amerikanische Begriff aber hebt diese Übersetzung die Funktion der Hefte als Instrumente und Werkzeuge im Bildvertrieb hervor.

³⁹¹ Vgl. Sandrine Bulla: Die Fotografien Robert Capas im französischen Nationalarchiv, in: Beaumont-Maillet (Hg.): *Robert Capa. Retrospektive*, Ausst.-Kat., Berlin 2005, S. 97. Durch Cornell Capa und Richard Whelan unternommene Versuche, die Hefte nach New York zu überführen, wurden wiederholt abgewiesen (vgl. Michel Lefebvre: *L'héritier de Robert Capa réclame 4500 photos à la France*, in: *Le Monde*, 27.11.2005, http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/11/07/l-heritier-de-robert-capa-reclame-4-500-photos-a-la-france_707355_3246.html, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022).

³⁹² Vgl. *Police nationale*. Ministère de l'intérieur, <http://www.police-nationale.interieur.gouv.fr/Presentation-generale/Histoire>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.

³⁹³ Vgl. Bulla, *Die Fotografien Robert Capas im französischen Nationalarchiv*, 2005, S. 97.

³⁹⁴ Ebd., S. 97 (von Bulla verwendete Zitate aus: Karton „Innenministerium und Dezentralisierung, 1929-1982“, *Archives Nationales*, CHAN, Archiv der Abteilung 20. Jahrhundert).

vermuten. Sandrine Bulla, verantwortlich für die fotografischen Bestände der *Archives Nationales*, hält fest, dass die Hefte wie auch die anderen Dokumente der Serie keine Spuren einer Beschlagnahme aufweisen, eine Beschlagnahme aber dennoch ein plausibles Szenario darstellt.³⁹⁵ So befinden sich im ersten Konvolut aus der nationalen Sicherheitsbehörde u.a.:

Liste mit Verdächtigen und Desserteuren (1933-1939), Papiere, die von der FFI [Vereinigung ehemaliger Spanienkämpfer in Frankreich] in den von ihnen bewohnten Räumlichkeiten zusammengetragen wurden, Karteikarten von spanischen Flüchtlingen, die nach Mexiko überstellt werden sollten, Berichte von Präfekten, Verzeichnisse und Statistiken über spanische Flüchtlinge in den südfranzösischen Départements im Jahr 1936, Dossiers über Politiker der III. Republik [...], überdies Papiere, die die Deutschen bei einem an der Mosel ansässigen Senator beschlagnahmt hatten, und solche, die von der ehemaligen Generaldelegation der französischen (Vichy-)Regierung in den besetzten Gebieten (DGTO) stammten, sowie zwei Kisten und drei Fächerreihen mit Dokumenten, die im Zuge von Hausdurchsuchungen beschlagnahmt worden waren.³⁹⁶

Und zum Konvolut der Übergaben von 1960 und 1963 merkt Bulla an:

Der Inhalt von 26 dieser [53] Kartons betreffen spanische Staatsbürger. Die ältesten Stücke gehen auf die Jahre 1911 und 1912 zurück, die jüngsten stammen von 1940. Das Inventar präzisiert, dass die Dokumente, die etwas mit dem Spanischen Bürgerkrieg zu tun haben, „vor dem Krieg 1939-1945 oder währenddessen von der französischen oder deutschen Polizei“ beschlagnahmt wurden.³⁹⁷

Es lässt sich also zusammenfassen, dass der Kontext, in dem die Arbeitshefte auftauchen, eine Beschlagnahme nahelegt. Unterstützt wird diese Vermutung dadurch, dass in der Zentralkartei der nationalen Sicherheit 1937 zu Capa eine Karte angelegt war, abgelegt unter dem Namen André Friedmann und mit den Vermerken „Journalist, Rue Monsieur-le-Prince 65 in Paris“, „Spionageabwehr“.³⁹⁸

Sowohl die polizeiliche Beobachtung Capas, eine mögliche Beschlagnahme der Arbeitshefte aus einem Privatbesitz in Frankreich und auch die Übergabe von Materialien an die jeweiligen Landesbotschaften während der Zeit des Vichy-Regimes verweisen auf die damalige politische Relevanz und Brisanz der Spanienbilder – eine Brisanz, die sie je nach Perspektive v.a. in ihrem Status als ‚bedrohlichen‘ oder ‚bedrohten‘, ‚bezeugenden‘ oder ‚verführenden‘ Objekten erlangen.

³⁹⁵ Vgl. ebd., S. 97f.

³⁹⁶ Ebd., S. 97.

³⁹⁷ Ebd., S. 97f.

³⁹⁸ Vgl. ebd., S. 98 (Übergabe 940508, Artikel 885, Archives Nationales, Centre des Archives Contemporaines (CAC), Fontainebleau).

Überblick/Arrangement

Unter den Arbeitsheften befinden sich vier Hefte, die Aufnahmen von Capa *und* Taro enthalten, drei Hefte mit Aufnahmen von Capa und ein Arbeitsheft mit Aufnahmen von Chim. Die Hefte umreißen die Zeiträume von November 1936 bis Juli 1937 und Oktober 1938 bis Januar 1939. Zudem kann ein Arbeitsheft, das das ICP aufbewahrt, mit seinen Kontaktabzügen von Capa und Taro aus den Monaten August und September 1936, diesen vorangestellt werden. Alle neun Hefte besitzen das Design eines französischen Herstellers, wurden also vermutlich in Capas Pariser Studio hergestellt, wo nicht nur die Bilder von Capa und Taro sondern ebenso die von Chim bearbeitet und vertrieben wurden.³⁹⁹ Bemerkenswert ist, dass auf die letzte Seite des Arbeitsheftes von Chim der Abzug eines Porträts von Cziki Weisz gesetzt ist.⁴⁰⁰ Sehr wahrscheinlich fertigte auch er die Kontaktabzüge an und erstellte die Hefte.

Sortiert sind die eingeklebten Aufnahmen nach Reportagen. Die Bildautoren treten hinter den Themen zurück. Solange Taro und Capa gemeinsam reisen und von denselben Ereignissen und Orten berichten, erscheinen ihre Fotografien nebeneinander. Erst im Frühjahr/Sommer 1937, als ihre Wege sich zunehmend trennen, zeigen die Arbeitshefte eine Unterscheidung auf. Chim bestreitet von Beginn an eigene Wege. Eine größere Zeitlücke in der Chronologie der vorhandenen Arbeitshefte von Capa – von Juli 1937 bis Oktober 1938 – lässt sich u.a. damit erklären, dass er den Herbst 1937 in New York verbringt und sich 1938 ganze sieben Monate – von Februar 1938 bis September 1938 – in China aufhält, um den bzw. im Zweiten Japanisch-Chinesischen Krieg zu fotografieren. Zu den Aufnahmen aus China existiert ebenfalls ein Arbeitsheft.⁴⁰¹

Der zeitliche Abstand, der zwischen den Heften mit Kontaktabzügen bis Juli 1937 und jenen ab Oktober 1938 liegt, äußert sich auch in der veränderten Beschriftung der Seiten. Während die früheren Arbeitshefte vereinzelt handgeschriebene oder mit Schreib-

³⁹⁹ Vgl. Brief von Capa an Peter Koester (Agentur Pix, New York), Paris, 24.11.1937: „Lieber Koester, ich habe ziemlich lange geschwiegen, aber es war ein bisschen kompliziert, meine Geschäfte hier zu ordnen. Inzwischen habe ich alles erledigt und zwar genau so, wie wir es uns vorgestellt hatten. Wir haben das Bureau hier organisiert und zwar werden wir die gesamte Produktion von allen spanischen Photographien zu vertreiben haben. Die Produktion von Chim, Cartier und mir wird natuerlich auch hier zentralisiert und wir werden natuerlich auch alle interessanten Sachen aus der CE-SOIR-Tageszeitungs-Produktion verschicken. Ich fahre wahrscheinlich in einer Woche nach Spanien und nach meiner letzten Verabredung mit Ivens eventuell am 26. Dezember nach China. Die ersten Photos aus dieser Produktion und einen ganz ausfuehrlichen Brief wirst Du ungefaehr in 14 Tagen bekommen. Ich hoffe, dass dort alles in Ordnung ist. Gruess Pix von mir. Herzlichst Dein Capa“ (Archiv des ICP, New York/Jersey City).

⁴⁰⁰ Vgl. Chim, Arbeitsheft, F/7/14740/8, Archives Nationales, Paris.

⁴⁰¹ Capa, Arbeitsheft mit Kontaktabzügen aus China, online einsehbar unter: <https://www.icp.org/browse/archive/objects/china-contact-notebook>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.

maschine getippte Kurzüberschriften enthalten (sporadisch erfolgen Nummerierungen), folgt die Beschriftung der späten Arbeitshefte einer deutlicheren Systematik. Handschriftlichen Überschriften mit Ort, Datum und Zählung der Reportage ist der Stempel „Photo Robert Capa“ vorangestellt. Mit der Zählung verweisen sie auf ein System der Archivierung, das (nun) über die Hefte hinausgeht. **Abb. 92**

Zudem wird auf den Heftseiten nicht länger in gleichem Maße mit der Anordnung der Kontaktabzüge, wie noch in den früheren Heften geschehen, experimentiert. Oftmals sind die Kontaktabzüge in unzerschnittenen Reihen eingeklebt. Auch in den frühesten Heften bzw. auf den Heftseiten, die den Zeitraum bis Winter 1936/37 umfassen, sind Folgen von Aufnahmen unzerschnitten platziert, hier aber um Motive zu bündeln und in variierenden Blickwinkeln darzubieten, weniger um den Verlauf eines Geschehens herauszustellen.⁴⁰² Eine sukzessive Betrachtung, wie sie die späten Hefte herausfordern, wird in den vielfach durch ein Nebeneinander von vertikal und horizontal geklebten Ausschnitten von zwei bis sechs Aufnahmen, durch größere Zwischenräume oder Einzelbilder unterbrochen.

Exemplarisch zeigt z.B. Seite 5 des in den *Archives Nationales* unter der Nummer 4 abgelegten und in meiner Sortierung an den Anfang gesetzten Arbeitsheftes ein solches Arrangement. **Abb. 69** So ist das Porträt eines jungen Soldaten in alternativen Profilsichten am linken Rand des Blattes zu sehen, darunter ein Panzer aus unterschiedlichen Blickwinkeln, am rechten Rand eine Frau aus der Nähe wie aus der Distanz. Auch die Aufnahmen am untersten Rand der Seite, die eine bewegte Szene festhalten – Soldaten gehen Frauen beim Waschen der Wäsche zur Hand –, sollten nicht als Wiedergabe einer Abfolge gelesen, sondern als Möglichkeit zur Auswahl eines repräsentativen Bildes betrachtet werden. Wie die Notizzeichen andeuten, fällt die Wahl für einen Magazinabdruck auf die vorletzte Fotografie der Reihe. Mit der Unterschrift „Un Français de la brigade aide les femmes castillanes à leur lessive“⁴⁰³ versehen, erscheint sie in *Regards* vom 17. Dezember 1936. **Abb. 70** Dort wird sie als kleinformatiger Bildkommentar auf der ersten Seite einer 12 Seiten umfassenden und mit Fotografien von Capa gestalteten Reportage über den Bürgerkrieg in Spanien und insbesondere den Einsatz der Internationalen Brigaden verwendet. Nicht zuletzt mithilfe dieses Kommentars zeichnet die erste Seite ein einführendes Bild der Brigadisten: Die Befehlshaber werden vorgestellt, die Herkunftsländer der Soldaten benannt, die Ausrüstung wird präsentiert, die Freiwill-

⁴⁰² Eine Ausnahme bilden einzelne Seiten des frühesten Arbeitsheftes, das im ICP lagert.

⁴⁰³ Dans les premières lignes. Reportage photographique de notre envoyé spécial. Capa avec La Brigade Internationale, in: *Regards*, 17.12.1936, S. 6.

ligen aus Frankreich und Spanien, die auf der Ladefläche eines Wagens zur Front gebracht werden, sind der „cavalerie de la brigade internationale, où les éléments castillans et catalans jouent un grand rôle“⁴⁰⁴ gegenübergestellt; schließlich charakterisiert das Bild des Wäschewaschens die Soldaten als kontaktfreudig, hilfsbereit und frei von männlichen, in der Etablierung einer neuen Gesellschaftsordnung als überkommen betrachteten Attitüden. In Capas Fotobuch *Death in the Making* soll es später zu dieser Aufnahme heißen: „There is always the washing to do but never before in Spain would you have found a man doing it.“⁴⁰⁵ **Abb. 71** Zudem ist die Fotografie im Fotobuch, um die Aussage deutlicher hervorzuheben, um die vierte Person am linken Bildrand beschnitten und der Brigadist, flankiert von den ihm zugewandten Frauen, damit ins Zentrum gerückt. Im wiederholten Gebrauch erweist sich die Aufnahme bzw. ihr Ausschnitt als jener repräsentative ‚Treffer‘ der im Arbeitsheft präsentierten Reihe. Darüber hinaus findet mit der Präsentation der Reihe – anstelle eines vorausgewählten Einzelbildes – aber auch eine bildliche Kontextualisierung statt. Mit einer Anzahl von sechs Aufnahmen wird die ‚Bildwürdigkeit‘ und Bedeutung des Ereignisses – dessen Ablauf sicher von der Anwesenheit des Fotografen beeinflusst und für die Kamera mit entsprechenden Posen ‚in Szene gesetzt‘ wurde – herausgehoben.

Eine Porträtserie (Dolores Ibárruri)

Die Kontaktabzüge ab Februar/März 1937 werden dann ausschließlich in Einzelausschnitten in die Arbeitshefte geklebt. Die erste Reportage, die auf diese Weise vorgestellt wird, ist Taros Bildserie der Redensführerin Dolores Ibárruri, „the only film by Taro that is composed of thirty-six variations of the same subject“.⁴⁰⁶ **Abb. 72** Taro hatte die Politikerin während eines Gesprächs mit zwei unbekannten Männern fotografiert. Die Kontaktabzüge der ‚Sitzung‘ erscheinen auf den Seiten 26 und 27 des Arbeitsheftes Nummer 4 bzw. a – das selbige, in dem sich die zuvor betrachtete Seite findet. Mit den Aufnahmen von Ibárruri ist der Bruch in der Darstellungsweise innerhalb dieses Heftes markiert.

Im Vergleich der Anordnung der Abzüge im Arbeitsheft mit dem Negativfilm der Serie im *Mexikanischen Koffer* ist festzustellen, dass die ursprüngliche Abfolge der Bilder

⁴⁰⁴ Ebd.

⁴⁰⁵ Capa, *Death in the Making*, 1938, o. S.

⁴⁰⁶ Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 2, 2010, S. 195.

aufgegeben ist. **Abb. 73a,b** Die Aufnahmen sind vielmehr nach Bildaufbau, Blickwinkel und Ansicht sowie nach Gestik und Mimik der Fotografierten sortiert. Kontaktabzüge einer lachenden Ibárruri – der zweiten und zwanzigsten Aufnahme des Films – sind auf dem Blatt des Heftes in der obersten Reihe nebeneinandergesetzt. Oder: In der Reihe darunter befinden sich Bilder, auf denen Ibárruri verschiedene Gesten mit ihrer Hand ausführt: Sie hält die Hand nachdenklich am Kinn, bekräftigend vor dem Herzen, ausladend neben dem Körper; Zeigefinger und Daumen berühren sich, während sie nachsinnend in die Weite schaut; die Hand ist entspannt aufgelehnt, während sie zuhört.⁴⁰⁷ Neben dem Gesicht gilt Händen und ihrem Gebärden ein besonderes Interesse im fotografischen Diskurs der Zeit.⁴⁰⁸ Sie werden sowohl als Ausdruck, als redende Hände eines Individuums und seines Charakters wie seiner gesellschaftlichen Rolle und Funktion gedeutet – als Hände eines Arbeiters, eines Künstlers, eines Intellektuellen usw.⁴⁰⁹

Weiter folgen eine Reihe querformatiger und eine Reihe hochformatiger Porträts. Zudem finden sich variierende Aufnahmen desselben Motivs, d.h. ähnlicher ‚Posen‘ mit ähnlichem Bildausschnitt, in direkter horizontaler, vertikaler oder auch diagonalen Nachbarschaft. Und dennoch erfolgt die Anordnung nicht starr und ausschließlich nach den genannten Kriterien. Das gestaltende Eingreifen bleibt hintergründig und der Eindruck einer lebendigen, bewegten Wiedergabe des Ereignisses gewahrt. Das Nebeneinandersetzen einzelner Kontaktabzüge hilft dem Betrachter und potenziellen Bildkäufer beim Überblick und der Auswahl. Die Fotografin bzw. ihr Assistent macht subtile Vorschläge.

Dass z.B. das Herausstellen von Gestik und Mimik von Ibárruri durchaus seinen Sinn hatte und solche differierenden Charakterdarstellungen nachgefragt waren, verdeutlicht ein doppelseitiges Porträt der Politikerin und berühmten Protagonistin des Bürgerkriegs in *VU* vom 9. September 1936 unter dem Titel „Les 3 visages de La Pasionaria“.⁴¹⁰ **Abb.**

⁴⁰⁷ Vgl. Negativfilm 79, in: Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 2, S. 195ff, Aufnahmen 29, 34, 12, 19, 18.

⁴⁰⁸ Im Umfeld von Taro vgl. z.B. die fotografischen Arbeiten von Germaine Krull (*Meine Händesammlung*, in: Michel Frizot: Germaine Krull, *Ausst.-Kat.*, Ostfildern 2015, S. 194-209); oder André Kertész (u.a. *Les mains de ma mère*, 1919, *Les mains de Paul Arma*, 1928, *Les mains de Coco Chanel*, 1938); sowie Mathilde Berger-Levrault: *Mains*, in: *VU*, Nr. 5, 18.4.1928, S. 126-127; vgl. auch Pepper Stetler: *Photo Lessons. Teaching Physiognomy during the Weimar Republic*, in: Christopher Webster (Hg.): *Photography in the Third Reich. Art, Physiognomy and Propaganda*, Cambridge 2021, S. 15-28, hier S. 20-25.

⁴⁰⁹ Vgl. Jochen Becker: *Affenhand und Fotoauge. Zu El Lissitzkys Selbstbildnis ‚Der Konstrukteur‘ (1924)*, in: Anthony J. Harper, Ingrid Höpel, Susan Sirc (Hg.): *Emblematic Tendencies in the Art and Literature of the Twentieth Century*, Glasgow 2005, S. 47-82.

⁴¹⁰ Vgl. *Les 3 visages de La Pasionaria*, mit einem Text von Madeleine Jacob, Fotografien von Isaac Kitrosser, in: *VU*, Nr. 443, 9.9.1936, S. 1050-1051.

74 Erneut ist Ibárruri in unterschiedlichen Ansichten und verschiedenen Haltungen zu sehen: „souriante et étonnée“, „douloureuse“ und schließlich leidenschaftlich. Während die Fotografien der linken Seite sich in Nahaufnahmen und Ausschnitten auf ihr Gesicht konzentrieren, zeigt das Bild, das ihre namensgebende Eigenschaft bezeugt, die Rednerin in ihrer bevorzugten Umgebung am Pult. Der Fotograf der Serie, Isaac Kitrosser, hatte einen Blick aus starker Untersicht gewählt, indem er nah ans Pult herangetreten war. Ibárruris gestikulierende Hände rücken in den Vordergrund, ebenso wie das mächtig erscheinende Mikrofon, das an Ton und Klang des Ereignisses erinnert. Ibárruris eindringliche Stimme wird von zeitgenössischen Dichtern wie Miguel Hernández oder Rafael Alberti immer wieder besungen.⁴¹¹ Ergänzt werden die Porträts von Fotografien aufmerksamer Zuhörer, die den Effekt des leidenschaftlichen Auftritts bekunden. Zentral für die Herausgeber von *VU* und ähnlichen Magazinen waren Gestaltungsprinzipien der Blicksteuerung des Betrachters, sowohl durch einen dynamischen Seitenaufbau wie auch durch die Fortführung von Strukturen, Bewegungstendenzen oder Blickachsen der fotografierten Subjekte und Objekte selbst. Diese werden zu Vermittlern der mithilfe des Layouts zu interpretierenden Reportage. „This interplay of gazes draws in our own gazes“,⁴¹² so Michel Frizot und Cédric de Veigy.

Das Layout der Reportage „Les 3 visages de La Pasionaria“ gibt ebenso eine klare Leserichtung der Bilder vor, wobei die Gestaltung zeitgenössischen wahrnehmungstheoretischen Beobachtungen, wie sie u.a. Raoul Hausmann – einer der zentralen Fototheoretiker der 1920er und 1930er Jahre – festhält, folgt. Dieser z.B. formuliert: „es ist durch untersuchungen erkannt, daß bei der betrachtung einer fläche, etwa eines plakats, unser blick unwillkürlich nach der oberen linken ecke fällt, augenscheinlich, weil wir vom lesen her diesen orientierenden blick uns angewöhnt haben.“⁴¹³ Weit in die linke obere Ecke ist auf der Doppelseite der „3 visages de La Pasionaria“ – entsprechend des Inhalts des ersten Textbausteins – eine Fotografie einer lächelnden Ibárruri gesetzt. In diagonalen Reihe schließen sich zwei weitere Aufnahmen an. Sie zeigen Ibárruri wie das oberste Bild in Seitenansicht, wobei Ibárruris Körperdrehung nach links sowie ihr Blick in der dritten Aufnahme nach oben auf den Startpunkt des Lesens verweisen: die linke obere Ecke.

Folgt das Auge den diagonal gesetzten Bildern in ‚angewöhnter‘ Richtung nach unten,

⁴¹¹ Mary Ann Dellinger: The Mythopoeia of Dolores Ibárruri, Pasionaria, in: Aurora G. Morcillo (Hg.): Memory and Cultural History of the Spanish Civil War. Realms of Oblivion, Leiden 2014, S. 304f.

⁴¹² Michel Frizot, Cédric de Veigy: *VU. The Story of a Magazine that Made an Era*, London 2009, S. 22.

⁴¹³ Raoul Hausmann: Formdialektik der Fotografie (1932), in: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie, Bd. 2: 1912-1945, München 1979, S. 170.

gelangt es zu einem Porträt der Politikerin in Frontalansicht. In Überschneidung mit dem Bild darüber ist es in den Vordergrund gerückt. Ibárruris Gesicht füllt mit engem Ausschnitt den Rahmen der Fotografie; ihr Blick ist an den Betrachter gerichtet. Hieran schließen sich dann horizontal nach rechts die Aufnahmen der Adressaten ihrer Ansprache an, womit der Betrachter der Seite als ein im Blick direkt adressiertes Gegenüber in den Bogen eingefasst wird. Mit der Blickwendung des Zuhörers der dritten Fotografie nach rechts oben wendet schließlich auch der Betrachter seine Aufmerksamkeit der letzten Aufnahme zu: Ibárruri am Pult. Dieses Bild ist zudem durch die Überschneidung am unteren Rand in den Hintergrund, d.h. ans Ende, wie in direkten Bezug zu den Fotografien der Zuhörer gesetzt.

Trotz oder gerade wegen der Präsenz die Ibárruri vor und in der Zeit des Spanischen Bürgerkriegs in der Presse einnahm, mag Taro ein Interesse an ihrem Objekt gehabt haben, das über den Zweck der Vermarktung der Bilder hinausging. Wohlgermerkt hatte Chim, ihr Freund und Kollege, bereits ikonische Aufnahmen von Ibárruri geliefert.⁴¹⁴ Zwischen April und Juli 1936, noch vor Ausbruch des Bürgerkrieges, fotografierte er die Politikerin ebenfalls während eines Gesprächs. **Abb. 75** Statt eines kompletten Films nutzte er aber nur die ersten acht Auslösungen. Dass er sich auf das ‚Shooting‘ vorbereitete und sicher sein wollte, dass der Film ordentlich eingelegt war, bevor er die Kamera auf Ibárruri richtete, darauf deuten die ersten beiden Bilder des Films. Zu sehen sind zwei unbestimmte Aufnahmen einer Zimmerecke, die Kamera ist auf den Boden gerichtet, eine Stuhllehne erscheint als zufälliges Objekt im Bild. Es handelt sich um typische Probeaufnahmen, die dazu dienen, den Film ein Stück vorzuspulen, um keine Fehl- oder unregistrierten Auslösungen des gewünschten Motivs zu riskieren. Solche Erstausslösungen finden sich sonst bei Chim, Capa oder Taro sehr selten. Dass Chim trotz dieser Vorbereitung, also bereits nach der achten Aufnahme, das Fotografieren einstellte, lässt vermuten, dass er sich sicher war, gute Bilder bzw. ‚sein‘ Bild im Kasten zu haben. Bezeichnenderweise endet die Serie mit eben jenem Bild, das als Rücktitel der *Regards* vom 6. August 1936 großformatig publiziert wird. Vier weitere Aufnahmen sind im Innenteil der Ausgabe abgedruckt.⁴¹⁵ Auch scheint Chim seinen Standpunkt nur wenig zu verändern; der Ausschnitt variiert kaum. Taros Fotografien hingegen suchen, ihr Objekt aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu betrachten und verschiedene Ansichten zu bieten. Sie beobachtet und studiert. Chim wählt und fokussiert.

⁴¹⁴ Vgl. Negativfilm 6, in: Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 2, 2010, S. 22.

⁴¹⁵ Vgl. *Regards*, 6.8.1936. Außerdem erschienen Bilder der Serie in *Voilà* vom 25. Juli 1936 sowie in *Newsweek* vom 12. September 1936 (vgl. Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 2, 2010, S. 22, 25).

Wie erwähnt, ist Taros Film mit den Aufnahmen von Ibárruri die einzige Serie, in der sich die Fotografin ausschließlich einem Gegenstand widmet. Damit lässt sich Taros Vorgehensweise durchaus mit einer Tendenz des fotografischen Diskurses der 1920er und 1930er Jahre vergleichen, der über Künstlerkreise und Landesgrenzen hinweggeht und in den Arbeiten von Alfred Stieglitz oder Helmar Lerski – wenn auch grundverschiedene – Beispiele findet: Der Versuch, das fotografierte Objekt in einer Vielzahl von Ansichten zu erfassen, ausgehend von der Annahme, dass ein Einzelbild dazu nicht oder nur bedingt in der Lage ist.

Der Amerikaner Stieglitz zeigte großes Interesse an der europäischen Avantgarde und über Bekanntschaften mit Europäern wie Marcel Duchamp oder Francis Picabia machte er umgekehrt seinen Einfluss auf den Kunstdiskurs in Frankreich geltend.⁴¹⁶ Mit seiner Serie von Aufnahmen von Georgia O'Keefe unternahm er jenes Experiment, mit zahlreichen Studien – des Gesichts, aber auch des Torsos oder der Hände – das ‚Bild‘ einer Person in seiner Komplexität zu erfassen und zu zeichnen.⁴¹⁷ Den Wandel einer Person als Teil ihres Wesens begreifend, fotografierte er O'Keefe über einen Zeitraum von 30 Jahren (1917-1937).

Stieglitz conceived of his portrait of O'Keefe as a „composite portrait,“ a series of photographs taken over many years. Within the composite, Stieglitz believed that each photograph could stand alone, and that it did reveal the intrinsic nature of O'Keefe at a particular moment. But, again reflecting the influence of Bergson, Stieglitz also recognized that O'Keefe was not static; like all people and things she was in a constant state of change. In order to produce a valid portrait of her (or anyone, for that matter) Stieglitz believed he had to document these changes through a series of photographs of arrested moments. Serial imagery was the sole means by which he could chronicle both the physical and psychological evolution of O'Keefe, the only way he could portray the growth of the essence of O'Keefe's many different „Selves.“⁴¹⁸

Taros Serie entstand unter völlig anderen Rahmenbedingungen als die Porträts von Stieglitz. Sie ist Beobachterin einer ihr bislang nur als öffentliche Person bekannten Frau, deren Gesten sie im Nebenbei des Gesprächs einzufangen sucht. Stieglitz arrangierte die Fotografien seines vertrauten Gegenübers sorgfältig und nahm sich Zeit, einzelne Momente ins Bild zu bringen. Anfangs war Stieglitz außerdem gezwungen, O'Keefe vor dem Auslösen der Kamera ‚stillzustellen‘, da er Glasplatten mit längeren

⁴¹⁶ Vgl. Christopher Phillips: Resurrecting Vision: The New Photography in Europe Between the Wars, in: John Philip O'Neil et al. (Hg.): The New Vision. Photography Between the World Wars. Ford Motor Company Collection at The Metropolitan Museum of Art New York, Ausst.-Kat., New York 1994, S. 75; Sarah Greenough: Alfred Stieglitz and „The Idea Photography“, in: dies., Juan Hamilton (Hg.): Alfred Stieglitz. Photographs and Writings, Ausst.-Kat., Washington 1983, S. 17ff.

⁴¹⁷ Vgl. Alfred Stieglitz: Georgia O'Keefe. A Portrait/Alfred Stieglitz porträtiert Georgia O'Keefe, mit einem Vorwort von Georgia O'Keefe, Luzern 1981; Greenough, Alfred Stieglitz, 1983, S. 22.

⁴¹⁸ Greenough, Alfred Stieglitz, 1983, S. 22.

Belichtungszeiten benutzte.⁴¹⁹ Und dennoch liefert Stieglitz' Konzept einen Anhaltspunkt für das anhaltende Interesse an Porträtaufnahmen von Ibárruri: Als zentraler Figur der politischen Linken und des Bürgerkriegs war sie mit rasanten Veränderungen konfrontiert. Ibárruris Auftreten galt als Barometer der politischen Stimmung. Mithilfe der Kamera war ihre bildliche Repräsentation stets zu aktualisieren.

Während der Verabschiedung der Internationalen Brigaden aus Spanien am 28. Oktober 1938, die Capa umfänglich mit der Kamera begleitete, hielt er eine lachende Ibárruri fest, die sich zusammen mit José Diaz inmitten des Geschehens bewegte. Auf die Rückseite eines Vintageprints der Aufnahme ist neben die kürzere Bildunterschrift und ältere Notizen überdeckend ein Zitat aus Hemingways Roman *For Whom the Bell Tolls* (1940) geklebt. Der Roman lehnt sich bekanntlich an die Erlebnisse des Autors in Spanien an und macht auch Dolores Ibárruri zu einer seiner Figuren:

„Dolores brought the news herself. She was here with the news and was in such a state [sic] of radiant exultation as I have never seen. The truth of the news shone from her face—“ he said happily. „That great face“, Karkow said with no tone in his voice at all. „If you could have heard her“, the puffy-eyed man said. „The news itself shone from her with a light that was not from this world. In her voice you could tell the truth of what she said. I am putting it in an article for Izvestia. It was one of the greatest moments of the war to me when I heard the report in that great voice where pity, compassion and truth are blended. Goodness and truth shine from her as from a true saint of the people. Not for nothing is she called La Pasionaria.“⁴²⁰

Ibárruris Gesicht und Stimme sagen alle Wahrheit, jede Neuigkeit bereits aus, dessen wird Karkow nicht müde zu betonen. Sie gilt ihm als pure Verkörperung der Ereignisse. Noch im Winter/Frühjahr 1939 fotografierte Capa die Politikerin während eines Treffens mit Jacques Duclos, Vorsitzendem der Kommunistischen Partei Frankreichs, und zwei unbekannten Männern. Während die Männer allein in Gesellschaft und als Gesprächspartner von Ibárruri festgehalten sind, widmet Capa Ibárruri zwei Nahaufnahmen: Nachdenklich schaut sie auf die Papiere, die vor ihr auf dem Tisch ausgebreitet

⁴¹⁹ „Für diese Glasnegative durfte ich mich drei oder vier Minuten lang nicht bewegen. Eine Qual – man blinzelt, wenn man nicht blinzeln soll, der Mund zuckt, das Ohr oder irgendeine andere Stelle juckt. Arme und Hände werden schwer, und man kann einfach nicht stillbleiben. Ich habe häufig eine Fotografie verdorben, weil ich irgendwelche Bewegungen nicht unterdrücken konnte – und jedesmal gab es deswegen ein großes Theater“, erinnert sich O’Keefe (O’Keefe: Vorwort, in: Stieglitz, Georgia O’Keefe, 1981, Übersetzung als Klappentext).

⁴²⁰ Zitat rückseitig auf den Print geklebt, Capa, Objekt-Nr. 2010.86.282, ICP New York/Jersey City. Zur literarischen Verarbeitung der Persona und des Mythos der Dolores Ibárruri vgl. Dellinger, *The Mythopoeia of Dolores Ibárruri*, 2014, S. 285-316. Während der Textauszug auf der Rückseite des Prints sicherlich der Untermauerung der Ausstrahlungskraft Ibárruris und damit der Unterstützung bzw. der Interpretation der Bildaussage dienen sollte, spielte Hemingway mit seiner Romanpassage vielmehr auf die Ambivalenz der Figur der Dolores und ihrer Wirkungsmacht an. Dellinger schreibt hierzu: „The significance of the limited but adulatory passages that underscore the blind faith with which the masses followed her and convert Ibárruri into a character of the novel should not be underestimated [...]. The few references to Dolores reflect the secular idolization of her persona on the part of Republican supporters and fighters“ (ebd., S. 302). Vgl. Ernest Hemingway: *Gesammelte Werke*, Bd. 3: *Wem die Stunde schlägt*, Hamburg 1977, Kap. 32, S. 346f. sowie Kap. 27, S. 298.

liegen.⁴²¹

Helmar Lerski machte – anders als Stieglitz – die fotografischen Bedingungen seiner Porträtstudien selbst zum Thema, wenn er in dramatischer Lichtregie erprobte, das Gesicht des Hochbautechnikers Leo Uschatz in 137 Aufnahmen ein jedes Mal neu hervorzubringen.⁴²² Die Serie, die zwischen 1935 und 1936 in Tel Aviv auf der Dachterrasse eines Hauses und unter Einsatz „unzählige[r] Spiegel“⁴²³ entstand, wurde von Lerski sowohl als *Verwandlungen durch Licht* wie auch als *Metamorphosen* betitelt und stellte die Summe seiner „künstlerischen Tätigkeit [...] in formaler, thematischer und methodischer Hinsicht“⁴²⁴ dar. Lerski betrachtete Uschatz' Gesicht als plane Projektionsfläche, aus der er durch Licht – der Grundbedingung der Fotografie – erst eine Gestalt bzw. viele Gestalten herauszuarbeiten hatte. Während Stieglitz das Wesen seines Objekts und dessen Wesenswandel zu erfassen und festzuhalten versuchte, war Lerskis Ziel, jeglichen inneren Wesenszug, jegliche Identität und Individualität seines Modells zu tilgen und durch einen vom Fotografen gemachten Ausdruck und Charakter zu ersetzen.⁴²⁵ Und obwohl das Experiment, allein „mit den Mitteln [der] Lichtsetzung in einem ‚gewöhnlichen Gesicht‘ die verschiedensten Gesichter freizulegen“,⁴²⁶ aus heutiger Perspektive nicht ganz geglückt scheint,⁴²⁷ entstehen in theatralischer Inszenierung und mit Effekten, die das Objekt skulptural und metallisch glänzend erscheinen lassen, Bilder, die die Verfremdungs- und Konstruktionsmöglichkeiten der Fotografie aufzeigen.⁴²⁸ Lerskis *Verwandlungen durch Licht* stellen damit eine außergewöhnliche und herausgehobene Position ihrer Zeit dar.

Auch Taro weiß die Lichtsituation für die Aufnahmen von Ibárruri zu berücksichtigen und nutzt das gerichtete Licht des Raums, das durch die Fenster eintritt, mehrfach, um

⁴²¹ Vgl. Negativfilm 147, in: Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 2, 2010, S. 372.

⁴²² Vgl. Florian Ebner: *Metamorphosen des Gesichts – Die ‚Verwandlungen durch Licht‘ von Helmar Lerski*, Ausst.-Kat., Göttingen 2002. Bekannt sind 137 Motive der Serie; frühere Texte und Ausstellungsbesprechungen nennen 175 Aufnahmen, eine Zahl die vermutlich auf Lerski selbst zurückgeht (vgl. ebd., S. 16f., 92).

⁴²³ Leo Uschatz an Peter Mengerlinghausen, Osnabrück, Brief vom 2.11.1987, zit. ebd., S. 11.

⁴²⁴ Ebner, *Metamorphosen des Gesichts*, 2002, S. 7.

⁴²⁵ Ebenso wie Stieglitz verwendete Lerski Glasplatten und stellte sein Modell still – mitunter unter Zuhilfenahme von Kopfhalterungen –, um die Aufnahme sorgfältig zu arrangieren.

⁴²⁶ Ebner, *Metamorphosen des Gesichts*, 2002, S. 6.

⁴²⁷ Neben der ausgeklügelten Lichtdramaturgie während des Aufnahmeprozesses, halfen durchaus auch die speziellen apparativen Voraussetzungen (Weitwinkel, Glasplattenformat, Aufnahmedistanz usw.), Requisiten und die Nachbelichtung im Studio, den gewünschten Effekt bzw. Ausdruck zu erzielen (vgl. ebd., S. 13, 16, 60).

⁴²⁸ Wesentlich für Lerskis Fotografieverständnis war sein Hintergrund als Kameramann des expressionistischen Films.

das Gesicht der Politikerin durch Verschattungen zu modellieren.⁴²⁹ Chim wählt seinen Standpunkt für die kurze Foto-Session ebenfalls so, dass das Licht seitlich durch das Fenster auf Ibárruris Gesicht fallen und ihre Physiognomie auf bestimmte Weise hervortreten kann. Vor dunklem Hintergrund und von der dunklen Kleidung heben sich ihr angeleuchtetes Gesicht und ihre Hände ab. Ibárruris nachdenkliche Seite, für die sich Chim besonders zu interessieren schien, wird durch die Verschattung ihres Gesichts und die Dunkelheit der Umgebung unterstützt, nicht zuletzt aber auch durch ihre Posen: Zwei Aufnahmen des Films zeigen sie z.B. in bekannter Denkerpose mit der Hand am Kinn.⁴³⁰ Ibárruri wird in verschiedenen Porträts immer wieder sowohl als energische Rednerin wie besonnene Politikerin dargestellt. In der von Chim festgehaltenen Versunkenheit kommt eine ihrer *Variae Personae* zum Ausdruck. Taro hingegen legt Ibárruri auf keine Identität fest, sondern versucht vielmehr – dem Ansatz von Stieglitz ähnlich –, ihrer Person in ihrer Vielschichtigkeit habhaft zu werden. Ein ikonisches Bild entsteht dabei nicht.

Taros Zugang unterscheidet sich damit auch von einer soziologisch motivierten Typenfotografie, wie sie in den 1920er und 1930er Jahren vielfach exerziert und in etlichen Fotobänden und Atlanten präsentiert wird.⁴³¹ Intensiv befasst man sich dort mit dem ‚Antlitz‘, den Gesichtern und Köpfen gesellschaftlicher und ethnischer Gruppen, versucht sie zu kategorisieren. Man behauptet eine klare Unterscheidbarkeit und fotografische Abbildbarkeit von sozialen und völkischen Typen, d.h. von festgelegten und anhand von Physiognomie und Habitus auszumachenden Identitäten, und geht zugleich auf die morphologische Suche nach einem Ideal- oder Urtypus einzelner Menschengruppen. Über die Herausstellung von Vergleichbarkeiten werden ganze Genealogien nationaler und völkischer Typen geschaffen. Kontinuitäten werden unterstellt und ein

⁴²⁹ Vgl. Negativfilm 79, in: Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 2, 2010, S. 195ff., insbes. Aufnahmen 4, 7, 30-35.

⁴³⁰ Vgl. Negativfilm 6, in: ebd., S. 22, Aufnahmen 4, 5.

⁴³¹ Zur Typenfotografie (im deutschen Diskurs) vgl. Wolfgang Brückle: Kein Porträt mehr? Physiognomik in der deutschen Bildnisphotographie um 1930, in: Claudia Schmölders, Sander L. Gilman (Hg.): *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Köln 2000, S. 131-155; Matthias Weiss: Vermessen – fotografische ‚Menscheninventare‘ vor und aus der Zeit des Nationalsozialismus, in: Ingeborg Reichle, Steffen Siegel (Hg.): *Masslose Bilder. Visuelle Ästhetik der Transgression*, Paderborn 2009, S. 359-377; Susanne Lange, Gabriele Conrath-Scholl (Konzeption): *August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts*, Studienband, hrsg. von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, München 2002; Franziska Schmidt: „Das deutsche Volksgesicht“. Die Fotobücher von Erna Lendvai-Dirksen zwischen 1931 und 1944, in: *Fotogeschichte* 30:116 (2010), S. 45-58; Bernd Stiegler: Eine kleine Geschichte der Typusfotografie, in: ders.: *Randgänge der Photographie*, München 2012, S. 27-50 (dort insbes. zur Kompositfotografie); Christopher Webster (Hg.): *Photography in the Third Reich. Art, Physiognomy and Propaganda*, Cambridge 2021; ferner Dieter Mersch, Jörg Sternagel: *Gesicht – Maske – Antlitz*, in: Dieter Mersch, Stephan Günzel (Hg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2014, S. 329-336.

vergleichendes Sehen als visuelles Argument genutzt. Viele Mappenwerke und Bildbände der Zeit lassen sich im Rahmen der breit in die Gesellschaft gesunkenen volks- und rassenkundlichen Diskurse lesen.⁴³² Darüber hinaus kommen die umfangreichen Bildkompendien dem Wunsch nach, das aktuelle ethnologische und anthropologische Wissen enzyklopädisch zu (er)fassen. Klassifizieren, Ordnen, Vermessen sind wesentliche Praktiken des Zugangs zur Welt und mit Aufkommen der Fotografie zentrale, ihr übertragene Aufgaben.

Chims Porträts stehen anders als die von Taro einer solchen Typenfotografie näher. So holt er Gesichter der Soldaten und des spanischen Volks während der fotografischen Erarbeitung seiner Reportagen mit seinem Objektiv immer wieder dicht heran. Auf einer der Seiten im Arbeitsheft stellt er sie schließlich vergleichend nebeneinander.⁴³³ **Abb. 76** Eine Zusammenstellung von Soldatenporträts findet sich zwar auch im frühesten Arbeitsheft von Taro und Capa, hier stehen aber mehr die unterschiedliche Kleidung, die, wie in Kap. 1.2 erwähnt, auf die Vielgestaltigkeit der Miliz verweist, und die Individualität der Milizsoldaten im Zentrum der Auseinandersetzung, weniger die Darstellung eines Typs des republikanisch-volkstümlichen Spaniers. **Abb. 77**

Plurales Bild

Mit dem Aufkommen des Rotationsdrucks fotomechanischer Kopierverfahren wie Offset, Autotypie oder Kupfer- bzw. Rakeltiefdruck entstanden neue Möglichkeiten der Zeitschriftengestaltung.⁴³⁴ In großen Auflagen konnten nun in einem Vorgang Fotogra-

⁴³² Vgl. Weiss, Vermessen, 2009, S. 361.

⁴³³ Vgl. Chim, Arbeitsheft F/7/14740/4, Archives Nationales, Paris, S. 21.

⁴³⁴ Die Autotypie war in den 1920er und 1930er Jahren das bevorzugte Verfahren für die Herstellung von Presseerzeugnissen. Als Hochdrucktechnik machte sie es möglich, Text, der ebenfalls im Hochdruck gesetzt wurde, und Bild auf einem Druckstock zu platzieren. Der Offsetdruck, insbesondere die Textverarbeitung im Offsetdruck – einer Flachdruckmethode –, sollte erst in den 1950er Jahren voll ausgereift sein und die Autotypie im Schnell- und Massendruck ersetzen (vgl. Hans-Jürgen Imiela: Geschichte der Druckverfahren, Bd. 4: Stein- und Offsetdruck, mit Ergänzungen von Claus W. Gerhardt, Stuttgart 1993, S. 184, 190f., 196-198; Claus W. Gerhardt: Die Offsetdrucke der 20er und 30er Jahre, in: ebd. S. 198-201; Dorothea Peters: Fotografie, Buch und grafische Gewerbe. Zur Entwicklung der Druckverfahren von Fotobüchern, in: Manfred Heiting, Roland Jaeger (Hg.): Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945, Bd. 1, S. 12-23, hier S. 14, 18). Außerdem „[scheint um 1930] in Deutschland ein Rückgang des Offsetdrucks zugunsten des sich gut entwickelnden Rakeltiefdrucks eingetreten zu sein.“ Imiela vermutet, dass dies ebenfalls „mit dem immer noch nicht eingeholten Vorsprung des Buchdrucks beim Schriftsatz zusammen[hing]“ (Imiela, Geschichte der Druckverfahren, 1993, S. 183). Zu den fotomechanischen Druckverfahren vgl. weiterhin Dorothea Peters: Bilder für die Massen. Fotografie und (Drucker-) Presse, in: Roland Prügel (Hg.): Geburt der Massenkultur, Nürnberg 2014, S. 52-67; Dorothea Peters: Die Welt im Raster. Georg Meisenbach und der lange Weg zur gedruckten Photographie, in: Alexander Gall (Hg.): Konstruieren, kommunizieren, präsentieren. Bilder von Wissenschaft und Technik, Göttingen 2007, S.

fien in Halbtonwerten reproduziert und Schriftsätze gedruckt werden. Die Fähigkeit des fotografischen Bildes, „to both record and evoke“,⁴³⁵ war dementsprechend auf neuartige Weise zu nutzen.

Vor allem aber bietet sie [die technische Revolution] neue Möglichkeiten für die Gestaltung des Seitenlayouts, da unterschiedliche Elemente wie Fotografien, Texte, Titel und Bildunterschriften nun auf durchsichtigem Zelluloidpapier verfügbar sind sowie mit der Schere ausgeschnitten und beliebig auf die Doppelseite „montiert“ werden können. Der Leuchttisch für die Montage ersetzt den „Marmor“ der Typografen und der metallischen „Fotografien“, macht das Seitenlayout flexibler sowie dynamischer und verleiht ihm ein neues narratives Potenzial, das sich auf die Inhalte der Fotografien stützen kann.⁴³⁶

Mit der Illustrierten Presse der 1920er und 1930er Jahre fand die Forderung der Avantgardisten nach einem ‚neuen Sehen‘, nach einem aktiven Sehen, alte Sehgewohnheiten aufbrechenden Sehen, nach einem synthetisierenden Sehen, ein ausgesuchtes Experimentierfeld. „Vogel [Herausgeber von VU] and his team were the first to treat a magazine layout as a *mise en scène* of the process of looking and reading“,⁴³⁷ halten Frizot und de Veigy fest.

Bezüge zwischen Bildern und ihr Potenzial über den eigenen Rahmen hinauszuweisen, sind Qualitäten, die die Arbeitshefte im Zeitraum zwischen August 1936 und Juli 1937 wiederholt herauszuarbeiten suchen. Das mögliche Layout der späteren Zeitschriften-seite wird in der Gestaltung der Arbeitshefte – wie bereits beim Fotografieren – mitgedacht.

Blätter mit Kontaktabzügen, die das besonders klar vor Augen führen, finden sich im Arbeitsheft Nummer 3 bzw. b.2. Sie zeigen Aufnahmen der Besatzung des Kriegsschiffes *Jaime I*. Ganze sieben Seiten sind diesem Thema gewidmet und alle spielen – wie zahlreiche weitere Seiten der frühen Arbeitshefte – mit einer symmetrischen Anordnung der Kontaktabzüge. **Abb. 78, 79** Verwandte oder ‚ähnliche‘ Motive sind spiegelbildlich zur Senkrechten der Seitenmitte in die Hefte geklebt. Ein *plurales Bild*⁴³⁸ entsteht, das

179-244; Bernd Weise: Pressefotografie. II. Fortschritte der Fotografie- und Drucktechnik und Veränderungen des Pressemarktes im Deutschen Kaiserreich, in: Fotogeschichte 9:33 (1989), S. 27-62; Bernd Weise: Der zögerliche Einsatz von Fotos in der Tagespresse deutscher Verlage. Korrekturanmerkungen zur Geschichtsschreibung des Fotojournalismus, in: Irene Ziehe, Ulrich Hägele (Hg.): Gedruckte Fotografie. Abbildung, Objekt und mediales Format, Münster 2015, S. 13-30; Fons van der Linden: DuMont's Handbuch der grafischen Techniken. Manuelle und maschinelle Druckverfahren, Köln 1983, S. 194-204.

⁴³⁵ Frizot/de Veigy, VU. The Story of a Magazine, 2009, S. 272.

⁴³⁶ Michel Frizot: Germaine Krull, Ausst.-Kat., Ostfildern 2015, S. 42.

⁴³⁷ Frizot/de Veigy, VU. The Story of a Magazine 2009, S. 272.

⁴³⁸ Als *Bild im Plural* beschreiben David Ganz und Felix Thürlemann einen „Modus von Bildlichkeit, der zwischen den ungeordneten oder bloß repetitiven Formen der beliebigen Bildanhäufung und den isolierten Formen des Meisterwerks und der Ikone steht: *Mehrere Bilder werden in einer räumlichen Anordnung so verbunden, dass eine neue mehrteilige ‚Konfiguration‘ mit eigener Bedeutung aus ihnen entsteht*“ [Herv. i. Orig.] (David Ganz, Felix Thürlemann (Hg.): Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart, Berlin 2010, S. 8). Die Bildgrenze erhalte dabei einen

der Fragmentierung der einzelnen Aufnahmen (hier doppelt hervorgerufen durch den raumzeitlichen Schnitt der Fotografie wie durch das Auflösen der ursprünglichen Chronologie der fotografischen Reihe mit dem Zerschneiden des Films) entgegenwirkt und das Schiff als einen Bildraum aus Bezügen für den Betrachter neu hervorbringt. Das Schiff wird als ein Körper mit verschiedenen Ebenen präsentiert: dem Deck, dem Zwischendeck, dem Turm – Ebenen, denen unterschiedliche Funktionen zugeordnet sind, vom Musizieren, d.h. dem sozialen Leben an Deck, zum Ausschau-Halten auf dem Turm. Der Turm mit zu allen Seiten ausgerichteten Geschützen – markantes Kennzeichen des Kriegsschiffes – ist gleich mehrfach ins Zentrum der Arrangements gestellt; die weiteren Kontaktabzüge lagern sich um diese Mitte. Unterstützt durch Perspektivierung, d.h. Aufnahmewinkel, und Blickrichtung der fotografierten Marinesoldaten entfaltet sich ein dynamisches Bildgefüge, das den Blick nicht am Einzelobjekt ruhen lässt. Die Aufnahmen werden in ihrem Zusammenwirken vorgestellt. Eine solche Präsentation musste sich an in dieser Sehweise bereits geübte Betrachter richten, vornehmlich Editoren der Printmedien.

Allerdings machte Capa die Bilder der *Jaime I* erst im Februar 1937, eigentlich zu einem Zeitpunkt, als das Thema der republiktreuen Besatzung des Schiffes in der Presse abgehandelt schien. So wurde schon für die *VU*-Sonderausgabe vom 29. August 1936 unter dem Titel *VU en Espagne. La défense de la république*, der ersten umfassenden ausländischen Berichterstattung über die revolutionären Ereignisse in Spanien, ein Foto der Besatzung für die Gestaltung der Titelseite verwandt.⁴³⁹ **Abb. 14** Der Widerstand der *Jaime I*, am Aufstand des putschenden Militärs im Juli 1936 teilzunehmen, galt der politischen Linken als heldenhaftes Ereignis und wurde dementsprechend als symbolträchtiger Akt gefeiert. Bilder von Chim, die im August/September 1936 entstehen, finden

neuen Status. Sie ist „Zwischenraum, der Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen Bildern hervortreten lässt“ [Herv. i. Orig.] (ebd., S. 17), und sie ist, „die Einlassstelle, durch welche der Realraum in das Bildgefüge eindringt“ (ebd., S. 18). Besonderen Stellenwert gewinne der Betrachter, von dem nicht ein ‚einfühlender‘, sondern ein „kognitiv orientierte[r] Blick“ gefordert wird. Der Betrachter besetze den Zwischenraum. Allerdings hänge die Rezeption von pluralen Bildern nicht von dessen willkürlichen, subjektiven Entscheidungen ab“, vielmehr ist die „räumliche Anordnung der Bilder [...] ein konstitutives Element im Prozess der Bedeutungsstiftung“ (ebd.).

⁴³⁹ Die Fotografie der an Bord der *Jaime I* mit Gewehren posierenden Marinesoldaten stammt von Georg Reisner, der sich zusammen mit seinem Kollegen Hans Namuth seit dem 18. Juli 1936 in Barcelona aufhielt. Im Auftrag von *VU* reisten Reisner und Namuth, die wie Taro und Capa eng zusammenarbeiteten, nach Spanien, um die so genannte Volksolympiade zu fotografieren (vgl. Diethart Kerbs: Zur Einführung, in: ders. (Hg.): Hans Namuth. Georg Reisner. Spanisches Tagebuch 1936. Fotografien und Texte aus den ersten Monaten des Bürgerkriegs, Berlin 1986, S. 9, 13). Die Volksolympiade wurde als Protest und Boykott gegen die Ausrichtung der Olympischen Sommerspiele 1936 im faschistisch regierten Berlin organisiert und ihre Eröffnung für den 19. Juli geplant. Durch den Putsch am 17. Juli platzte dieses Vorhaben, aber wurde zugleich durch ein neues Sujet ersetzt. Im Magazin finden sich weitere Aufnahmen der Fotografen.

sich beispielsweise in *Regards* vom 1. Oktober 1936, in der russischen Tageszeitung *Pravda*⁴⁴⁰ vom 4. Oktober 1936, in der *Illustrated London News* vom 28. November 1936 oder auf dem Titel der Sondernummer zum „Gesicht des Republikanischen Spanien“ der *Volksillustrierten* vom 17. Februar 1937.⁴⁴¹

Capas Bilder erscheinen zwar im direkten Anschluss an ihre Entstehung noch in der *Weekly Illustrated* vom 10. April 1937, eine weitere Verwendung bleibt jedoch zunächst aus. D.h. ein konkreter Auftrag wird nicht vorgelegen haben, vielmehr ist das Bildthema der *Jaime I* zum Zeitpunkt von Capas Aufnahmen bereits ikonisch geworden und trotz gedecktem Bedarf ‚wert‘, in allem Umfang und durch eine ausführliche fotografische Begleitung der Besatzung an Bord ihres Schiffes für das eigene Bildarchiv ‚gesichert‘ zu werden. Dort wird es als eine der pointierten Erzählungen des Spanischen Bürgerkriegs für mögliche spätere Rückgriffe aufbewahrt, bereit, in seiner besonderen Präsentationsform Editoren erneut anzusprechen.⁴⁴²

Auch Taro ist im Februar 1937 vor Ort und fotografiert mit ihrer Reflex-Korelle im Mittelformat. Es existiert eine Reihe ‚ungenutzter‘, d.h. nicht in ein Heft geklebter, Kontaktabzüge des Schiffes und seiner Besatzung in der Sammlung des ICP.⁴⁴³ **Abb. 80-88** Taros Aufnahmen lassen eine stärkere Zurückhaltung erkennen. Oftmals entstehen die Bilder beiläufig aus der beobachtenden Distanz. Alltägliche Handlungen wie das Rasieren und Dosen-Öffnen ergänzen die gängigeren Motive der Geschütze, des Musizierens oder des Schiffsturms. Auch erprobt Taro neue Blickwinkel: So stellt sie die Kanonenrohre des Schiffes in ihrer Massivität und Schlagkraft vor, indem sie sie im Vordergrund weit in den Bildraum ragen lässt, während Marinesoldaten im Hintergrund allein noch als Staffage dienen. **Abb. 86** Ein großformatiger Abzug gibt diesem Bildaufbau durch seitliche Beschneidung sowie Ausgleich der Unterbelichtung der Aufnahme im Labor seine volle Wirkung. **Abb. 89** Die Credits auf der Rückseite zeigen, dass sehr wohl

⁴⁴⁰ *Pravda* war das offizielle Organ der Kommunistischen Partei Sowjetrusslands bzw. der Sowjetunion von 1918-1991 (vgl. Pravda Digital Archive (1912-2009), DFG Nationallizenzen, <https://www.nationallizenzen.de/angebote/nlproduct.2011-02-08.0674390264>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022). Dass Bilder der *Jaime I* auch hier erscheinen, weist auf die nicht zu vernachlässigende ideologische Konnotation des Motivs.

⁴⁴¹ Für einen fantastischen Überblick zu den Erscheinungsorten der Fotografien von Chim, Taro und Capa vgl. Capa, Chim, Taro. List of Published Photographs 1936-1941, in: Young, The Mexican Suitcase, Bd. 1, 2010, S. 137-157. Die Liste wurde an dieser Stelle ergänzt durch die *Volksillustrierte* vom 17. Februar 1937.

⁴⁴² Mitunter wird der Inhalt der Bilder, die an Bord der *Jaime I* entstehen, auch für neue Bildnutzungen ‚umgeschrieben‘. Auf der Rückseite eines Vintageprints des Ausschau haltenden Matrosen ist zu lesen: „Bombardement of Bilbao at time of second anniversary of Spanish Civil War in 1937: a loyalist lookout on tank of oil refinery. Bilbao fell shortly after this picture“ (Objekt Nr. 962.1992, ICP, New York/Jersey City).

⁴⁴³ Vgl. Objekt Nr. 2002.1.10-2002.1.25, 2002.1.29, 2002.1.30, ICP, New York/Jersey City.

auch die Fotografien von Taro in Umlauf gebracht werden, hier allerdings (noch) unter dem Credit „Photo Robert Capa“. Taros Bilder der *Jaime I* müssen also ergänzend fungiert haben, womit die Fotografin in ihrer Motivwahl freier war. Capas Aufnahmen lassen bewusste Posen erkennen, die Marinesoldaten sind meist aus direkter Nähe oder als formierte Gruppe fotografiert. Zudem finden sich doppelte Motive unter den Bildern von Capa und Taro, die, wie dargestellt, in dieser Zeit häufiger auftauchen.

Ein weiteres ausgezeichnetes Beispiel für die Organisation von Kontaktabzügen als pluralem Bild, das insbesondere dem räumlichen Schnitt der Fotografien entgegenzuwirken sucht, findet sich auf Seite 15 des Arbeitsheftes Nummer 7 bzw. c. **Abb. 90** Arrangiert sind hier Kontaktabzüge aus Taros Serie der Militärübungen Freiwilliger in der Arena von Valencia im März 1937. Die Reihenfolge der Aufnahmen des fotografischen Films ist zugunsten einer Anordnung aufgebrochen,⁴⁴⁴ die mit den Motiven der Bilder den realen Raum der Arena nachzeichnet. Betrachtet man die in der mittleren Reihe der Heftseite platzierten Kontaktabzüge, könnte man meinen, es handelte sich um ein zerschnittenes Panorama. Mit den Bildern darüber setzen sich überdies die Ränge der Arena nach oben fort. Auch der mittelste Kontaktabzug der unteren Reihe nimmt den Bogen der Arena über die Bande, hinter der die Fotografin gestanden haben muss und die damit zugleich als Beobachterin und Zuschauerin im Bildgefüge positioniert ist, auf. In der Zusammenschau der Bilder entsteht der Eindruck eines Raums aus Vorder-, Mittel- und Hintergrund sowie Zentrum und Peripherie. Wie die Filmrolle zeigt, schenkte Taro der räumlichen Umgebung bereits während des Aufnahmeprozesses besondere Aufmerksamkeit. Mitunter sind die fotografierten Personen stark angeschnitten, um der Arena im Bild mehr Raum zu geben, oder es verschiebt sich der Fokus des Ausschnitts zugunsten der Umgebung; die Personen rücken (leicht) aus dem Zentrum.⁴⁴⁵ Mit dem Arrangement der Bilder im Arbeitsheft wird also das fortgesetzt, was in den Aufnahmen bereits angelegt ist und woran die Editoren gedruckter Bildzusammenstellungen erneut anschließen konnten. „Each illustrated article attempted to create an impression of coherence, clarity and multiple points of view around a given subject so that readers felt they had access to a place, a person, an event or a situation [...],“ fassen Frizot und de Veigy die Absicht illustrierter Presse zusammen.⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ Vgl. Negativfilm 74, in: Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 2, 2010, S. 180ff.

⁴⁴⁵ Vgl. ebd., insbes. Aufnahmen 5, 6, 16-18, 20, 23, 36-38.

⁴⁴⁶ Frizot/de Veigy, *VU. The Story of a Magazine*, 2009, S. 273.

Szenische Sequenzen⁴⁴⁷ oder Fotografie und Film

Mit den Arbeitsheften ab Oktober 1938 – Capa hält sich nach längerer Unterbrechung wieder in Spanien auf – findet, wie erwähnt, ein deutlicher Bruch in der Präsentationsweise der Fotografien statt.⁴⁴⁸ Die Kontaktabzüge werden jetzt beinahe ausschließlich in horizontalen Reihen und zum großen Teil ohne unterbrechende Abstände, unzerschnitten oder Kante an Kante, in die Hefte geklebt. Statt auf der Herausstellung ikonischer Einzelaufnahmen oder von Bildbezügen und ihren raumbildenden und -greifenden Eigenschaften, liegt der Fokus nun verstärkt auf der Wiedergabe der in Einzelbildern eingefangenen Bewegungssequenzen. Seien es Bewegungen, die vor der Kamera stattfinden, oder Bewegungsmomente, die durch die Bewegung von Fotograf und Kamera selbst entstehen. Mit dem Kameraauge ‚tastet‘ Capa seine Motive ab, ‚schwenkt‘ von links nach rechts und umgekehrt, holt sie schrittweise heran oder folgt den sich nähernden oder sich entfernenden Objekten und Körpern. Z.B. finden sich zwischen den Kontaktabzügen der Paraden und Aufmärsche zur feierlichen Verabschiedung der Internationalen Brigaden im Oktober 1938 mehrfach Sequenzen die Kamera passierender Soldaten, die an einen Topos des frühen Films – Arbeiter beim Verlassen der Fabrik – erinnern,⁴⁴⁹ oder solche, die die Zuschauer am Rand der Straße sukzessive, mit jeweils leicht verschobenem Standpunkt ablichten. **Abb. 91, 92** Die kompositorische Darstellungsweise in den früheren Arbeitsheften ist damit durch eine lineare, tendenziell kinematografische oder filmische ersetzt bzw. ergänzt.

Kinematografisch oder filmisch heißt hier, dass sich Capa der standardmäßig dem Film zugeschriebenen Modi der Darstellung bedient, aber nicht, dass diese Modi dem Film per se zuzueignen wären. Denn wie David Green und Joanna Lowry oder David Company aufzeigen, ist das Verhältnis der medialen Konzepte von Film und Fotografie komplex und lässt sich nur ungenügend in den Dichotomien von bewegt-statisch, dauernd-punktuell, präsent-vergangen, verlebendigend-mortifizierend, illusorisch-registrie-

⁴⁴⁷ Als Sequenz definieren Thomas Elsaesser und Malte Hagener „eine filmisch gestaltete Handlungseinheit, die räumliche und zeitliche Kontinuität suggeriert“ (Thomas Elsaesser, Malte Hagener: Filmtheorie zur Einführung, 2. Aufl., Hamburg 2008, S. 115).

⁴⁴⁸ Vgl. Arbeitshefte F/7/14740/5 und F/7/14740/6, Archives Nationales, Paris. Auch das Arbeitsheft mit Kontaktabzügen aus China zeigt bereits eine veränderte Darstellungsweise (Anm. 399).

⁴⁴⁹ Vgl. Harun Farocki, Arbeiter verlassen die Fabrik, Deutschland 1995, 36 Min. Zu den frühesten Filmen der Lumière-Brüder der die Kamera passierender Menschen, von denen *Arbeiter verlassen die Lumière-Werke/La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (1885) der erste öffentlich vorgeführte ist, schreibt David Company: „The subject matter was ideal: endlessly different figures passing through a fixed frame express so much so simply, about photographs in motion“ (David Company: Photography and Cinema, London 2008, S. 7).

rend u.ä. erfassen. Wesentlich funktionierten Film und Fotografie als soziale Praxis, die auf Konventionen zur Darstellungsweise bestimmter Inhalte beruhe.⁴⁵⁰ So schreibt Company:

An obvious way to think about the relation [between photography and film] is to weigh up what their mechanisms do and do not have in common. But stressing the apparatuses over their social uses or aesthetic dimensions will give us only a partial account. In as much as photography and film depend upon the making of optical impressions of the world, both require subject matter. In fact, we might say that photography and film are almost meaningless without subject matter. They are to a great extent the sum of the kinds of images we have chosen to make with them. In this sense it is almost impossible to separate what we think photography and film *are* from what we think they are *for* [Herv. i. Orig.]. If, for example, we think of photography as a medium for ‚capturing moments‘, ‚treasuring memories‘ or ‚recording facts‘ (all familiar, even clichéd uses), does this mean that these functions are inherent in the medium, or is it that these are roles that have been given to photography for a long period of its history? Similarly, if we think film is a medium of movement and narrative, is this a technical definition or a description of its more familiar applications? It is this interplay of the technical and the social that has fundamentally shaped how photography and film have developed.⁴⁵¹

Es ist das Potenzial der technischen Dispositive von Fotografie und Film, in die entsprechende Richtung und auf spezifische Weise Verwendung zu finden, nicht ein inhärentes, ontologisches Gesetz.⁴⁵² Oder wie Victor Burgin zusammenfasst: „[...] to equate movement with film and stasis with photography is to confuse the representation with its material support.“⁴⁵³ Das Verhältnis beider Medien zu Bewegung und Zeit ist dementsprechend vielfältig und wird an den Bruchstellen eines ‚medienspezifischen‘ Gebrauchs und in ihrem Wechselspiel, dem Bezug aufeinander, greifbar.

The Spanish Earth

In Briefen an seine Mutter lässt Capa bereits 1935 sein Interesse am Kino laut werden und berichtet davon, wie er versuche, neben der Fotografie auch im Bereich des Films Fuß zu fassen. Zudem zieht er Ende 1935 in das Appartement der Filmemacher Hiroshi

⁴⁵⁰ Vgl. David Green, Joanna Lowry: Photography, Cinema and Medium as Social Practice, in: Visual Studies 24:2 (2009), S. 132-142; Company, Photography and Cinema, 2008; außerdem zum Verhältnis von Fotografie und Film: Stefanie Diekmann, Winfried Gerling (Hg.): Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film, Bielefeld 2010; Jan Baetens, Alexander Streitberger, Hilde Van Gelder (Hg.): Time and Photography, Leuven 2010; Gusztáv Hámos, Katja Pratschke, Thomas Tode (Hg.): Viva Fotofilm – bewegt/unbewegt, Marburg 2010; Karen Beckmann, Jean Ma (Hg.): Still Moving. Between Cinema and Photography, Durham 2008; David Company (Hg.): The Cinematic, London 2007; David Green, Joanna Lowry (Hg.): Stillness and Time. Photography and the Moving Image, Brighton 2006; Laura Mulvey: Stillness in the Moving Image. Ways of Visualizing Time and Its Passing, in: Tanya Leighton, Pavel Büchler (Hg.): Saving the Image. Art After Film, Glasgow 2003, S. 78-89; Laura Mulvey: The „Pensive Spectator“ Revisited. Time and Its Passing in the Still and Moving Image, in: David Green (Hg.): Where is the Photograph?, Brighton 2003, S. 113-122; Raymond Bellour: The Pensive Spectator (1987), in: ders.: Between-the-images, Zürich 2012, S. 86-97; Peter Wollen: Fire and Ice (1984), in: Liz Wells (Hg.): The Photography Reader, London 2003, S. 76-86.

⁴⁵¹ Company, Photography and Cinema, 2008, S. 10f.

⁴⁵² Vgl. ebd., S. 11.

⁴⁵³ Victor Burgin: The Eclipse of Time, in: Baetens/Streitberger/Van Gelder, Time and Photography, 2008, S. 130.

Kawazoe und Seiichi Inouye.⁴⁵⁴ Er setzt sich zunehmend mit dem Potenzial des Mediums Film auseinander bzw. kommt mit ihm vermehrt in Berührung. Im Frühjahr 1937 dann stoßen Capa und Taro in Madrid auf den niederländischen und seit 1936 in den USA lebenden Filmemacher Joris Ivens, der in Spanien zusammen mit dem Kameramann John Fernhout den Film *The Spanish Earth* dreht. Unterstützt werden sie von Hemingway, der den Kommentar schreibt und spricht.

The Spanish Earth ist einer von zahlreichen internationalen Dokumentar- und Propagandafilmen, die neben den spanischen, d.h. von den republikanischen Parteien und Gewerkschaften initiierten Filmproduktionen während des Bürgerkriegs entstehen.⁴⁵⁵ Unter den Vintageprints der Ernte und Landarbeit vom Sommer 1937 nahe der Aragon-Front findet sich eine Fotografie von Taro mit der Unterschrift „Cast: The Spanish Earth“. **Abb. 93** Ob es sich hierbei um Aufnahmen vom Dreh handelt, ist allerdings anhand des Filmmaterials nicht zu ermitteln. Behandelt wurde die Fotografie jedenfalls als Dokument des kollektiven Zusammenlebens und Arbeitens. Die rückseitige Notiz liest: „Forty families live together in this ‚Collective‘. They work together, and share the fruits of their tool with the workers at the front.“⁴⁵⁶ Der Hinweis „Cast“ der maschinenschriftlichen Unterschrift, der auf einen zentralen Aspekt des Films, auf seine Inszenierung, verweist (Kap. 3.1), wurde dementsprechend nachträglich mit Bleistift geschwärzt und ausgestrichen. Der Bezug zum Inhalt des Films hingegen bleibt weiterhin erhalten. Denn mit der spanischen Erde ist eine Metapher bezeichnet, die nicht nur im Film von Ivens beschworen wird, sondern allgemein „für die soziale Utopie, auf Selbstbestim-

⁴⁵⁴ Vgl. Whelan, Robert Capa, 1989, S. 112ff.

⁴⁵⁵ Für eine Übersicht der spanisch-republikanischen wie ausländischen Filmproduktionen der Jahre 1936-1939 siehe die durchaus ideologisch gefärbte, aber dennoch sehr informationsreiche Publikation: Spanien 1936-1939. Dokumentarfilme, hrsg. vom Staatlichen Filmarchiv der DDR, zusammengestellt u. redigiert von Martin Engelhardt u. Manfred Lichtenstein, Ost-Berlin 1986; außerdem: Román Gubern: 1936-1939. La Guerra de España en la pantalla. De la propaganda a la historia, Madrid 1986; Sonia García López: Spain Is Us. La Guerra Civil Española en el cine del *Popular Front* 1936-1939, Valencia 2013 (Kap. 4: The Spanish Earth, S. 115-158); Wolfgang Hamdorf, Clara López Rubio (Hg.): Fliegerträume und spanische Erde. Der Spanische Bürgerkrieg im Film, Marburg 2010; zu *The Spanish Earth* siehe insbes.: Thomas Waugh: The Conscience of Cinema. The Works of Joris Ivens 1926-1989, Amsterdam 2016 (Kap. 3: Anti-Fascist Solidarity Documentary, S. 195-254); Thomas Waugh: "Men Cannot Act Before the Camera in the Presence of Death". Joris Ivens's *The Spanish Earth*, in: Barry Keith Grant, Jeannette Sloniowski, Bill Nichols (Hg.): Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video, neue u. erw. Aufl., Detroit 2014, S. 122-140; Flip Bool: The Worker Photography in the Netherlands, in: Ribalta, The Worker Photography Movement, 2011, S. 191; John J. Michalczyk: *The Spanish Earth* and *Sierra de Teruel*. The Human Condition as Political Message, in: North Dakota Quarterly 60:2 (1992), Special Issue: Malraux, Hemingway, and Embattled Spain, S. 40-49; sowie Gilbert H. Muller: Hemingway and the Spanish Civil War. The Distant Sound of Battle, Cham 2019 (Kap. 4: *The Spanish Earth*, June-August 1937, S. 89-130); John Garrick: Hemingway and *The Spanish Earth*, in: Charles M. Oliver (Hg.): A Moving Picture Feast. The Filmgoer's Hemingway, New York 1989, S. 76-90; vgl. außerdem o.A.: The War in Spain Makes a Movie with Captions by Ernest Hemingway, Life, 12.7.1937, S. 20-23.

⁴⁵⁶ Objekt Nr. 379.2002, ICP, New York/Jersey City.

mung und Landreform“ steht. Die spanische Erde wird „nicht als Blut und Boden Mythos sondern als Metapher für den sozialen Fortschritt verstanden“. ⁴⁵⁷ Mit Ivens und Fernhout reist Capa schließlich Anfang 1938 nach China: Capa fotografierend, Ivens und Fernhout filmend. ⁴⁵⁸

Wie Thomas Waugh ausführlich darstellt, ist *The Spanish Earth* ein „cinematic hybrid“ ⁴⁵⁹ aus spontanen, vorgefunden und gestellten oder nachgestellten Szenen, aus solchen, die vor Ort begegneten, und jenen, die sich an ein Skript lehnten, gleichermaßen poetisch-erzählend wie politisch-agitatorisch. ⁴⁶⁰ Eine Skizze des Filmprojekts schrieb z.B. vor, dass ein Dorf und seine Bewohner als Mikrokosmos der spanischen Gesellschaft während der Revolution zu präsentieren waren. Fuentidueña de Tajo, südöstlich von Madrid, diente als der gesuchte Schauplatz.

Als dokumentarische *mise-en-scène* bezeichnet Waugh das von Ivens genutzte Prinzip.

Using their heavy tripod-based Debré camera, Ivens and Ferno [John Fernhout] developed a kind of documentary *‘mise-en-scène’*, a collaborative shooting style *‘staging’* *‘real’* actors in *‘real’* settings that eventually made up about two-fifths of the finished film. [...] Ivens matter-of-factly used the vocabulary of studio filmmaking such as *‘retake’* and *‘covering shot’*; on location, he set up shot/countershot constructions with his peasant subjects that aimed at the spatiotemporal continuity of studio fiction of the period, complete with complementary angles of a single action and insert close-ups of detail. This approach enabled not only a clear chronological summary of the Fuentidueña irrigation work as it progressed before the camera – Iven’s emblem of the Spanish revolution – but also the balanced and lyrical, even romantic, framings and movements that idealised the workers and their relationship to the Spanish earth. ⁴⁶¹

Mit dieser Art des (dokumentarischen) Filmemachens stand Ivens in den 1930er Jahren allerdings nicht allein.

Filmmakers and critics of the late thirties agreed on the need for a dramatisation of the factual, its *‘vivification’*, as some put it. Ivens’s *mise-en-scène*, undertaken in collaboration with the subjects was partly a reaction to the impersonality of the newsreels and the other journalistic media. *‘Was I making a film or just newsreel shots?’* Ivens would ask of *Spanish Earth*. [...] The generation of filmmakers who developed *mise-en-scène* as a documentary mode believed, like their cousins the socialist realists, that their work had the purpose not only of reflecting the world but also of acting upon it, change it. ⁴⁶²

Das Stellen oder Nachtstellen von Szenen war eine etablierte Praxis des Dokumentarischen und erst ab den 1960er Jahren inakzeptabel, dem Verständnis des Dokumentarischen eigentlich entgegengesetzt. Dies ist ein wichtiger Punkt, der auch für Capas und Taros fotografische Arbeit zu berücksichtigen ist. Ihr fotografischer Ansatz speist sich mitunter womöglich aus dem Dokumentarfilm der 1930er Jahre.

⁴⁵⁷ Wolfgang Martin Hamdorf: Film und Spanienkrieg zwischen Archivmaterial und Ausstattungskino, in: ders./López Rubio, Fliegerträume und spanische Erde, 2010, S. 41.

⁴⁵⁸ Rixt A. Bosma: Photography Meets Film. Capa, Ivens and Fernhout in China, 1938, Amsterdam 2011.

⁴⁵⁹ Waugh: The Conscience of Cinema. The Films of Joris Ivens 1912-1989, Amsterdam 2016, S. 208.

⁴⁶⁰ Vgl. ebd. S. 203ff.

⁴⁶¹ Ebd., S. 205.

⁴⁶² Ebd., S. 206.

The March of Time

In ähnlicher Arbeitsteilung wie mit Ivens und Fernhout in China war Capa zuvor, wie in Kap. 1.2 angedeutet, bereits mit Taro in Spanien unterwegs: allerdings er filmend, sie fotografierend. Vermutlich stattete Richard de Rochemont, der Leiter des Pariser Büros von *Time Inc.*, Capa für einen Auftrag der amerikanischen Wochenschau *The March of Time* im Mai/Juni 1937 mit einer Filmkamera, einer Eyemo, aus.⁴⁶³ Der Medienkonzern *Time Inc.* gab ab 1936 auch das Magazin *Life*, das im Januar 1937 erstmals Bilder von Capa veröffentlichte, heraus.⁴⁶⁴ Genutzt wurden Capas Filmaufnahmen für *The March of Time* vom 6. August 1937 unter dem Titel *Rehearsal for War*.⁴⁶⁵ Es ist nicht eindeutig auszumachen, welche Szenen oder vielmehr Einstellungen Capa zugeordnet werden können. Aber es gibt doch einige Filmaufnahmen, die in Fotografien von Taro ihre Entsprechung finden.⁴⁶⁶ Capa hält die Kamera still und filmt aus fast gleicher oder leicht versetzter Position wie die Fotografin. Das Filmbild wird zum bewegten Bild einer Fotografie. **Abb. 94, 95**

In *Rehearsal for War* wird Spanien dem amerikanischen Publikum ebenfalls als Schauplatz eines ideologischen Kampfes, als „a phase in the struggle between fascism, communism and democracy“⁴⁶⁷ vorgestellt. Die Aufnahmen aus dem republikanischen Spanien wechseln mit Propagandamaterial aus Hitlers Deutschland, Mussolinis Italien und Francos Spanien. Wesentlicher als die ideologische Gegenüberstellung aber ist den Produzenten, die Lehren und den Nutzen dieser Konfrontation für das amerikanische Militär herauszustreichen. So lautet die erste Zwischenüberschrift „Pieced together, military reports from Spain form a significant record – a preview of wars to come“. Beobachtet würde Spanien aus professionellen Gründen, heißt es gleich zu Beginn. Denn Deutsch-

⁴⁶³ Vgl. Whelan, Robert Capa, 1989, S. 160f.; Kershaw, Robert Capa, 2004, S. 76f. Richard de Rochemont ist nicht mit seinem Bruder Louis de Rochemont, der *The March of Time* für *Time Inc.* produzierte und überhaupt aus der Taufe hob, zu verwechseln.

⁴⁶⁴ Vgl. Loyal Spaniards Defend Madrid, in: *Life*, 18.1.1937, S. 46. Am 26.4.1937 erscheint die erste umfänglichere Reportage mit Bildern von Capa und Taro (The Camera Overseas: The Spaniards Settle Down to Trench Warfare, S.68-69).

⁴⁶⁵ Vgl. *The March of Time*, Vol. 3, Episode 13, (Themen: „The Spoils System“, 5:57 Min., „Youth in Camps“, 5:48 Min., „Rehearsal for War“, 6:12 Min.) 6.8.1937, 18:21 Min., National Archives at College Park, Maryland, digitalisiert durch HBO Archives, online verfügbar unter https://search.alexanderstreet.com/preview/work/bibliographic_entity%7Cvideo_work%7C1792796 (inkl. Transkript), zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.

⁴⁶⁶ Vgl. *The March of Time* 3.13 (MOT), Min. 12:20 u. Taro, Negativfilm 90, in: Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 2, 2010 (MS), S. 222, Taro, Arbeitsheft F/7/14740/1, S. 3; MOT, Min. 16:11 u. Taro, Negativfilm 71, MS, S. 175, Taro, Arbeitsheft F/7/14740/1, S. 21; MOT, Min. 16:24 u. Taro, Arbeitsheft F/7/14740/1, S. 22, Taro, Vintageprints, Objekt-Nr. 375.2002, 483.2002, ICP; MOT, Min. 18:05 u. Taro, Negativfilm 91, MS, S. 224, Taro, Arbeitsheft F/7/14740/1, S. 1; MOT, Min. 18:07 u. Taro, Negativfilm 91, MS, S. 223, Taro, Arbeitsheft, F/7/14740/1, S. 2; MOT, Min 18:10 u. Taro, Negativfilm 91, MS, S. 223, Taro, Arbeitsheft, F/7/14740/1, S. 2.

⁴⁶⁷ Hier und im Folgenden Kommentar zu *Rehearsal for War*, gesprochen von Westbrook Van Voorhis.

land und Italien bildeten „the greatest war machines the world has ever seen“ und verfolgten eine Strategie der „quick annihilation“: „Only by such a war of quick annihilation can these fascist nations whose cash and resources are small hope to conquer.“ Die „great military-minded dictatorships“ Deutschland und Italien werden mit Aufnahmen der massiven Militärparaden mit Panzern und Geschützen, in Formation fliegender Kampffjets, jubelnder Massen und ihrer ‚Führer‘ Hitler und Mussolini präsentiert, während in Abgrenzung dazu Reiter, die schnellen Galopps in Western-Manier die Kamera passieren, die republikanische Seite repräsentieren. Capas Aufnahme zweier Soldaten, die verletzt die Straße entlang humpeln, ist ebenso eine der ersten Einstellungen. Stellvertretend für die militärische Stärke der franquistischen Seite steht eine im Gleichtakt marschierende Armada disziplinierter, gut ausgestatteter Truppen.

Zwischen die Szenen aus Europa sind Aufnahmen geschnitten, die Generäle und Militärexperten in Washington über Berichten sitzend und Karten studierend – auf dem Tisch liegt ein Buch, dessen Cover „Two Worlds in Conflict. We or They“ liest –, zeigen, sowie Aufnahmen von Beobachtern am Telefon oder Marineoffizieren mit Fernglas. Erläutert wird das Ganze mit den Sätzen:

Because military theories can only be appraised in actual warfare, U.S. military experts are watching embattled Spain where the theory of war by quick annihilation is having its first dreadful trial. Day-by-day reports on the progress of the Spanish war come to Washington from France. At St. Jean de Lutz, 40 miles from the Spanish frontier where U.S. Ambassador to Spain, Claude G. Bowers has taken temporary refuge, special attaches assemble the detailed reports prepared by army observers on the Spanish front, by naval observers about U.S. men of war in Spanish waters.

Die Schlüsse, die *Rehearsal for War* aus den Kämpfen in Europa zieht, sind letztlich Folgende: Der Krieg der schnellen Vernichtung scheitert am Kampfeswillen und der Ausdauer der Spanier – hier werden jetzt Capas Einstellungen von Soldaten in der Stellung und Arbeitern in der Munitionsfabrik eingefügt – und die USA sind dank ausführlicher Analysen gewappnet, sollten sie Ziel eines Angriffs werden. In Rauchwolken und Dunkelheit gekleidet, werden Kanonenabwehrsysteme und Soldaten emblematisch mit Gasschutzmasken vorgeführt, obwohl „scientific proof“ sagt, „There are no new gases, no death rays exist.“

Capas ruhige, längere Standaufnahmen kontrastieren insgesamt die durch Schwenk, Kameraperspektive und schnelleren Schnitt dynamisierten Einstellungen des Films. Ob die Produzenten von *The March of Time*, wie Jimmy Shute schildert, tatsächlich unzufrieden waren, weil Capa, wie sie sagten, die Kamera wie ein Fotograf gebrauchte, bleibt dahingestellt.⁴⁶⁸ In jedem Fall unterstreicht das Format seiner Aufnahmen die Aussage

⁴⁶⁸ Vgl. Kershaw, Robert Capa, 2004, S. 77.

des Films: Einer ausdauernden, aber wenig schlagkräftigen spanischen Republik werden die energischen Kriegsmaschinerien faschistischer Systeme wie die eifrig an einer Lösung arbeitenden Militärexperten in Washington gegenübergestellt. Auch das Thema der kriegerischen Raumeroberung und -ausdehnung, das zu Beginn des Films anklingt, wird in der Gegenüberstellung anschaulich. Den im Schwenk erfassten und damit raumerweiternden Einstellungen feuerspeiender Panzer oder in ihrer Größe kaum zu überschauender Militärparaden stehen die fixierten, beinahe idyllisch anmutenden Ansichten Capas entgegen.

Mit *The March of Time* etablierte *Time, Inc.* 1935 eine Form der Wochenschau, die journalistische Berichterstattung und dokumentarischen Stil mit narrativer Dramatisierung mischte und die Zeitgenossen dazu bewog, statt von „newsreel“ von „pictorial journalism“, „thriller“ oder „a magazine of the screen“ zu sprechen.⁴⁶⁹ Die Nachstellung von Szenen war für die Produzenten von *The March of Time* ein adäquates Mittel, den Berichten Leben einzuhauchen und ihren Inhalten Ausdruck zu verleihen. So habe Henry Luce, der Gründer von *Time Inc.* gesagt, „*The March of Time* is fakery in allegiance to the truth.“⁴⁷⁰ Wie in Kapitel 1.2 erwähnt, lassen Capa und Taro den Kampf um La Granjuela im Juni 1937 nachstellen, um Film- und Fotomaterial zu erhalten. In *Rehearsal for War* tauchen diese Szenen allerdings nicht auf. Taros Fotografien des bzw. ein⁴⁷¹ Dorf stürmender Soldaten hingegen finden mehrfach Verwendung in der Tagespresse.⁴⁷²

Die Nachstellung und Inszenierung von Ereignissen mag für die amerikanische Wochenschau eine Neuerung gewesen sein, war aber im Kontext des Bürgerkriegs und auch bei dokumentarischen Filmen der Zeit, die eine soziale Funktion erfüllen sollten,

⁴⁶⁹ Vgl. Stephen E. Bowles: *And Time Marched On. The Creation of the „March of Time“*, in: *Journal of the University Film Association* 29:1 (1977), S. 12; außerdem Raymond Fielding: *The March of Time, 1935-1951*, New York 1978; Raymond Fielding: *Time Flickers Out. Notes on the Passing of the „March of Time“*, in: *The Quarterly of Film Radio and Television* 11:4 (1957), S. 354-361; Thomas W. Bohn, Lawrence W. Lichty: *The March of Time. News as Drama*, in: *Journal of Popular Film* 2:4 (1973), S. 373-387; Robert T. Elson: *De Rochemont's The March of Time*, in: Lewis Jacob (Hg.): *The Documentary Tradition*, 2. Aufl., New York 1979, S. 104-111; Betsy A. McLane: *A New History of Documentary Film*, 2. Aufl., New York 2012, S. 93-116, insbes. S. 96-99; ferner Raymond Fielding: *The American Newsreel. A Complete History, 1911-1967*, 2. Aufl., Jefferson, N.C. 2006; Thomas Patrick Doherty: *Hollywood and Hitler, 1933-1939*, New York 2013.

⁴⁷⁰ Henry Luce, zit. in: McLane, *A New History of Documentary Film*, 2012, S. 96.

⁴⁷¹ Es ist nicht mit letzter Sicherheit zu sagen, ob es sich bei Taros Fotografien tatsächlich um eine oder diese Nachstellung handelt. Womöglich fotografierte sie auch eine Militärübung bei La Granjuela oder bereits zu einem früheren Zeitpunkt. Es kann aber stark vermutet werden, dass es sich um die von Alfred Kantorowicz geschilderte Nachstellung handelt (Kap. 1.2) (Vgl. Irme Schaber: *Preliminary Remarks on Gerda Taro's Documentation of the Defense of the Andalusian Mining Region, Córdoba Front*, in: Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 2, 2010, S. 239-242, insbes. S. 240f.).

⁴⁷² Vgl. Taro, *Negativfilme* 92, 93, in: Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 2, 2010, S. 228-232; sowie Ce Soir, 13.7.1937, S. 1; Ce Soir, 14.7.1937, S. 10; Ce Soir, 28.7.1937, S. 8.

keine Ausnahme.⁴⁷³ Dokumentarisch hieß hier nicht „ohne Intervention“ oder als möglichst nahes Abbild der Realität. (Soziale und politische) Realität konnte auch die (exemplarische) Simulation liefern.

Keinesfalls unterschlagen möchte ich eine weitere Filmproduktion, die Filmaufnahmen von Capa enthält, ebenso zu identifizieren anhand entsprechender Fotografien von Taro: Henri Cartier-Bressons Stumm- und Dokumentarfilm *With the Abraham Lincoln Brigade in Spain* (1937-1938).⁴⁷⁴ Dieser Film entsteht neben zwei weiteren Filmen von Cartier-Bresson aus Spanien – *Victoire de la Vie* (1937) und *L'Espagne Vivra* (1938) – in Zusammenarbeit mit Herbert Kline und dem Kameramann Jacques Lemare.⁴⁷⁵ *With the Abraham Lincoln Brigade in Spain* lehnt sich in Teilen stark an die Filmsprache des Kinos der 1920er Jahre an und ist es sicher Wert, an anderer Stelle eine ausführliche Betrachtung zu erfahren, auch um sich mit dem Genre des Dokumentarfilms der 1930er Jahre weiter zu beschäftigen.⁴⁷⁶ Hier interessiert v.a. das erneute Nebeneinander von Film- und Fotoaufnahmen. Besonders eine der Abschlussequenzen sticht heraus: eine kurze Einstellung der Bauern in Valsequillo (Juni/Juli 1937), die für die Kamera die Faust zum Kampfesgruß heben. **Abb. 96** Taro hatte die selbigen Bauern nicht nur bei der Arbeit fotografiert, sondern einen der Männer mit Holzgabel auch porträtiert. Ihr Schatten erscheint im Bild. **Abb. 97** Für die Kamera nimmt der Bauer eine Pose ein, stellt sich selbst bereits still, für den Film erhebt er energisch die Faust, eine bewegte Geste wird gegeben. In einem der Bilder von der Landarbeit in Valsequillo ist außerdem die auf einem Stativ aufgestellte Eyemo zu sehen – ein Kind schaut hindurch.

Bewegungs- und Momentfotografien

Was die Arbeit für *The March of Time* oder auch die Sequenzen in Cartier-Bressons

⁴⁷³ Vgl. Hamdorf, Film und Spanienkrieg, 2010, S. 50-52.

⁴⁷⁴ Vgl. *With the Abraham Lincoln Brigade in Spain*, Regie: Henri Cartier-Bresson, in Zusammenarbeit mit Herbert Kline, Frankreich/USA 1937-1938, Filmkonservierung durch Cineric, Inc., online verfügbar unter Smithsonian Magazin, <https://www.smithsonianmag.com/videos/henri-cartier-bressons-with-the-abraham-linco/>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022; eine Kopie des Films findet sich in der *Tamiment Library* der *New York University Libraries*. Zum Film vgl. Juan Salas: Capa and Taro. Lost Footage from the Córdoba Front in Henri Cartier-Bresson's Documentary Film „With the Abraham Lincoln Brigade in Spain“, in: Young, The Mexican Suitcase, Bd. 2, 2010, S. 252-255.

⁴⁷⁵ *Victoire de la Vie* (Sieg des Lebens) und *L'Espagne Vivra* (Spanien wird leben) sind enthalten auf der DVD *11 Filme von und über Henri Cartier-Bresson*, arte Edition, 2008, inkl. Booklet mit Texten von Serge Toubiana.

⁴⁷⁶ Waugh und McLane machen auf den Einfluss der amerikanischen *Worker's Film und Photo League* und dem aus Mitgliedern der Vereinigung hervorgegangenen Zusammenschluss *Nykino* aufmerksam. In 1937 wird aus *Nykino Frontier Films* – Mitglieder sind u.a. Herbert Cline, Joris Ivens und Jon Dos Passos. Dos Passos war zu Beginn ebenfalls noch in das Filmprojekt *The Spanish Earth* integriert (vgl. Waugh, The Conscience of Cinema, 2016, S. 195-202; McLane, A New History of Documentary Film, 2012, S. 93-115).

Film *With the Abraham Lincoln Brigade in Spain* herausstellen, ist, dass Capa und Taro Film und Fotografie ergänzend, nicht substitutiv verwenden. Sie widmen sich mit Foto- wie Filmkamera den gleichen Gegenständen. Ob die Fotografie filmisch angewandt wird, wie z.B. wenn Taro die Nachstellung des Kampfes um La Granjuela in Sequenzen fotografiert, oder der Film fotografisch, wenn Capa mit immobilem Kameraauge die selbst bereits wenig bewegten Szenen der Soldaten in der Stellung filmt, scheint v.a., wie Company unterstreicht, eine Frage des Bildgegenstands und der zu treffenden Aussage. So zeigen auch die ersten Seiten des frühesten Arbeitsheftes eine dem Motiv angepasste Darstellungsweise und fallen darin aus der üblichen Präsentation der Kontaktabzüge in den Arbeitsheften bis Juli 1937 heraus.

Gleich auf Seite 1 sind Fotografien von Milizsoldaten in offener Landschaft und größtenteils in Aktion zu sehen. **Abb. 98** Die Männer sind laufend und springend in der Bewegung erfasst. Capa fotografierte diese Szenen in Santa Eulalia in den ersten Wochen des Bürgerkriegs, nachdem er und Taro Mitte August 1936 von Barcelona aus in die Provinz Aragón gereist waren.⁴⁷⁷ Um den Eindruck der Bewegung zu unterstützen und die Präsentation in ihrer Gesamtheit zu dynamisieren, sind die Kontaktabzüge nicht nur in unzerschnittenen Zweierpaaren, sondern die Aufnahmen 282/283 und 288/289 ebenso doppelt eingeklebt. Die Bewegung des Motivs im Einzelbild wird durch die sequenzielle Bewegung in der Reihe verstärkt und Bewegungsphasen werden suggeriert. „Die Schnittstelle zwischen innerbildlicher und relationaler Bildbewegung sowie der Imagination des Betrachters kann als ein produktives Intervall bezeichnet werden, das beispielhaft zu Diskussionen zum Bewegtbild jenseits von Kino und Standbild aufruft“, ⁴⁷⁸ halten Pirkko Rathgeber und Nina Steinmüller fest. Hier erprobt Capa bereits, was mit seinen späteren Reportagen zentral wird, die immer öfter bemüht sind, das Kampfgeschehen – nicht zuletzt über das Intervall und die Vorstellung des Betrachters – ins Bild zu bringen.

Für die Veröffentlichung der Fotografien aus Santa Eulalia in der Presse werden in der Frühzeit des Konflikts jedoch lediglich Einzelbilder ausgesucht.⁴⁷⁹ Auch das wird sich später ändern und mag Rückwirkung auf die Präsentation in den Arbeitsheften ab Oktober 1938 gehabt haben. So führt das französische Magazin *Match* in seiner Ausgabe vom 22. Dezember 1938 über sieben Seiten hinweg mithilfe von Capas Bildern die Er-

⁴⁷⁷ Vgl. Richard Whelan: *This Is War! Robert Capa at Work*, 2. Aufl., Ausst.-Kat., Göttingen 2009, S. 53.

⁴⁷⁸ Pirkko Rathgeber, Nina Steinmüller: Einführung, in: dies. (Hg.): *BildBewegungen/ImageMovements*, München 2013, S. 11.

⁴⁷⁹ Vgl. *La Guerre Civil*, in: *La Revue du Médecin* (bis August 1936 *Art et Médecine*), 30.9.1936, S. 18 (Abb. 120 dieser Arbeit).

eignisse eines Angriffs vor, erzählt die Geschehnisse detailliert, mit präsentischen Bildunterschriften nach.⁴⁸⁰ Abb. 99 Durch schwarze Hinterlegung und Nummerierung der Fotografien sticht zudem jene Doppelseite heraus, die die einzelnen Phasen des Angriffs in knappen aufeinanderfolgenden Momenten abbildet. Wie auf einem Kontaktbogen werden die Bilder als rohes, unbearbeitetes Bildmaterial präsentiert. Sowohl der Vergleich mit den entsprechenden Seiten im Arbeitsheft⁴⁸¹ wie der sieben im Katalog *The Mexican Suitcase* abgedruckten Negativfilme⁴⁸² zeigt aber, dass die Sequenzen verdichtet wurden, die ursprüngliche Reihenfolge der Aufnahmen der Erzählung angepasst oder vielmehr eine chronologische Erzählung den Aufnahmen erst entnommen wurde. Abb.

100

Henri Cartier-Bresson, Capas früher Freund und 1947 Mitbegründer der Agentur *Magnum*, fragt 1952 in *The Decisive Moment/Images à la Sauvette*, „What actually is a photographic reportage, a picture-story?“ Seine Antwort folgt:

Sometimes there is one unique picture whose composition possesses such vigor and richness, and whose content so radiates outward from it, that this single picture is a whole story in itself. But this rarely happens. The elements which, together, can strike sparks out of a subject, are often scattered – either in terms of space or time – and bringing them together by force is „stage management,“ and, I feel, cheating. But if it is possible to make pictures of the „core“ as well as the struck-off sparks of the subject, this is a picture-story; and the page serves to reunite the complementary elements which are dispersed throughout several photographs. The picture-story involves a joint operation of the brain, the eye and the heart. The objective of this joint operation is to depict the content of some event which is in the process of unfolding, and to communicate impressions. Sometimes a single event can be so rich in itself and its facets that it is necessary to move all around it in your search for the solution to the problems it poses – for the world is movement, and you cannot be stationary in your attitude toward something that is moving. [...] Things-As-They-Are offer such an abundance of material that a photographer must guard against the temptation of trying to do everything. It is essential to cut from the raw material of life – to cut and cut, but to cut with

⁴⁸⁰ Peter Wollen sucht in seinem Aufsatz *Fire and Ice* (1984), verschiedene Genres der Fotografie den unterschiedlichen temporalen Strukturen von Zustand, Prozess und Ereignis zuzuordnen. Dazu schreibt er: „Different types of still photograph correspond to different types of narrative element. If this conjecture is right, then a documentary photograph would imply the question: ‚Is anything going to happen to end or to interrupt this?‘ A news photograph would imply: ‚What was it like just before and what’s the result going to be?‘ An art photograph would imply: ‚How did it come to be like this or has it always been the same?‘ Thus different genres of photography imply different perspectives within durative situations and sequences of situations“ (Wollen, *Fire and Ice*, 2003, S. 78). Entsprechend ordnet er Pressefotografien die Zeitlichkeit des Ereignisses (event), Kunst- und Dokumentarfotografien die Zeitlichkeit des Zustands (state) und einzelnen Dokumentarfotografien und den Fotografien von Edward Muybridge die Zeitlichkeit des Prozesses (process) zu. Dass diese Zeitformen sich im Medium der Fotografie nicht ausschließen, sondern ergänzen, soll im Folgenden gezeigt werden. Eine Zuordnung zu verschiedenen Genres kann nur der Orientierung dienen. Auch geht Wollen auf die sprachlichen Zeitformen von Bildunterschriften oder Titeln ein. Für die Pressefotografie stellt er fest: „News photographs tend to be captioned with the non-progressive present, in this case, a narrative present, since the reference is past time“ (ebd., S.77). Die Reportage in *Match* nutzt neben dem Präsens bezeichnenderweise zudem durch Partizip und Infinitiv angezeigte Verlaufsformen sowie das *future proche*, die ‚nahe Zukunft‘. Eine Zeitform, die den unvollendeten, zukünftigen Verlauf ausdrückt, das Imperfekt, sieht Wollen bei der Benennung von Muybridges Fotografien in Gebrauch: „[T]he imperfective is used throughout in the captions of Muybridge’s series photographs, in participle form“ (ebd.).

⁴⁸¹ Capa, Arbeitsheft, F/7/14740/5, S. 16-22 (bezeichnet als „Espace. 9. Novembre 1938. V. Reportage“), Archives Nationales, Paris.

⁴⁸² Vgl. Capa, Negativfilme 130-136, in: Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 2, 2010, S. 327-337.

discrimination. While he is actually working, a photographer must reach a precise awareness of what he is trying to do. Sometimes you have the feeling that you have already taken the strongest possible picture of a particular situation or scene; nevertheless you find yourself compulsively shooting, because you cannot be sure in advance exactly how the situation, the scene, is going to unfold. You must stay with the scene, just in case the elements of the situation shoot off from the core again. At the same time, it's essential to avoid shooting like a machine-gunner and burdening yourself with useless recordings which clutter your memory and spoil the exactness of the reportage as a whole.⁴⁸³

Cartier-Bresson beschreibt ziemlich exakt, wie Capa mit seinen späten Reportagen aus Spanien verfährt. Der Bildgegenstand und eine Idee des Aufzuzeichnenden stehen fest. Alles andere passiert „in the process of unfolding“. Der Bildgegenstand gibt ein Problem auf, dass es fotografisch zu lösen gilt. Dabei ist die Idee, der Kern der Erzählung, die sich im Verlauf der Geschehnisse verändern, ihre Eigendynamik entfalten und in eine andere Richtung entwickeln kann, nicht aus den Augen zu verlieren. Die Elemente der Erzählung liegen verstreut und sind vom „raw material of life“ entschieden, mit scharfem Urteilsvermögen auszuschneiden – „to cut and cut, but to cut with discrimination“. Bereits im Prozess des Fotografierens beginnt die Arbeit an der narrativen Reportage, die dann in der Bearbeitung für eine Veröffentlichung in ihre Reinform gebracht wird. Die Präsentation in den Arbeitsheften liefert ein Zwischenstadium. **Abb. 101**

Dass die Präsentationsweise der Kontaktabzüge v.a. eine Frage des Bildgegenstandes ist, zeigen ebenfalls die Seiten 2 und 3 des frühesten Arbeitshefts, die wie Seite 1 mit der üblichen Darbietung der Kontaktabzüge im Zeitraum von August 1936 bis Juli 1937 brechen. **Abb. 102, 103** Seite 2 und 3 folgen dem Schema der ersten Seite, bevor das Heft dann, auch indem es Taros Mittelformat-Abzüge integriert, neue Präsentationsformen wählt. Zu sehen sind Fotografien eines Stierkampfes, die Capa Anfang/Mitte August 1936, in den Tagen der Revolutionseuphorie, in der Arena von Barcelona macht. Neben dem Kampf selbst umfasst die Serie Bilder der feierlichen Eröffnung durch die P.O.U.M, die Arbeiterpartei der Marxistischen Einheit, die mit Fahnen und Reitern in die Arena einläuft, und des den Geschehnissen gebannt folgenden Publikums. Insbesondere aber der Stierkampf wird umfänglich in seinen Phasen und zergliedert in Augenblicke vorgeführt. Der ‚Tanz‘ zwischen Bulle und Torero wird vom Aufeinandertreffen bis zur Tötung des Tiers in insgesamt 34 Aufnahmen mit der Kamera verfolgt. Eingeklebt sind die Kontaktabzüge wieder v.a. in unzerschnittenen Zweier- oder Dreierreihen. Auf Seite 4 folgen Taros Mittelformatbilder aus der Arena. Bezeichnenderweise finden sich unter Capas Vintageprints Fotografien eines (weiteren) Stierkampfes der Matadorin

⁴⁸³ Henri Cartier-Bresson: *The Decisive Moment* (1952), Göttingen 2014, o.S.

Juanita Ruz – „der einzig weibliche Torrero“⁴⁸⁴ –, die auf der Rückseite die Notiz „Phasen eines Stierkampfes“⁴⁸⁵ tragen.

Entfernt lassen die Aufnahmen des Stierkampfes zudem an Edward Muybridges Momentfotografien⁴⁸⁶ oder Étienne-Jules Mareys Chronofotografien⁴⁸⁷ denken und verdeutlichen damit ein weiteres Moment von Capas sequenzieller Herangehensweise: Bewegung wird sowohl wiedergegeben wie umgekehrt eingefangen, festgehalten, seziiert, in ihre Teile zerlegt und in ihren kumulativen wie mitunter entscheidenden Momenten und Wendepunkten angehalten, beobachtbar und analysierbar gemacht. Die Bewegung wird nicht nur in der Reihe hervorgebracht, sondern auch in Einzelbildern gebannt. Es wird etwas sichtbar, das das Auge im Fluss des Geschehens nicht erfasst. Die sequenziellen Fotografien liefern beides: Stillstellung und Bewegung. Der Betrachter kann (im eigenen Tempo) genau hinschauen wie sich mitreißen oder treiben lassen. In dieser rezeptiven Doppelbewegung gewinnen Reportagen wie jene in *Match* ihre Qualität, im Pendeln zwischen Voranschreiten und Anhalten, auch oder z.T. mehr noch, wenn die ursprüngliche Abfolge der Aufnahmen modifiziert, die Intervalle vergrößert und die Erzählungen somit verdichtet werden.

Stierkampf und Kriegsgeschehen sind zwei Bildgegenstände, die durch Tod und Todesgefahr gekennzeichnet sind und die Wahrnehmung herausfordern. Mit sequenziellen Fotografien wird versucht, sich ihrem Mysterium wie Faszinosum zu nähern. Darüber hinaus korreliert Capa die Handlungen von Krieg und Stierkampf in der Bildunterschrift einer der Fotografien der den Stierkampf verfolgenden *Milicianas*. **Abb. 104** Mit Schreibmaschine direkt auf die Rückseite des Fotos getippt, dem Fotopapier einverleibt, steht dort:

Zwischen zwei Kämpfen mit den Rebellen. Nichts natürlicheres, [sic] als diese einfache[n] Milizfrauen: sie versuchen nicht sich krampfhaft für das auszugeben, was sie nicht sind, und wenn sie der Stierkampf aufregt, so darf man es eben sehen. Das wird sie in den nächsten Tagen nicht daran hindern, den Feind kaltblütig bis auf wenige Meter heranstürmen zu lassen, um ihn desto sicherer zu treffen.⁴⁸⁸

Der Krieg wird als ein Spektakel entworfen, in das die Beobachtung des Stierkampfes

⁴⁸⁴ Capa, Vintageprint, Objekt-Nr. 732.1992, ICP, New York/Jersey City.

⁴⁸⁵ Vgl. Capa, Vintageprints, Objekt-Nr. 733.92, 734.92, ICP, New York/Jersey City.

⁴⁸⁶ Zur Geschichte der Momentfotografie und dem Wunsch, Bewegung und damit Zeit stillzustellen sowie zu domestizieren und dem Auge verfügbar zu machen, statt Bewegung hervorzurufen – dies war erst der zweite Schritt –, wie der Mythos von Muybridge als dem Gründervater des Kinos suggeriert, vgl. ausführlich und eindrucklich Phillip Prodger: *Time Stands Still. Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*, mit einem Essay von Tom Gunning, Ausst.-Kat., New York 2003.

⁴⁸⁷ Vgl. insbes. Joel Snyder: Sichtbarmachung und Sichtbarkeit, in: Peter Geimer (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt am Main 2002, S. 142-170.

⁴⁸⁸ Capa, Vintageprint, Objekt-Nr. 728.192, ICP, New York/Jersey City.

einübt. Später, als die Fotografie dem Stierkampf von Juanita Ruz neu zugeordnet wird, wird eine entsprechende englische Bildunterschrift hinzugefügt: „The women who are among the militia in Spain, watch the fight and even while they thrill to it, they feel the incentive for battle with the enemy.“⁴⁸⁹ Hier geht die Betrachtung des Stierkampfes noch über das Einüben hinaus und wird als Ansporn für den Kampf mit dem Feind herausgestellt.

Für Jay Allen wird der Stierkampf später allerdings, als er 1938 das Vortwort zu *Death in the Making* schreibt, allein noch als ein blasser Abklatsch des Krieges erscheinen:

In the old days we went down to Pamplona for the bullfights or to San Sebastian where they weren't quite right, somehow. The blood on the sand was a raw stimulant, very bracing, and the intricate doing-to-death [!] a very beautiful thing back in the years when, save in Spain, all that had been banished from the earth to make way for sweetness and light and League of Nations and Pelmanism (circa 1930). Now Spain is one vast smear of blood and the wise monkeys will never tidy it with all the sand in the world. And death below the Pyrenees is no longer a thing intricately contrived in a weaving of man, beast, and cape across a loom of shade slowly eating the sun.⁴⁹⁰

Dass Fotografie und Film in den 1920er und 1930er nicht getrennt zu denken sind, sich das Konzept von Fotografie im Licht des Films verschiebt, deutet auch die Behandlung eines Porträts von Capa, dass Taro im Mai/Juni 1937 von ihm gemacht hatte, an. **Abb. 105a** Veröffentlicht in *Picture Post* vom 3. Dezember 1938 und der 11-seitigen Reportage vom Angriff am Rio Segre, **Abb. 105b-g** die vielfach mehrere Seiten in verschiedenen Magazinen füllt,⁴⁹¹ vorangestellt, wird Capa im Profil präsentiert, wie er Nase und Stirn gegen die Eyemo presst und so in griechischem Profil in einer Linie mit der Kamera verschmilzt. Das Auge schaut geradewegs durch den Sucher der Kamera, der seitlich betrachtet eine Linie mit dem Objektiv bildet und den Sehstrahl des Auges nachzeichnet. Unter der Überschrift „The Greatest War-Photographer in the World: Robert Capa“ heißt es:

In the following pages you see a series of pictures of the Spanish Civil War. Regular readers of „Picture Post“ know that we do not lightly praise the work we publish. We present these pictures as simply the finest pictures of front-line action ever taken. They are the work of Robert Capa.⁴⁹²

Nicht nur ist es bezeichnend, dass für eine Abbildung des ‚größten Kriegsfotografen‘ ein Porträt von Capa mit Filmkamera gewählt wird, sondern auch, dass dieses Porträt in die Reportage vom Kampfgeschehen einleitet, sie eröffnet. Es verspricht dem Le-

⁴⁸⁹ Ebd.

⁴⁹⁰ Jay Allen: Vorwort, in: Capa, *Death in the Making*, 1938, o. S.

⁴⁹¹ Neben der Veröffentlichung in *Match* vom 22. Dezember 1938 findet sich die Reportage außerdem in *Ce Soir* vom 15. November 1938, S. 10, in *Regards* vom 24. November 1938, S. 11-15 und in *Life* vom 12. Dezember 1938, S. 28-29.

⁴⁹² *Picture Post*, 3.12.1938, S. 13.

ser/Betrachter die durch Capas Kamera-Auge gesehenen Bilder, d.h. Bilder einer teilnehmenden Beobachtung, auf den folgenden Seiten wiederzugeben und sie wie einen Film vor seinem inneren Auge ablaufen zulassen.

In welchem engem Wechselverhältnis Fotografie und Film in Capas Arbeit stehen, äußert sich zuletzt noch darin, dass er sich in der Nachkriegszeit mehrmals als Setfotograf betätigte. Hollywood übte eine besondere Anziehung auf ihn aus.

Fotograf und Kamera – eine somatische Verbindung

2014 nimmt der Künstler Adrià Julià Taros Porträt von Capa mit der Eyemo zum Anlass, das körperliche Verhältnis von Kamera und Filmemacher herauszustellen. **Abb. 106** Von Justin A. Klein, einem medizinischen Illustrator, lässt er anhand und mit der Fotografie als Grund eine anatomische Zeichnung anfertigen, die Capas Körper mit der Kamera organisch verbindet und als ein Ganzes vorstellt. Anschließend überführt Julià Fotografie und Zeichnung in ein Linsenrasterbild, das ermöglicht, bei bewegter Betrachtung die Oberflächen changieren und mal die Fotografie mal die Zeichnung in Abstufungen in den Vordergrund treten zu lassen.⁴⁹³ Mehr als um die Kamera als eine Prothese geht es dabei um die somatische Verbindung zwischen Mensch und Kamera, d.h. nicht so sehr um die in der Theoriegeschichte der Fotografie vielfach besprochene Erweiterung der Optik durch die Kamera, sondern um die artifizielle Wahrnehmung, die Veränderung der Wahrnehmung, die aus dieser Verschmelzung und Synthese hervorgeht.

Als Beitrag zur Ausstellung *Allegory of the Cave Painting* 2014 in der *Kunsthall Extra City* in Antwerpen stellte Julià das Linsenrasterbild unter dem Titel *Camera Self-portrait II (Eyemo-Capa)* zusammen mit ähnlichen lenticularen Drucken, einer geschmolzenen Eyemo und dem Film *Rocky's Ghost Ascending the Stairs* (2014) aus. Die Betitelung der Linsenrasterdrucke als Selbstporträts deutet bereits an, dass es hier um eine reflexive Beschäftigung mit der Arbeit des Filmemachers geht. Zudem als *Kamera-Selbstporträts* bezeichnet, verweisen die Arbeiten auf den konstitutiven Anteil der optischen, mechanischen Geräte an der Wahrnehmung des Filmemachers, an ihrer Steuerung, Lenkung und spezifischen Verarbeitungsweise von Sinneseindrücken.

⁴⁹³ Für eine filmische Aufnahme des Kunstwerks vgl. Jimmy Glasberg auf Vimeo, <https://vimeo.com/150600264>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.

Mit *Rocky's Ghost Ascending the Stairs* behandelt Julià die Geschichte einer ikonischen Szene des amerikanischen Kinos: Sylvester Stallone als Rocky Balboa erklimmt die 72 Stufen des *Philadelphia Museum of Art*, um oben angekommen triumphierend die Hände in die Luft zu werfen. Erst wenige Monate, bevor die Dreharbeiten von *Rocky* (1976) begannen, führte der Kameramann Garret Brown dem Regisseur des Films, John G. Avildsen, ein Demo vor, das mithilfe seiner neuesten Erfindung, einer Steadicam, entstanden war. Es zeigte seine Freundin und spätere Frau Ellen Brown, die eben jene Stufen des *Philadelphia Museum of Art* in einem Zug, von der Kamera verfolgt, hinab- und wieder hinaufkletterte. Mit der Konstruktion eines Schwebestativs war es Brown gelungen, wie er in einem Interview sagte, Person und Kamera zu trennen und so das Verwackeln beim Filmen mit einer einfachen Handkamera zu verhindern und Bewegungsaufnahmen zu stabilisieren. Brown filmte schließlich die Schlüsselszene des rennenden Rocky.

Julià nun nutzt und verfremdet Browns Demo. Er fragmentiert und überblendet die Bewegungssequenzen, holt die Verwacklung ins Bild zurück und rekurriert damit auf den Moment, als sich das Verhältnis von Körper und Kamera für den Filmemacher durch den Einsatz der Steadicam nachhaltig verändert – denn diese arbeitet nicht mehr nur mit dem Kameramann, sondern auch gelöst von ihm und im Ausbalancieren gegen ihn. **Abb. 107, 108** Darüber hinaus gibt Julià eine Hommage an ein im *Philadelphia Museum of Art* aufbewahrtes Kunstwerk: Marcel Duchamps *Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 2 / Nu descendant un escalier no. 2* (1912).⁴⁹⁴

Capas Fotografien vom Rio Segre arbeiten ebenfalls mit dem Verwackelungs- und Unschärfefeffekt der Aufnahmen einer an den bewegten Körper gebundenen Kamera. **Abb. 99, 100, 105** Die körperliche Erfahrung, die das Sehen einschließt, aber über den Kamerablick vermittelt ist, wird im Bild mittransportiert. Es ist die Erfahrung des als Erschütterung, Undurchsichtigkeit und Schnelligkeit erlebten Krieges. Was Capa ins Bild bringen will, ist die Kriegswahrnehmung, die allerdings nicht der des Auges, sondern der des an den Körper rückgebundenen Kamera-Auges entspricht. In Auseinandersetzung mit

⁴⁹⁴ Zu Adrià Juliàs vorgestellten Arbeiten vgl. Adrià Julià, *Camera Self-Portrait II* (Eyemo-Capa), in: The MET, *The Collection: Photographs*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/652765>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022; Extra Academy #23: Adrià Julià, 2014, in: Extra City, Events, <https://extracitykunsthal.org/en/events/extra-academy-23-adria-julia-2>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022; Jennifer Doyle: *The Body and the Camera*. Adrià Julià on *Rocky Ascending*, 14.7.2014, in: KCET, Arts & Culture, <https://www.kcet.org/shows/artbound/the-body-and-the-camera-adria-julia-on-rocky-ascending>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022; Yael Lipschutz: *Adrià Juliàs Multiple Temporalities*, Interview zwischen Adrià Julià und Yael Lipschutz, 19.9.2013, in: KCET, Arts & Culture, <https://www.kcet.org/shows/artbound/adria-julias-multiple-temporalities>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.

Juliàs Film *Rocky's Ghost Ascending the Stairs* schreibt Jennifer Doyle, „Paradoxically, the suppression of the record of the body operating it allows the camera to get closer to the bodies it records.“⁴⁹⁵ Umgekehrt heißt das also, während die unscharfen, verwackelten Bilder eine Erfahrung näherzubringen suchen, entfernen sie den Betrachter zugleich vom Gegenstand der Aufnahmen und rücken die materielle Praxis und den Akteur hinter der Kamera, der zum Garanten von Authentizität und Zeugenschaft aufsteigt, ins Sichtfeld. Bekanntestes Beispiel für die Nutzung der kameratechnischen Effekte zur Suggestion der Erfahrungen des Krieges sind Capas Fotografien der Landung der Alliierten in der Normandie, am sogenannten *Omaha Beach*, am 6.6.1945, der als *D-Day* in die Geschichte einging.

In nachträglichen Erzählungen und z.T. auch ausführlichen Reportageberichten – zur Reportage vom Angriff am Rio Segre sind 20 Blätter in drei Sprachen erhalten –⁴⁹⁶ vertieft Capa diese Erfahrungen. So heißt es zum Angriff am Rio Segre, sie sähen sich mit einem „veritable curtain of iron and fire“ konfrontiert; außerdem „[u]nder the constant explosion of canon shells“,⁴⁹⁷ „a portable typewriter clatters away“, „[t]he noise of their projectiles begins to fill the air“.⁴⁹⁸ Die visuellen Eindrücke werden um akustische erweitert. Auch Zeitgefühl, Dauer und Distanzen sind immer wieder Referenzpunkte der Schilderungen: „And now, 50 km further north“, „[t]hen we wait until daybreak“, „[a] little later“, „[t]he movement takes on speed“, „[t]he telephone follows 20 meters behind“, „[y]et the attack does not slow down“ usw.⁴⁹⁹ Noch eindrücklicher schreibt Capa in der deutschen Version des Berichts:

Südlich von Lerida halten die Franco-Truppen einen Brücken-Kopf am Segre – der Fluss ist dort 100, 120, auch 150 Meter breit. Mitten in der Nacht quert, gerade unterhalb des Brückenkopfes, eine Division der Regierungstruppen den Fluss, 1500 Mann in 45 Minuten. Schon ist das andere Ufer besetzt, auf einer Front von 10 Kilometern und mehr versucht der Feind kaum, Widerstand zu leisten. Wir gehen einige Minuten vorwärts, vielleicht ein paar hundert Meter, in ebenem Gelände, ein paar Büsche sind dort, spärliche Bäume, dann kommt der Befehl, anzuhalten und zu warten. Es ist eine kalte Herbstnacht: vom Fluss kommt ein leises Plätschern, es sind wohl die Truppen, die nach uns übersetzen, dann Hammerschläge eines Brückenbaus. Vor uns schießen ein paar Maschinengewehre, sie ändern nichts daran, dass es fast still ist. Wir warten; die Erregung der ersten Stunde entspannt sich, der Kopf wird leer; bald ist es, als ob man mit offenen Augen schliefe. – Es dauert sehr lange, bis sich der Himmel hinter uns aufhellt; nun sind vorn die zerrissenen Konturen einiger Höhenzüge zu unterscheiden. „Den Fuss der Höhen haben wir schon“, sagt mein Nachbar, es ist ein Asturier, seit 2 ¼ Jahren an der Front, er schätzt nach dem Tacken der Geschosse. [...]“⁵⁰⁰

⁴⁹⁵ Doyle, *The Body and the Camera*, 2014.

⁴⁹⁶ Vgl. Capa, mit Schreibmaschine getippte Reportageberichte mit Bildunterschriften, ohne Objekt-Nr., ICP, New York/Jersey City. Neben den Berichten zum Angriff am Rio Segre lagern dort Berichte zu den Flüchtlingsströmen in und um Barcelona vom Januar 1939 (9 Blätter).

⁴⁹⁷ Capa, K10, *A Day of Battle*, Reportagebericht, November 1938, ICP, New York/Jersey City.

⁴⁹⁸ Capa, K12, *Attack on the Segre*, Reportagebericht, November 1938, ICP, New York/Jersey City.

⁴⁹⁹ Ebd.

⁵⁰⁰ Capa, K12, *Kampf am Segre*, Reportagebericht, November 1938, ICP, New York/Jersey City.

Picture Post übernimmt diese und andere Passagen oder Eindrucksschilderungen in variiert Form in ihren Bericht des Ereignisses. So wird der Fließtext der Reportage mit den folgenden Sätzen eröffnet:

On a dark and cold October night, between Lerida and Belaguer, there came up from the invisible Segre river a succession of splashes, like fish rising. Fifteen thousand Spanish Government troops were crossing the river. They took less than an hour to get over and immediately spread themselves up and down the further bank for a distance of some six miles. For a few hundred yards in front of them the country was flat; sparse bushes and some poplar trees offered a little cover. Beyond, in unending petrified waves, the bare rocky dessert stretched ever upward towards the distant hills. The shivering attackers advanced to the outskirts of the flats and crouched beneath the scarce cover while behind them could already be heard hammer blows upon wood as the pontoon bridges began to take shape. Thus they waited until dawn. [...] ⁵⁰¹

Einen Hinweis, dass Capa selbst diese Schilderungen liefert, um damit womöglich die Glaubwürdigkeit des Berichts zu steigern und Momente der Zeugenschaft aufzurufen, gibt es allerdings nicht. Vielmehr scheint seine Erzählweise bei den Redakteuren Anklang zu finden und deren eigene Vorstellungskraft anzuregen.

Dass Capas bunte und lebendige Erzählungen letztlich auch zu Widersprüchen führen, ist wie im Fall der Fotografie eines *Fallenden Soldaten* oder der Fotografien vom *Omaha Beach* immer wieder Anlass zu unendlichen Nachforschungen zur ‚Wahrheit‘ der Bilder und Rekonstruktion der Ereignisse gewesen (Kap. 3.1). Dabei wird die narrative Qualität seiner Schilderungen und sein Verständnis für die Mittel und Effekte der Fotografie verkannt sowie der Zeitkontext außer Acht gelassen.

Darüber hinaus macht Bernd Stiegler auf zwei unterschiedliche Haltungen in der Fototheorie der 1920er Jahre aufmerksam: „Objektives Sehen“ und „Optophonetik“.⁵⁰² Dazu vergleicht er den Ansatz von Moholy-Nagy, der sich der Theorie der Organprothese anschließt und die Kamera als objektive Erweiterung des Sehens und die menschliche optische Wahrnehmung als defizitär begreift, mit jenem von Raoul Hausmann. Statt einer objektiven Darstellung proklamiert Hausmann, so Stiegler, „eine *physiologische Darstellung*, eine Orientierung der Photographie am menschlichen Blick.“⁵⁰³

Hausmann versucht nicht die radikale Differenz zwischen Kamera und Auge aufrechtzuerhalten und auszunützen, wie er sie zu Beginn noch vertreten hatte, sondern, im Gegenteil, die Photogra-

⁵⁰¹ *Picture Post*, 3.12.1938, S. 14. In den erhaltenen Blättern des englischen Reportageberichts findet sich keine solche Passage zur kalten Nacht oder den Plätschergeräuschen. Vermutlich lag den Redakteuren der *Picture Post*, die 1938 von Stefan Lorant gegründet worden war, die deutsche Version vor. Der Ungar Lorant, selbst Fotograf und in Deutschland bereits Redakteur der *Münchener Illustrierten Presse*, lebte seit 1921 in Deutschland. Zu Stefan Lorant und *Picture Post* vgl. Burcu Dogramaci: Der Kreis um Stefan Lorant – Von der Münchener Illustrierten Presse zur *Picture Post*, in: dies., Karin Wimmer (Hg.): Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933, Berlin 2011, S. 163-183; Stuart Hall: Media and Message. The Life and Death of *Picture Post*, in: ders.: Writings on Media. History of the Present, Durham 2021, S. 27-33; Stuart Hall: The Social Eye of „*Picture Post*“, in: ebd., 34-53.

⁵⁰² Vgl. Bernd Stiegler: Theoriegeschichte der Fotografie, München 2006, S. 196-211.

⁵⁰³ Ebd., S. 201.

phien dem menschlichen Wahrnehmungsbild maximal anzunähern.⁵⁰⁴

Es geht ihm darum, „ein bildliches Analogon der menschlichen Wahrnehmung zu finden.“⁵⁰⁵ Im Gespräch mit Werner Gräff merkt Hausmann an:

Der von uns gesehene Raum verläuft nicht geradlinig im zunehmenden Quadrat der Entfernung sich verkleinernd nach einem Fluchtpunkt; unserem Sehorgan angemessen, erblicken wir eine Kombination von zwei ineinander überfließenden Halbkugelschalen, die in ihrer Vereinigung, je nach der Stellung der Sehorgane im Kopf, mehr oder weniger zur ellipsoiden Begrenzung neigen. Sämtliche Linien darin verlaufen nur scheinbar gerade, in Wirklichkeit sehen wir in Krümmungen. Allerdings sind diese Krümmungen so minimal, daß sie praktisch gerade erscheinen, aber für unser lebendiges Sehen, das in fortwährendem Hin- und Hergleiten, Herausschälen oder Unterdrücken von Massen, Richtungen, Hell und Dunkel vor sich geht, sehr wichtig. Die gut korrigierte fotografische Optik hat dieses wesentliche Element nicht aufzuweisen, denn die leichte Verlagerung der Schärfenpunkte (der Aberration unseres Auges entsprechend) wird beim fotografischen Objektiv nicht geschätzt. Wir müssen also besondere Wege einschlagen, um mit dem Anastigmaten Wirkungen zu erzielen, die unser Sehen (das besser mit Schauen bezeichnet wird) analog wiedergeben.⁵⁰⁶

Da sich fotografisches Sehen, das auf den Regeln der Zentralperspektive aufbaue,⁵⁰⁷ und menschliches Sehen unterscheiden, müssen fotografiespezifische Wege der Wahrnehmungswiedergabe gefunden werden. Für Hausmann ist Sehen „nicht nur flüchtiges Hinschauen. Schauen drückt eine Gerichtetheit der ganzen Körpersinne aus [...]“. ⁵⁰⁸ Der Fotograf verschwindet nicht hinter der Technik, sondern bleibt zentraler Akteur im fotografischen Akt:

Die Wahl der Blende, des Negativmaterials, die Geschwindigkeit des Verschlusses und die farntonrichtige Wiedergabe, das alles ist nicht nach Gesetzen festzulegen, sondern nach einem mehr oder weniger starken Gefühl der *Persönlichkeit*, die hinter der Kamera steht, für das Charakteristische der jeweils gegebenen Umstände.⁵⁰⁹ [Herv. i. Orig.]

Nicht nach Gutdünken habe der Fotograf zu entscheiden, sondern die Physiologie zur Grundlage zu nehmen und, wie Hausmann sagt, das Charakteristische der Umstände herauszuarbeiten. Wenn er von „Gefühl der *Persönlichkeit*“ spricht, geht es ihm nicht um die Individualität des Fotografen, sondern um dessen Einfühlungsvermögen. Das Persönlich-Individuelle wie das Kulturell-Historische ist vielmehr hintanzustellen.⁵¹⁰

⁵⁰⁴ Ebd.

⁵⁰⁵ Ebd., S. 198.

⁵⁰⁶ Raoul Hausmann: Wie sieht der Fotograf? Gespräch zwischen Raoul Hausmann und Werner Gräff (1933), in: Kemp, Theorie der Fotografie II, S. 174f.

⁵⁰⁷ Dass fotografisches Sehen und zentralperspektivische Darstellung tatsächlich auseinanderfallen und sich nur teilweise überlagern, zeigt Sara Hillnhütter in ihrem Promotionsprojekt zu Albrecht Meydenbauers Messbildern. Im 19. Jahrhundert noch wurde die Perspektive der Kamera nicht als Korrektur, sondern oftmals als Verstellung und Verzerrung wahrgenommen, die es technisch auszugleichen galt. Erst im 20. Jahrhundert verbreitet sich die Vorstellung von der Fotografie als zentralperspektivischer Darstellung (vgl. Sara Hillnhütter, Projektskizze der Dissertation, <https://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/personen/ehemalige-mitarbeiterinnen/seiten-ehemaliger-mitarbeiterinnen/sara-hillnhuetter/>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022).

⁵⁰⁸ Hausmann, Wie sieht der Fotograf? (1933), 1979, S. 179.

⁵⁰⁹ Ebd.

⁵¹⁰ Vgl. Stiegler, Theoriegeschichte der Photographie, 2006, S. 209.

„Optophonetik“ heißt dann für Hausmann, dass die „Photographie [...] nicht nur auf das Auge als Sinnesorgan beschränkt [ist], sondern [...] ihr sinnesphysiologisches Echo auch in den anderen Sinnen [findet], zwischen denen ein fließender Übergang besteht.“⁵¹¹ Dabei nimmt er an, „daß die Wahrnehmung als Korrelation und wechselseitige Korrektur und Ergänzung der menschlichen Sinne bestimmt werden kann.“⁵¹²

Moholy-Nagy wie Hausmann lösen sich vom traditionellen Mimesis-Modell der Fotografiethorie und nehmen sich vor, die Fotografie von eingeübten, tradierten und festgefahrenen Betrachtungsweisen zu befreien. Capa tut es ihnen gleich. Während er zum einen mit dichten Sequenzen den Wahrnehmungsfluss auftrennt und das Sehen erweitert, nähert er sich zum anderen dem Ansatz Hausmanns, wenn er mit unscharfen und verwackelten Bildern die Wahrnehmung mit den Mitteln der Fotografie nachbildet. Eine somatische Verbindung zwischen Fotograf und Kamera garantiert darüber hinaus Authentizität und bindet die Wahrnehmung zurück an den Körper. Cartier-Bresson schreibt 1952 in *The Decisive Moment* über seine Anfangszeit als Fotograf: „I had just discovered the Leica. It became the extension of my eye, and I have never been separated from it since I found it.“⁵¹³

Abschließend bleibt zu sagen, dass die Arbeitshefte verschiedenste Funktionen erfüllen. Sie sind Experimentierfeld, Skizzenblock im übertragenen und eigentlichen Sinne – auch Blei- und Buntstiftzeichnungen finden sich darin: ein Stierkopf,⁵¹⁴ die Skizze eines Gesichts,⁵¹⁵ eine kartografische Darstellung der iberischen Halbinsel⁵¹⁶ und schriftliche Notizen –; sie sind Arbeitsinstrument und Archiv.

⁵¹¹ Ebd., S. 210.

⁵¹² Ebd.

⁵¹³ Cartier-Bresson, *The Decisive Moment* (1952), 2014, o.S.

⁵¹⁴ Vgl. Capa/Taro, Arbeitsheft F/7/14740/4, S. 35, Archives Nationales, Paris.

⁵¹⁵ Vgl. ebd., S. 35, Rückseite.

⁵¹⁶ Vgl. ebd., S. 36.

2.3 (Vintage)Prints

Kunst- und Kultwert

Insbesondere Vintageprints, d.h. Abzüge, die von Capa und Taro bzw. in ihrem Auftrag angefertigt und über Agenturen in Umlauf gebracht wurden, stellen für Archive und Sammlungen Foto-Objekte mit eigenem, oftmals künstlerischem Wert dar. So haftet ihnen mehr noch als Abzügen späteren Datums, die bei vorhandenen Negativen im Auftrag der Sammlungen und Archive entstehen, etwas Originales an.⁵¹⁷ Sie erzählen über zahlreiche Stempel, Aufkleber, Notizen auf den Bildrückseiten vom ursprünglichen Gebrauch, sind Objekte mit einer Geschichte und eigener Biografie, und nicht zuletzt sind sie durch die Hand der Fotografen gegangen oder durch sie autorisiert. Diese Aspekte spielen einer Idee fotografischer Authentizität und Zeugenschaft zu, die maßgeblich das Verständnis von Fotografie in den entsprechenden, die Bilder von Capa und Taro bewahrenden Institutionen prägt. Fotografien, die ehemals Tausch-Objekte waren, sind heute historische Objekte, die Spuren ihrer (sozialen) Geschichte tragen, sowie mitunter fetischisierte Objekte mit Kultwert.⁵¹⁸ V.a. an der Umgangsweise mit den Prints zeich-

⁵¹⁷ Die *Sektion Kunst, Markt und Recht* der *Deutschen Gesellschaft für Photographie* (DGPh) machte im Juni 2017 mit einer Tagung auf die Bedeutung des Begriffs ‚Vintage‘ und seine vielfältigen Implikationen aufmerksam. Verhandelt wurde der Terminus Vintage als „ein photographisches Positiv, das zeitnah zur Entstehung des Negativs sowie möglichst unter Mitwirkung der Bildautor/innen entwickelt wurde und das bereits seit längerem Zeitraum existiert.“ Der Terminus impliziere „Unmittelbarkeit des künstlerischen Ausdrucks, Individualität des Abzugs und Seltenheit auf dem Markt“ und werte ein fotografisches Objekt, „dem aufgrund seiner Entstehung durch technische Reproduktion ein Mangel an Aura des Unikats eingeschrieben ist“, auf (https://www.dgph.de/presse_news/pressemitteilungen/dgph-tagung-vintage-ein-begriff-macht-photographie-geschichte, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022).

⁵¹⁸ Benjamin benennt mit dem Kult- und Ausstellungswert zwei Funktionen des Kunstwerks (vgl. Benjamin, *Kunstwerkaufsatz*, 2011). Im „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ habe der Ausstellungswert den Kultwert allerdings abgelöst. Mit dem Aufkommen der Fotografie – der Grundlage technischer Reproduzierbarkeit – seien die Einmaligkeit und Dauer, das „Hier und Jetzt“, die Aura des Kunstwerks, seine Unnahbarkeit und seine „Fundierung aufs Ritual“ durch „Entortung“ und Wiederholbarkeit ersetzt. „In der Photographie beginnt der Ausstellungswert den Kultwert auf der ganzen Linie zurückzudrängen“ (ebd., S. 25). Denn: „Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt eines aus: Das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist. Dahin rechnen sowohl die Veränderungen, die es im Laufe der Zeit in seiner physischen Struktur erlitten hat, wie die wechselnden Besitzverhältnisse, in die es eingetreten sein mag. [...] Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus“ [Sperrsatz i. Orig.] (ebd., S. 13). Mit der technischen Reproduzierbarkeit werde das Hier und Jetzt aufgebrochen und die Echtheit des Kunstwerks entwertet (vgl. ebd., S. 15). Gerade Vintageprints aber zeichnen sich durch die von Benjamin genannten Echtheitskriterien der Spur und Tradition aus und können deshalb erneut als Objekte mit Kultwert betrachtet werden. Der ursprüngliche Ausstellungswert der Prints, die als Mittel der Verteilung und Vervielfältigung der Bilder dienten, wird mit dem Bewahren und teilweisen Wegschließen in Archiven mit begrenztem Zugang nun in umgekehrter Richtung wieder durch den Kultwert verdrängt. „Der Kultwert als solcher scheint heute geradezu daraufhinzudrängen, das Kunstwerk im Verborgenen zu halten: gewisse Götterstatuen sind nur dem Priester in der cella zugänglich, gewisse Madonnenbilder bleiben fast das ganze Jahr über verhangen [...]“ (ebd., S. 23f.). Oftmals werden Vintageprints nur

nen sich die verschiedenen Status von Fotografien als Objekten ab.

Ein markantes Beispiel für den Kult- und Kunstwert eines Vintageprints gibt Capas Fotografie eines *Fallenden Soldaten*. **Abb. 137** Das Bild lebt von der Vorstellung eines augenblickhaften Todes, den der Fotograf, indem er im entscheidenden Moment, dem Bruchteil einer Sekunde, den Auslöser drückte, im Bild festhalte, dadurch sichtbar mache und durch die Fotografie bezeuge (Kap. 3.1). Vintageprints des *Fallenden Soldaten* befinden sich heute in den Sammlungen des *Metropolitan Museum of Art* (MET)⁵¹⁹, des *New Orleans Museum of Art* (NOMA)⁵²⁰ oder der privaten Londoner *Kogan Collection*.⁵²¹ Der Print, der dem MET übergeben wurde und der aus den späten 1940er oder frühen 1950er Jahren stammt, ist auf der Bildfläche mit weißer Farbe signiert, d.h. Capa hatte ihn wohl selbst bereits als Kunstobjekt betrachtet. Rückseitig ist das Bild beschrieben als „Falling Loyalist soldier in moment of death“.⁵²² Ein weiterer Print gehört, wie erwähnt, zum Konvolut der Fotografien des *Schwedischen Koffers* und lagert im *Centro Documental de la Memoria Histórica*, Salamanca. Zudem wurde 2018 ein Print bei einer Auktion des österreichischen Vereins *WestLicht* für 144.000 Euro versteigert.⁵²³ Zu Kunst- und Kultobjekten erhob in den 1990er Jahren auch Cornell Capa nachträglich eine Reihe von 937 Fotografien seines Bruders, die er als die *Definitive Collection* einer ca. 70.000 Bilder umfassenden Sammlung bezeichnete. Von dieser Auswahl ließ er 1995 durch die „Druckermeister“⁵²⁴ Igor Bakht und Teresa Engle in „streng limitierten drei identischen Sätzen“⁵²⁵ Abzüge im Format 40 x 50 cm herstellen. Davon ging einer an das *International Center of Photography* in New York, einer an das *Fuji Art Museum*

noch für den Zweck der Kunstaussstellung aus dem Archiv geholt und einem Publikum präsentiert; oder es werden gleich ganz neue Prints angefertigt. So wurde z.B. ein Großteil der in der Ausstellung *Cara a cara. Fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil Española* im *Museo Nacional Centro de Arte* in Madrid 1999 präsentierten Prints erst 1998 im Vorfeld der Ausstellung angefertigt und durch Cornell Capa gestiftet (vgl. <https://www.museoreina.sofia.es/en/exhibitions/capa-cara-cara-fotografias-robert-capa-sobre-guerra-civil-espanola-coleccion-museo>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022).

⁵¹⁹ Der Print ging 2005 mit der *Gilman Collection* in die Sammlung ein und stammte ursprünglich aus dem Verkauf einer New Yorker Privatsammlung. Vgl. *The Falling Soldier*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283315>, zuletzt aufgerufen am 20.10.2022.

⁵²⁰ Erst 2020 ging dieser Print mit einer Schenkung von 260 Fotografien aus der Sammlung von Cherye R. und James F. Pierce an das NOMA über. Vgl. *NOMA Announces Extraordinary Gift of Photographs from Cherye and James Pierce*, <https://noma.org/noma-announces-extraordinary-gift-of-photographs-from-cherye-and-james-pierce/>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.

⁵²¹ Vgl. *Photo London 2021: Robert Capa. Close Enough, The Kogan Collection*, in: *The Eye of Photography*, <https://loeildelaphotographie.com/en/photo-london-2021-robert-capa-close-enough-the-kogan-collection-gd/>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.

⁵²² *The Falling Soldier*, <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/283315>.

⁵²³ Vgl. *Photo Auction Preview, Westlicht Foto-Auktion*, <https://www.westlicht.com/westlicht/de/programm/archiv/2018/previewphotoauktion>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022; *APA/red: Fotoauktion im WestLicht: 144.000 Euro für Capas „Fallender Soldat“*, 24.11.2018, <https://www.vienna.at/fotoauktion-im-westlicht-144-000-euro-fuer-capas-fallender-soldat/6008572>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.

⁵²⁴ Richard Whelan: *Robert Capa. Die Sammlung*, Berlin 2001, S. 568.

⁵²⁵ Ebd.

in Tokio, und der dritte, der aufgrund von Capas „europäischer Abstammung“⁵²⁶ für ein zunächst nicht spezifiziertes europäisches Museum angefertigt wurde, ging schließlich an das *Ungarische Nationalmuseum* in Budapest.⁵²⁷ In Buchform wird die *Definitive Collection* seit 2001 in fortlaufenden Auflagen und verschiedenen Sprachen herausgegeben und perpetuiert so die Vorstellung von Capas ‚Œuvre‘.⁵²⁸

In Taros Fall waren es v.a. Vintageprints ihrer frühesten Aufnahmen, ihre Mittelformat-fotografien, die ins visuelle Gedächtnis überführt worden sind. Im Vergleich mit Taros und Capas Aufnahmen sequenzieller Serien, wie sie gerade erst in den 1920er Jahren mit der Einführung von Kameramodellen wie der Leica möglich geworden waren,⁵²⁹ fällt auf, dass Taros frühe Fotografien, die noch mit der Reflex-Korelle entstanden – einer Rollfilm-Mittelformat-Kamera, deren Film nach 12 und nicht nach 36 Aufnahmen wie im Falle der Kleinbildkameras gewechselt werden musste –,⁵³⁰ stärker zur Abgeschlossenheit eines Einzelbildes tendieren. Eine solche Tendenz äußert sich in Ausschnitt, Perspektivierung, Fokussierung und wird nicht zuletzt durch das zentrierende quadratische 6x6-Format unterstützt.

Das Fotografieren mit der Reflex-Korelle unterlag speziellen kameratechnischen Bedingungen, bot aber auch eigene Möglichkeiten. Sie wurde als einäugige Spiegelreflexkamera 1935 „mit hohem technischen Niveau“⁵³¹ von der Dresdner Firma *Franz Kochmann* auf den Markt gebracht und war ebenfalls in Frankreich erhältlich. Auf einer Mattscheibe konnte das Reflexbild bei Betätigung des klappbaren Lichtschachts betrachtet werden.⁵³² **Abb. 109** Außerdem wartete die Kamera mit folgenden Besonderheiten auf:

Scharfeinstellung mit im Lichtschacht eingebauter Lupe auf Mattscheibe. Zuverlässige Kontrolle des Bildausschnitts. Keine Parallaxe, da nur ein Objektiv, das durch andere längere Brennweiten auch ausgetauscht werden kann. Der sanft und erschütterungsfrei arbeitende Schlitzverschluss ist regulierbar von 1/25 bis 1/1000 Sekunde. Filmtransport und Verschlussaufzug sind miteinander gekuppelt und durch einen Hebel leicht zu betätigen, daher Doppelbelichtungen unmöglich. Die

⁵²⁶ Ebd.

⁵²⁷ Vgl. Livia Páldi: Robert Capa – History in the Making, in: dies. (Hg.): Robert Capa. Így készül a történelem/History in the Making, Ausst.-Kat., Budapest 2013, S. 16.

⁵²⁸ Vgl. Richard Wheln: Robert Capa. The Definitive Collection, London 2001.

⁵²⁹ Vgl. Colin Harding: Classic Cameras, Lewes 2009, S. 112.

⁵³⁰ Vgl. Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 83; Thomas Pantke: Gerda Taro und das 6x6-Negativformat, in: Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 97; außerdem Richard Hummel: Spiegelreflexkameras aus Dresden. Geschichte – Technik – Fakten, erw. u. überarb. Nachaufl., Leipzig 1995, S. 88f; Manfred Rehm: Primarflex und Reflex-Korelle. Wegweiser für die moderne Fotografie, in: Photo Deal 2 (1997), S. 8-11; Reflex-Korelle 6 x 6 cm. Druckschrift der Firma Franz Kochmann, Fabrik photographischer Apparate, Faltblatt, Dresden 1935 (Staatsgalerie Stuttgart, Bibliothek zur Photographie, Collection Dr. R.H. Krauss).

⁵³¹ Hummel, Spiegelreflexkameras aus Dresden, 1995, S. 88.

⁵³² Vgl. ebd., S. 88.

Zahl der Aufnahmen wird durch eine Zähluhr angezeigt. Alle Einstellungen für die Aufnahme lassen sich in Gebrauchshaltung der Kamera übersehen.⁵³³

Die Reflex-Korelle war also ein Kameramodell für den erweiterten Gebrauch mit verschiedenen Kontrollmechanismen, um auf die Aufnahme Einfluss zu nehmen. „Auf der Mattscheibe ließ [sich] die Bildwirkung besser beurteilen als durch die überwiegend kleinen Newtonsucher der anderen Kameras. So eignete [...] sich [...] die Reflex-Korelle hervorragend für gestaltete Fotografie“,⁵³⁴ fasst Manfred Rehm zusammen.

Hand und Auge

In ihrem Aufbau erinnern solche Spiegelreflex-Mittelformatkameras wie die Reflex-Korelle an Modelle der Camera Obscura mit Spiegel und Glasplatte zum Abzeichnen des reflektierten Bildes, **Abb. 110** rückverweisen also auf einen Gebrauch im Bereich der Bildenden Künste, dem das Ausschnitthafte und eine eher kontemplative Auseinandersetzung mit einem *Stück* Welt eingeschrieben sind. Henry Fox Talbot entwickelte bekanntlich – ebenso wie Louis Daguerre und Nicéphore Niépce – den Mechanismus einer Camera Obscura für seine fotografischen Experimente weiter.⁵³⁵ Nicht mehr die Hand des Künstlers, sondern der „Zeichenstift der Natur“ bzw. eigentlich die technische Apparatur übertrug hierbei nun das Bild auf (lichtempfindliches) Papier.⁵³⁶

Talbot näherte sich dem neuen Medium überhaupt gänzlich in der Sprache und den Kategorien der Malerei. Denn das „Vokabular der Photographie, mit Begriffen wie *Tiefenschärfe*, *Gradation*, *Belichtungsspielraum*, *Kontrastumfang* etc., war [...] noch nicht eingeführt, nicht weil die Phänomene etwa noch nicht auftraten, sondern weil das Medium noch nicht theoretisch ausgemessen und bewältigt war.“⁵³⁷ Talbot stellte klar die Differenz von Fotografie gegenüber Malerei und Zeichnung heraus, erklärte darüber die Neuartigkeit des Mediums, fundierte die Fotografie aber zugleich ebendort, stellte sie sogleich in ein Verhältnis mit Malerei und Zeichnung, beschrieb sie vor dem Hinter-

⁵³³ Werbeanzeige 1935, in: ebd., S. 89.

⁵³⁴ Rehm, *Primarflex und Reflex-Korelle*, 1997, S. 8.

⁵³⁵ Vgl. Ronald Berg: *Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*, München 2001, S. 26.

⁵³⁶ Zu „Talbots Verkenntung der Technik“, d.h. dass er Natur als Agens betrachtete und den Aspekt der technischen Aneignung von Natur ausblendete, vgl. ebd., S. 43-46. Seit der Antike schon existieren zwei widerstreitende Theorien des Sehens: Nach der einen zeigt sich die Welt selbst und sendet Emanationen, die auf ein passives, empfangendes Auge treffen, nach der anderen ist das Auge aktiv und eignet sich die angeschaute Welt an, versieht sie mit Bedeutung. Dazwischen liegt die Vorstellung, das Empfangen und Entnehmen reziprok verknüpft sind. Daguerre nahm einen anderen Standpunkt als Talbot und viele seiner Zeitgenossen ein. Er verwies bereits auf die aktive Seite des *Bildermachens* (vgl. Kaja Silverman: *The Miracle of Analogy or The History of Photography, Part 1*, Stanford 2015, S. 17-26).

⁵³⁷ Berg, *Die Ikone des Realen*, 2001, S. 29f., Herv. i Orig.

grund von Malerei und Zeichnung.⁵³⁸ „Die traditionelle Bildkunst stellt das Paradigma, an dem sich die neue Form abarbeiten muß.“⁵³⁹ Und obwohl Talbot in der Fotografie kein Ausdrucksmittel der Kunst sah und das Schöne nicht als das Kunstschöne, sondern vielmehr als das Naturschöne betrachtete, orientierte er sich bei Motivwahl und Komposition doch an „gängigen Vorstellungen von ‚schönen Bildern‘, wie sie die Kunst zur Verfügung stellte“ und „welche ganz in der Tradition der ‚pittoresken‘ Malerei seiner Zeit stehen und sich damit der Kunst ähnlich machen“. Für pittoresk hielt Talbot, „was dem Betrachter zum Anstoß der Einbildungskraft wird.“⁵⁴⁰ Immer wieder ging er auf die Suche nach pittoresken Bildern. Dazu reiste er zu den Kathedralen nach Frankreich oder in die malerische Ortschaft Oxford.⁵⁴¹ In seiner Publikation *The Pencil of Nature* (1844) letztlich widerstreitet das Konzept des „wahr[e]n Abbild[s] mit der pittoresken Konvention“. ⁵⁴²

In seiner theoretischen Auseinandersetzung mit der Fotografie negiert Talbot die Möglichkeit künstlerischer Einflussnahme und streicht den Automatismus der Apparatur wie die Idee objektiver Einschreibung der Natur heraus. Er folgt der idealistischen Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, die die Hand des genialen Künstlers, die erst den Geist ins Werk setzt, zur *conditio sine qua non* des Kunstwerks erhebt und damit die Fotografie von jeder Kunst ausschließt.⁵⁴³ Für Talbot aber ist das kein Mangel, sondern der besondere Wert der Fotografie, die er für wissenschaftliche Zwecke nutzbar machen und dem Künstler als Hilfsmittel an die Seite stellen will.⁵⁴⁴

Die Kunsttheorie der 1920er Jahre hingegen installiert den Fotografen als Künstler erneut im fotografischen Werk, indem sie statt der Hand, das Auge ins Zentrum des künstlerischen Schaffens setzt. In seinem programmatischen Text *mechanismus und ausdrück. wesen und wert der fotografie* (1929), der den Bildband *foto-auge* dreisprachig einleitet, schreibt Franz Roh, „grober, subjektivistischer Irrtum ist, zu glauben, ästhetisch erfüllte Gebilde entstünden nur dann, wenn jeder Einzelstrich aus dem beliebten ‚Schmelztiegel der Seele‘ d. h. der geistgeleiteten Hand des Menschen selber hervorginge.“⁵⁴⁵ Entscheidend ist ihm vielmehr die über das Auge erfolgte Wahl des Gegen-

⁵³⁸ Vgl. ebd., S. 27-30.

⁵³⁹ Ebd., S. 30.

⁵⁴⁰ Ebd., S. 34.

⁵⁴¹ Vgl. ebd., S. 35-36.

⁵⁴² Ebd., S. 37.

⁵⁴³ Vgl. ebd., S. 46-49.

⁵⁴⁴ Vgl. ebd., S. 60-91.

⁵⁴⁵ Franz Roh: *mechanismus und ausdrück. wesen und wert der fotografie*, in: ders., Jan Tschichold: *foto-auge. 76 fotos der zeit, unveränd. Nachdr. der Ausg. Stuttgart 1929, Tübingen 1973*, S. 4. Vgl. auch Inka Graeve Ingelmann: *Mechanics and Expression. Franz Roh and the New Vision – A Historical Sketch*, in:

standes. Technisches Können sei außerdem nebensächlich:

fotos des **einen** wirken immer fade, auch wenn er guter techniker ist, des **anderen** immer stark, selbst wenn er sich als laie empfindet und technisch manchmal nicht vollkommen arbeitet. das organisationsprinzip liegt hier, entgegen der grafik nicht in der überall waltenden manuellen umformung beliebiger wirklichkeit, sondern im akt der wahl eines in jeder hinsicht fruchtbarsten stückes wirklichkeit selber. gibt es bei der grafik tausend formen der **umschmelzung und reduktion** der aussenwelt, so gibt es für die fotografie hundert möglichkeiten des **blickpunktes, ausschnittes, beleuchtens**, vor allem aber der **gegenstandswahl** selber. dieser **beschränkte** kreis von möglichkeiten genügt bereits, um bedeutsame individuation verwirklichen zu können. wir überschätzen meist die zahl der wenigen elemente, die allein notwendig, um sinngesättigte gebilde zu erreichen. [...] die gegenstandswahl bereits ist schöpferischer akt. [...] charakteristisch für den fotomann [ist] bereits, vor welchen gebilden er wie angewurzelt stehen bleibt, welche bezeichnenden schwinkel und lichtquellen ihn sodann bannen.⁵⁴⁶ [Herv. i. Orig.]

Ausschnitt, Perspektive bzw. Ansicht und Licht, das sind die zentralen Gestaltungsmit-
tel schöpferischer Fotografie sowie die Kategorien ästhetischer Wahrnehmung. Das
Auge ist sowohl Hand des Fotografen wie erkenntnisbringendes Instrument, beides fällt
mit der Fotografie für Roh und die Vertreter des Neuen Sehens im Auge zusammen.⁵⁴⁷
Der Umschlag der Publikation *foto-auge*, der El Lissitzkys Selbstporträt *Der Konstruk-
teur* (1924) trägt, führt dieses Zusammenfallen anschaulich vor. **Abb. 111** Zudem sind
das Auge in der Innenfläche der Hand ebenso wie der nach oben geöffnete Zirkel der
Fotomontage Embleme himmlischer Inspiration und Eingebung. Sie spielen damit auf
die inneren, geistigen und – darauf deuten Pfeil und die letzten Buchstaben des Alpha-
bets, XYZ – zukunftsweisenden, progressiven Gehalte, die auch der Foto-Konstrukteur
ins Bild zu bringen vermag, an.⁵⁴⁸ Und, das ist immer wieder entscheidend, diese Ge-

Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949. An Online Project of
The Museum of Modern Art, 2014, <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/GraeveIngelmann.pdf>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.

⁵⁴⁶ Ebd., S. 5.

⁵⁴⁷ Der Bild-Anthropologe Gottfried Boehm fragt, wäre das Auge tatsächlich imstande zu denken, d.h. Erkenntnisse zu liefern, wie sähe das aus. „Wie gewinnt das Auge Einsichten? Wie denkt es?“ Seine Antwort: „[I]ndem es *Anblicke* gewinnt. Ein Anblick ist nicht einfach diese oder jene Beobachtung, er ergibt sich nicht, wenn wir unsere Augen lediglich spazierenführen, ihrer schweifenden Neugier Genüge tun. Einen Anblick gewinnen wir vielmehr dann, wenn wir das Sichtbare so zurechtrücken, dass es ‚*sich*‘ zeigt, sich uns ‚darbietet‘. Damit ist zugleich auch gesagt, dass wir uns sehend dazu in ein angemessenes Verhältnis versetzen. Wir bringen uns so ins Spiel, dass sich eine Sache aufschliesst, indem sie sich auf uns *hinordnet*. [...] Ihre Intelligenz [die der Augen] hat also mit der Fähigkeit zu tun, visuelle Entsprechungsverhältnisse herzustellen. Mit dem Auge denken bedeutet auf dieser elementaren Ebene, anschauliche Korrespondenzen ausfindig zu machen. [...] Der Anblick ergibt sich aus einem blickenden Tun, ist gleichsam ein Konstrukt. Mit anderen Worten, das Auge ist selbst *bildend*, es aktiviert ein Vermögen, das darin besteht, anschauliche Entsprechungen auszukundschaften. Man hat diese ursprüngliche Aktivität auch Einbildungskraft genannt. Ihr ist es jedenfalls zu verdanken, dass unser *Blick* zu einem *Anblick* wird, sich mit einer Sache zu verschränken vermag“ (Herv. i. Orig., Gottfried Boehm: *Zwischen Auge und Hand. Bilder als Instrumente der Erkenntnis*, in: ders. (Hg.): *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, 3. Aufl., Berlin 2010, S. 99f.).

⁵⁴⁸ Ausführlich Jochen Becker: *Affenhand und Fotoauge*. Zu El Lissitzkys Selbstbildnis *Der Konstrukteur* (1924), in: Anthony J. Harper, Ingrid Höpel, Susan Sirc (Hg.): *Emblematic Tendencies in the Art and Literature of the Twentieth Century*, Glasgow 2005, S. 47–82 (zu den politisch-kommunistischen Implikationen vgl. insbes. S. 68–74); sowie Michel Frizot: *The Poetics of Eye and Lens*, in: *Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949*. An Online Project of The Museum of

halte werden durch das technische, mechanische Verfahren der Fotografie objektiviert und beglaubigt. Mechanismus und Ausdruck werden als zwei Seiten einer Medaille präsentiert.

Darüber hinaus wird das Auge in Analogie zur Linse des Kameraobjektivs gedacht – bereits die Camera Obscura sollte das Auge und den menschlichen Sehvorgang imitieren.⁵⁴⁹ Die Vorstellung dieser Analogie legt überhaupt die Grundlage zur Annahme, die Kamera zeichne auf, was das Auge sieht bzw. könne selbst sehen:

The likening of the lens to the eye implies that the lens has a capacity for vision. That is, it endows it with a human property that is physiological, optical, mental, and psychological all at once: *vision* includes not only the act of *seeing* but a mental, imaginary representation of what is seen that borders on the fantastical.⁵⁵⁰

Die Kamera sieht also nicht nur, sondern macht ein Inneres oder Fantastisches ansichtig.⁵⁵¹ Sie verbindet Außenwelt und ein Geistiges bzw. die Innenwelt des Fotografen.

Kamera und Auge werden aber auch komplementär konzipiert:

There is a complementarity between the human eye and technical eye, one supporting the other and one surpassing the other. This was the conceptual basis of the new art, addressing different forms of competition, substitution, and meaning between the two.⁵⁵²

Die Titel der in den 1920er und 1930er Jahren etablierten Zeitschriften *VU* (gesehen) oder *Regards* (Blicke, Ansichten) verweisen auf die außerordentliche Bedeutung und den epistemologischen Status, der dem Sehen in jener Zeit zugesprochen wird. In *VU* oder *Regards* finden sich dann auch Reportagen, die sich allein mit dem Sehen und Blicken auseinandersetzen.

So präsentiert *VU* vom 2. Juli 1935 eine Reportage des Fotografen Isaac Kitrosser,⁵⁵³ die sich unter dem Titel *Comment ils regardent...* (Wie sie schauen...) den Besuchern einer Ausstellung widmet. **Abb. 112** Vorgestellt werden verschiedene Betrachtungstypen

Modern Art, 2014, <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Frizot.pdf>, S. 2-6, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022 (hier v.a. zum Kontext des russischen Konstruktivismus und Suprematismus und dem Einfluss des Bauhaus). Allgemein gilt der Zirkel auch als Attribut des Architekten und steht für perspektivisches Sehen und die konstruktive Kraft des Architekten oder Künstlers (vgl. ebd., S. 3).

⁵⁴⁹ Vgl. Frizot, *The Poetics of Eye and Lens*, 2014, S. 1, 14-23.

⁵⁵⁰ Ebd., S. 22.

⁵⁵¹ Vgl. auch Pierre Mac Orlans Konzept des *fantastique social*; Pierre Mac Orlan: *L'art littéraire d'imagination et la photographie* (1928), in: ders.: *Écrits sur la photographie*, hrsg. von Clément Chéroux, Paris 2011, S. 53-57; Pierre Mac Orlan: *La photographie et le fantastique social* (1928), in: ebd., S. 59-63.

⁵⁵² Frizot, *The Poetics of Eye and Lens*, 2014, S. 1f.

⁵⁵³ Zu Isaac Kitrosser, der in Paris ein Fotogeschäft betrieb und dessen Vater bereits Daguerrotypist war, vgl. *Histoires de photographies: Cérémonie juive dans le camp de Septfonds*, in: Musée Français de la Photographie, <http://www.museedelaphoto.fr/?p=2961>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022; Elisa Fuksa-Anselme: *Le Camp de Septfonds par Kitrosser*, in: Musée Français de la Photographie, http://expositions.museedelaphoto.fr/regardeur/ficheprof.php?id_prof=52, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022. Kitrosser hatte auch die Fotografien zur Reportage „Les 3 visages de La Pasionaria“ in *VU* vom 10. Oktober 1934 geliefert (Kap. 2.2)

und -weisen sowie Wirkungen der Betrachtung: „Passivité réceptive“ (rezeptive Passivität), „Ça fait plaisir de le revoir“ (Das anzusehen bringt Freude), „L’esthète goulou“ (Der gierige Ästhet), „La beauté ça fatigue“ (Die Schönheit macht müde), „Lui aurais se plu?“ (Hätte er ihr gefallen?) – fragt die Bildunterschrift des zentralen Bildes einer Frau, die vor eine Büste stehend in den Spiegel schaut, um sich abzapudern –, „Concentration et expansion“ (Konzentration und Expansion), „Un doute subsiste“ (Ein Zweifel bleibt), „L’esthète gourmet“ (Der kennend-genießende Ästhet), „Techniciens ou pousson?“ (Techniker oder Treibender?).⁵⁵⁴ Sehen und Schauen werden hier an Werken Bildender Kunst praktiziert und eingeübt. Erinnert sei an Capas Reportage *Sein „Milljöh“ (Modelle erkennen sich wieder)* im Welt-Spiegel vom 12. März 1933 (Kap. 1.3).

Ein weiteres Beispiel einer das Blicken thematisierenden Reportage gibt eine Doppelseite in *Regards* vom 20. Mai 1937 mit Fotografien von Henri Cartier-Bresson. **Abb. 113a** Überschriften mit *Ceux qui regardaient* zeigt die Reportage Bilder der die Krönung von Georg VI. am 12. Mai 1937 in London verfolgenden Menge. Kein einziges Bild der Krönung selbst wird präsentiert, auch nicht auf den anderen Seiten des Heftes. Stattdessen sind Zuschauer zu sehen, die bemüht sind, unter Zuhilfenahme von Teleskopspiegeln oder auf die Schultern gehoben einen Blick des Ereignisses in der Ferne zu erhaschen. Gelingt es, rufen sie aus, „Je l’ai – ne poussez pas, by Jove – je l’ai“ (Ich habe ihn – nicht drängeln, bei Jupiter – ich habe ihn).

Das Thema des Sehens und Blickens zieht sich durch das gesamte Heft. Auf der Titelseite des Magazins findet sich eine Montage einer in eine Richtung und durch Platzierung der montierten Fotografie nach schräg oben schauenden, scheinbar ein Gebäude oder einen erhöhten Gegenstand anblickenden Mädchengruppe. Im Hintergrund erstreckt sich das Gelände der Weltausstellung von 1937 in Paris am Ufer der Seine. Auf dem Rücktitel des selbigen Magazins befindet sich Capas Fotografie in die Luft blickender Soldaten in der Stellung bei Bilbao. **Abb. 113b, c**

Insbesondere Capa macht das Sehen und visuelle Wahrnehmen bereits früh und noch weit nach dem Spanischen Bürgerkrieg immer wieder zum Thema seiner Bilder. Blickende Zuschauer, Blindheit oder Schlaf⁵⁵⁵ sind wiederholt Gegenstand seiner Fotografien. Deuten Bilder schlafender Soldaten mitunter die Ambivalenz zwischen Tod und Schlaf an, scheint es Capa mit seinen Fotografien sich auf Feld und Straße ruhender

⁵⁵⁴ Isaac Kitrosser, Comment ils regardant..., in: VU, Nr. 381, 2.7.1935, S. 878-879.

⁵⁵⁵ Vgl. u.a. Capa, Gerda Taro schlafend, Paris 1935-1936, Negativfilm 159, in: Young, The Mexican Suitcase, Bd. 2, 2010, S. 407; Capa, Schlafende Soldaten, Aragón-Front, August/September 1936, Negativfilme 14-15, in: ebd., S. 36-38.

Kämpfer doch vornehmlich um das Verhältnis von äußerem Bild der Person und innerer von Ort und Zeit gelöster Traumwelt zu gehen. Ausführlich befasst er sich mit dem Anblick schlafender Soldaten an der Córdoba-Front im August/September 1936. **Abb. 114** Oftmals schneidet er die Körper in seinen Aufnahmen an, fokussiert sich auf die Haltung der Arme oder Beine, wendet sich den Gesichtern der Schlafenden zu und gibt dem ungewöhnlichen Ort des Ruhens, dem harten Boden, Raum im Bild. Licht- und Schattenspiel der Umgebung unterstützen die träumerische Atmosphäre.

Auch Fotografien gen Himmel blickender Menschen in Madrid oder Bilbao, die die Bombardierungen der Städte durch Flugzeuge greifbar machen sollen,⁵⁵⁶ stehen gar nicht so weit entfernt von beispielsweise den Bildern der Zuschauer in der Stierkampf-Arena Barcelonas oder späterer Aufnahmen des Publikums eines Pferderennens im französischen Deauville 1951, die wie die Fotografien Cartier-Bressons zudem das optische Gerät der Anschauung – hier das Fernglas – ins Zentrum rücken. Über die Art und Weise des dargestellten Blickens sollen Stimmung und Charakter des Ereignisses ansichtig werden, indirekt oder vielmehr deutlicher noch als mit einer Fotografie des Ereignisses selbst. Dem Blick wird wesentliche Ausdrucks-, Aussage- und Mitteilungskraft attestiert. So lautet die Bildunterschrift einer (stark beschnittenen) Fotografie der nach oben schauenden Bewohner der Stadt Madrid: **Abb. 115**

Während Schrecken und Angst die Einwohner Madrids ergreift, wenn die Flieger der Nationalisten ueber der Stadt sichtbar werden und ein Luftangriff bevorsteht, und sie sich mit panikartiger Geschwindigkeit in Kellern oder Untergrundbahn-Tunneln in Sicherheit zu bringen suchen, erweckt das Erscheinen der Flieger der Regierungstruppen Begeisterung, denn sie bedeuten ja fuer die Bewohner die Befreiung von dieser immer wiederkehrenden Gefahr der Luftangriffe. Sobald die Regierungsflieger erscheinen, haelt es die Bewohner nicht mehr in den schuetzenden Kellern, sondern sie eilen auf die Strasse und verfolgen mit Spannung die Luftkaempfe und den Rueckzug der Franco'schen Flieger.⁵⁵⁷

Vor dem Hintergrund, dass sich Capa durchaus aistisch mit dem Medium Fotografie auseinandersetzt, lässt sich schließlich auch das Bild eines Mädchens, das in Barcelonas Flüchtlingsstation im Januar 1939 auf Säcken ruht – die eine Gesichtshälfte in der Decke unter dem Kopf verschwunden und mit dem Auge der anderen Gesichtshälfte in die Kamera blickend – auf zweifache Weise lesen. **Abb. 116-118** Zum einen kann es als das Bild einer prekären Situation, das eine Kontaktaufnahme mit dem Fotografen bzw. Betrachter beinhaltet, gefasst werden, zum anderen ruft es aber auch das Echo programmatisch-metaphorischer Fotografien der Avantgarde wach. Wie Michel Frizot anhand zahl-

⁵⁵⁶ Vgl. u.a. Capa, Arbeitsheft F/7/14740/4, Archives Nationales, Paris, S. 11, überschrieben mit „Avions sur Madrid“, November/Dezember 1936; Capa, Arbeitsheft F/7/14740/2, Archives Nationales, Paris, S. 21-23, überschrieben mit „Le bombardement“, Mai 1937.

⁵⁵⁷ Capa, Vintageprint, Objekt-Nr. 2010.86.67, ICP, New York/Jersey City.

reicher Beispiele allein aus der *Thomas Walter Collection* des *Museum of Modern Art* aufzeigt, geraten in den 1920er Jahren nicht nur Auge und Sehen zum zentralen Bildgegenstand, ebenso wird die Fokussierung auf nur ein Auge zentraler Bildtopos. Bekanntestes Beispiel ist eine Fotografie von Max Burchartz, die den Titel *Lotte (Auge)* trägt. Nachdem das Bild 1929 auf der *FiFo* gezeigt wurde, platzierte man es 1931 in starker Vergrößerung als Metapher und Manifest im Eingangsbereich der Ausstellung *Das Lichtbild* in Essen.⁵⁵⁸ **Abb. 119** Lugon verweist darauf, dass Burchartz das ursprüngliche Bild nicht nur beschnitt, sondern auch die Sommersprossen auf dem Gesicht seiner Tochter Lotte retuschierte, um, wie in der Werbegrafik, seinem Metier, üblich, die Details zugunsten einer klareren Aussage zurückzunehmen und den Fokus auf das Auge zu lenken.⁵⁵⁹

Zu Capas Fotografie des blickenden Kindes finden sich in der Sammlung des *International Center of Photography* verschiedene Vintageprints. Im Silbergelatine-Verfahren hergestellt und im Format 24 cm x 18 cm abgezogen, weisen sie ganz unterschiedliche Belichtungsraten, Kontraste und Gradationen auf. Bemerkenswerterweise tritt das Augenweiß besonders auf jenem Abzug hervor, der keinen Agentur- oder Zeitschriftenstempel auf der Rückseite trägt. **Abb. 117** Weitere Abzüge weisen dagegen die Stempel der Zeitschrift *Match* und der Tageszeitung *Paris-Soir* auf. Aber sowohl in der neunseitigen Reportage *Le Drame de Barcelone* in *Match* vom 2. Februar 1939, die Fotografien von Capa verwendet, wie in den Januar- und Februarausgaben von *Paris-Soir*⁵⁶⁰ findet sich das Bild nicht. Ebenso wenig veröffentlicht *Regards* in seiner sechsseitigen Reportage *Héroïque Espagne* der Ausgabe vom 2. Februar 1939, die sich ganz exklusiv auf zahlreiche Fotografien von Capa stützt, das Bild nicht. Nachrichtenwert und Bedeutung für und Beurteilung durch den Fotografen fallen hier scheinbar auseinander. Was Capas Bild zuletzt vom Großteil solcher Bilder der Avantgarde-Künstler unterscheidet, ist, dass er das Motiv findet und nicht im Studio oder in der Sitzung mit einem Modell erprobt.

Nachdem also die Bedeutung des Sehens, Blickens und Schauens nicht nur für die Zeit,

⁵⁵⁸ Vgl. Frizot, *The Poetics of Eye and Lens*, 2014, S. 4f.; zu weiteren Verwendungsweisen vgl. Lotte (Eye): In context, in: *Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949. An Online Project of The Museum of Modern Art*, 2014, <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/objects/83691.html#context>, zuletzt aufgerufen 1.11.2022.

⁵⁵⁹ Lugon, *Photography and Exhibition*, 2014, S. 373.

⁵⁶⁰ Vgl. die Bestände von *Paris-Soir* in der Bibliothèque nationale de France, Paris, Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34519208g/date&rk=21459;2>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.

sondern ebenso für das direkte Umfeld von Taro herausgestellt wurde, kann auf Taros Mittelformatfotografien zurückgekommen werden. Zunächst ist festzustellen, dass, anders als die früheren Mittelformatkameras, die ihren technischen Bezug zur Camera Obscura und damit zur Frühzeit der Fotografie zu erkennen geben, die Kleinbildkameras, die ab den 1910er Jahren auf den Markt kommen, der dem Auslösen vorausgehenden Bildbeurteilung weniger Bedeutung beimessen lassen. Auge und Kamera treten näher zusammen. Statt durch den Lichtschachtsucher auf die mattierte Einstellscheibe, schaut der Fotograf jetzt durch das Okular des Suchers, mit dem der zu fotografierende Gegenstand nurmehr anvisiert wird. Bei der Entwicklung der Kleinbildkameras stehen vielmehr Handlichkeit, leichte Bedienbarkeit und die Möglichkeit zur augenblickhaften, unverzögerten Aufnahme durch kürzere Verschlusszeiten und den angesprochenen Einsatz von Rollfilm im Zentrum.

Ist die Reflex-Korelle zudem mit einer Sucherlupe ausgestattet, die präzises Fokussieren erlaubt, koppeln erst die Messsucherkameras den optischen Sucher mit dem Entfernungsmesser am Objektiv und erlauben dadurch genaue Scharfstellung. Bis 1936 dauert es, bis das System des kombinierten Suchens und Messens mit der Contax II perfektioniert wird.⁵⁶¹ Taro fotografiert bis Februar 1937 mit der Mittelformatkamera, danach wie Capa mit einer Kleinbildkamera. Chim überlässt ihr für kurze Zeit seine Leica III, dann übernimmt sie dieses Modell von Capa, der von nun an mit einer Contax II arbeitet.⁵⁶²

Wie in Kap. 1.2 erwähnt, geht Taros Entscheidung, sich zunächst eine Reflex-Korelle zuzulegen, wahrscheinlich auf ihre Arbeit in der Agentur *Alliance Photo* zurück. *Alliance Photo* wurde 1934 von Maria Eisner, die Capa bereits aus Berlin kannte, in Paris ins Leben gerufen. Die Fotoagentin versammelte und vertrat v.a. Freunde wie René Zuber, Pierre Boucher, Denise Bellon, Emeric Feher und Pierre Verger. Obwohl Eisners Agentur auf dem Markt des Bildertransports eine eher marginale Rolle spielte, etablierte sie Kontakte zu zahlreichen Magazinredaktionen. Ihre Kontakte reichten bis in die USA. Dort kollaborierte sie mit der Agentur *Black Star*. Es fällt zudem auf, dass Eisner kontinuierlich Kontakte zu Redaktionen ästhetisch motivierter, d.h. v.a. das Gestalt-schöne betonender Zeitschriften erhielt, allen voran *Arts et métiers graphiques*, *VU* und *Art et Médecine*, eine Zeitschrift, die zwischenzeitlich unter dem Titel *La Revue du*

⁵⁶¹ Vgl. Harding, *Classic Cameras*, 2009, S. 112f., 116f.

⁵⁶² Vgl. Pantke, *Gerda Taro und das 6x6-Negativformat*, 2013, S. 97.

Médecin lief. Zudem bediente Eisner Nischen wie Aktfotografie.⁵⁶³

Die von *Alliance Photo* mit Bildern versorgte *La Revue du Médecin*, herausgegeben vom kunst- und kulturinteressierten Mediziner und Pharmazeuten François Debat,⁵⁶⁴ zeigt in ihrer Ausgabe vom 30. September 1936 auf zwei Doppelseiten (neben Fotografien von Georg Reisner) Fotografien von Taro und Capa. **Abb. 120** Ausgewiesen als „Alliance Photos“ sind Taros Mittelformatbilder der in kühner Perspektive fotografierten *Milicianas* und des mit nackten Füßen im Heuhaufen sitzenden Bauernjungen zentral und seitenfüllend platziert, ebenso Capas Bewegungsfotografie der rennenden Soldaten bei Santa Eulalia sowie leicht zurückgenommen eine zweite Fotografie des fallenden Soldaten. Ergänzend finden sich auf der ersten Doppelseite weitere Bilder der Soldaten in der Landschaft, die eine formale Analogie zum Hauptbild der Seite aufweisen. Insgesamt zeichnet sich die Doppelseite durch formale Bezüge aus. Die Linien der Bilder werden im Gegenüber- und Nebeneinanderstellen unterstrichen, die neuen Perspektiven im dynamischen Gefüge doppelt herausgestellt. Präsentieren die ersten Seiten also die Formeln des Neuen Sehens, womit sich das Heft den Anstrich künstlerischen Sachverstandes gibt und zugleich das Kriegsgeschehen ästhetisiert, widmen sich die folgenden Seiten (auch im Text) der idealisierten Sphäre des spanischen Landlebens. Herausgestrichen werden die pittoresken Momente der Bilder, die insbesondere in Taros Mittelformatfotografien bereits mehr oder weniger latent vorhanden sind. **Abb. 16, 121, 122** Das Pittoreske allerdings ist hier nicht als pejorativer Aspekt zu verstehen. Vielmehr zeigt dieses Moment die Anschlussfähigkeit und die Kontinuitäten zur fotografischen Praxis vorhergehender Jahrzehnte auf. Taros Mittelformatfotografien nutzen sowohl die Bildsprache des Neuen Sehens wie des Pittoresken.

Wolfgang Kemp kommt in Auseinandersetzung mit dem Pittoresken in Kunsttheorie und Fotografie zu dem Schluss:

Die sachliche Fotografie der Zeit zwischen den Kriegen [...] reagierte nicht eigentlich antithetisch auf die Vergangenheit, wie dies in der Regel angenommen wird und wie die Selbstinterpretation der Zeit dies nahelegt, und sie gibt auch nicht „die Sache selbst“, ohne Bindung an Geschichte und Ikonographie [...].⁵⁶⁵

Ebenso würde ein Vergleich mit der piktorialistischen Fotografietradition einige Gemeinsamkeiten in der theoretischen Fundierung der Fotografie um 1900 und der Foto-

⁵⁶³ Zu *Alliance Photo* vgl. Thomas Michael Gunther, Marie de Thèzy: *Alliance Photo. Agence Photographique 1934-1940*, Ausst.-Kat., Paris 1989.

⁵⁶⁴ Vgl. Anne Mathieu: Debat, François, in: *Le Maitron*, Dictionnaire biographique, <https://maitron.fr/spip.php?article245393>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.

⁵⁶⁵ Wolfgang Kemp: *Foto-Essays. Zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, München 1978, S. 14.

grafie der 1920er Jahre aufzeigen.⁵⁶⁶ Insbesondere die Nutzung der Unschärfe zur Mitteilung und Eröffnung einer Wahrnehmungserfahrung zeigt Parallelen zu Capas Vorgehensweise, der seine Erzählung zu den Erlebnissen im Zweiten Weltkrieg bezeichnenderweise *Slightly Out of Focus* (1947) nennt.⁵⁶⁷ Im vorgestellten Bildbericht der *Revue du Médecin* erscheint die vergrößerte Bewegungsfotografie mit ihren grob verschwimmenden Konturen beinahe wie ein impressionistisches Bild. Ob sie für den Druck retuschiert wurde oder ob die Übertragung mittels Klischee auf Zeitschriftenpapier allein bereits den impressionistischen Effekt verstärkte, lässt sich im Vergleich mit einem Print der Fotografie kaum ausmachen.

Auch Taro nutzt Unschärfen, um den Blick zu lenken und die fokussierte Wahrnehmung eines Details, wie die Absatzschuhe der *Miliciana*, fotografisch zu gestalten. **Abb. 16** Oder sie lässt einen Soldaten durch peripheres Verschwimmen aus dem Bildraum treten, legt damit die Aufmerksamkeit auf eine Szene im Hintergrund, rahmt sie sogleich, wodurch sie in der Ferne weniger entrückt erscheint. **Abb. 121** Oder sie verschiebt den Fokus nach Scharfstellung aus der Bildmitte, so dass die weite Landschaft verunklart und die Szene im Vordergrund sich atmosphärisch heraushebt. **Abb. 122** erinnert sei zudem an Capas Soldatenporträts, die während der Versammlung der Miliz an der andalusischen Front im September 1936 entstehen (Kap. 1.2). **Abb. 23-28**

Über Peter Henry Emerson, einen zentralen Fototheoretiker des Piktorialismus, fasst Mary Warner Marien zusammen:

At a time when technical improvements enabled photographers to make sharper pictures, Emerson denied that the camera could make art by merely transcribing physical reality. Instead, he argued that the artist should translate exactly how the eye sees, concluding that the photographer should focus on the main subject of a scene, allowing the periphery and the distance to become indistinct. Called differential or selective focus, this approach varied from William Newton's earlier idea of making the entire image slightly out of focus.⁵⁶⁸

Wolfgang Ullrich zeigt auf, wie auch Fototheoretiker wie Heinrich Kühn oder Willi

⁵⁶⁶ Zum Piktorialismus vgl. Bernd Stiegler: *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006, S. 137-183; Mary Warner Marien: *Photography. A Cultural History*, London 2006, S. 165-229; Peter C. Brunell: *Für eine moderne Fotografie. Die Erneuerung des Piktorialismus*, in: Michel Frizot (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998, S. 311-326; Felix Thürlemann, Bernd Stiegler (Hg.): *Lichtmaler. Kunst-Photographie um 1900*, Ausst.-Kat., Stuttgart 2011; Bernd Stiegler (Hg.): *Das subjektive Bild. Texte zur Kunstphotographie um 1900*, München 2012.

⁵⁶⁷ Vgl. Robert Capa: *Slightly Out of Focus* (1947), mit einem Vorwort von Cornell Capa u. einer Einleitung von Richard Whelan, New York 2001. Zur Geschichte der Unschärfe in Kunst- und Fototheorie seit dem 19. Jahrhundert vgl. Wolfgang Ullrich: *Unschärfe, Antimodernismus und Avantgarde*, in: Peter Geimer (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt am Main 2002, S. 381-412; sowie Wolfgang Ullrich: *Die Geschichte der Unschärfe, veränderte und ergänzte Neuausg.*, Berlin 2009; zur zeitgenössischen Diskussion der Unschärfe in den 1920er Jahren vgl. exemplarisch: Láslo Moholy-Nagy: *scharf oder unscharf?* (1929), in: Krisztina Passuth (Hg.): *Moholy-Nagy (Dokumente)*, Weingarten 1986, S. 323-326.

⁵⁶⁸ Warner Marien, *Photography. A Cultural History*, 2006, S. 170.

Warstat um die Jahrhundertwende „die Unschärfe mit der Wahrnehmungstheorie in Beziehung“ bringen.⁵⁶⁹ Diskutiert wird ebenfalls „die ‚physiologische Berechtigung‘ einer leichten und ungleichmäßigen Unschärfe“. Die Fotografie wird „wegen der Schärfe ihrer Aufnahmen als wider das menschliche Sehen kritisiert“.⁵⁷⁰ Ullrich fasst die Diskussionen wie folgt zusammen:

Soweit es eine Fotografie also nicht auf einen Allgemeineindruck abgesehen hat, ist sie bereits falsch und banal; je mehr sie hingegen ihren Sujets eine unterschiedliche Wertigkeit verleiht und dazu alles Unwichtige in Unschärfe taucht, desto wahrer und zugleich künstlerischer wird sie. Daraus folgt eine doppelte Begründung für die Unschärfe: Diese steht einerseits im Einklang mit Erkenntnissen der Naturwissenschaft, welche lehrt, daß Wahrnehmung sich nur auf wenig konzentriert und die meisten Einzelheiten ohnehin nur unscharf registriert; zudem ist sie aber Ausdruck eines künstlerischen Umgangs mit Welt, der besonders stark auf das Wesentliche hin ausgerichtet ist. Kunst erscheint hierbei freilich auch als Intensivierung eines Naturprozesses, die Unschärfe der bildmäßigen Fotografie entsprechend als gesteigerte Form einer üblichen Wahrnehmungsunschärfe.⁵⁷¹

Das Pittoreske wie der Piktorialismus sollten also nicht zwangsläufig als Anachronismen der Zeit betrachtet werden. Die abwertenden Äußerungen von Vertretern der Avantgarde, des Neuen Sehens wie der Arbeiterfotografie müssen als Abgrenzungsbestrebungen, die der Etablierung des eigenen progressiven Programms dienen, verstanden werden, und sollten über Kontinuitäten und inhaltliche wie konzeptionelle Gemeinsamkeiten nicht hinwegtäuschen. Pittoreske wie piktorialistische Betrachtungsweisen leben in allen diesen Bereichen nach.

Gebrauchsstücke

Die Negativfilme, die mit dem *Mexikanischen Koffer* auftauchen, geben einen umfassenden Eindruck von den mit den Kleinbildkameras aufgekommenen, veränderten Möglichkeiten der Fotografie in Reihen und Sequenzen. Viele der Filme beschäftigen sich in ihrer Gänze mit demselben Gegenstand. Bei Ereignissen wie dem Begräbnis von General Pavol Lukács folgen die Aufnahmen auch über mehrere Filme hinweg dem Lauf des Geschehens, zeichnen seine Stationen nach, wechseln die Perspektive vom Außen- in den Innenraum und formen die Vorstellung einer abgeschlossenen Szenerie.⁵⁷² Sichtbar wird, wie gezeigt, ein fotografisches Denken in Bildberichten und Reportagen – ein Zu-

⁵⁶⁹ Wolfgang Ullrich, *Unschärfe, Antimodernismus und Avantgarde*, 2002, S. 395.

⁵⁷⁰ Ebd.

⁵⁷¹ Ebd., S. 396.

⁵⁷² Vgl. Capa u. Taro, *Begräbnis von Pavol Lukács*, *Negativfilme* 84-87, in: Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 2, 2010, S. 213-218.

sammenhang, dem die Vintageprints ein Stück weit entrissen sind; ein Stück weit insofern, als auch die Vintageprints mit Nummerierungen und nummerierten Bildunterschriften auf ihren Ursprung in einer Serie verweisen. Mit den Nummern und kurzen Texten auf den Rückseiten der Prints sind nicht nur Informationen für spätere Editoren von Zeitschriften o.Ä. gegeben, sondern die Bilder erfahren zugleich eine Katalogisierung, mit der sie als Teil einer Serie identifizierbar werden.

Gemeinsam mit bestimmten (Agentur-) Stempeln finden sich mit der Schreibmaschine auf Papier getippte und aufgeklebte Bildunterschriften in deutscher, englischer und französischer Sprache. So besitzen Prints, die das Credit der New Yorker Agentur *Black Star* aufweisen, meist einen Aufkleber mit Text in deutscher Sprache. **Abb. 7, 8** *Black Star* wurde 1935 von den deutschen Emigranten Ernest Mayer, Kurt Szafranski und Kurt Kornfeld gegründet und vertrat europäische Fotografen in den USA, darunter – vermutlich, wie oben angedeutet, durch die Vermittlung von Maria Eisner – Capa und Taro. Die Agentur stellte u.a. eine wichtige Verbindung zu *Life* dar.⁵⁷³

Während die Prints mit *Black Star*-Stempel die entsprechenden Credits „Photo Robert Capa“, „Photo Taro“ sowie „Reportage Capa & Taro“ liefern, ist Taros Credit auf den Prints mit Aufklebern und Stempeln der Agentur *Pix Publishing* ausgestrichen, überklebt und/oder durch Capas Credit ersetzt. **Abb. 93** Das lässt sich damit erklären, dass Capa ab 1938, also nach Taros Tod, für den Vertrieb seiner Bilder im amerikanischen Raum von *Black Star* zu *Pix* wechselte.⁵⁷⁴ *Pix* wurde ebenfalls 1935 von Emigranten aus Deutschland – Leon Daniel und der gebürtigen Ukrainerin Celia Kutschuk – in New York gegründet und stand für ein ähnliches Konzept wie *Black Star*.⁵⁷⁵ Bei *Pix* erhielten die Bilder die in der Agentur übliche Beschriftung mit Namenskürzel des Fotografen, Serien- und Bildnummer, Überschrift und Fließtext.⁵⁷⁶ Taros Fotografien wurden unter

⁵⁷³ Vgl. Hendrik Neubauer: *Black Star. 60 Years of Photojournalism*, Köln 1997; Estelle Blaschke: *Photography and the Commodification of Images: From the Bettmann Archive to Corbis*, (Phil. Diss) Paris 2011, S. 113-119, online verfügbar unter: <https://issuu.com/lhivic/docs/blaschke>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022; Brigitte Werneburg: *LIFE: Leben in der Emigration. Deutsche Fotojournalisten in Amerika*, <http://werneburg.nikha.org/home.php?id=1064&sn=1>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.

⁵⁷⁴ Vgl. Whelan, Robert Capa, 1989, S. 173.

⁵⁷⁵ Vgl. Blaschke, *Photography and the Commodification of Images*, 2011, S. 115f. Leon Daniel hatte von 1929 bis 1930 das Büro des amerikanischen, in Berlin ansässigen „Weltbilderdienstes“ *Pacific & Atlantic Photo* geleitet und arbeitete nach dem Verkauf der insolventen Agentur ab 1931 bei der *Associated Press*, u.a. neben der Bildredakteurin Celia Kutschuk (vgl. Bernd Weise: *Strukturen des Bildertransports. Fotoagenturen im Deutschen Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, in: *Fotogeschichte* 36:146 (2016), S. 13).

⁵⁷⁶ Vgl. flickr Album „PIX Publishing mini-archive“ von Carl Guderian, <https://www.flickr.com/photos/bjacques/albums/72157623508200934>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022. Eine Sammlung von Fotografien, die im Besitz der Agentur *PIX Publishing* waren, befindet sich heute in der *Art Gallery of Ontario*, Canada, außerdem bei *Spaarnestad Photo* in Den Haag, Niederlande (vgl. *PIX Publishing*, in: Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/PIX_Publishing, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022).

Capas Kürzel abgelegt – ein Prozess, der sich von nun an wiederholte. Weitere Agenturen, deren Stempel und Aufkleber sich auf den Vintageprints finden und die auf den internationalen Vertrieb von Taros und Capas Bildern verweisen, sind neben *Alliance Photo* u.a. *A.B.C. Press* (Antwerpen) oder *John Hilleson* (London).

Die Geschichte der Vintageprints und Fotoagenturen ist aufs Engste verknüpft. Die Agenturen stellen nicht nur ein wichtiges Bindeglied zwischen Fotografen und Illustrierter Presse dar, sie bestimmen wesentlich die Ökonomie der Bildproduktion und -verbreitung mit. Über die Bildagenturen erreichen die Fotografien die Redaktionen zahlreicher Magazine, Zeitungen und politischer Kommunikationsorgane. Sie sind neben der direkten Zusammenarbeit mit einzelnen Magazinen und Zeitungen ein zentraler Vertriebsweg.

Darüber hinaus werden die Fotografien in den Agenturen nach gängigen und nachgefragten Motiven und Kategorien verschlagwortet und sortiert. Für Eisner etablieren sich z.B. Lachen, Kinder, Sport und Freizeit oder Exotisches zu ausgewählten Kategorien.⁵⁷⁷ Darin wendet sie ein vorformuliertes Bildwissen an, an dessen Rahmung, Sichtbarkeit und Verbreitung sie mitarbeitet und das mitunter mit Taros und Capas fotografischen Arbeiten bedient, erweitert, verändert, neu eruiert oder verfestigt wird. Die Zeitschriften, die dann themenspezifisch Bilder von den Agenturen abfragen und publizieren, zeitigen ein „Reservoir spezifischer Wissensbestände“.⁵⁷⁸ Das fotografische Bild wird „nach- und nebeneinander als Ware, als Teil eines inventarisierten Bestandes und als Medium mit spezifischen ästhetischen Qualitäten und Wirkungsmöglichkeiten adressiert“⁵⁷⁹ und auf seinem Weg durch verschiedene Hände immer wieder neuen Ordnungen und Blickregimen unterworfen, die es klassifizieren, bewerten, codieren und letztlich einem Kanon zuführen oder in der Menge verschwinden lassen.⁵⁸⁰

Fotografien von Taro und Capa erfahren des Öfteren eine Umdeutung. Davon zeugen verschiedene Bildunterschriften. So wird beispielsweise Taros Fotografie bei der Ernte unterstützender Soldaten vom Juni 1937, als ein Print in das Archiv von *Pix* übergeht, umgedeutet zu „Troops advancing to an attack through a corn-field on the south

⁵⁷⁷ Vgl. Thomas Michael Gunther, Marie de Thèzy: *Alliance Photo. Agence Photographique 1934-1940*, Ausst.-Kat., Paris 1989.

⁵⁷⁸ Malte Zierenberg: Die Ordnung der Agenturen. Zur Verfertigung massenmedialer Sichtbarkeit im Pressewesen, 1900-1940, in: ders., Annelie Ramsbrock, Annette Vowinckel (Hg.): *Fotografien im 20. Jahrhundert. Verbreitung und Vermittlung*, Göttingen 2013, S. 54.

⁵⁷⁹ Ebd., S. 54f.

⁵⁸⁰ Zu Bildagenturen vgl. neben den genannten Texten außerdem Matthias Bruhn: *Tarife für das Sichtbare. Eine kurze Geschichte der Fotoagenturen*, in: *Fotogeschichte* 27:105 (2007), S. 13-25; Annette Vowinckel: *Agenten der Bilder. Photographisches Handeln im 20. Jahrhundert*, Göttingen 2016; sowie Gisèle Freund: *Photographie und Gesellschaft*, Reinbeck bei Hamburg 1979.

front.“⁵⁸¹ Ähnlich wird eine Fotografie von Capa, die im Rahmen der Reportage zur Besatzung der *Jaime I* im Februar 1937 entsteht (Kap. 2.2), später mit folgender Bildunterschrift versehen: „Bombardement of Bilbao at time of second anniversary of Spanish Civil War in 1937: a loyalist lookout on tank of oil refinery. Bilbao fell shortly after this picture“.⁵⁸²

⁵⁸¹ Vgl. Gerda Taro, Vintageprints, Objekt.-Nr. 387.2002 u. 643.1992, ICP, New York/Jersey City; sowie Taro, Negativfilm 96, in: Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 2, 2010, S. 236f.

⁵⁸² Vgl. Capa, Vintageprint, Objekt-Nr. 962.1992.

2.4 Illustrierte Presse

Moderner Fotojournalismus?

The interwar years are considered a crucial period in the history of press photography and are seen by many as marking the beginnings of „modern photojournalism.“ [...] At once logical and consistent, this view of things has been repeatedly restated since the 1970s, shaping in the process the history of a golden age in which the photojournalist figures as Modernism's knight in shining armor.⁵⁸³

Als „Modernism's knight in shining armor“ wird auch Capa immer wieder präsentiert. Und obwohl er zu interessanten Bildlösungen kommt, sollte bisher klar geworden sein, dass er wie Taro in einem dichten Netz verschiedenster Akteure und Diskurse handelt, die an den (neuen) Bildschöpfungen beteiligt sind. Capa und Taro fallen so wenig aus dem Rahmen, wie sie sich auf eine Betrachtungsweise festlegen lassen. Die seit den 1970er Jahren perpetuierte Idee des Goldenen Zeitalters des Fotojournalismus und der Pressefotografie erkennt, dass vieles, was sich ab den 1920er Jahren entfaltet, bereits in den Vorkriegsjahren angelegt ist. Thierry Gervais gibt davon in seiner Studie *The Making of Visual News* einen umfänglichen Eindruck.⁵⁸⁴

Das Verhältnis zur Fotografie, besonders zur Kriegsfotografie, verändert sich im Bereich der Bildberichterstattung nicht wesentlich, auch wenn technische Neuerungen einen größeren Spielraum der Gestaltung und eine weitere Verbreitung erlauben. Die Fotografie gilt weiterhin als Spiegel, Abbild und Fenster zur Welt. Sie ist selbst retuschiert und überzeichnet Mittel, Authentizität zu suggerieren.

Retusche ist in den 1920er und 1930er Jahren in vielen Bildredaktionen noch an der Tagesordnung, sowohl um Kontrastverluste im Reproduktionsprozess auszugleichen als auch um Details zurückzunehmen und damit das Bild auf seine zentralen Gehalte zu reduzieren. „Die Übermalung ist ein klassisches Verfahren zur Umakzentuierung der Repräsentation: Selbstreferenz und ikonische Präsenz treten hervor“⁵⁸⁵, schreibt Gottfried Boehm. Im Fall von *Ce Soir* zeigt sich z.B., dass v.a. kleinformatig gedruckte Fotografien stark retuschiert sind. Wie Bernd Weise schreibt, war es besonders für Zeitungen, die auf rauem Papier und deshalb grob gerastert druckten, schwer, kleinformatige Foto-

⁵⁸³ Thierry Gervais: *The Making of Visual News. A History of Photography in the Press*, in Kollaboration mit Gaëlle Morel, London 2017, S. 51.

⁵⁸⁴ Ebd., S. 20-49.

⁵⁸⁵ Boehm, *Zwischen Auge und Hand*, 2010, S. 102.

grafien ohne retuschierte Vereinfachung wiederzugeben.⁵⁸⁶ Weiterhin waren Betrachter bereits an retuschierte Bilder gewöhnt. Gervais beschreibt den „hybrid approach dating back to the early engravings taken from photographs, as a gesture toward readers’ visual habits.“⁵⁸⁷

Viele Publikationen, die im Rahmen des Spanischen Bürgerkriegs entstanden und Fotografien von Taro und Capa verwendeten, weisen Retuschen auf. Besonders stark wurden z.B. die Fotografien für den Bildband *La lucha del pueblo español por su libertad* (Der Kampf des spanischen Volkes für seine Freiheit) retuschiert, der 1937 von Ramos Oliviera über die Spanische Botschaft in London dreisprachig herausgegeben wurde, d.h. mit spanischen, englischen und französischen Vorworten und Bildunterschriften. Beinahe grotesk erscheinen einzelne Bilder für den heutigen Betrachter, wenn Gesichtern regelrecht Fratzen aufgesetzt sind. **Abb. 123** Hier musste es sich um eine inhaltliche Retusche handeln, die als Stilfigur eingesetzt wurde, um für Anklang bei einem weiteren, weniger avantgardistischen Publikum zu sorgen – einem Publikum, das in diese Bildtradition eingeübt war und bereits ähnliche Bildatlanten kannte. Die Fotografien werden in Bilder übersetzt, die historische Bedeutung und Bildwürdigkeit des Themas anzeigen. Als Bildlieferanten sind auf dem Innentitel *Alliance Photo, Keystone Press Agency, Wide World Photos* und *Associated Press Photos* ausgewiesen. Bemerkenswert ist, dass *Alliance Photo* hier an erster Stelle vor den großen Wettbewerbern im Agenturgeschäft genannt wird. Von Taro und Capa finden sich dann auch zahlreiche Fotografien im Buch.

Picture Post überschreibt in ihrer Ausgabe vom 3. Dezember 1938 Capas Reportage vom Angriff am Rio Segre mit dem ausrufenden Satz „This Is War!“. Und weiter heißt es: **Abb. 105b**

The pictures on these and the following pages were taken during the great battle of the Ebro. They tell the whole story of a counter-attack by Government troops. But they are not presented as propaganda for, or against, either side. They are simply a record of modern war from the inside.⁵⁸⁸

Die Fotografien werden auch hier als Aufzeichnungen präsentiert, die jeder ideologischen Vereinnahmung standhalten.

Capas sich als Wahlspruch verselbstständigender Satz „The truth is the best picture“ ge-

⁵⁸⁶ Vgl. Bernd Weise: Der zögerliche Einsatz von Fotos in der Tagespresse deutscher Verlage. Korrekturanmerkungen zur Geschichtsschreibung des Fotojournalismus, in: Irene Ziehe, Ulrich Hägele: *GEDRUCKTE FOTOGRAFIE. Abbildung, Objekt und mediales Format*, Münster 2015, S. 20.

⁵⁸⁷ Gervais, *The Making of Visual News*, 2017, S. 21.

⁵⁸⁸ *Picture Post*, 3.12.1938, S. 14.

hört in diese Kategorie. Im Ganzen hatte Capa in einem Interview mit dem *New York World-Telegram* am 2. September 1937 geäußert: „No tricks are necessary to take pictures in Spain. You don't have to pose your camera. The pictures are there, and you just take them. The truth is the best picture, the best propaganda.“⁵⁸⁹ Capas Aussage sollte allerdings nicht als fester Glaubenssatz des Fotografen verstanden werden, sondern als Teil einer bewusst inszenierten mythischen Erzählung von der Fotografie des Krieges. Dieses Vorgehen ist als besonderer Erkenntnisgewinn für eine Betrachtung fotografischer (journalistischer) Praxis zu begreifen, die ihre Wurzeln in den 1930er Jahren hat, und nicht um jeden Preis die ‚Wahrheit‘ seiner Bilder zu beweisen. Der Fotojournalismus der 1930er Jahre weiß um die Effekte und das Potenzial der Fotografie, Authentizität zu suggerieren und Beweiskraft auszustrahlen. Diese Effekte werden sich zunutze gemacht, ohne ihre Konstruktion tatsächlich moralisch zu verwerfen.

Richard Whelan zeigt auf, dass auch *Picture Posts* Bildredaktion Capas Fotografien bzw. zumindest eine seiner Fotografien für die obige Reportage einer retuschierten Montage unterzog. **Abb. 124** Sie fügte zwei Bilder für ein Panorama zusammen, zeichnete Konturen nach und übermalte eine Fläche im Vordergrund. Whelan interpretiert dieses Vorgehen als wider die Intention des Fotografen und kommentiert: „A vintage print of the image used for the righthand portion of the montage proves that it requires no trickery to make it a sensational picture. But someone at Picture Post obviously thought that a panorama would even be better.“⁵⁹⁰ Whelan stellt außerdem fest, dass auch *Match* sich dieser retuschierten Montage bediente, sie aber noch einmal beschnitt. Thierry Gervais führt auf, wie die ersten Geschichten des Fotojournalismus, Tim Gidals *Chronisten des Lebens. Die moderne Fotoreportage* (1973)⁵⁹¹ und Gisèle Freunds *Photographie und Gesellschaft* (1974),⁵⁹² auf die in vielen Besprechungen von Pressefotografie immer noch rekurriert wird, eben jenes Verständnis einer abbildenden Fotografie vertreten, dem auch Whelan noch anhängt, und damit wesentlich an der Fortschreibung dieses Verständnisses beteiligt waren und sind. Zentral für Gidal wie Freund ist aber v.a. die objektive Herangehensweise des Fotografen. Für Gidal ist eine Fotografie dann abbildend, wenn sie durch „keine persönliche Note“ beeinflusst wird:

Fotoreportage, wie Fotografie überhaupt, ist im Gegensatz zur Kunst nicht der Ausdruck einer nach außen projizierten inneren Erlebniswelt, sondern die im engsten Begriff ausschließlich zweidimensionale und mechanisch reproduzierte Dokumentation der Außenwelt, des Gesehenen und

⁵⁸⁹ Robert Capa, Interview, *New York World-Telegram*, 2.9.1937, zit. nach: Alex Kershaw, *Blood and Champagne*, 2002, S. 38.

⁵⁹⁰ Whelan, *This Is War!*, 2009, S. 163

⁵⁹¹ Vgl. Tim Gidal: *Chronisten des Lebens. Die moderne Fotoreportage*, Berlin 1993 (1973).

⁵⁹² Vgl. Gisèle Freund: *Photographie und Gesellschaft*, Hamburg 1979 (1974).

Erlebten, auf einer mechanisch produzierten glatten Papierfläche. In der modernen Fotoreportage wird keine persönliche Note durch vorgefaßte Formgestaltung erstrebt. Man lässt nicht *sich* sprechen, sondern das Dargestellte. Und dies keinesfalls im Bestreben sensationeller Enthüllung. [Herv. i. Orig.]⁵⁹³

Gisèle Freund argumentiert ähnlich. Sie sieht in der Fotografie zwar ein „mächtige[s] Instrument der Propaganda und Manipulation“, das von „Industrie“, „Finanzkapital“ und „Regierungen“⁵⁹⁴ gelenkt würde – ihre in den 1930er Jahren geprägten marxistischen Einstellungen scheinen weiterhin durch –, aber integre „Bildreporter, die diesen Namen verdienen“,⁵⁹⁵ könnten sich die technische Objektivität des Mediums zunutze machen. So hätten Mathew Brady und seine Mitarbeiter Timothy O’Sullivan und Alexander Gardner den amerikanischen Bürgerkrieg „mit einer Objektivität fotografiert, die diesen Dokumenten einen außergewöhnlichen Wert verleiht“.⁵⁹⁶ Zweifelt man an den Entstehungshintergründen fotojournalistischer Erzeugnisse, zweifelt man also an der Ethik einer Profession. Die Sache scheint prekär, solange kein anderer Umgang mit Pressefotografien gefunden ist, der auf das Gemacht-Sein jeder Fotografie und die Schwierigkeit der Lenkung von Codierungen verweist.

Wie dicht letztlich die Vorstellungen über den Bildjournalismus des Krieges um 1900 und in den 1930er Jahren beieinander liegen, belegt eindrücklich ein Artikel in *L’Illustration* vom 18. März 1905, in dem Gustave Babin über Jimmy Hare und seine Kriegsfotografien Folgendes schreibt:

Niemandem wird entgangen sein, wie unerwartet dieses Bild des Krieges ist, getreu vom Objektiv eingefangen, unfähig zu lügen oder gefällig zu sein, weit entfernt von den epischen Gemälden, die ihn [den Krieg] uns einst zeigten. [...] Das ist der heutige Krieg: ein paar Flocken, die in der Ferne am Himmel rauchen, Männer, die flach auf dem Bauch liegend vorsichtig vorwärtskriechen, um in jeder Bodensenke Schutz zu suchen. Der Krieg setzt sich nun aus einer Serie kleiner, identischer Ereignisse zusammen, so sehen wir eine Schlacht, in der hunderttausend Soldaten verloren sind!

⁵⁹⁷

Diese Beschreibung ließe sich ebenso Capas Reportage über den Kampf am Rio Segre voranstellen.

⁵⁹³ Gidal, *Chronisten des Lebens*, 1993, S. 10.

⁵⁹⁴ Freund, *Photographie und Gesellschaft*, 1979, S. 117.

⁵⁹⁵ Ebd., S. 122.

⁵⁹⁶ Ebd., S. 118.

⁵⁹⁷ Gustave Babin: *La Guerre vue par les photographes: Jimmy Hare*, in: *L’Illustration*, 18.3.1905, S. 167. „Il n’aura échappé à personne combien cette image de la guerre, fidèlement enregistrée par l’objectif, incapable d’un mensonge ou d’une complaisance, est inattendue, lointaine des tableaux épiques qui nous la montraient autrefois. [...] La guerre d’aujourd’hui, c’est cela: quelques flocons qui fument au loin dans le ciel, des hommes qui se glissent, à plat ventre, prudents et profitant, pour s’abriter, de chaque repli du terrain. C’est d’une série de menus incidents tout pareils qu’est faite désormais, c’est ainsi qu’on voit une bataille où disparaissent cent mille soldats!“

Überblick

Im Folgenden soll ein knapper Überblick über die Veröffentlichungsorte von Capas und Taros Spanienbildern in der Illustrierten Presse erfolgen. Zeitschriften und Zeitungen, die regelmäßig Fotografien und Reportagen von Taro und Capa verwenden, sind insbesondere *Ce Soir* und *Regards*, außerdem tauchen wiederholt Fotografien in *VU*, der *Schweizer Illustrierten Zeitung* (SIZ), der Moskauer Tageszeitung *Pravda* – dem offiziellen Sprachrohr des Sowjetkommunismus und des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei –,⁵⁹⁸ in den niederländischen Magazinen *Het Leven* und *The Sphere*, der *Volks-Illustrierten* (VI) – der unter neuem Namen im Prager Exil von 1933-1938 fortgeführten *AIZ* –, in *Life*, der *Weekly Illustrated*, und später auch der 1938 gegründeten *Picture Post* auf.

Ab Einreise nach Spanien im August 1936 bis zu Taros Tod Ende Juli 1937 finden sich Fotografien von Capa und Taro in 52 Ausgaben von *Ce Soir*, in 21 Ausgaben von *Regards*, in 7 Ausgaben von *VU*, in 7 Ausgaben der *SIZ*, in 6 Ausgaben von *Het Leven*, in 6 Ausgaben der *Volks-Illustrierten*, in 5 Ausgaben der *Weekly Illustrated*, in 5 Ausgaben von *Life* und in 3 Ausgaben von *Pravda*.⁵⁹⁹ Insgesamt 25 weitere Veröffentlichungen in unterschiedlichsten Zeitungen und Zeitschriften konnte das *International Center of Photography* im Zuge der Erforschung des *Mexikanischen Koffers* für diesen Zeitraum außerdem eruieren.⁶⁰⁰ Schaut man sich die Verteilung der Aufträge bzw. Veröffentlichungen an, ergibt sich ebenfalls ein interessantes Bild:

⁵⁹⁸ *Pravda* (Wahrheit) war 1912 in St. Petersburg zunächst als Arbeitertageszeitung im Untergrund entstanden. Während der Oktoberrevolution 1917 wurde sie dann zum Organ der Bolschewiki erklärt (vgl. *Pravda Digital Archive*, DFG Nationallizenzen, <https://dlib-1eastview-1com-1irbzrin60043.zugang.nationallizenzen.de/browse/publication/9305udb/870>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022).

⁵⁹⁹ Inbegriffen sind auch Veröffentlichungen, die nicht den Spanischen Bürgerkrieg zum Thema haben und Fotografien aus Paris, den USA oder China verwenden. Es geht v.a. um den Zeitraum, in dem die fotografische Arbeit in Spanien für Taro und Capa bei weitem den Hauptteil ausmacht.

⁶⁰⁰ Vgl. Capa, Chim, Taro. *List of Published Photographs 1936-1941*, in: Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 1, 2010, S. 137-157. Um wenige Fundstellen der Verfasserin dieser Arbeit ergänzt.

	Capa	Taro	Capa u. Taro	(Capa od. Taro)
Ce Soir	28	14	6	3
Regards	11	4	5	1
VU	6	-	1	-
SIZ	5	1	1	-
Het Leven	1	4	1	-
VI	2	2	1	-
Weekly Illustrated	5	-	-	-
Life	4	-	1	-
Pravda	3	-	-	-
Sonstige	13	3	9	-

Capas Fotografien fanden deutlich weitere Verbreitung. Auch *Ce Soir* nutzte wesentlich häufiger Bilder von Capa als von Taro, obwohl Taro bereits vor Herausgabe der ersten Nummer Kontakte zu *Ce Soir* pflegte.⁶⁰¹ Und *VU*, für die Capa vor Einreise nach Spanien schon tätig war, veröffentlicht seine Fotografien noch, nachdem Lucien Vogel Ende 1936 seinen Posten als Chefredakteur aufgeben musste, gerade weil er bezüglich des Spanienkonflikts Position bezogen hatte.⁶⁰² Am 29. August 1936 gab er die in Kap. 2.2 erwähnte Sondernummer unter dem Titel *VU en Espagne. La défense de la République* heraus und warf darin der französischen Bourgeoisie und ihrer Nicht-Interventionspolitik vor, einen Pakt mit dem Faschismus eingegangen zu sein. Sein Nachfolger Alfred Mallet gestaltete das Magazin weniger politisch.

Dieses Sonderheft war zudem vermutlich der Startschuss für Taros und Capas Engagement in Spanien. Laut Whelan hatte Lucien Vogel in Ansehung des Heftes sie eingeladen mit einer Gruppe von Journalisten nach Spanien zu reisen.⁶⁰³

Es sei ein Blick auf die Veröffentlichungen nach Taros Tod Ende Juli 1938 geworfen:

⁶⁰¹ Vgl. Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 139.

⁶⁰² Vgl. Gervais, The Making of Visual News, 2017, 109; Frizot/De Veigy, VU. The Story of a Magazine, 2009, S. 308.

⁶⁰³ Vgl. Whelan, Robert Capa, 1989, S. 131.

	Capa	Taro	Capa u. Taro
Ce Soir	25	7	1
Regards	17	3	-
Pravda	9	3	-
Life	7	-	1
Picture Post	3	-	1
Het Leven	2	2	-
The Sphere	4	-	-
VI	-	3	-
SIZ	3	-	-
Sonstige	19	4	2

Die Auftragslage verändert sich wenig. *Ce Soir*⁶⁰⁴ und *Regards* bleiben für Capa wichtigste Bildabnehmer und veröffentlichen auch weiterhin Fotografien von Taro. Wie bereits mehrfach erwähnt, wurden Tageszeitung und Zeitschrift als Organe der *Kommunistischen Partei Frankreichs* gegründet. Zusammen mit den Veröffentlichungen in der *Volks-Illustrierten* und *Pravda* zeigt sich der Einfluss linker Ideologie auf die Codierung der Spanienbilder nun noch deutlicher. Die Verwendung der Fotografien in den niederländischen Magazinen *Het Leven* und *The Sphere* verweist zudem auf die Bedeutung des Themas in Ländern mit republikanischen Regierungen, die von großen Flüchtlingsströmen erreicht werden und ebenso durch die faschistischen Angriffskriege bedroht sind. Die politische Brisanz der Bilder des Spanischen Bürgerkriegs im Rahmen der ideologischen Frontstellungen wird nochmals greifbar.

Regards entstand wie die *Volks-Illustrierte*, dem Nachfolger der *Arbeiter-Illustrierten-Zeitung*, im Rahmen der Arbeiterbewegung und wurde 1932 zunächst unter dem Namen *Regards sur le monde du travail* herausgegeben. Wie in Kap. 1.2 erwähnt, zirkulierten zwischen den Magazinen der Arbeiterfotografie Bilder und Beiträge. So erscheint auf dem Titel der *Regards*-Ausgabe vom 25. April 1935 eine Fotomontage von Heartfield, die Hermann Göring zeigt, wie er mit einer Fackel die Welt in Brand steckt. Zuvor war sie auf dem Titel der *AIZ* vom 28. Februar 1935 veröffentlicht worden.⁶⁰⁵ Münzenberg

⁶⁰⁴ Zu *Ce Soir* vgl. Kap. 1.4.

⁶⁰⁵ Vgl. Gervais, *The Making of Visual News*, 2017, S. 76. Zu *Regards* vgl. außerdem Gaëlle Morel: *Du peuple au populisme. Les couvertures du magazine communiste Regards (1932-1939)*, in: *Etudes Photographiques* 9 (2001), S. 44-63.

hatte 1928 bereits versucht, mit *Nos Regards* ein französisches Pendant zur AIZ zu etablieren.⁶⁰⁶ 1932 schloss die KPF an diese Idee an.

Die amerikanische *Life* oder die britische *Picture Post* spielten für Bildberichte aus Spanien eine eher marginale Rolle. Neben wenigen vereinzelt Fotografien nutzte *Life* aber dennoch bereits sechs umfassendere Fotoreportagen von Capa und z.T. von Taro zum Spanischen Bürgerkrieg,⁶⁰⁷ plus, sie druckte den *Fallenden Soldaten* in der Ausgabe vom 12. Juli 1937. Eine engere Zusammenarbeit zwischen Capa und *Life* deutete sich an, installierten sie ihn doch selbst als „one of the world’s great photographers“.⁶⁰⁸

Der *Fallende Soldat* und die Reportage vom 24. Januar 1938, die mit einem Bild toter, mit Decken halb abgedeckter Soldaten vor der Landschaft einer Hügelkette eröffnet, sind im Gegensatz zu den sonstigen Bildberichten nach Werbung usw. gleich an den Anfang der eigentlichen Hauptbeiträge gesetzt, direkt hinter das Inhaltsverzeichnis. **Abb. 125 + 126** So zeitigt *Life* dann auch den Sensationswert der Bilder, wenn letztere Reportage mit dem Satz „Once again LIFE prints grim pictures of War, well knowing that once again they will dismay and outrage thousands and thousands of readers“⁶⁰⁹ eingeleitet wird. Die Bilder sollen anziehen und schockieren. Weniger „grim“ als vielmehr ästhetisch überhöht erscheint allerdings die Fotografie der ersten Seite.

Im weiteren Verlauf des Textes heißt es:

Obviously LIFE cannot ignore nor suppress these two great events [den Spanischen Bürgerkrieg und den Ersten Japanisch-Chinesischen Krieg, Anm. der Verf.] in pictures. As events, they have an authority far more potent than any editors’ policy or readers’ squeamishness. But LIFE could conceivably choose to show pictures of these events that make them look attractive. They are not, however, attractive events. The important thing that happens in a prize fight is that one man hits another. Only a picture of a blow shows a fight. The important thing that happens in a war is that something or somebody gets destroyed. Victory comes to the side that destroys the greatest number of somebodies and somethings. Pictures of war are therefore pictures of something or somebody getting destroyed. The pictures on these pages of the Spanish war were taken by one of the world’s best news photographers, Robert Capa.

Ganz wird hier das Versprechen der Fotografie, Realität abzubilden, beschworen, auch wenn Fotografie und Text dabei auseinanderfallen. Interessant ist zudem der im Text aufgerufene Widerspruch, dass nur diejenige Fotografie, die den Moment eines Einschlags festhalte, den Kampf zeige, Fotografien des Krieges aber seien die, die zerstörte

⁶⁰⁶ Vgl. Simon Dell: The Difficult Conjunction of ‚Worker‘ and ‚Photographer in France‘, in: Ribalta, The Worker Photography Movement (1926-1939). Essays and Documents, 2011, S. 357f.

⁶⁰⁷ Vgl. *Life* vom 18. Januar 1937, S. 46; vom 26. April 1937, S. 68-69; vom 16. August 1937, S. 62-63 (zu Taros Tod); vom 24. Januar 1938, S. 9-13; vom 12. Dezember 1938, S. 28-29; und vom 28. Dezember 1938, S. 58-59.

⁶⁰⁸ O.A.: Capa’s Camera, in: *Life*, 28.2.1938, S. 49; siehe auch Zitat weiter unten aus *Life* vom 24.1.1938.

⁶⁰⁹ O.A.: The World’s Two Wars: Teruel Falls and Tsingtao Burns, in: *Life*, 24.1.1938, S. 9-15.

Körper und Dinge zeigten. Damit ist auf einen wesentlichen Aspekt von Kriegsfotografien verwiesen, auf ihre Nachträglichkeit.

Spurensicherung

Mit dem Stellungskrieg, dem Anlegen von Schützengräben, dem Halten von Stützpunkten und der kriegesischen Überbrückung von Distanz durch den Einsatz von Artillerie und Fliegern wird der Gegner zunehmend unsichtbar, er tritt hinter einer imaginären Wand zurück und wird durch Maschinen ersetzt. Stellungskrieg heißt für seine Teilnehmer v.a., sich zu verbergen und nur gelegentlich von einem Unterschlupf zum nächsten vorzurücken. Taros und Capas Fotografien, v.a. die Negativfilme des *Mexikanischen Koffers*, zeugen von den langen Wartezeiten in der Stellung und der Ereignislosigkeit des Krieges. Wie soll eine Fotografie also darstellen, was sich zumeist verbirgt oder im Moment des unvorhergesehenen Ereignisses nicht ins Bild zu bringen ist, kaum zu begreifen und greifbar zu machen ist?

Was Fotografie kann und wofür sie prädestiniert ist, das ist, die Spuren des Krieges zu zeigen. Der Nachträglichkeit der Fotografie, die immer einen Abstand zwischen Zeitpunkt der Aufnahme und Zeitpunkt der Betrachtung anzeigt, korrespondiert die Nachträglichkeit des fotografierten Ereignisses selbst. Auf doppelte Weise wird hier Vergehen und auch Brüchigkeit der Welt und des Lebens sinnfällig. Trümmer und tote Körper – *some-things* und *some-bodies* wie es in *Life* heißt – geben stellvertretend ein Bild des Vergehens; aber nicht nur das, drastischer noch, sie geben ein Bild der menschengemachten Zerstörung, der Folgen von kriegesischer Gewalt. Und dann werden Trümmer irgendwann aufgeräumt, der tote Körper begraben. Was bleibt, sind nurmehr fotografierte Spuren. Fotografien sichern die Spuren der Gewalt. Sie bezeugen, dass etwas war, dass kriegesische Gewalt stattgefunden hat. „Das-da-ist-gewesen“; wie es gewesen ist, das bleibt, anders als der zeitgenössische Diskurs behauptet, allerdings offen. Dennoch können einzelne Fotografien, wie mit Azoulay und Barthes aufgezeigt, den bzw. einen bestimmten Betrachter betreffen und etwas in ihm auslösen. „This is war“? Wie wenig das Ereignis selbst begreifbar ist, dem auch die Fotografie nicht plötzlich eine Bedeutung oder einen Kern entlocken kann, darauf verweist die Notiz „surrealisme“, die in einem der Arbeitshefte den Bildern der Trümmer zugefügt ist.⁶¹⁰ Während die Trümmer

⁶¹⁰ Vgl. Taro/Capa, Arbeitsheft F/7/14740/7, S. 1, Archives Nationales, Paris.

noch etwas länger an das Ereignis gemahnen – vorausgesetzt sie stürzen nicht weiter ein –, verfällt der tote Körper alsbald.

Im Mai 1937 fotografiert Taro tote Zivilisten in einer Leichenhalle in Valencia sowie die Menschenmenge vor den Toren, die auf Einlass wartet, die Toten zu identifizieren. **Abb. 127** Ein Tabu, Tote des Bürgerkriegs zu zeigen, gab es für die ausländische Presse nicht.⁶¹¹ Selten allerdings geht die Kamera so dicht an die Toten heran, wie Taro es hier tut. Die Aufbahrung der Leichen musste noch in der Vorbereitung sein, als Taro vorbei an der wartenden Schlange Einlass gewährt wurde. Neben der z.T. bereits erfolgten Aufbahrung der Toten auf Bänken, Stühlen, Tischen und in Kisten, so zeigen es Aufnahmen des Saales des im *Mexikanischen Koffer* enthaltenen Negativfilms, liegen andere Körper noch dort, wo man sie nach Transport zur Leichenhalle abgelegt haben musste. Blutspuren finden sich nicht nur auf den Leichen, sondern auch am Boden. Verletzungen sind nach Ablegen der Leichen noch ausgeblutet. Es mussten erst wenige Stunden seit dem Tod der Fotografierten vergangen sein. Taro verschafft sich also Zugang zur Leichenhalle zum frühestmöglichen Zeitpunkt und gerade noch rechtzeitig, bevor die grössten Spuren der Gewalteinwirkung beseitigt werden oder zumindest die Körper nicht länger wie tote Hüllen, die sie sind, auf dem Boden lagern, ohne jede Ausrichtung in einer Reihe oder Ähnliches zu erfahren. Die Körper selbst sind mit ihren Blutspuren und Verletzungen noch in der Lage, die Todesursache zu signifizieren. Auch der Verfall hat noch nicht oder nur minimal eingesetzt. Bis auf die Spuren, die hier wesentliche Zeichen sind, sind die toten Körper noch intakt.⁶¹² Taro fotografiert die Leichenhalle wie einen Tatort, als hätte der Tod genau dort stattgefunden. Viele Bilder entstehen nicht. Es muss sich um eine hastige Aktion gehandelt haben. Zudem gibt Taro einzelnen Aufnahmen eine ästhetische Kadrierung, das Schachbrettmuster des Bodens tut sein Übriges. Trotz des Bildgegenstandes verwehrt sie den Fotografien ihre ästhetische Qualität nicht. Im Gegenteil, die ästhetische Distanznahme macht vielmehr ein genaues Betrachten möglich, fordert es heraus. Auch bei der Erstellung von Abzügen wird später auf das ästhetische Moment geachtet. Die Fotografien werden beschnitten, der Ausschnitt neu festgelegt. **Abb. 128-131** Verwendung finden Taros Fotografien auf einer Doppelseite in *Regards* vom 10. Juni

⁶¹¹ Für spanische Presseerzeugnisse müsste dies geprüft werden.

⁶¹² Zur Bedeutung des Zeitpunkts für eine Fotografie des/der Toten vgl. Katharina Sykora: Die Tode der Fotografie, 2 Bde, Paderborn 2009-2015.

1937.⁶¹³ **Abb. 132** Die toten Körper werden durch Beschneidung und Platzierung der Fotografien möglichst nah an das Auge des Betrachters herangeholt, der zur Verfügung stehende Raum durch Überschneidungen der Bilder maximal ausgenutzt. Unter dem Titel „Répétition générale de la guerre totale“ (Generalprobe des totalen Krieges) werden die Bombardierungen Valencias als vorerster Abschluss eines zunehmend zerstörerischen und vernichtenden Krieges vorgestellt. Die Fotografien aus der Leichenhalle sollen den Beweis liefern, nichts soll verdeckt bleiben.

Ebenso werden mit den Fotografien der Trümmer Spuren gesichert und dem ausländischen Betrachter Beweise für die Totalität des Krieges geliefert. Nicht selten nehmen Taro und Capa aber auch Momente mit ins Bild, die auf die abgelebten bzw. abgenommenen Leben in den einst intakten Gebäuden verweisen: ein alter Schaukelstuhl, der in der dunklen Höhle der Trümmer vom Licht beschienen wird, eine Kommode, die in einem aufgerissenen Haus in einer der oberen Etagen noch an der Wand steht, oder Bilder, die zwischen den Trümmern trotz der Erschütterung noch an den Wänden hängen, z.T. nicht einmal verrutscht. Es scheint, als wären die Risse, die die Bomben durch den Raum geworfen haben zugleich Risse durch die Zeit. Taro und Capa widmen vollständige und mehrere Filmrollen ausschließlich den Trümmern.

Letztlich verweisen die Fotografien der Toten wie die der Trümmer auf die Verletzbarkeit und Gefährdung des Lebens.⁶¹⁴ Insbesondere den vom faschistischen Vernichtungskrieg bedrohten europäischen Ländern führen sie eine mögliche, eine unvollendete Zukunft vor Augen. Damit erlangen Fotografien toter Zivilisten und zerstörter Städte eine affektive Kraft. In den französischen oder niederländischen Magazinen eingesetzt, dienen sie nicht selten der Kritik einer Politik der Non-Intervention und dem Appell zur Unterstützung.

⁶¹³ Vgl. Regards, 10.6.1937, S. 4-5.

⁶¹⁴ Zu einem ‚gefährdeten Leben‘ in Kriegszeiten vgl. Judith Butler: Krieg und Affekt, Zürich 2009.

2.5 Fotobuch: *Death in the Making*

Nachdem sich Capa ab Herbst 1937 stärker auch nach New York orientierte – seine Mutter Julia Friedmann und sein Bruder Cornell Capa waren bereits in die Großstadt emigriert –, gab er dort ein Fotobuch unter dem Titel *Death in the Making* heraus. Gestaltet war es von André Kertész mit Fotografien von Capa, Taro und Chim. Als Bildautoren werden auf dem Innentitel allerdings nur Capa und Taro ausgewiesen. Dieser Entschluss musste v.a. inhaltliche Gründe haben, war das Fotobuch doch als Hommage an Taro konzipiert. Auch der amerikanische Journalist Jay Allen, der Capa in Bilbao kennengelernt hatte und Taro in Madrid noch kurz vor ihrem Tod begegnet war, sowie Arthur Koester, Capas Agent bei *Pix Publishing* in New York, unterstützten das Projekt. Allen übersetzte die Texte ins Englische und schrieb das Vorwort. Koester half bei den Vorbereitungen zum Druck.⁶¹⁵ **Reproduktion**⁶¹⁶

Allgemeine Geschichte

Wovon handelt bzw. was behandelt *Death in the Making*? Zunächst einmal überblickend betrachtet, stellt das Fotobuch die Geschichte des Spanischen Bürgerkriegs, genauer des ersten Jahres, von August 1936 bis Juli 1937, aus Perspektive der Republikaner in Bild und Text vor. Zerlegt wird die Geschichte des ersten Jahres Bürgerkrieg in einzelne Etappen mit Anfang und Abschluss. Es ist eine geschlossene Erzählung. Sie beginnt mit dem Abschied der Milizsoldaten, die zur Front aufbrechen, und endet mit der feierlichen Präsentation der Standarte des Gegners auf dem Schriftstellerkongress im Juli 1937. Dazwischen liegen, chronologisch erzählt, folgende Stationen: zunächst die Formierung erster Soldatenverbünde und die Etablierung der Frontabschnitte sowie die Verhärtung der Fronten in Madrid; dann die Zerstörung und der Sturz von Madrid sowie die ersten Flüchtlingsbewegungen; anschließend der Fall von Bilbao vier Monate nach Ausbruch des Krieges; gefolgt von der Organisation der Neuen Volksarmee und dem technischen Aufrüsten; um zuletzt mit einer positiven Note und einem Hoffnungsmoment zu enden, der Einnahme Brunetes durch die republikanische Armee. Eingeleitet wird der Text des Buches mit dem Satz eines Ich- bzw. ‚Wir‘-Erzählers, der

⁶¹⁵ Vgl. Cynthia Young: *Death in the Making*, in: Robert Capa: *Death in the Making*, angepasste Neuauflage, hrsg. vom ICP, New York u. Damiani, New York 2020, o. S. In der Neuauflage ist Chim als Bildautor ergänzt.

⁶¹⁶ Die Reproduktion des Fotobuchs von 1938 findet sich im Anschluss an das Abbildungsverzeichnis.

direkt anschließend hinter einem auktorialen Erzähler zurücktritt und nur noch sporadisch auftritt, um die Ereignisse hier und da zu bezeugen: „When we reached Barcelona on August 5 the fighting was over. Shots no longer echoed in the streets. The dead had been taken away. For the people had triumphed; they had stormed the rebellious garri- sons as they had done in Madrid.“ Der bildlich präsentierte Beginn des Buches, der Abschied der Miliz, wird so mit der Ankunft des ‚Wir‘-Erzählers in Barcelona über den Text verknüpft. Zwei Ebenen werden verschaltet: persönliche Erinnerungen und allgemeine Geschichte des Bürgerkriegs.

Die Straßenkämpfe, die auf den Putsch folgen, sind in der erzählten Zeit des Fotobuchs bereits vorüber. Der Text dekonstruiert somit auch Inhalte einzelner früher Fotografien aus Barcelona, die im Herbst 1936 noch ein Kampf*geschehen* suggerieren sollten. Tatsächlich sind solche Fotografien von Capa und Taro rar. **Abb. 133, 134** Fast alle frühen Bilder zeigen eigentlich die Ruhe und die Euphorie nach dem Kampf. Wie gesehen, waren die Barrikaden zerbrochen und zum Spielplatz umfunktioniert. Taros Bild der auf den Barrikaden spielenden Kinder wird schließlich dem Vorwort von Jay Allen wie ein Kommentar – kleinformatig abgedruckt und kaum im Detail erkennbar – vorangestellt. Der Inhalt dieses kommentierenden Bildes, d.h. der Moment euphorischer Neugestaltung (Kap. 1.2), gibt der folgenden Erzählung eine Perspektive, liegt aber in der Vergangenheit der erzählten Zeit.

Auch dass Schüsse flogen und tote Menschen auf der Straße lagen, wie es in den einleitenden Sätzen heißt, kann nicht (mehr) durch die Fotografie beglaubigt werden und so setzt die Geschichte erst im Anschluss an die Ereignisse von Putsch und Widerstandskämpfen an. Vom Auslöser des Krieges, einem ephemeren Ereignis, kann nur (noch) schreibend berichtet werden. Die dem Persönlichen übergeordnete Geschichte beginnt schließlich mit der Abfahrt des Zuges an die Front: „At the station the troop trains were ready to leave“. Für den Erzähler hat der Bürgerkrieg an diesem Punkt bereits begonnen, die Phase der Revolution ist vorbei.

Im weiteren Verlauf wird die Revolution aber nicht als gescheitert präsentiert, sondern die durch sie im Alltag ausgelösten Veränderungen, ihre Erfolge, werden vorgestellt. Bürgerkrieg und ein ‚Nach-der-Revolution‘ existieren in der Erzählung parallel. Der Bürgerkrieg wird als Verteidigung der neuen Ordnung sinnfällig.

Dass in Spanien erst einmal nur ein Raum für Veränderungen geöffnet wurde, an dessen Vorstellung und Etablierung die Fotografien mitarbeiteten (Kap. 1.1), wird im Buch ausgeblendet. Ebenso wird ausgeblendet, dass Veränderungsprozesse in Spanien bereits

viele Jahre in Gang und in der Vorbereitung waren. Die Revolution wird als ein plötzlicher Umschwung in der Gesellschaft dargestellt. Von dieser neuen Gesellschaft berichten die folgenden Seiten. Aber nicht nur das, Bilder der umgestalteten Gesellschaft werden mit den Bildern des Terrors und der Folgen des Krieges verschränkt. Abwechselnd erscheinen Fotografien, die das Revolutionsmoment wachrufen, und Fotografien, die verletzte Soldaten, Trümmer, die hungernde und nach den Bombardierungen obdachlos gewordene Bevölkerung, flüchtende Menschen und die Toten der Leichenhalle Valencias zeigen. In harschem Kontrast stehen sie einander gegenüber.

Dazwischen sind Fotografien eingefügt, die Kriegshandlungen suggerieren: Zunächst begegnen dem Betrachter beim Durchblättern die (rennenden) Soldaten in offener Landschaft aus Santa Eulalia nahe Barcelona (Fronten bewegen sich noch); dann sich verschanzende Soldaten in der Madrider Universitätsstadt (Fronten verhärten sich); und schließlich auf den Straßen von Bilbao rennende Frauen und Kinder, die sich, wie der Text erläutert, während der Bombardierungen der Stadt in Sicherheit bringen (der Krieg hat die Zivilbevölkerung erreicht). Überschriften sind die Seiten zu Bilbao mit „Bilbao: Death in Making“. Der Titel des Buches wird aufgegriffen, um einen Wendepunkt zu markieren. Ab jetzt ist es eine Frage der Zeit, bis Tod und Verwüstung, so weiß der auktoriale Erzähler, der republikanischen Hoffnung ein Ende setzen werden. Denn mitunter erlaubt sich der auktoriale Erzähler einen Blick in die Zukunft bzw. kommentiert die Ereignisse aus rückschauender Perspektive. Schon zu den Bildern der abfahrenden Miliz merkt er an: „There were songs, much laughter, clenched fists, and the old farewells. For they did not know that this was now a war.“ Unter falschen Vorstellungen bricht die Miliz auf, um im Verlauf des Geschehens diese Vorstellungen durch gewiss werdende Erfahrungen zu ersetzen. „Nobody was sure of anything in the first days“, heißt es zwei Seiten später. Zu den Fotografien der zerbombten, aber noch nicht gefallen Stadt Madrid informiert der Erzähler den Betrachter, „None believe that on the dread ,tomorrow‘ the city with its 1,200,000 inhabitants, its 25,000 wounded, its treasures, will fall.“

Gestaltet sind die Seiten mit kurzen Zwischenüberschriften, die das Geschehen weiter kategorisieren und wesentliche Momente und Aspekte des Spanischen Bürgerkriegs herausstellen. So werden den Minen der Quecksilbergewinnung in Almadén – den umkämpften Bodenschätzen des Landes – Seiten gewidmet, ebenso dem Thema der Bewahrung der Kunstschatze des Landes vor kriegesischer Zerstörung. Auch werden zwei Gruppen vorgestellt, die sich dem Beispiel ihrer Obersten nicht angeschlossen und sich

dem Putsch widersetzt hatten: die Mönche in Amorebieta (Franco und die Generäle unter Emilio Mola waren von der katholischen Kirche unterstützt worden) sowie die Besatzung der *Jaime I*.

Zudem werden Land und Gepflogenheiten seiner Menschen am Rande wiederholend erwähnt. Ein beliebtes Beispiel für die Eigenarten der Spanier ist ausländischen Betrachtern immer wieder das Trinken aus dem *Porrón*, einem Schnabelkrug, das hier ebenso vorgestellt wird. Dem Wiedersehen zweier Soldaten ist ein Bild eines aus einem *Porrón* trinkenden Soldaten als Kommentar beigelegt. Erläuternd heißt es: „Old friends meet again and clasp as men clasp each other in friendship in Spain, a mutual backslapping process. And they share their wine from a *porrón* which requires a certain technique on the part of the drinker.“ Dem teilnehmenden und wissenden Blick wird ein fremder Blick hinzugesellt. Insgesamt werden verschiedenste Ebenen verschachtelt. Das Fotobuch liefert mehrere Ansätze in einem. Es will Geschichtsbuch, erinnernde Erzählung, Zeugnis, Deutung des Spanischen Bürgerkriegs, ein Reisebericht, ein ästhetisches Produkt und nicht zuletzt eine Hommage sein.

Persönliche Geschichte (Hommage)

Dem Aspekt der Hommage gelten die folgenden Ausführungen. Damit wird nach der allgemeinen Geschichte, die das Fotobuch erzählt, nun die persönliche Geschichte, die die kurzen Intermezzi des Erzählers in ‚Wir‘-Form andeuten, betrachtet.

Zunächst ist festzuhalten, dass die erzählte Zeit dem Zeitraum von Taros Engagement in Spanien entspricht. Und sie endet mit einer ihrer letzten Fotografien, jener, die das Hochheben der Standarte des Gegners mit den Stahlrohren der Gewehre festhält. Mit Didi-Huberman kann, wie erwähnt, dieses Hochheben eines bewegten Stoffes als ein revolutionäres Zeichen des Aufschwungs und als Hoffnungsgeste der Unterdrückten verstanden werden. Aufgenommen hatte Taro die Fotografie außerdem während eines für sie zentralen Ereignisses, auf dem Schriftstellerkongress in Madrid – ein Ereignis, das die gesamte literarische Welt noch einmal für die republikanische Seite mobilisieren sollte. Des Weiteren ist auf die Umschlagrückseite des Fotobuchs – erneut als bildlicher Kommentar – Taros Fotografie des Signalhorn blasenden Soldaten gesetzt. **Abb. 135** Diesen Hoffnungsmomenten, diesem Ausblick, den das Fotobuch gibt, stehen allerdings, betrachtet man die Erzählung und auch Hintergründe genauer, zahlreiche melan-

chologisch-fatalistische Momente entgegen.

Die Standarte, deren Eroberung auf dem letzten Bild gefeiert wird, war bei der Einnahme Brunetes in die Hände der Republikaner gelangt. Der erfolgreich verlaufene Angriff durch die republikanische Armee auf eine nationalistisch besetzte Stadt war ein kurzer Zwischenerfolg. Der Kampf um Brunete endete aber mit einer Rückeroberung durch die Franquisten. Am letzten Tag der Schlacht sollte Taro bei Brunete tödlich verwundet werden und am Folgetag ihren Verletzungen erliegen. Die Einnahme, die durch das feierliche Präsentieren der Standarte symbolisiert wird, besiegelt also Taros Schicksal bzw. wird aus der Rückschau als Schicksalsmoment deutbar. Dem eingeweihten Betrachter erschließt sich damit eine erweiterte Perspektive auf den Abschluss des Buches, die einem unwissenden (amerikanischen) Betrachter entgeht. Zudem begann Capa die Arbeit am Fotobuch bereits wenige Wochen nach Taros Tod, als er Ende August 1937 in New York ankam. Dass er ihren Tod damit verarbeitete, liegt nahe.

Zu den Entstehungszusammenhängen ist allein ein Brief von Arthur Köster an Capa vom 16. Mai 1938 überliefert. Dort schildert Köster seinen Schock über die schlechte Druckqualität des fertigen Produkts und erwähnt, dass zuletzt im Produktionsprozess unautorisierte Änderungen vorgenommen worden waren:

The book, which you must have received by now, unfortunately appeared in a shameful print quality. Nothing was retouched; all pictures were printed in a grey sauce. A couple of small but silly changes were made, for unknown reasons, to the arrangement that Kertész and I had planned so carefully.⁶¹⁷

Weiter schreibt er, dass er und Kertész keine Korrekturfahnen erhalten hätten und er sich mit Jay Allen verworfen habe. Interessant ist, dass Koester die Retusche als gewünschte Maßnahme zur Steigerung der Qualität erwähnt.⁶¹⁸

Wie Capa das Endprodukt beurteilte, muss offenbleiben. Dass eine subtile Botschaft mit *Death in the Making*, die aufs engste mit Taros Tod verknüpft ist, aber auch trotz schlechter Druckqualität, nicht sorgfältig überarbeiteter Druckfahnen – so finden sich kleinere Schreibfehler – und unautorisierter Änderungen bei Drucklegung, eindrücklich vermittelt ist, sollen die folgenden Überlegungen weiter herausstellen.

⁶¹⁷ Zit. nach Young, *Death in the Making*, 2020, o. S.

⁶¹⁸ Lee Ann Daffner stellt des Weiteren in einer genauen Untersuchung der 341 Prints und Negative der *Thomas Walther Collection* im *Museum of Modern Art* fest, dass Retusche auch in der europäischen Avantgarde ein verfeinertes und häufig genutztes Mittel war, Verständnis von Modernität und manuelle Verfeinerungstechniken sich also keineswegs ausschlossen (vgl. Lee Ann Daffner: *Retouching Revealed. Finishing Practices Observed in the Thomas Walther Collection*, in: *Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909-1949. An Online Project of The Museum of Modern Art*, New York, 2014. <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Daffner.pdf>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022).

Capa widmet das Buch Taro mit folgenden Worten: „For Gerda Taro, who spent one year at the Spanish front, and who stayed on.“ Für den unwissenden Leser bleibt unklar, was „stayed on“ bedeutet. Ist sie womöglich noch vor Ort, immer noch am Kämpfen, vermeintlich immer noch im Einsatz für Freiheit und eine bessere Welt? Das Vorwort klärt auf, aber erst nachdem es einen Spannungsbogen aufgebaut hat und fast an sein Ende gelangt ist. Auf den ersten Seiten bleibt Taros Tod vorläufig vage. Jay Allen nennt sie zunächst einmal eine Legende. Eine Kriegslegende?, fragt sich der Leser. Oder eine Legende, die nicht mehr unter den Lebenden weilt? Beantwortet wird die Frage dann mit der wie so oft drastischen Schilderung von Taros Unfalltod auf der letzten Seite des Vorworts. Sie war auf dem Trittbrett eines Lastwagens von einem Panzer erfasst worden: „... twelve tons of steel and Gerda was crushed.“ Zuletzt wird Taros Tod immer wieder als ‚voyeuristische‘ Sensation dargestellt. Kaum ein Nachruf auf Taro, von denen es zahlreiche gibt (Kap. 3.2), kann sich der ‚Schaulust‘ dieser bildlichen Vorstellung erwehren.

Der Autor der dem Vorwort vorausgehenden Widmung schließlich verdeckt sich hinter seinen Initialen „R.C.“. Weiß man auch, dass es sich nur um den Autor des Fotobuchs Robert Capa handeln kann – der bezeichnenderweise nirgends als Autor, sondern nur als Bildgeber ausgewiesen ist –, so steckt doch eine Geste des Verbergens und teilweisen Zurücknehmens dieser Widmung in den privaten Bereich darin. Geschrieben wurde die Widmung außerdem im Dezember 1937. Abschluss des Projekts fällt also auf das Jahresende, auf einen Moment, der Rekapitulation des eigens Erlebten und Vergangenen symbolisiert.

Einen weiteren spannenden Aspekt stellt die Gestaltung des Innentitels dar. Fast seitenfüllend wartet dieser mit der Fotografie einer innigen Abschiedsszene auf: Ein Soldat küsst sanft ein Kind auf die Wange und hält es mit seinen Armen umschlossen. Auf der nebenstehenden Seite ist der Titel des Fotobuchs – *Death in the Making* – in Schreibschrift als negative Spur vor schwarzem Grund gesetzt. In Gesamtschau beider Seiten, sozusagen des Frontispizes und des Titels, werden also Momente von Abschied und Spur sowohl wachgerufen wie zusammengeführt.

Als Lichtspur beschreibt nicht nur Talbot die Fotografie, d.h. als Materie, in die sich Licht einschreibt, als Licht-‚Abdruck‘ einer sehr wohl physisch gedachten Spur, die von einem Gegenstand ausstrahlt und mittels Licht in die Materie eingeht. Auch Moholy-Nagy bemüht die Lichtmetapher der Fotografie in den 1920er Jahren ausgiebig. Und nicht zuletzt lässt André Kertész, der das Layout umsetzt, ein umfassendes Interesse an

der Gestaltung durch Licht (und Schatten) in seinen fotografischen Arbeiten erkennen. Was hingegen neu und verblüffend scheint, ist die Herstellung einer Beziehung zwischen der (Licht-)Spur, die der Titel gibt, und dem Abschiedsmoment, der durch die Abschiedsszene der Fotografie und insbesondere das Festhalten des Abschiedskusses symbolisiert wird. Denn dieser Abschied wird in der Rückschau nun als Bruch und Verlust erkennbar. Könnte es womöglich der letzte Kuss sein? Das wird erst mit Abstand gewiss und wird bei Bejahung der Frage über die Fotografie schmerzlich vor Augen geführt. „The old mother, standing in the tracks might have had an intuition – who knows? – that the good-byes *were* [Herv. i. Orig.] good-byes“, heißt es zu den Abschiedsszenen der mit „Start“ überschriebenen ersten Seite der eigentlichen Erzählung.

Die Spur der Fotografie wird in ihrer Diskontinuität anerkannt, sie bricht mit dem Tod der Dargestellten (weiter) ab und macht dem Betrachter den Verlust und das nurmehr geisterhafte Zurückbleiben ihres Referenten bewusst. Auf dem Umschlag des Fotobuchs findet sich zusammen mit der Titelschrift *Death in the Making* – hinterlegt mit der Signalfarbe rot – schließlich Capas *Fallender Soldat*. **Abb. 135** Unweigerlich wird die Todesmetapher der Fotografie aufgerufen.⁶¹⁹ Die Fotografie tötet ihr Objekt metaphorisch, in dem Moment, in dem auf den Auslöser gedrückt wird. Sie ist in diesem Fall „Gehilfin des Todes“. ⁶²⁰ Schon „seit ihren Anfängen [wird der Fotografie] ein mortifizierendes Potenzial zugeschrieben“. ⁶²¹ Sprachliche Analogien zwischen dem Sprechen von der Fotografie und dem Sprechen von Tod, Jagd und auch Krieg zeugen von der Wirkkraft dieser Metapher. ⁶²² Capas *Fallender Soldat* bringt die Todesmetapher der Fotografie auf besonders prägnante Weise zur Darstellung, scheint Capa die Fotografie doch in genau jenem Moment ‚geschossen‘ zu haben, als die tödliche Kugel des Feindes den Soldaten trifft. Die Idee von der Fotografie als Waffe kommt hier noch einmal auf ganz neue Weise zum Tragen. „[D]er fotografische Akt [als] Geste, die Lebendes von Totem scheidet und diesen Umschlag bezeugt“⁶²³ fällt (in der Vorstellung des Betrachters) mit dem tatsächlichen Todesmoment vor der Kamera zusammen.

Barthes wird 1980 mit *Die helle Kammer* vorführen, wie der Spurencharakter der Foto-

⁶¹⁹ Vgl. ausführlich Katharina Sykora: *Die Tode der Fotografie*, Bd. 2: Tod, Theorie und Fotokunst, Paderborn 2015, S. 12-107. In den Theorien der Fotografie „taucht der Tod immer wieder als Schlüssel für eine ontologische, anthropologische oder mediale Deutung des fotografischen Dispositivs auf“ (ebd., S. 13).

⁶²⁰ Ebd., S. 14. Das mortifizierende wie das verlebendigende Moment changieren in den Deutungen der Fotografie (ebd.).

⁶²¹ Ebd., S. 13.

⁶²² Vgl. ebd., S. 29-34.

⁶²³ Ebd., S. 15.

grafie, den er ebenfalls als materielle Spur des Lichts kennzeichnet, sowohl einen Abstand und einen Verlust, ja eine Abwesenheit anzeigt und den Tod wie das Vergehen (auch des eigenen Selbstes) vor Augen führt; als auch eine letzte Möglichkeit zur Wiederbelebung des Referenten eröffnet, gesetzt den Fall, dass sich der Referent im *punctum* zeigt, sich offenbart. „All die jungen Photographen, die durch die Welt hasten, weil sie sich dem Aktualitätenfang verschrieben haben, wissen nicht, daß sie Agenten des TODES sind.“⁶²⁴ Denn letztlich bringt das Bild den Tod hervor, „indem es das Leben aufbewahren will“, ⁶²⁵ schreibt Barthes. *Punctum* heißt Leben wie Tod. So verschränkt Barthes beide Begriffe: „DAS LEBEN/DER TOD: das Paradigma wird auf ein simples Auslösen beschränkt, jenes, das die Ausgangspose vom fertigen Abzug trennt.“⁶²⁶ Beim Auslösen trennt der Apparat das Leben vom Tod, hier grafisch durch den Schrägstrich umgesetzt. Der Schrägstrich bedeutet aber auch die Austauschbarkeit beider Begriffe, so könnte man ihre Reihenfolge vertauschen und sagen DER TOD/DAS LEBEN. Denn Barthes spricht, wie gesagt, dem Betrachter das Vermögen zu, den Referenten punktuell und im Rahmen des eigenen Erlebens beim Betrachten einer Fotografie singulär wiederzubeleben.

Der Tod nagt bereits an den Kriegsteilnehmern, das macht der Erzähler von *Death in the Making* – einem Titel, der in seiner Doppeldeutigkeit sowohl den augenblickhaften Tod, den Schnitt, wie den Prozess des Sterbens, den „Akt des ‚Tot-Werdens‘“⁶²⁷, den Abstand, signalisiert – deutlich. „Sometimes the shelling lags, the enemy rests on his haunches, and on such mornings the defenders of Madrid take the sun, read, play chess, write letters home which, when they arrive, will be no guaranty that the sender is still alive“, merkt der Erzähler zu einer Fotografie sich dem Lesen und Schreiben widmender Soldaten an. Die Spur, die der Absender eines Briefes wie der Referent einer Fotografie hinter sich zurücklässt, bleibt nachträglich. Und diese Nachträglichkeit wird unter täglicher Todesgefahr umso bewusster.

Über die Fotografie eines zum Tode verurteilten Sträflings schreibt Barthes: „Das punctum aber ist dies: er wird sterben. Ich lese gleichzeitig: das wird sein und das ist gewesen; mit Schrecken gewahre ich eine vollendete Zukunft, deren Einsatz der Tod ist.“⁶²⁸ In der das Buch abschließenden Fotografie der feierlichen Präsentation der Standarte verschränken sich Zukunft und Vergangenheit auf ähnliche Weise. Die Foto-

⁶²⁴ Barthes, *Die Helle Kammer*, 1985, S. 102.

⁶²⁵ Ebd., S. 103.

⁶²⁶ Ebd.

⁶²⁷ Sykora, *Die Tode der Fotografie*, Bd. 2, 2015, S. 15.

⁶²⁸ Barthes, *Die Helle Kammer*, 1985, S. 106.

grafie führt nun die Gewissheit um Taros zukünftigen Tod im Kampf um Brunete mit sich.

Von der unheilvollen Zukunft berichtet der Erzähler des Fotobuchs auch in Anbetracht der Fotografie einer zerbombten Häuserfront, die nun den Blick auf das Innere des Gebäudes freigibt: „One bomb, dropped from a mere speck in a high sky, and this happened. The sequel to the lives lived in these six floors is in the morgue.“ Der Tod hat sich diesen Fotografien doppelt eingeschrieben, als Abstand, den die Fotografie immer bedeutet, und Wissen um den künftigen Verlust, der diesen Fotografien nun ebenfalls mitgegeben ist. Sie erhalten, wie Geimer schreibt, einen „imaginativen Mehrwert“ und erscheinen mitunter wie Taros Fotografie des Hochhebens der Standarte als Vermächtnis.⁶²⁹

Ein Vermächtnis liefert Taros Fotografie in besonderer Weise, symbolisiert sie doch auch Hoffnung – Hoffnung auf einen für die republikanische Seite positiven Ausgang des Krieges und damit Hoffnung, dass Taros Tod wie alle Kriegstode nicht vergebens waren. Es wird versucht dem Tod bzw. dem Kriegstod einen letzten Sinn abzugewinnen. Sowohl Taros Tod wie die vielen Tode der Jugend werden im Text immer wieder als Opfertaten beschworen: „The new army is an army of youth. And they enlist voluntarily. The issue is clear. It is their fight, to defend their homes, their culture, their very lives against a general who cannot govern while they live.“ Mit dem *Fallenden Soldaten* auf dem Umschlag ist sodann nicht nur die Todesmetapher der Fotografie aufgerufen, sondern dem Fotobuch auch ein heroisches Bild des Opfertodes vorangestellt und als Sentenz mitgegeben. Auch *Life* hatte in einem Bericht über Taros Tod in der Ausgabe vom 16. August 1936 einer Fotografie von Taro den *Fallenden Soldaten* zur Seite gestellt und, um die Aussage noch zu verdichten, eine symbolisch äußerst aufgeladene Fotografie gewählt. **Abb. 136** Taro, in den Mono Azul gekleidet, lehnt sich wie schlafend – eine Geste, die metaphorisch auf den Tod verweist – auf einen Grenzstein, der nun einen Grabstein assoziieren lässt. Schaber merkt zur Fotografie der schlafend auf den Grenzstein gelehnten Taro außerdem an, dass „[d]as Fotografenpaar [...] hier wohl mit der Doppeldeutigkeit der Initialien ‚PC‘, die in Spanien Gemeindegrenzen (Partido Communal) markieren und zugleich das geläufige Kürzel für die Kommunistische Partei (Partido Comunista) sind [spielte].“⁶³⁰ Capa schließlich bezeichnet mit der Formulierung der Widmung „and who stays on“ Taros Vermächtnis. Ihr Vermächtnis ist zum

⁶²⁹ Vgl. Peter Geimer: Capas letztes Bild, in: ders.: Derrida ist nicht zu Hause. Begegnungen mit Abwesenden, Hamburg 2013, S. 136.

⁶³⁰ Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 220.

einen ihr Opfer für die ‚gerechte Sache‘, zum anderen aber auch das Vorbild, das sie gibt und das nachhallt, ihr Märtyrertod.

Nur noch als Opfer für eine größere ‚Sache‘ erfahren der Tod im Krieg wie Taros Unfalltod einen Sinn. Ohne diesen Erklärungsversuch wäre der Schmerz über den Verlust sonst vermutlich zu groß. Aber macht der Kriegstod für Capa tatsächlich einen Sinn?

Die zahlreichen melancholisch-fatalistischen Bemerkungen des Erzählers lassen daran zweifeln. Vielmehr scheint es, als bete sich der Erzähler diese Deutung unentwegt selbst vor, um an ihre Wahrheit glauben zu können. Er ringt dem Kriegstod einen Sinn ab.

Schließlich trägt das Buch den Titel *Death in the Making* und nicht, wie Jay Allen im Vorwort alternativ vorschlägt, *Life in the Making*.

Capa scheint zwar sowohl das trennende wie das bewahrende Moment mit seinem Fotobuch aufzurufen, in meinen Augen erhält das trennende Moment allerdings die Überhand. Capa hatte sich von Taro bereits während der Tage des Schriftstellerkongresses verabschiedet, als er nach Paris vorausfuhr. Einen Abschied am Totenbett im Krankensaal gab es nicht. Diese Möglichkeit hatte er verpasst. Das Fotobuch mag der Versuch gewesen sein, den Verlust dieses Abschied-Nehmens aufzufangen.

In Auseinandersetzung mit dem Tod des Freundes Roland Barthes, schreibt Jacques Derrida, er habe die verfassten Gedanken eigentlich für ihn, für seinen Freund schreiben wollen: „Für ihn, das scheint zu bedeuten, daß ich ihm diese Gedanken auch widmen wollte, sie ihm geben wollte, schicken wollte. Aber sie erreichen ihn nicht mehr [...]“.“⁶³¹ Im Gegenteil, der Versuch der Kontaktaufnahme macht den Verlust wieder spürbar.

⁶³¹ Jacques Derrida: Die Tode von Roland Barthes, in: Fotogeschichte 6:20 (1986), S. 11.

III. Effekte

3.1 Capas *Fallender Soldat* (Evidenz)

Als *die* Ikone des Spanischen Bürgerkriegs und eine der Ikonen der Kriegsfotografie und des Fotojournalismus hat sich Capas Fotografie eines republikanischen Milizionärs im Moment seines tödlichen Getroffen-Seins in das Gedächtnis der Betrachter eingegraben. **Abb. 137** Unter einem Titel, dem des *Fallenden Soldaten*, wurde diese Fotografie kanonisiert und vielfach als Referenzpunkt für Überlegungen zur Kriegsfotografie herangezogen. Es gibt kaum eine Anthologie zur Darstellung des Krieges, die diese Fotografie nicht erwähnt.

Susan Sontags Essay *Looking at War. Photography's view of devastation and death*, der 2002 im *New Yorker* erschien, ist Capas Bild als eine Art Titelbild vorangestellt, behandelt wird es jedoch erst im zweiten Teil des Aufsatzes. Dort schreibt sie:

The photograph is like a quotation, or a maxim or proverb. Each of us mentally stocks hundreds of photographs, subject to instant recall. Cite the most famous photograph taken during the Spanish Civil War, the Republican soldier „shot“ by Robert Capa's camera at the same moment he is hit by an enemy bullet, and virtually everyone who has heard of that war can summon to mind the grainy black-and-white image of a man in a white shirt with rolled-up sleeves collapsing backward on a hillock, his right arm flung behind him as his rifle leaves his grip – about to fall, dead, onto his own shadow.

Capas Fotografie kommt für Sontag einer Qualität nach, die sie mit den die Sprache beschreibenden Begriffen des Zitats (quotation), der Sentenz (maxim) oder des Sprichworts (proverb) zu fassen versucht. In diesem Bild kondensiere und verdichte sich demnach etwas, das sie im Folgenden als Schock benennt. Und dieses Schockmoment garantiere dem Bild Aufmerksamkeit innerhalb einer Flut von Bildern. „The image as shock and the image as cliché are two aspects of the same presence“, sagt sie weiter. Mit Schock meint sie ähnlich wie Barthes⁶³² die intentionale Herbeiführung eines zuvor schon konditionierten, antrainierten Schockerlebens.

Aber ist die Fotografie des *Fallenden Soldaten* in ihrer Deutung als Sentenz, Zitat oder Sprichwort bereits hinreichend erfasst, reicht für die Erklärung ihrer Wirkmacht die Kategorie des Schocks aus? Warum gibt sie immer wieder Anlass zur fotohistorischen wie fototheoretischen Auseinandersetzung? Warum war Richard Whelan, Capas Biograf, so daran interessiert, ihre ‚Authentizität‘ zu beweisen? Jahrelang ging er allen Spuren nach, die die Frage um die Entstehungszusammenhänge der Fotografie hätten aufklären

⁶³² Vgl. Anm. 70 (Kap. 1.2); vgl. außerdem Sykora, *Die Tode der Fotografie*, Bd. 2, 2015, S. 59f.

können, dem Vorwurf der Inszenierung und Täuschung, der in den 1970er Jahren aufgenommen war – zu einem Zeitpunkt, als Fragen der fotografischen Inszenierung auch in der Auseinandersetzung mit der Dokumentarfotografie wie in der Kunsttheorie virulent wurden –, ein Ende hätten machen können.

Beweisstück

U.a. hatte Whelan bei seinen Ambitionen, die Entstehungsgeschichte des *Fallenden Soldaten* aufzuhellen, versucht, den Ort der Aufnahme zu ermitteln.⁶³³ Er vermutete, es müsse sich um Cerro Muriano handeln. Wie sich zeigte, lag er mit seiner Annahme sehr wahrscheinlich falsch. José Manuel Susperregui stellte 2009 ebenfalls umfangreiche Forschungen an, um den Ort ausfindig zu machen. Zunächst ordnete er, wie bereits Whelan vor ihm, die Fotografie des *Fallenden Soldaten*, von der es keine Negative, keinen Kontaktabzug in einem Arbeitsheft oder Ähnliches (mehr) gibt, einer Reihe weiterer Fotografien zu, die Milizsoldaten in einer ebenso bergigen, grasigen und weiten Landschaft zeigen, sowie zweier Fotografien des/eines bereits gefallenen Soldaten. **Abb. 138-140** Mithilfe dieser Fotografien konnte er durch eine weite Umfrage in der Bevölkerung rund um Cordoba die Suche auf Espejo eingrenzen. Jetzt unterzog er die Fotografie des *Fallenden Soldaten* bzw. den Teil der Fotografie, die kaum noch erkennbar eine Landschaft im Hintergrund anzeigt, einer computergestützten Vermessung und verglich die Ergebnisse mit Vermessungsbildern der Landschaft rund um Espejo. Er fand eine Entsprechung und konnte daraufhin den Aufnahmeort bei Cerro del Cuco lokalisieren.⁶³⁴

Abb. 141

„With this newly defined location *Falling Soldier* must be seen in a completely different light“, war Susperreguis Schlussfolgerung.⁶³⁵ Denn es bedeutete, dass Capa die Fotografie in einem Gebiet gemacht hatte, in dem zum Zeitpunkt der Aufnahme noch keine Kämpfe stattfanden. Allerdings blieb Susperregui bei dieser Schlussfolgerung nicht stehen, sondern warf in den Raum, das gesamte 70.000 Fotografien umfassende ‚Werk‘

⁶³³ Zu Whelans Konstruktionsversuchen hier und im Folgenden vgl. Whelan, *This Is War!*, 2009, S. 53-87.

⁶³⁴ José Manuel Susperregui: *Sombras de la fotografía. Los enigmas desvelados de Nicolasa Ugartemendia, muerte de un miliciano, la aldea española, El Lute, Vasco* 2009; José Manuel Susperregui: *In Search of the Location of Robert Capa's 'Falling Soldier'*, in: Max Pinckers, Sam Weerdmeester: *Controversy*, Brüssel 2017, o. S.

⁶³⁵ Susperregui, *In Search of the Location of Robert Capa's 'Falling Soldier'*, 2017, o. S.

von Capa müsse nun einer Revision unterzogen oder zumindest mit Vorsicht behandelt werden:

The results of this study call for a revision of all historical research on Robert Capa that is based on *Falling Soldier*. His archives, including 70.000 negatives mostly related to the five wars he covered, deserve to be treated with as much rigor as possible in order to deepen and improve the knowledge on his work.⁶³⁶

Susperreguis Konsequenz ist ohne jede Relation und zeigt, welche Bedeutung der Authentizität bzw. einer Vorstellung von der Authentizität dieses Bildes zugesprochen wird. Sie zeigt in welchem Ausmaß die Beurteilung von Capas fotografischer Arbeit von der Bestätigung des vermeintlichen Wahrheitsgehalts der Fotografie, der weiterhin in ihrer Abbildfunktion verortet wird, abhängig ist. Bemerkenswert ist, dass Susperregui, auch wenn er den Inhalt der Fotografie als dekonstruiert betrachtet, die Aufnahme doch wie ein Dokument behandelt und ihr Informationen abgewinnt, die ihm als Beweis dienen.

Als Beweisstück selbst hatte auch Whelan die Fotografie des *Fallenden Soldaten* behandelt, als er daran ging, den Forensik-Experten „Captain Robert L. Franks, the chief homicide detective of the Memphis Police Department“,⁶³⁷ nach seiner Meinung zu befragen und ihn bat die Fotografie zu behandeln, als wäre sie „evidence in a murder case“. ⁶³⁸ Whelan zitiert einen Teil des Antwortschreibens des Forensikers:

Was this picture posed? I think not, based on the human reflex response. You will notice that the soldier's left hand, which is partially showing under his left leg, is in a semi-closed position. If the fall was, in fact, staged, the hand would be open to catch his fall (simply a self-preservation reflex to keep from getting hurt).⁶³⁹

Und Whelan fügt an: „Franks also noted that the position of the fingers, somewhat curled toward the palm, indicates that the man's muscles had gone limp and that his body was rapidly shutting down in the process of dying.“⁶⁴⁰ Ausgehend von der Annahme, dass es sich bei den Männern in den drei Fotografien eines fallenden und gefallenen Soldaten um zwei verschiedene Soldaten handelte, habe Franks zudem festgestellt, dass der *Fallende Soldat*, der erste war, der erschossen wurde:

I base this upon the cloud formation that seems to be tighter in [The Falling Soldier] and more dissipated in the [other] picture. The second soldier's photograph is in focus, which indicates to me that Robert Capa had time to attend to the settings on his camera between the two shots.⁶⁴¹

⁶³⁶ Ebd., o. S.

⁶³⁷ Whelan, *This Is War!*, 2009, S. 72.

⁶³⁸ Ebd.

⁶³⁹ Robert L. Franks, Brief an Richard Whelan, 2000, zit. nach Whelan, *This Is War!*, 2009, S. 72.

⁶⁴⁰ Whelan, *This Is War!*, 2009, S. 72.

⁶⁴¹ Franks, Brief an Richard Whelan, 2000, S. 75.

Susperregui wie Whelan bzw. Franks stützen sich auf kleinste Details. Susperreguis arbeitet, auch wenn er möglicherweise zu zielführenden Ergebnissen kommt, mit Wahrscheinlichkeiten und imaginativen Verkettungen und Franks wendet ein bereits diskursiviertes Wissen an, eine Aussage über eine Fotografie zu machen, die jene Anhaltspunkte kaum bzw. nicht preisgibt. Ästhetische und kameratechnische Einflüsse spielen keinerlei Rolle. Letztlich handelt es sich um Spekulationen, die zu verschiedenen Interpretationen führen. Die suchenden Forscher müssen anerkennen, dass die Fotografie des *Fallenden Soldaten* allein sich ihr Geheimnis nicht entlocken lässt und sie mit Sicherheit nichts sagen können; dass die Aufnahme selbst, als Dokument betrachtet, ungenügend bleibt.

Phillip Knightley, der 1975 mit seinem Buch *The First Casualty. From the Crimea to Vietnam: The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker* die Frage nach der Authentizität der Fotografie das erste Mal aufgeworfen hatte,⁶⁴² schreibt:

Yet the curious thing about it [das Bild] is that it does not tell us anything *as a picture*. It is an essentially ambiguous image. However, as captioned in *Life* – „Robert Capa’s Camera catches a Spanish soldier the instant he is dropped by a bullet through the head in front of Córdoba“ – it *does* tell us something, something beyond the face meaning of words. It tells us that the picture was taken by someone who must have put himself at great risk, someone who was, perhaps nearly killed as well. With this caption the photograph thus becomes a famous and valuable property in both political and commercial terms. Yet – and there is nothing in the photograph to deny this – if we were to rewrite the caption to read „A militiaman slips and falls while training for action,“ the photograph would become worthless in both the above senses.⁶⁴³ [Herv. i. Orig.]

vorgestellt

Knightley verweist darauf, dass es bei der Fotografie des *Fallenden Soldaten* doch vorrangig um Vorstellungsbilder geht, die wir uns von ihr machen, die wir in das Bild hineinlegen und die auf dem diskursivierten Wissen, auch um das Wesen der Fotografie, aufbauen. Mit dem Hinweis auf die Verschränkung von der Fotografie des *Fallenden Soldaten* mit der Todesmetapher der Fotografie wurde ein Aspekt bereits angesprochen (Kap. 2.5), der die ungeheure Wirkmacht und Faszination des Bildes, dessen „visual potency“⁶⁴⁴ – wie es im Ausstellungskatalog *Heart of Spain* heißt – ausmacht. Knightley

⁶⁴² Vgl. Phillip Knightley: *The First Casualty. From the Crimea to Vietnam: The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker*, New York 1975.

⁶⁴³ Ebd., S. 210.

⁶⁴⁴ Vgl. Juan P. Fusi Aizpúrua, Richard Whelan, Catherine Coleman: *Heart of Spain. Robert Capa’s Photographs of the Spanish Civil War. From the Collection of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Ausst.-Kat., Denville, N.J. 1999.

benennt außerdem die Momente von Gefahr und Zeugenschaft, die der Fotografie anhaften und auf die ich im nächsten Kapitel eingehen werde (Kap. 3.2).

Capa fotografierte die Szene eines getroffenen Soldaten bereits im August/September 1936, d.h. in einem Zeitraum, der noch von Revolutionsrhetorik geprägt war und den Spanischen Bürgerkrieg mehr oder weniger als Guerillakrieg darstellte. So kann die Fotografie dann auch als Bild eines heldenhaften Kriegs- und Märtyrertodes interpretiert werden. Reinhold Göring z.B. erkennt in der festgehaltenen Gestik die Vorstellung vom Tod „als eine[n] Augenblick, in dem wir uns dem Tode öffnen, ihn in einer Kommunikation empfangen, zugleich uns aber doch mit aller Kraft dagegen verschließen möchten“, ausgedrückt.⁶⁴⁵

So führt Whelan nicht ohne Grund Goyas *El 3 de Mayo/Die Erschießung der Aufständischen* (1808) als Vergleichsfolie heran, um den Wahrheitsgehalt von Fotografie wie Gemälde sinnfällig zu machen, waren die Bilder Goyas doch bereits im Entstehungskontext eine relevante Bezugsgröße. **Abb. 142** Wie Miriam Basilio darstellt, wurden sie während des Spanischen Bürgerkriegs sowohl unter den Republikanern wie den Nationalisten vielfach reproduziert – auf Postern, als Postkarten, in Zeitschriften und Propagandablättern, in Schulbüchern usw. – und von Künstlern appropriiert.⁶⁴⁶ Umgekehrt konnten Goyas Bildern nun vorfotografische Darstellungsmodi attestiert werden. In diesem Vergleich kommt der Fotografie aufgrund ihres technischen Dispositivs die Funktion zu, die Bildfindung des Malers in der Realität zu verorten, ihr nachträglich Wahrhaftigkeit zu bestätigen. Die Malerei bestätigt umgekehrt die universale, ahistorische Aussage der Fotografie.

Mit der Qualifizierung von Goyas Gemälde *El 3 de Mayo/Die Erschießung der Aufständischen* als vorfotografisch wird gemeinhin seine Schnappschussästhetik bezeichnet.⁶⁴⁷

Mit Schnappschuss können sowohl fotografische Aufnahmen, die Alltägliches zeigen,⁶⁴⁸ als auch Aufnahmen, die die Zeit in einem besonders prägnanten Moment stillstellen, gemeint sein. Hier geht es um Letzteres.

⁶⁴⁵ Reinhold Göring: „Dinamita Cerebral“. Politischer Prozeß und ästhetische Praxis im Spanischen Bürgerkrieg (1936-1939), zugl. Hannover, Univ., Diss., 1985, Frankfurt am Main 1986, S. 94.

⁶⁴⁶ Miriam Basilio: „Goya Saw This, We See This“, in: Jordana Mendelson (Hg.): *Magazines, Modernity and War*, Madrid 2008, S. 99-115.

⁶⁴⁷ Vgl. Dieter Daniels: Die Transformation des historischen Augenblicks im Zeitalter der transatlantischen Telegrafie und der Reportagefotografie, in: Hermann Nöring, Thomas F. Schneider, Rolf Spilker (Hg.): *Bilderschlachten. 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg. Technik, Medien, Kunst*, Ausst.-Kat., Göttingen 2009, S. 214-223.

⁶⁴⁸ Vgl. Geoffrey Batchen: *Snapshots. Art History and the Ethnographic Turn*, in: *Photographies* 1:2 (2008), S. 121-142.

Bereits im 19. Jahrhundert waren mit Momentaufnahmen zwei Darstellungsweisen angesprochen. Zum einen konnte der Begriff der *instantaneous photography* das Festhalten von Bewegung und damit von Zeit, z.B. durch die Aufnahme eines bewegten Naturschauspiels, meinen. Zum anderen definierte der Begriff das, was sich schließlich als Schnappschuss etablierte, als eine fotografische Aufnahme „in which the beginning and end of an exposure are close enough together that any action depicted is rendered without blur or instinctness“, ⁶⁴⁹ bzw. als eine Aufnahme, die aufgrund einer möglichst schnellen Verschlusszeit der Apparatur etwas einfängt, was dem menschlichen Auge im Fluss der Wahrnehmung entgeht. Sir John Herschel träumte bereits von der Möglichkeit, eine bewegte Szene im Bruchteil einer Sekunde auf der fotografischen Platte zu bannen, noch bevor dieameratechnik dies zuließ. ⁶⁵⁰ In den 1920er Jahren schließlich sollte durch schnellere Verschlusszeiten und lichtempfindlicheres Filmmaterial auch im Amateurbereich das „precise freezing of action“ ⁶⁵¹ zum Inbegriff von Fotografie avancieren. Die Pressefotografie professionalisierte den Schnappschuss, die Amateurfotografie demokratisierte ihn. ⁶⁵² War die Idee einer exakten Momentaufnahme schon im 19. Jahrhundert angelegt und für eine ausgewählte Klasse technisch ambitionierter Fotografen wie Muybridge ab den 1870er Jahren umsetzbar, so naturalisierte sie sich ab den 1920er Jahren als Vorstellung vom Wesen der Fotografie.

Die Fotografie des *Fallenden Soldaten* lebt von der Vorstellung eines augenblickhaften Todes, den der Fotograf ins Bild setzt, indem er im entscheidenden Moment den Auslöser drückt, indem er die imaginierte minimale Stelle trifft, an der das Leben in den Tod übergeht. Im *Fallenden Soldaten* wird dieser Moment zudem als ein äußerstes Gleichgewicht zwischen Vorwärtsbewegung und Zurückkippen dargestellt, als die Mitte einer Balance, die in dem Augenblick dreht, umschwingt, als der Fotograf sein Bild macht. Die Fotografie erfasst – so die Vorstellung – passgenau einen Moment des Übergangs, den das Auge weder sehen noch der Verstand erfassen kann. ⁶⁵³ Die Fotografie macht scheinbar etwas ansichtig und hält etwas fest, was dem Auge anders nicht gegeben werden kann. Die Fotografie des *Fallenden Soldaten* bezeichnet die Schwelle vom Leben zum Tod. Die Todesvorstellung wird verdichtet zu einem Bild äußerster Prägnanz.

⁶⁴⁹ Prodger, *Time Stand Still*, 2003, S.32.

⁶⁵⁰ Ebd., S. 35f.

⁶⁵¹ Company, *Photography and Cinema*, 2008, S. 27.

⁶⁵² Vgl. ebd.

⁶⁵³ Zur „medialen Passförmigkeit von Fotografie und Tod“ vgl. Sykora, *Die Tode der Fotografie*, Bd. 1, 2009, S. 15-17.

Zuerst veröffentlicht wird die Fotografie des *Fallenden Soldaten* in *VU* vom 23. September 1936. Abb. 143 *Life* wird sie ein Jahr später am 12. Juli 1937 abdrucken. Abb. 125 Ein langer Zeitraum für ein ikonisches Bild, nutzte *Life* doch bereits ab Januar 1937 Capas Spanienbilder für einzelne Berichte. Womöglich musste sich die Fotografie ihren Status als Ikone in ihrer Zirkulation in der europäischen Presse erst noch erobern. Bezeichnenderweise wird sie nämlich in *VU* zunächst als Sequenz zusammen mit der Fotografie des gefallenen Soldaten gezeigt. Gegenübergestellt ist sie den Bildern der flüchtenden, ebenfalls in der Bewegung erfassten Bevölkerung. Sie wird also weniger ikonisch, als vielmehr als Teil eines dynamischen Bildgefüges präsentiert, das am stillgestellten Moment rüttelt. Zur Stillstellung der Momentfotografie schreibt Jean Baudrillard:

Die wahre Immobilität ist nicht die eines statischen Körpers, sondern die eines Gewichts am Ende eines Pendels, dessen Schwingungen kaum zum Stillstand gekommen sind und das noch unmerklich vibriert. Es ist die Immobilität der Zeit im Augenblick – die der photographischen „Instantaneität“, hinter der immer die Vorstellung der Bewegung kreist, aber nur die Vorstellung – indem das Bild da ist, um die Bewegung in Schach zu halten, ohne sie jemals zu zeigen, was ihr die Illusion nimmt.⁶⁵⁴

Die Fortführung der Bewegung in der Sequenz bricht die Illusion, das ikonische Moment tritt in der Darstellung von *VU* noch zurück.

Überschrieben ist die Bildsequenz mit „Comment ils sont tombées“ (Wie sie gefallen sind). Der Betrachter soll sich selbst ein Bild machen. Auch die Bildunterschrift erläutert das Geschehen nur am Rande – kein Ort, kein Name, kein Zeitpunkt –, sie arbeitet vielmehr an der Rekonstruktion einer Atmosphäre im Plural:

Der lebendige Schritt, die Brust im Wind, das Gewehr umklammert, eilen sie den mit hartem Stroh bedeckten Hang hinunter. Plötzlich ist der Schwung gebrochen, eine Kugel hat gepfiffen – eine brudermörderische Kugel – und ihr Blut wird von der Heimerde aufgesogen...⁶⁵⁵

Das Bildgefüge der Doppelseite changiert zwischen einem Bericht aktueller Ereignisse und bereits verallgemeinernder Emblematisierung. V.a. der Plural des Subjekts in den Bildunterschriften wie Überschriften führt in diese Richtung.

Dass auch *VU* bereits von zwei Soldaten ausgegangen sei, wie Bernd Stiegler bemerkt,⁶⁵⁶ sollte aus Bildüber- und unterschrift nicht eindeutig gefolgert werden. Die Bildunterschrift ruft zwar die Vorstellung auf, ein Soldatentrupp laufe den Hang hinab

⁶⁵⁴ Jean Baudrillard: Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität..., in: Hans Belting, Dietmar Kamper (Hg.): Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion, München 2000, S. 267.

⁶⁵⁵ „Le jarret vif, la poitrine au vent, fusil au poing, ils dévalaient la pente couverte d'un chaume raide. Soudain l'essor est brisé, une balle a sifflé – une balle fratricide – et leur sang est bu par la terre natale...“ (*VU*, Nr. 445, 23.9.1939, S. 1106).

⁶⁵⁶ Vgl. Bernd Stiegler: [Kap.] Eingebettete Bilder: Photographie im Amerikanischen und Spanischen Bürgerkrieg, in: ders.: Randgänge der Photographie, München 2012, S. 254.

in plötzlichen Beschuss hinein, eine Vorstellung, die durchaus im Moment des Lesens durch den Seitenblick auf zwei Bilder unterstützt werden könnte. Dennoch interpretiert der Leser beim Aufschlagen der Seite die Bilder zunächst als Sequenz, lassen doch beinahe paralleler Ausschnitt und Abfolge kaum etwas anderes zu. Ich denke, hier geht es vielmehr um eine verallgemeinernde Aussage, die wiederum der Ikonisierung des Bildes zuträglich ist.

1947 kommt Capa in einem Interview mit Jinx Falkenburg und Tex McCrary in der US-amerikanischen Radio-Show *Hi! Jinx* auf *NBC Radio* auf die Entstehung des *Fallenden Soldaten* zu sprechen:⁶⁵⁷

Capa: [...] you never know, if you have a prize picture or not. Because when you shoot, nearly every picture is the same to you, and the prize picture is born in the imagination of editors and the public who sees them. I had once one picture which was appreciated much more than other ones, and I certainly did not know when I shot it. It was a specially good picture. It happened in Spain. It was very much at the beginning of the Spanish Civil War. And war was kind of romantic, if you can see anything like that.

Jinx: No I can't.

Capa: It was there, because it was in Andalucía, and those people were very green, they were not soldiers, they were dying every minute with the great gestures. They figured that was really for liberty, the right kind of fight, and they were enthused, and I was there in the trench, with about twenty milicianos, and those twenty milicianos had twenty old rifles, and on the other hill facing us, was a Franco machine gun. So my milicianos were shooting in the direction of that machine gun for five minutes, and then stood out and said „vámonos“, get out from the trench, and began to go after that machine gun. Sure enough the machine gun opened up and moved them down. So what was left of them came back and again take potshots in the direction of the machine gun which certainly was clever enough not to answer, and after five minutes again said „vámonos“, and they got moved on again. This thing repeated itself about three or four times, so that the fourth time I just kind of put my camera above my head, and even didn't look and clicked a picture when they moved over the trench. And that was all. I didn't even develop my pictures there, and I sent my pictures back with lot of other pictures that I took. I stayed in Spain for three month, and when I came back I was a very famous photographer, because the camera which I held above my head just caught a man at the moment when he was shot.⁶⁵⁸

Das Interview enthält verschiedene interessante Aspekte, z.B. die Rede von den Milizionären, die bereits in großen Gesten sterben. Entscheidend ist hier aber v.a. die Vorstellung, Capa habe die Fotografie ohne jede Sicht auf die Szene und ohne Blick durch den Sucher gemacht, er habe sie ganz allein der Apparatur überlassen, sie also ‚ohne Hand‘ gemacht. ‚Ohne Hand‘ meint, wie in Kap. 2.3 dargestellt, ohne Zutun des Fotografen, als reine Aufzeichnung der Maschine, die damit ein wahrheitsgemäßes Abbild der Natur gebe. Mit dieser Vorstellung treibt Capa die Idee dokumentarischer, realitätsabbildender Fotografie auf die Spitze und verleiht den bisher genannten

⁶⁵⁷ Vgl. Robert Capa 1947 Radio Interview, ICP, New York, <https://www.icp.org/news/robert-capa-1947-radio-interview>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.

⁶⁵⁸ Bob Capa Tells of Photographic Experiences Abroad, Radio-Interview, *Hi! Jinx*, NBC Radio, 20.10.1947, zit nach: Interview with Robert Capa, in: Pinckers/Weerdmeester, *Controversy*, 2017, o. S.

Vorstellungsbildern eine neue Dimension. Zudem bemüht er die Idee eines unglaublichen Zufalls, die Idee, die Szene habe sich ihm bzw. seiner Kamera geschenkt, ganz von selbst offenbart, die Wirklichkeit habe sich gezeigt, wie sie sei. Gewahr wird er dessen erst im Abstand. Mit dieser Erzählung überführt Capa die Fotografie in den Bereich des Wunders. Sie ist Dokument und Wunder zugleich. In der Fotografie des *Fallenden Soldaten* beglaubigen und bedingen sich schließlich verschiedenste Vorstellungsbilder untereinander, die obendrein durch das Medium objektiviert werden. In Auseinandersetzung mit Foucaults ungemein visuellem Denken, seiner „Kunst des Sehens“, fasst Rajchman eine grundlegende Erkenntnis bzw. Hypothese des Philosophen wie folgt zusammen:

Seine Hypothese lautet, dass eine Art „positives Unbewusstes“ des Sehens existieren müsse, welches nicht bestimmt, was gesehen wird, sondern was gesehen werden *kann*. Nach seiner Auffassung sind nicht alle Wege des Visualisierens oder Sichtbarmachens gleichzeitig gangbar. Eine Periode lässt nur einige Dinge zu sehen zu und andere nicht. Sie „beleuchtet“ manches und verbannt anderes in den Schatten. In dem, was wir sehen können, liegt vielmehr Regelmäß, vielmehr Zwang, als wir annehmen. Sehen ist immer Denken, da das, was sichtbar ist, ein Teil dessen ist, was „Strukturen vorausgedacht haben“. Und umgekehrt ist Denken immer Sehen.⁶⁵⁹

Sehen ist vorstrukturiert, durch Blickordnungen und „Sehmodalitäten“⁶⁶⁰ geprägt, gerichtet und mit blinden Flecken versehen und als Praxis der Wissensaneignung bereits sprachlich-symbolisch und visuell-ikonografisch codiert. Was in ein Bild hineingelegt und ebenso aus ihm herausgezogen wird, dem vermeintlichen Wissen um seinen Weltbezug und seine unverrückbaren Inhalte, lässt es erst evident und bedeutungsvoll erscheinen.

„Die Visualisierung gehört zu den großen verinnerlichenden oder psychologisierenden Praktiken, die Foucault mit der Moderne in Verbindung bringt“, schreibt Rajchman.

Kurzum, Sichtbarkeit ist Sache eines positiven, materiellen, namenlosen Körpers von Praktiken. Ihre Existenz zeigt, dass wir in dem, was wir sehen, weit weniger frei sind als wir glauben, denn wir sehen nicht die Zwänge des Denkens in dem, was wir sehen können. Es zeigt jedoch auch, dass wir in viel *höherem Maße* frei sind als wir glauben, da das Element Sichtbarkeit auch etwas ist, was das Sehen auf historischen Wandel oder Veränderung öffnet. Das ist das Problem der *évidence*.⁶⁶¹

Sollte die Debatte um die Authentizität des *Fallenden Soldaten* – die vielen Widersprüche, der Wunsch, dass die Fotografie ‚authentisch‘ bleibt, ihre Inszenierung nicht entlarvt wird, aber doch alles dafürspricht, dass Capa hier ein außerordentlicher Coup gelungen ist –, nicht sichtbar machen, dass die Bedeutung, die einer nicht inszenierten Fo-

⁶⁵⁹ John Rajchman: Foucaults Kunst des Sehens, in: Tom Holert (Hg.): *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, Köln 2000, S. 42f.

⁶⁶⁰ Vgl. ebd., S. 43.

⁶⁶¹ Ebd., S. 43f.

tografie eines tödlich getroffenen Soldaten im Moment des Auslösens beigemessen wird, auf zahlreichen Vorstellungsbildern beruht? Denn diese Vorstellungsbilder bescheinigen in ihrem Wechselspiel Evidenz. Die Aussagekraft der Fotografie erscheint in ihrer Verquickung erst als selbstverständlich wahr. Wird ein Baustein der evidenz erzeugenden Matrix entfernt, fällt das ganze Konstrukt in sich zusammen, ist der Betrachter enttäuscht. Mehr noch, wie bereits an anderer Stelle angedeutet und wie Bernd Stiegler bei Beschäftigung mit der Fotografie des *Fallenden Soldaten* zusammenfasst: „Es steht mehr auf dem Spiel als nur die Authentizität eines Bildes: es geht um den photographischen Pakt, den der Photograph mit dem Betrachter geschlossen hat, um die ethische Grundhaltung des Photographen und schließlich um die Aufgabe der Photographie in der modernen Bildkultur.“⁶⁶²

Aber würde die Herausstellung einer Inszenierung nicht auch aufzeigen, dass Capa sehr genau um das Wirkpotenzial der Fotografie und ihrer evidenz erzeugenden Parameter wusste? Stößt Capa mit seinen Beglaubigungsstrategien, wenn er die Fotografie des *Fallenden Soldaten* oder z.B. auch die des *Omaha Beach* in mythische Entstehungsgeschichten verstrickt, den Betrachter nicht eigentlich mit der Nase auf die Wirkweisen von Evidenz?

1947 machte Capa die Aussagen von der blick- und damit ‚handlosen‘ Kameraaufnahme des *Fallenden Soldaten* im Rahmen einer amerikanischen Radio-Show. Entstanden aber war die Fotografie bereits über 10 Jahre zuvor in einem ganz anderen Lebenszusammenhang und Kontext, nämlich für eine linkspolitische europäische Presse, nicht den amerikanischen Betrachter um 1950. Wie gesehen, waren Nachstellungen eine etablierte fotografische und filmische Praxis im Spanischen Bürgerkrieg, denen man ganz und gar nicht ihren Wahrheitsgehalt absprach. Das Verständnis von Dokumentarfotografie scheint mir in den 1920er und 1930er Jahren noch gar nicht so klar umrissen, wie vielfach angenommen wird. Letztlich „[stellt] das Dokumentarische in der Dokumentarfotografie kein ontologisches Kriterium [dar], sondern [ist] in je spezifische soziokulturelle und politische Praktiken eingebunden“,⁶⁶³ fasst Nadja Elia Borer, die fototheoretischen Ansätze von Martha Rosler, Abigail Solomon-Godeau und John Tagg zusammen.⁶⁶⁴

⁶⁶² Bernd Stiegler: *Randgänge der Photographie*, München 2012, S. 254.

⁶⁶³ Nadja Elia-Borer: *Desillusionierte Blicke in die Fotografie. Heterotope Verfahren in der Medienkunst*, in: dies. (Hg.): *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik*, Bielefeld 2013, S. 283-302.

⁶⁶⁴ Vgl. Martha Rosler: in, around, and afterthoughts (on documentary photography), in: Richard Bolton (Hg.): *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, 4. Aufl., Cambridge 1993, S. 303-341; Abigail Solomon-Godeau: *Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie*, in: Herta Wolf

Was Capas Fotografie eines fallenden Soldaten so spannend macht, ist nicht die Frage nach der Authentizität respektive Täuschung, „denn vielmehr das Moment der nachträglichen Infragestellung des fotografischen Realen.“⁶⁶⁵

Zurückkommend auf die Frage, ob die Fotografie in ihrer Beschreibung als Schock hinreichend erfasst ist: Die Fotografie könnte insofern als Schock gefasst werden, weil sie auf bewährte und diskursivierte Vorstellungsbilder und Darstellungsmodi zurückgreift, um ihre Wirkung zu erzielen. Allerdings bleiben die Diskursivierungen und Blickweisen, die die Fotografie aufruft, nicht an ihrer symbolischen Oberfläche stehen, sondern beziehen den medialen Status der Fotografie in das Gefüge aus Vorstellungsbildern mit ein. Die Fotografie gibt nicht irgendein *cliché*, sie bedient dabei Metaphern, die aufs Engste mit dem Verständnis des Mediums als Stillstellung, als todbringend und als entscheidender Augenblick zusammenhängen. Sie scheint rätselhaft zu bleiben, solange die verhandelten Vorstellungsbilder in Grenzbereichen liegen: Brechen sie auf, verliert die Fotografie ihre ‚Magie‘.⁶⁶⁶

(Hg.): Diskurse der Fotografie, Frankfurt am Main 2003, S. 53-74; John Tagg: The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories, New York 2002; außerdem Abigail Solomon-Godeau: The Ghosts of Documentary (2012), in: dies.: Photography After Photography. Gender, Genre, History, hrsg. von Sarah Parsons, Durham 2017, S. 303-326; Reinhard Matz: Gegen einen naiven Begriff der Dokumentarfotografie, in: European Photography 5 (1981), S. 6-12.

⁶⁶⁵ Elia Borer, Desillusionierte Blicke, 2013, S. 297.

⁶⁶⁶ Magie ist eine beliebte Kategorie zur Beschreibung des Fotografischen bei William Henry Fox Talbot, Walter Benjamin, Roland Barthes, Jean Baudrillard und auch Susan Sontag (vgl. Geimer, Theorien der Fotografie zur Einführung, 2011, S. 16).

3.2 Taros Tod (Zeugenschaft)

Märtyrerin

Gerda Taros Tod am 26. Juli 1937 erfuhr in der zeitgenössischen Presse eine ungeheure Resonanz. Nicht nur *Ce Soir* und *Regards*, mit denen sie direkt zusammenarbeitete, veröffentlichten Nachrufe auf Taro oder Berichte über Taros Tod, „probably the first woman photographer ever killed in action.“⁶⁶⁷ Während meiner Recherchen begegneten mir außerdem Artikel in der französischen Zeitung *L'Œuvre* vom 28. Juli, in *Life* vom 16. August, **Abb. 136** in der *Volksillustrierten* vom 25. August, in der September-Ausgabe von *Commune* (Blatt der *Association des Écrivains et Artistes Revolutionnaires*), den spanisch-republikanischen Zeitungen *El Mono Azul* vom 29. Juli und 12. August – hier mit einem Taro gewidmeten Gedicht von Luis Perez Infante⁶⁶⁸ –, in *Claridad* vom 31. Juli (Blatt der U.G.T.), in *frente & rojo* vom 31. Juli (Organ der *Partido Comunista*) und in *Politica* vom 31. Juli und 3. August. Auch erschien noch ein Jahr später, im Oktober 1938, ein Beitrag in der japanischen Zeitschrift *Photo Times*, die den Bericht aus *Life* adaptierte.

Ce Soir veröffentlichte bereits am 28. Juli 1937 „[q]uelques photos de notre regrettée“⁶⁶⁹ **Abb. 144** und berichtete auch am Folgetag auf der Titelseite. Am 31. Juli verfolgte *Ce Soir* die Ankunft ihres Leichnams am *Gare d'Austerlitz* und schrieb am 1. August über Taros Aufbahrung in der *Maison de la Culture*, dem Sitz der AEAR in Paris. Damit war ihre Trauerfeier am 2. August, die an einen Staatsakt erinnern sollte, vorbereitet. Noch am Abend der Beisetzung brachte *Ce Soir* ein Bild des Trauerzuges auf der Titelseite. Im Innenteil der Zeitung, auf der dritten Seite, fand sich zudem ein umfangreicher Nachruf, in dem sich José Bergamin, André Chamson, Tristan Tzara, Léon Moussinac und René Bloch neben der „39e division espagnole“ und den „correspondants de guerre à Madrid“ zu Wort meldeten. Mit einer Woche Abstand dann zeigte *Ce Soir* am 10. August schließlich die letzten Fotografien der Verstorbenen unter dem Titel „Ce que Gerda Taro a vu la veille de sa mort“ – ein Bildbericht auf den ich noch zurückkommen werde. **Abb. 145** Vorerst zuletzt erschien ihr Porträt auf der Titelseite der Tageszeitung vom 28. August 1937.

⁶⁶⁷ The Camera Overseas: The Spanish War Kills its First Woman Photographer, in: *Life*, 16.8.1937, S. 62.

⁶⁶⁸ Aus dem Spanischen übersetzt in Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 211.

⁶⁶⁹ *Ce Soir*, *Quelques photos de notre regrettée*, 28. Juli 1937, S. 10.

Eine kaum zu überschauende politische Instrumentalisierung des Kriegstodes der Fotografin fand statt. Wie Schaber schreibt, hatten Parteiorgane, Gewerkschaften, die AEAR und große Pressevertriebe zur Teilnahme an Begräbnis und Trauermarsch aufgerufen.⁶⁷⁰ Am Tag der Beerdigung hatte *Ce Soir* eine Zwischenkundgebung vor dem Redaktionsgebäude abgehalten. Tzara, Chamson und Moussinac „huldigten der jungen Fotografin, die in Spanien in dem Wissen gekämpft habe, dass sie letztendlich ihr Leben für die Idee, für den Sieg, für eine bessere Zukunft riskierte.“⁶⁷¹ Louis Aragon und Jean-Richard Bloch, zentrale Figuren der politischen Linken, hielten Grabreden auf dem Pariser Friedhof Père-Lachaise,⁶⁷² wo Taro an einem symbolträchtigen Ort, in der Nähe der *Mur des Fédérés*, der Mauer zum Gedenken an die Föderierten der Pariser *Commune* von 1871, beigesetzt wurde. Ihr Grabmal gestaltete Alberto Giacometti. 1942 wurde es allerdings während der deutschen Besatzung stark verändert.⁶⁷³ Ein Bild ist durch *Ce Soir* vom 30. Mai 1938 überliefert.

Schaber macht darauf aufmerksam, dass im Rahmen dieser Vereinnahmung kein Platz für Taros tatsächliche Beweggründe blieb, die v.a. auch individuelle Selbstverwirklichung beinhalteten.⁶⁷⁴ Taro wurde ganz und gar zur Märtyrerin der gemeinsamen ‚Sache‘ erklärt. In keinem der Berichte fehlte die drastische Schilderung ihres Unfalls, der ihr Opfer hervorhob, sowie der Verweis auf ihren Mut.

Auch *Regards* publizierte Artikel zum Tod der Fotografin. In der Ausgabe vom 5. August 1937 fand sich auf einer Doppelseite die bereits erwähnte Hommage an Taro, **Abb. 59** und in den folgenden zwei Jahren veröffentlichte das Magazin jeweils in der Woche ihres Todes, am 21. Juli 1938 und am 27. Juli 1939, Berichte im Gedenken an die Fotografin. Damit wurde Taro eingeschrieben in die Geschichte der Heldinnen und Helden der Revolution.⁶⁷⁵

In ihrer Ausgabe vom 28. Juli 1937 verwendete *Ce Soir* symbolträchtige Fotografien, um Taros Kriegstod seitenfüllend zu thematisieren. **Abb. 144** U.a. ist die Fotografin zu sehen, wie sie Maiglöckchen am Maifeiertag kauft. Ist der Bildgegenstand im Moment der Aufnahme noch ein symbolischer Akt der Liebe und des Glückbringens, verwandeln sich diese Fotografien mit ihrem Tod zu Metaphern der Vergänglichkeit. Capa hatte Taros Umriss aus einem dieser Bilder freigestellt und ebenfalls seiner Widmung in

⁶⁷⁰ Vgl. Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 219.

⁶⁷¹ Ebd.

⁶⁷² Vgl. ebd., S. 221.

⁶⁷³ Ausführlich ebd., S. 229-232.

⁶⁷⁴ Vgl. ebd., S. 220.

⁶⁷⁵ Vgl. Anm.74 (Kap 1.2).

Death in the Making beigegeben. Zudem sehen wir erneut die Fotografie der schlafend posierenden Taro. Auch die in der Geste des Weinens und Bestürzt-Seins erfassten Frauen lassen sich innerhalb des Bildgefüges anders nicht denn als Kommentar zum Tod der Fotografin lesen. Daneben sehen wir Bilder, die Kampfhandlungen vorstellen lassen, sowie das Bild eines Skelettes eines zerbombten Gebäudes, das die Aufspaltung von Innen und Außen und damit die Verletzbarkeit im Krieg anzeigt. Die Distanz zwischen privat und öffentlich wird im Vernichtungskrieg aufgesprengt. Taro erscheint als zarte Frau im Rahmen eines dramatischen Krieges. Insbesondere ihr Frau-Sein ist es, das in vielen Berichten ihre Darstellung als Märtyrerin und Personifikation der Opfergabe prägt.

Mit der Darstellung von Taro als Märtyrerin, die ihr Leben für eine ‚Sache‘ lässt, ist zudem ein Moment aufgerufen, das für die Evidenz von Kriegsfotografien besonders relevant erscheint: die Zeugenschaft. Sowohl der Fotografin wie der Fotografie kommt im Akt des Bezeugens eine wichtige Funktion zu. Notwendig wird Zeugenschaft, wenn das zu Bezeugende abwesend ist, sich nicht darstellen lässt oder sich in raumzeitlicher Distanz befindet. Zeuge wie Fotografie vergegenwärtigen ein Abwesendes, das nicht als Identisches ausgesagt werden kann.⁶⁷⁶ V.a. die moderne Kriegsrealität stellt ein ephemeres Ereignis dar und ist, wie Paul Virilio aufzeigt, zudem gekennzeichnet durch das Sich-Verflüchtigen eines gegnerischen Gegenübers in das immaterielle Feld visueller Strategien.⁶⁷⁷

Sybille Krämer stellt Zeugenschaft zunächst als eine paradoxe Struktur vor:

Der Zeuge verkörpert eine doppelte Rolle: Einerseits soll er wie ein neutraler Seismograph unabhängig aller Meinungsbildung, Beurteilung und Kommentierung ein Ereignis ‚aufzeichnen‘ und [...] ‚weitergeben‘: Ein ‚guter‘ Zeuge ist der depersonalisierte Zeuge. Zugleich muss er sich als zuverlässige und kohärente Person erweisen, bei der äußeres Verhalten und innere Überzeugungen übereinstimmen, um überhaupt vertrauens- und glaubwürdig zu sein. Der Zeuge hat sich zugleich wie eine neutrale Spur und eine authentische Person zu verhalten. Dieses Dilemma der Zeugenschaft tritt in seinen zwei Extremversionen dann besonders radikal zutage, dem Blutzeugen (Märtyrer) und dem Überlebenszeugen.⁶⁷⁸

Dieser paradoxalen Struktur korrespondiert das Fotografische in besonderer Weise. So wird im fotografischen Akt die doppelte Rolle des Zeugen, „sich zugleich wie eine

⁶⁷⁶ Vgl. Emmanuel Alloa: IKKM Forschungsprojekt, in: <https://www.ikkm-weimar.de/ehemalige-fellows/emmanuel-alloa/>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.

⁶⁷⁷ Vgl. Paul Virilio im Gespräch mit Hubertus von Amelnunx: „Töten heißt, erst den Blick rüsten, ins Auge fassen“, in: *Fotogeschichte* 12:43 (1992), S. 91-98.

⁶⁷⁸ Sybille Krämer: Über Zeugnisgeben und Zeugenschaft. Wie der Glaube und das Erkennen zusammenhängen, 8.12.2009, in: Informationen für Medien und Journalist*innen, Freie Universität Berlin, https://www.fu-berlin.de/presse/publikationen/fundiert/archiv/2009_02/12_kraemer/index.html, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.

neutrale Spur und eine authentische Person zu verhalten“, aufgebrochen sowie in ihrer komplexen Verflechtung wiederholt. Fotograf und Fotografin bürgen in ihrer Integrität für die vermeintliche Authentizität, die Indexikalität der Fotografie für eine vermeintliche Neutralität. Im Fall der Kriegsfotografie wird das Moment der Glaubwürdigkeit zudem dadurch gesteigert, dass Fotografin und Fotograf scheinbar für eine innere Überzeugung Todesgefahr in Kauf nehmen. Taros Tod beglaubigt nachträglich den Wahrheitsgehalt ihrer Fotografien und lässt die Fotografin als ein außerordentliches Beispiel für ein antifaschistisches Engagement erscheinen. Ihr Beispiel verleibt sich die politische Linke ein, macht es zum Beispiel ihrer ‚Sache‘, d.h. ihrer Ideologie. Taros Tod legt „stellvertretend für ein imaginäres Kollektiv Zeugnis ab.“⁶⁷⁹

Krämer merkt darüber hinaus an, dass es im Akt des Bezeugens auch darum geht, „die Wahrnehmung eines in leiblicher Präsenz erlebten Ereignisses an eine Zuhörerschaft [...] [zu] übermitteln“.⁶⁸⁰ Die Übermittlung einer sinnlichen Erfahrung v.a. gibt dem Erlebten Überzeugungskraft.⁶⁸¹ Und so stellt Taros physische Präsenz, das Leibliche des tödlichen Zerschmetterns, bis heute einen wesentlichen Kern der Erzählung der Ereignisse, die zu Taros Tod führen und die selbst wie ein Augenzeugenbericht vorgetragen werden, dar. Das Zerschmettern und Zerquetschen ist hartnäckiger, zuvorderst genannter Aspekt und wird auch weiterhin als Beweis für Taros außerordentliches Engagement in Anschlag gebracht.

Letzte Bilder

Nicht allein die Fotografin bürgt für die Glaubwürdigkeit einer ‚Sache‘, auch die Fotografien selbst dienen dem Beweis. Im Rahmen von Taros Tod werden insbesondere ihre letzten Aufnahmen im Kampf bei Brunete genutzt, um ihr Ableben zu schildern. *Ce Soir* setzt die letzten Fotografien von Taro in einer Bildcollage unter dem Titel „Ce que Gerda Taro a vu la veille de sa mort“ (Das, was Gerda Taro im Angesicht des Todes sah) ein, um ihren Tod selbst vor Augen zu führen. **Abb. 145** Die Fotografien dienen hier

⁶⁷⁹ Sybille Krämer, Ramon Voges: Einleitung, in: Sybille Krämer, Sibylle Schmidt, Ramon Voges (Hg.): Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis, Bielefeld 2011, S. 20.

⁶⁸⁰ Sybille Krämer: Zum Paradoxon von Zeugenschaft im Spannungsfeld von Personalität und Depersonalisierung. Ein Kommentar über Authentizität in fünf Thesen, in: Michael Rössner, Heidmarie Uhl (Hg.): Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, Bielefeld 2012, 21.

⁶⁸¹ Vgl. Krämer/Voges, Einleitung (Politik der Zeugenschaft), 2011, S. 7-9.

also als *Augenzeugen*, die das drastisch Erzählte, ebenso sinnlich erfahrbar machen sollen. Ein brennender Lastwagen lässt Taros Unfalltod assoziieren, ebenso der Abtransport einer Person auf einer Trage. In der Bildunterschrift heißt es, Taro habe noch auf dem Totenbett nach ihrer Kamera gefragt. Schließlich hätten die spanischen Freunde den Apparat gefunden und der Zeitungsredaktion zugeschickt. „Bravant le danger, Gerda TARO continuait de prendre ces documents“. Trotz der Gefahr habe sie weiter fotografiert und damit diese Dokumente geliefert.

Die Fotografien erhalten einerseits einen Status als außergewöhnliche, überzeugende Dokumente, weil sie etwas zeigten, was kaum fotografiert werden könne. Denn Fotografen seien in Anbetracht der Gefahr selten in der Lage, noch die Kamera zu betätigen. Die Fotografien kämen also äußerst nahe an das eigentliche Kriegsgeschehen heran. Andererseits werden die Fotografien aber auch als letzte Bilder präsentiert, als das, was die Fotografin im Angesicht des Todes zuletzt noch gesehen habe und setzten damit ebenso den Tod ins Bild. Die Fotografien werden zu ganz besonderen Zeugen der Gefahr und der Kriegserlebnisse im Angesicht des Todes.

Mit dieser Idee der letzten Bilder ist ein theoretisches Konzept adressiert, das sich im 19. Jahrhundert als „die ‚Wissenschaft‘ vom Optogramm, die behauptet, das Lichtbild löse sich materialiter vom Referenten und deponiere sich auf der Netzhaut des Betrachters“,⁶⁸² äußert. Aufgegriffen wird dort der antike Gedanke einer *eidola*, d.h. der Vorstellung, dass Gegenstände Häutchen absenden, die vom Auge des Betrachters aufgenommen werden und ihm so zum *Seheindruck* verhelfen. Der Fotograf, Fototheoretiker und Arzt Oliver Wendell Holmes z.B. übertrug diese Idee auf den fotografischen Prozess und nahm an, die Fotografie könne diese Häutchen auffangen und bewahren.⁶⁸³ In der Theorie des Optogramms wird dann die Vorstellung relevant, das letzte Bild, die letzte Einprägung des ‚Häutchens‘, sei dem externen Betrachter als fixierter Abdruck sichtbar zu machen, bevor sich auch dieser verflüchtigt, denn das Optogramm ist nicht von Dauer.⁶⁸⁴ So wurde versucht, die Netzhautschicht des Toten abzutragen, um sein letztes Bild zu konservieren.

Als Erkenntnisinteresse einer ‚Wissenschaft‘ vom Optogramm macht Sykora Folgendes aus:

Bei der fieberhaften Suche nach dem Optogramm, seinem Abbildungspotenzial und seiner Fixierung spielte neben der kriminologischen Beweisfunktion sicherlich auch ein allgemeineres Inter-

⁶⁸² Sykora, *Die Tode der Fotografie*, Bd. 2, 2015, S. 37.

⁶⁸³ Vgl. ebd., S. 39f.

⁶⁸⁴ Vgl. ebd., S. 41-44; zum Optogramm vgl. außerdem Bernd Stiegler: *Randgänge der Fotografie*, (Kap. 10. Das Auge als photographischer Zeuge. Optographie und Kriminologie), München 2012, S. 195-213.

esse eine Rolle, bei dem eine mediale und eine anthropologisch-existenzielle Epistemologie mit im Spiel waren: Man wollte mit diesem Bild dem Tod selbst so nahe wie möglich kommen und ein im eigentlichen Sinne ‚unmögliches Bild‘ gewinnen, das exakt die Grenze zwischen Leben und Tod markiert. [...] Das Optogramm konnte aber auch deshalb ein so wirkmächtiges Phantasma werden, weil es neben der Grenze zwischen Leben und Tod auch die zwischen Innen und Außen, Subjekt und Objekt bespielt. Es verspricht dem Betrachter, angesichts der Oberfläche der herauspräparierten bildtragenden Netzhautschicht den Blick des Subjekts einzunehmen, wie es die Welt im Moment seines Todes von innen wahrnahm. Der solchermaßen enteignete subjektive Blick wird dadurch wortwörtlich objektiviert.⁶⁸⁵

„Wird dieses entäußerte Weltbild zusätzlich auf ein fotografisches Bild gebannt, findet eine zweifache Transplantation statt“, schreibt Sykora.

Obwohl die Theorie des Optogramms und der Versuch der Optografie, das letzte Bild auf einen externen Träger zu übertragen, in den 1930er Jahren der Vergangenheit angehören, bleibt die Idee von einem letzten Bild in der Fotografie erhalten. So lässt sich schließlich eine Faszination für die letzten Fotografien von Taro deshalb ausmachen, weil sie als letzte Festschreibungen des Gesehenen auch ihre letzten inneren Bilder bedeuten, habe sie doch bis zuletzt fotografiert. Erst der Unfall habe ihr die Kamera entrissen.

Aus dem Bildgefüge der Collage „Ce que Gerda Taro a vu“ sticht ein Beispiel besonders heraus. Taros Fotografie eines Milizionärs, der hinter einer Mauer aus Sandsäcken durch den Lauf seines Gewehres schaut, wird mit der Fotografie einer Landschaft mit Rauchwolken so montiert, dass dem Betrachter ein Blick über die schützende Mauer hinaus gewährt wird. Der Betrachter sieht, was ihm als Beobachter aus zweiter Reihe verwehrt bliebe und was eigentlich auch die Fotografien nicht preisgeben. **Abb. 146** Hier wird der Status der Fotografie einem Optogramm angeglichen, sodass der Betrachter mit Taros Augen sieht.

Diese Fotomontage fällt v.a. deshalb auf, weil Taro und Capa mit ihren Fotografien vielfach allein eine Mauerschau bieten. **Abb. 147, 148** Sie fotografieren aus zweiter Reihe, ihr Kamerablick entspricht nicht dem des zielenden oder Ausschau haltenden Blicks der Soldaten. Geboten wird dem Betrachter der Fotografien letztlich eine Teichoskopie. Die Fotografie zeugt allein von dem Tatbestand, dass die Fotografin oder der Fotograf dort gewesen ist: nicht „Das-da-ist-gewesen“, sondern „Ich-bin-dort-gewesen“ – und kann bezeugen.

⁶⁸⁵ Sykora, Tode der Fotografie, Bd. 2, 2015, S. 43.

Ausblick

Taros und Capas Fotografien aus Spanien sind eingebettet in einen umfänglichen Diskursrahmen, der dem zeitgenössischen Betrachter eine Perspektive und ein Verständnis vorgibt. Vieler dieser im Diskurs geformten Blickweisen sind in Auseinandersetzung mit Capas und Taros Fotografien aus der Zeit des Spanischen Bürgerkriegs allerdings immer noch ungebrochen am Werk und verstellen weiterhin neue Interpretationswege. Die Bilder werden wörtlich genommen und ohne Blick auf Materialität und Praxis des Fotografischen historisch und biografisch verortet. Das Historische gilt dabei allein den Inhalten, nicht den Zugriffen auf Medialität und Visualität. Materialität, Medialität, Blickzurichtung und Praxis erweisen sich jedoch als unhintergehbare Deutungsträger. Ein Aspekt der unbeleuchtet bleiben musste, ist die Verwendung von Taros und Capas Fotografien im Ausstellungskontext. Anhand dreier Beispiele ließen sich die mit dieser Arbeit dargestellten Gebrauchsweisen der Fotografien noch einmal anschaulich vorführen. Vornehmlich politisch-agitatorisch werden die Fotografien im *Spanischen Pavillon* auf der Pariser Weltausstellung von 1937 genutzt und in großformatige Wandtafeln mit Fotomontagen von Josep Renau integriert. Als Teil der Foto-Avantgarde werden Taros und Capas Fotografien ebenfalls 1937 auf der Amsterdamer Ausstellung *foto '37* im *Stedelijk Museum* präsentiert. Und zuletzt entsteht 1938 eine Ausstellung im Rahmen der Veröffentlichung von *Death in the Making*, die unter dem kontradiktorischen Titel *Life in the Making* in der New Yorker *New School for Social Research* gezeigt wird und eine soziologisch-anthropologisch-dokumentarische Perspektive auf die Fotografien eröffnet. Hier ließen sich zudem Überlegungen zu einer Abgrenzung der Konzepte von Arbeiterfotografie, sozialer Fotografie, Dokumentarfotografie und auch Pressefotografie anschließen. Denn Capas und Taros Fotografien werden nicht erst nachträglich musealisiert, sondern bereits während des Spanischen Bürgerkriegs an der Grenze zwischen angewandter und künstlerischer Fotografie verortet.

Als Vergleichsfolie für die fotografische Arbeit von Capa und Taro dienten v.a. Arbeiterfotografie wie auch avantgardistische Fotografie der 1920er und 1930er Jahre. Offengeblieben ist, inwiefern sich die Fotografien des Spanischen Bürgerkriegs im Bereich der Kriegsfotografie verorten lassen, ob sie einem Genre der Kriegsfotografie zugesprochen werden können und ob es überhaupt Sinn macht, hier von einer Genrefotografie des Krieges zu sprechen – machen die Bilder, die Kriegshandlungen und Kriegsfolgen zeigen bzw. suggerieren, neben sozialer, dokumentarischer, agitatorischer und experimentell-künstlerischer Fotografie doch nur einen Teil der fotografischen Arbeit von

Taro und Capa aus. Der Spanische Bürgerkrieg ist der Rahmen, aber die Themen und Bezüge sind vielfältig.

Zuletzt bleibt die Frage, ob es ein allgemeines Genre der Kriegsfotografie überhaupt geben kann. Ist Kriegsfotografie doch genau wie Dokumentarfotografie an einen historischen Zeitraum gebunden. Ein Vergleich müsste die je historische Situation berücksichtigen, um Fortschreibungen und Brüche sichtbar zu machen. Mir ging es weniger darum einen Beitrag zur ‚klassischen‘ Kriegsfotografie zu leisten, als vielmehr die Vielzahl beteiligter Blickordnungen aufzuzeigen und die Visualität des Spanischen Bürgerkriegs als einen Zeitraum mit vielseitiger fotografischer Bildproduktion zu betrachten.

Zu fragen wäre auch, was ungezeigt geblieben ist. Was sind die Blindstellen der fotografischen Bildproduktion des Spanischen Bürgerkriegs? Was wird ausgeklammert und ist damit über die Bilder nicht adressierbar? Hier wäre eine vertiefte Auseinandersetzung mit der Geschichte des Spanischen Bürgerkriegs nötig. Die anfangs erwähnten Mai-Unruhen von 1937 und die Spaltung und Gewalt im linken Lager selbst wären ein Beispiel, aber auch Themen wie Denunziation, Folter und Vergewaltigung. Der Spanische Bürgerkrieg wird in den Fotografien von Taro und Capa entweder romantisch oder zerstörerisch vorgestellt, als zwischenmenschlicher Akt der Verletzung und des Gräuels kommt er nicht ins Bild, oder nur in Ausnahmen und aus dem zwischenmenschlichen Bereich ausgelagert, wenn beispielsweise eine Fotografie zeigt, wie ein totes Pferd wütend getreten wird. Eine Enzyklopädie des Spanischen Bürgerkriegs, wie es u.a. *Death in the Making* vornimmt, liefern Taros und Capas Fotografien nicht, auch wenn sie ein breites Spektrum abstecken. So sind längst nicht alle Themen, die ihre Fotografien und ihre fotografische Praxis aufwerfen, behandelt.

Zudem wäre die Un/Darstellbarkeit des Krieges zu thematisieren, so war und ist der Gegenstand schon immer ein ephemerer und verschwand und verschwindet weiter zunehmend in die Welt von Technik und bildgebenden Verfahren selbst. Auf die enge Verknüpfung zwischen Kriegsführung und der Nutzung bildgebender Verfahren macht, wie zuvor angedeutet, Paul Virilio aufmerksam. Krieg führen, kann heute auch bedeuten, vor einem Bildschirm zu sitzen und einen Knopf zu drücken. Bereits im Spanischen Bürgerkrieg rückt das Kriegsgeschehen als Stellungskrieg und durch den Einsatz technischer Waffen in die Distanz.

In seinen Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg, *Slightly Out of Focus*, geht Capa wiederholt auf seine Wahrnehmungserfahrungen ein und stellt heraus, wie eng Unsichtbarkeit und Imagination in der Wahrnehmung des Krieges verknüpft sind. So schildert

er bzw. der Erzähler eine Situation auf der Überfahrt von New York nach Europa mit einem Kriegsdampfer wie folgt:

On the fifth day, we ran into a genuine North Atlantic fog. Our destroyer pulled up alongside and flashed us a message. The commodore turned to me. „If you can take pictures in a fog Capra [sic], you may get your damned scoop after all“, he said. „A wolf pack of German submarines is laying for us about thirty miles up head.“ Fog or no fog, the commodore decided we'd have to change our course. By now we weren't able to see the stern of our own ship from the bridge, and we were still obliged to keep strictest radio silence. Communication with the rest of the convoy had to be through foghorns. The Norwegian tanker, which had been sailing on our left, answered back with its two long and three short blasts from somewhere on our right. The Greek cargo, the last ship in the convoy, some three miles behind us, blew her four long blasts from somewhere fifty yards from our bow. Altogether, the twenty-three foghorns made enough noise to be heard in Berlin. The commodore cursed all Allied, neutral, and cobelligerent skippers alike. But there was no time to worry about collisions. The wolf pack had found us, and our escort was dropping depth charges. I packed my precious passport and what was left of the Collier's money in my oil-silk tobacco pouch, and bitterly regretted the improvement of my story. The commodore gave the signal for the convoy to scatter, and from then on every ship was on its own. From time to time we heard the engines of other ships uncomfortably close, but the explosions of the depth charges grew further and further away. Forty-eight hours later, the fog was pierced by brilliant sunshine. The twenty-three ships were all around us. Even our escort was there. In fact, we were still in formation. But the ships that had been in the middle of the convoy before were sailing on the outside; the Greek ship, which had been last, was now leading; and we ourselves were trailing in the very rear.⁶⁸⁶

Der Erzähler berichtet in dichter Atmosphäre. Ohne Sicht bleiben nur Geräusche und weitestgehend Desorientierung. Mit Schilderung der Undurchsichtigkeit wird vom Leser verlangt, sich die mögliche Gefahr selbst vorzustellen. Er wird auf seine eigene Imagination zurückgeworfen, die ihm dadurch reflexiv werden kann. Erst die Unsichtbarkeit der geschilderten Ereignisse gibt der Erzählung ihre volle Wirkung und lässt das „wolf pack“, das am Ende womöglich gar nicht existierte, umso bedrohlicher erscheinen. Wie nach einem Traum lichtet sich zuletzt der Nebel. Nur die Neuformation der Schiffe, die allein die zurückliegende Desorientierung anzeigt, zeugt noch von der aufgeregten ‚Nacht‘. Diese Schilderung ist bei Weitem nicht die einzige Stelle des Buches, die auf Unklarheiten, Undurchsichtigkeiten und Unsichtbarkeiten eingeht und damit als ein wesentliches Motiv des Textes erkennbar wird.

Taro und Capa setzen sich umfänglich mit dem Wahrnehmungs- und Wirkpotenzial der Fotografie auseinander. Beeinflusst von wesentlichen Diskursen der Zeit, verfolgen sie aber kein eindeutiges, klar zu identifizierendes soziales, politisches oder künstlerisches Programm, sondern erarbeiten die Aussage- und Wirkmöglichkeiten des Mediums im jeweiligen Kontext, anhand des Gegenstandes und des Verwendungszwecks immer wieder neu. Im Umgang mit Apparatur und Material gelangen sie zu erstaunlichen Bildfin-

⁶⁸⁶ Robert Capa: *Slightly Out of Focus* (1947), mit einem Vorwort von Cornell Capa u. einer Einleitung von Richard Whelan, New York 2001, S. 12f.

dungen. Taro und Capa sind nicht einfach Bildlieferanten mit Talent oder politisch ‚richtiger‘ Haltung, sondern reflexive Nutzer des Mediums.

Archive, Datenbanken, Literaturverzeichnis

Archive und Bibliotheken

International Center of Photography (ICP) im Mana Contemporary, Jersey City
New York Public Library
New York University Libraries, Tamiment Library
Abraham Lincoln Brigade Archives (ALBA), New York
Archives Nationales, Paris
Bibliothèque nationale de France (BnF), Paris
Bibliothèque Historique de la Ville de Paris
Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH), Salamanca
Bibliothek und Dokumentationszentrum des Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
Bibliothek des Stedelijk Museum, Amsterdam
Staatsbibliothek zu Berlin
Kunstabibliothek, Berlin
Bibliothek des Ibero-Amerikanischen Instituts, Berlin

Onlinesammlungen

Robert Capa, International Center of Photography, New York, Collections⁶⁸⁷
<https://www.icp.org/browse/archive/constituents/robert-capa?all/all/all/all/0>
Gerda Taro, International Center of Photography, New York, Collections
<https://www.icp.org/browse/archive/constituents/gerda-taro?all/all/all/all/0>
Chim (David Seymour), International Center of Photography, New York, Collections
<https://www.icp.org/browse/archive/constituents/chim-david-seymour?all/all/all/all/0>
Ce Soir, Bibliothèque nationale de France, Paris, Gallica
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32738400h/date&rk=21459;2>
Regards, Bibliothèque nationale de France, Paris, Gallica
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34447681m/date&rk=21459;2>
VU, Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône, Collections
<https://collections.museeniepce.com/fr/app/collection/7/view>
Life, Google Books
https://books.google.de/books/about/LIFE.html?id=N0EEAAAAMBAJ&redir_esc=y
Der Arbeiter-Fotograf, SLUB Dresden, Digitale Sammlung
<https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/90915/1>
Pravda, Pravda Digital Archive, DFG Nationallizenzen
<https://dlib-1eastview-1com-1irbzin60041.zugang.nationallizenzen.de/browse/udb/870>
Crónica, Biblioteca Nacional de España, Madrid, Biblioteca Digital Hispánica
http://bdh.bne.es/bnesearch/Search.do?numfields=1&field1=id_publicacion&field1val=0003258528&field1Op=AND&advanced=true&showYearItems=true&fillForm=false&sort=anho
Estampa, Biblioteca Nacional de España, Madrid, Biblioteca Digital Hispánica
http://bdh.bne.es/bnesearch/Search.do?numfields=1&field1=id_publicacion&field1val=0003386571&field1Op=AND&advanced=true&showYearItems=true&fillForm=false&sort=anho
Arts et Métiers Graphiques, International Advertising & Design DataBase
<https://magazines.iaddb.org/periodicals/AMG>

⁶⁸⁷ Die Sammlungen in der Online-Datenbank des ICP funktionieren nach dem Zufallsprinzip. Dokumente erscheinen unsortiert und in begrenzter Anzahl. Deshalb ist ein Arbeiten mit den digitalisierten Beständen erst möglich, wenn man verschlagwortete Titel sowie Objekt-Nummern kennt. Daten und Orte helfen nicht weiter.

Onlineprojekte

Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949. An Online Project of The Museum of Modern Art, The Museum of Modern Art, New York 2014

<https://www.moma.org/interactives/objectphoto>

Rethinking Guernica, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

<https://guernica.museoreinasofia.es/en>

Literaturverzeichnis

Abbaspour, Mitra/Daffner, Lee Ann/Morris Hambourg, Maria (Hg.): *Object:Photo. Modern Photographs. The Thomas Walter Collection 1909-1949*, Ausst.-Kat., New York 2014.

Adaskina, N. L./Antonova, I. A./Merkert, Jörn (Hg.): *Berlin Moskau, 1900-1950*, Ausst.-Kat., München 1995.

Adrià Julià, *Camera Self-Portrait II (Eyemo-Capa)*, in: *The MET, The Collection: Photographs*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/652765>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.

Akademie der Wissenschaften der DDR, Zentralinstitut für Literaturgeschichte: *Paris 1935. Erster Internationaler Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur. Reden und Dokumente. Mit Materialien der Londoner Schriftstellerkonferenz 1936*, Berlin 1982.

Amelunxen, Hubertus von: *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*, Berlin 1988.

Arbeitskreis Historische Bildforschung (Hg.): *Der Krieg im Bild – Bilder vom Krieg*. Hamburger Beiträge zur historischen Bildforschung, Frankfurt am Main 2003.

Arendt, Hannah: *Menschen in finsternen Zeiten*, hrsg. von Ursula Ludz, München 1989.

Arendt, Hannah: *Gedanken zu Lessing. Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten*. S. 17-48.

Aronson, Marc/Budhos, Marina Tamar: *Eyes of the World Robert Capa, Gerda Taro, and the Invention of Modern Photojournalism*, New York 2017.

Asholt, Wolfgang/Reinecke, Rüdiger/Schlünder, Susanne (Hg.): *España en el corazón. Der Spanische Bürgerkrieg. Medien und kulturelles Gedächtnis*, Ausst.-Kat., Bielefeld 2008.

Augé, Marc/Bischoff, Michael: *Nicht-Orte*, 3. Aufl., München 2012.

Aznar Soler, Manuel (Hg.): *Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (Valencia-Madrid-Barcelona-Paris, 1937). Actas, discursos, memorias, testimonios, textos marginales y apéndices*, Valencia 2018.

Azoulay, Ariella: *The Civil Contract of Photography*, New York 2008.

Azoulay, Ariella: *The Revolution Is the Language, the Photographs Are Its Writing Paper*, in: *Photoworks* (2011), S. 60-65.

Azoulay, Ariella: *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography*, New York 2012.

Azoulay, Ariella: *Living a Revolution*, in: *The Brooklyn Rail*, Dezember 2012-Januar 2013.

Azoulay, Ariella: *Archive*, in: *Political Concepts. A Critical Lexicon*, <http://www.politicalconcepts.org/archive-ariella-azoulay/>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.

Bajac, Quentin (Hg.): *La Commune photographiée*, Ausst.-Kat., Paris 2000.

Balsells, David (Hg.): *La Guerra Civil espanyola. Fotògrafs per a la història*, Ausst.-Kat., Barcelona 2001.

Balsom, Erika/Peleg, Hila (Hg.): *Documentary Across Disciplines*, Cambridge 2016.

Bannasch, Bettina/Holm, Christiane/Freytag, Carl (Hg.): *Erinnern und Erzählen. Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*, Tübingen 2005.

Barck, Karlheinz/Fontius, Martin/Schlenstedt, Dieter u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 7 Bde, Stuttgart 2000.

Barckhausen, Christiane: *Auf den Spuren von Tina Modotti*, Köln 1988.

Barckhausen, Christiane (Hg.): *Tina Modotti. Leben – Werk – Schriften*, Kiel 1996.

Barthes, Roland: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1980.

Barthes, Roland: *Über Fotografie. Ein Interview zu „La Chambre claire“*, geführt von Guy Mandery im Dezember 1979 in: *Fotogeschichte* 6:10 (1986), S. 9-10.

Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main 1989.

- Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt am Main 1990.
- Barthes, Roland: Schockfotos (1957), in: ders.: Mythen des Alltags, 2. Aufl., Berlin 2013, S. 135-138.
- Basilio Gaztambide, Miriam Margarita: Visual Propaganda, Exhibitions, and the Spanish Civil War, Farnham 2013.
- Batchen, Geoffrey (Hg.): Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes' Camera Lucida, Cambridge 2009.
- Baudrillard, Jean: Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität..., in: Hans Belting/Dietmar Kamper: Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion, München 2000, S. 263-272.
- Baudry, Jean-Louis: Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks, in: Psyche 48:11 (1994), S. 1047-1074.
- Baetens, Jan/Streitberger, Alexander/Gelder, Hilde van (Hg.): Time and Photography, Leuven 2010.
- Beaumont-Maillet, Laure (Hg.): Capa connu et inconnu, Ausst.-Kat., Paris 2004.
- Beaumont-Maillet, Laure (Hg.): Robert Capa. Retrospektive, Ausst.-Kat., Berlin 2005.
- Becker, Ilka/Köhler, Astrid/Krahn, Ann Kristin/Lockemann, Bettina/Sandrock, Linda (Hg.): Fotografisches Handeln, Marburg 2016.
- Beckman, Karen/Ma, Jean (Hg.): Still Moving. Between Cinema and Photography, Durham 2008.
- Beckmann, Anne-Marie/Korn, Felicity (Hg.): Fotografinnen an der Front: Von Lee Miller bis Anja Niedringhaus, München 2019.
- Behnke, Christoph: Fotografie als Illegitime Kunst. Pierre Bourdieu und die Fotografie, in: transversal texts, <https://transversal.at/transversal/0308/behnke/de>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.
- Belliger, Andréa/Krieger, David J. (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, Bielefeld 2006.
- Bellour, Raymond: Between-the-images, Zürich 2012.
- Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde, Frankfurt am Main 1974.
- Benjamin, Walter: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus (1937-1939), in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 1: Abhandlungen, Teil 1, hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974/1991, S. 509-690.
- Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie (1931), in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 2: Aufsätze, Essays, Vorträge, Teil 2, hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974/1991, S. 368-385.
- Benjamin, Walter: Der Autor als Produzent (1934), in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 2: Aufsätze, Essays, Vorträge, Teil 2, hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974/1991, S. 683-701.
- Benjamin, Walter: Pariser Brief (2). Malerei und Photographie (1936), in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 3: Kritiken und Rezensionen, hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974/1991, S. 495-507.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1935/1936), Stuttgart 2011.
- Berg, Angela: Die Internationalen Brigaden im Spanischen Bürgerkrieg 1936-1939, zugl.: Duisburg-Essen, Univ., Diss., 2003, Essen 2005.
- Berg, Ronald: Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes, zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 1999, München 2001.
- Berger, Renate (Hg.): Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert, Köln 2000.
- Bering, Dietz: Die Epoche der Intellektuellen 1898-2001. Geburt, Begriff, Grabmal, Berlin 2010.
- Bernecker, Walther L.: Krieg in Spanien. 1936-1939, 2., vollst. überarb. u. erw. Aufl., Darmstadt 2005.
- Bernecker, Walther L. (Hg.): Der Spanische Bürgerkrieg. Materialien und Quellen, 2., veränd. u. erw. Aufl., Frankfurt am Main 1986.
- Bianchi, Vera/Berenguer Laosa, Sara/Rodrigo, Antonina (Hg.): Mujeres Libres. Libertäre Kämpferinnen, Bad Salzdetfurth 2019.
- Blaschke, Estelle: Bilder als Kapital. Corbis, Getty Images und der digitale Bildermarkt, in: Fotogeschichte 36:142 (2016), S. 49-54.

- Blaschke, Estelle: *Photography and the Commodification of Images. From the Bettmann Archive to Corbis* (ca. 1924-2010), zugl.: Paris, EHESS, Diss., 2011.
- Boehm, Gottfried: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, 3. Aufl., Berlin 2010.
- Boehm, Gottfried/Mersmann, Birgit/Spies, Christian (Hg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, Paderborn 2008.
- Bohn, Thomas W./Lichty, Lawrence W.: *The March of Time. News as Drama*, in: *Journal of Popular Film* 2:4 (1973), S. 373-387.
- Bolton, Richard (Hg.): *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, 4. Aufl., Cambridge, 1993.
- Bomhoff, Katrin/Jüllig, Carola/Jütte, Christopher (Hg.): *Die Erfindung der Pressefotografie: Aus der Sammlung Ullstein 1894-1945*, Ostfildern 2017.
- Bool, Flip/Asser, Saskia (Hg.): *Dutch Eyes. A Critical History of Photography in the Netherlands*, Ostfildern 2007.
- Bool, Flip/Broos, C. (Hg.): *Fotografie in Nederland 1920-1940*, 's-Gravenhage 1979.
- Borries, Achim von/Brandies, Ingeborg (Hg.): *Anarchismus. Theorie, Kritik, Utopie. Texte und Kommentare*, Frankfurt am Main 1970.
- Bosma, Rixt A.: *Photography Meets Film. Capa, Ivens and Fernhout in China, 1938*, Amsterdam 2011.
- Bourdieu, Pierre: *Allgerische Skizzen*, hrsg. von Tassadit Yacine, Frankfurt am Main 2010.
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, 23. Aufl., Frankfurt am Main 2013.
- Bourdieu, Pierre: *Der Bauer und die Photographie*, in: ders.: *Kunst und kulturelle Praxis*, hrsg. von Franz Schultheis u. Stephan Egger, Berlin 2015, S. 7-22.
- Bourdieu, Pierre: *Die gesellschaftliche Definition der Photographie*, in: ders.: *Kunst und kulturelle Praxis*, hrsg. von Franz Schultheis u. Stephan Egger, Berlin 2015, S. 125-166.
- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, 8. Aufl., Frankfurt am Main 2019.
- Bourdieu, Pierre/Boltanski, Luc/Castel, Robert u. a.: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Frankfurt am Main 1981.
- Bowles, Stephen E.: *And Time Marched On. The Creation of the March of Time*, in: *Journal of the University Film Association* 29:1 (1977), S. 7-13.
- Braun, Christina von/Stephan, Inge (Hg.): *Gender-Studien. Eine Einführung*, 2., aktual. Aufl., Stuttgart 2006.
- Braun-Ruiter, Marita (Hg.): *Gisèle Freund*, Berlin-Frankfurt-Paris. *Fotografien 1929-1962*, Berlin 1996.
- Bredenkamp, Horst: *Der Bildakt*, Neufassung, Berlin 2015.
- Brieler, Ulrich/Eckert, Rainer (Hg.): *Unruhiges Leipzig. Beiträge zu einer Geschichte des Ungehorsams in Leipzig*, Leipzig 2016.
- Broos, Kees/Bool, Flip: *De nieuwe fotografie in Nederland*, Amsterdam 1989.
- Brothers, Caroline: *War and Photography. A Cultural History*, London 1997.
- Bruhn, Matthias: *Tarife für das Sichtbare. Eine kurze Geschichte der Fotoagenturen*, in: *Fotogeschichte* 27:105 (2007), 13-25.
- Bruhn, Matthias: *Das Bild. Theorie, Geschichte, Praxis*, Berlin 2009.
- Brunner, Otto/Conze, Werner/Koselleck, Reinhart (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Studienausg., Bd. 1, Stuttgart 2004.
- Buck-Morss, Susan/Schulte, Joachim/Buck-Morss, Susan: *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main 1993.
- Butler, Judith: *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, Frankfurt am Main 2005.
- Butler, Judith: *Krieg und Affekt*, hrsg. von Judith Mohrmann, Juliane Rebentisch u. Eva von Redecker, Zürich 2009.
- Butler, Judith: *Wenn die Geste zum Ereignis wird*, Wien 2019.
- Company, David: *Photography and Cinema*, London 2008.
- Company, David (Hg.): *The Cinematic*, London 2007.
- Company, David/Naudts, Joachim/Velghe, Elviera (Hg.): *The Still Point of the Turning World. Between Photography and Film*, Heidelberg 2017.
- Capa, Robert: *Death in the Making*, New York 1938.

- Capa, Robert: *Slightly Out of Focus* (1947), mit einem Vorwort von Cornell Capa u. einer Einleitung von Richard Whelan, New York 2001.
- Caraffa, Constanza/Serena, Tiziana (Hg.): *Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca*, Rom 2012.
- Cartier-Bresson, Henri: *The Decisive Moment*, Göttingen 2014.
- Chadwick, Whitney/De Courtivron, Isabelle (Hg.): *Significant Others. Creativity and Intimate Partnership*, New York 1993.
- Chéroux, Clément/Wilson, David Henry/Sharman, Ruth Verity: *Henri Cartier-Bresson. Here and Now*, New York 2014.
- Chéroux, Clément/Bouveresse, Clara (Hg.): *Magnum – Manifesto*, autorisierte deutschsprachige Ausgabe des im selben Jahr und unter gleichem Titel bei Thames&Hudson Ltd, London erschienenen Werkes, München 2017.
- Christen, Matthias/Holzer, Anton: *Mythos Magnum. Die Geschichte einer legendären Fotoagentur*, in: *Fotogeschichte* 36:142 (2016), S. 21-40.
- Coleman, Catherine/Fusi Aizpúrua, Juan P./Whelan, Richard: *Capa. Cara a cara. Fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil Española de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Ausst.-Kat., Madrid 1999.
- Corpet, Olivier/Thieck, Catherine (Hg.): *Gisèle Freund. L'œil frontière. Paris 1933-1940*, Ausst.-Kat., Paris 2011.
- Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden 1996.
- Csorba, Csilla E. (Hg.): *Lajos Kassák. Botschafter der Avantgarde, 1915-1937*, Ausst.-Kat., Budapest 2011.
- Cuntz, Michael/Nitsche, Barbara/Otto, Isaell u. a. (Hg.): *Die Listen der Evidenz*, Köln 2006.
- Däumer, Matthias/Kalisky, Aurélia/Schlie, Heike (Hg.): *Über Zeugen. Szenarien von Zeugenschaft und ihre Akteure*, Paderborn 2017.
- Daniel, Ute (Hg.): *Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert*, Göttingen 2006.
- Derrida, Jacques: *Die Tode von Roland Barthes*, in: *Fotogeschichte* 6:20 (1986), S. 11-26.
- Dewitz, Bodo von (Hg.): *Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage, 1839-1973*, Göttingen 2001.
- Dewitz, Bodo von (Hg.): *Die Sammlung Daniela Mrázková. Sowjetische Fotografien, Politische Bilder*, Ausst.-Kat., Göttingen 2009.
- Didi-Huberman, Georges: *Atlas oder die unruhige Fröhliche Wissenschaft*, Paderborn 2016.
- Didi-Huberman, Georges: *Die Namenlosen zwischen Licht und Schatten*, Paderborn 2017.
- Didi-Huberman, Georges (Hg.): *Uprisings*, Paris 2016.
- Dogramaci, Burcu: *Der Kreis um Stefan Lorant – Von der Münchner Illustrierten Presse zur Picture Post*, in: dies./Karin Wimmer (Hg.): *Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933*, Berlin 2011, S. 163-183.
- Doyle, Jennifer: *The Body and the Camera. Adrià Julià on Rocky Ascending*, in: KCET, Arts & Culture, <https://www.kcet.org/shows/artbound/the-body-and-the-camera-adria-julia-on-rocky-ascending>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.
- Dreschin, Jacob: *Pictures of People. Fred Stein Explains His Goals*, in: *The New York Times*, 26.9.1954.
- Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, hrsg. von Herta Wolf, Amsterdam 1998.
- Duve, Thierry de: *Time Exposure and Snapshot. The Photograph as Paradox*, in: *October* 5 (1978), S. 113-125.
- Ebeling, Knut/Günzel, Stephan (Hg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Berlin 2009.
- Ebner, Florian: *Metamorphosen des Gesichts. Die Verwandlungen durch Licht von Helmar Lerski*, Göttingen 2002.
- Ebner, Florian/Wicke, Constanze (Hg.): *Cairo. Open City. New Testimonies from an Ongoing Revolution/Kairo. Offene Stadt. Neue Bilder einer andauernden Revolution*, Ausst.-Kat., Leipzig 2013.
- Edwards, Elizabeth: *Photographs and the Sound of History*, in: *Visual Anthropology Review* 21:1/2 (2005), S. 27-46.

- Edwards, Elizabeth/Hart, Janice (Hg.): *Photographs, Objects, Histories. On the Materiality of Images*, London 2004.
- Egger, Sabine/Bonner, Withold/Hess-Lüttich, Ernest W. B. (Hg.): *Transiträume und transitorische Begegnungen in Literatur, Theater und Film*, Frankfurt am Main 2017.
- Elia-Borer, Nadja: *Desillusionierte Blicke in der Fotografie. Heterotope Verfahren in der Medienkunst*, in: dies. (Hg.): *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik*, Bielefeld 2013, S. 283-302.
- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: *Filmtheorie zur Einführung*, 2. Aufl., Hamburg 2008.
- Elson, Robert T.: *De Rochemont's „The March of Time“*, in Lewis Jacob (Hg.): *The Documentary Tradition*, 2. Aufl., New York 1979, S. 104-111.
- Eschebach, Erika/Weber, Helena (Hg.): *Fred Stein. Dresden, Paris, New York, Ausst.-Kat.*, Dresden 2018.
- Eskildsen, Ute (Hg.): *Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik, Ausst.-Kat.*, Düsseldorf 1994.
- Eskildsen, Ute/Horak, Jan-Christopher (Hg.): *Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaustellung „Film und Foto“ 1929, Ausst.-Kat. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1979.*
- Extra Academy # 23: Adrià Julià, in: *Extra City, Events*, <https://extracitykunsthal.org/en/events/extra-academy-23-adria-julia-2>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.
- Faber, Richard/Puschner, Uwe (Hg.): *Intellektuelle und Antiintellektuelle im 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2013.
- Faber, Sebastiaan: *Memory Battles of the Spanish Civil War. History, Fiction, Photography*, Nashville 2018.
- Falcoff, Mark/Pike, Fredrick B. (Hg.): *The Spanish Civil War, 1936-39. American Hemispheric Perspectives*, Lincoln 1982.
- Fárová, Anna/Capa, Cornell/Holmes, Sam (Hg.): *Robert Capa*, New York 1969.
- Fielding, Raymond: *The March of Time, 1935-1951*, New York 1978.
- Fielding, Raymond: *The American Newsreel. A Complete History, 1911-1967*, 2. Aufl., Jefferson, 2006.
- Finke, Marcel/Halawa, Mark A. (Hg.): *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, Berlin 2012.
- Fisli, Éva (Hg.): *Fényképtárgy/Material Photograph*, Budapest 2020.
- Fleckner, Uwe/Warnke, Martin/Ziegler, Hendrik (Hg.): *Handbuch der politischen Ikonographie*, 2., durchges. Aufl., München 2011.
- Flemming, Victoria von/Berndt, Daniel/Bialek, Yvonne u. a. (Hg.): *(Post)Fotografisches Archivieren: Wandel – Macht – Geschichte*, Kromsdorf 2016.
- Fontaine, François: *La guerre d'Espagne. Un déluge de feu et d'images*, Ausst.-Kat., Paris 2003.
- Fornoff-Petrowski, Christine/Unsel, Melanie (Hg.): *Paare in Kunst und Wissenschaft*, Wien 2021.
- Foster, Hal: *An Archival Impulse*, in: *October* 110 (2004), S. 3-22.
- Frecot, Janos/Kostas, Gabriele (Hg.): *Gisèle Freund. Fotografische Szenen und Porträts*, Ausst.-Kat., Berlin 2014.
- Freedberg, Catherine Blanton: *The Spanish Pavilion at the Paris World's Fair*, New York 1986.
- Freer, Dawn (Hg.): *Fred Stein. Paris, New York, Ausst.-Kat.*, Heidelberg 2013.
- Freund, Gisèle: *Photographie und bürgerliche Gesellschaft. Eine kunstsoziologische Studie (1936)*, München 1968.
- Freund, Gisèle: *Photographie und Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1979.
- Freund, Gisèle: *Photographies/Fotografien. 1er Congrès International des Ecrivains pour la Défense de la Culture, Paris 1935/1. Internationaler Schriftsteller-Kongreß zur Verteidigung der Kultur*, Ausst.-Kat., hrsg. von der Galerie Clairefontaine, Luxemburg 1996.
- Frevert, Ute: *Frauen-Geschichte. Zwischen bürgerlicher Verbesserung und neuer Weiblichkeit*, Frankfurt am Main 1986.
- Freytag, Julia (Hg.): *City Girls. Bubiköpfe & Blaustrümpfe in den 1920er Jahren*, Köln 2011.
- Frizot, Michel: *Germaine Krull, Ausst.-Kat.*, Ostfildern 2015.
- Frizot, Michel (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998.
- Frizot, Michel/Veigy, Cédric de: *Vu. The Story of a Magazine that Made an Era*, London 2009.

- Frizot, Michel/Wanaverbecq, Annie-Laure: André Kertész, Ausst.-Kat., Ostfildern 2010.
- Fröhlich, Gerhard/Rehbein, Boike (Hg.): Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Sonderausgabe, Stuttgart 2014.
- Fuksa-Anselme, Elisa: Le Camp de Septfonds par Kitrosser, http://expositions.museedelaphoto.fr/regardeur/ficheprof.php?id_prof=52, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022
- Fusi Aizpúrua, Juan P./Whelan, Richard/Coleman, Catherine: Heart of Spain. Robert Capa's Photographs of the Spanish Civil War. From the Collection of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Ausst.-Kat., Denville 1999.
- Ganz, David/Thürlemann, Felix (Hg.): Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart, Berlin 2010.
- Geiger, Annette: Urbild und fotografischer Blick. Diderot, Chardin und die Vorgeschichte der Fotografie in der Malerei des 18. Jahrhunderts, München 2004.
- Geimer, Peter: Das Unvorhersehbare, in: Hans Belting (Hg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, München 2007, S. 101-117.
- Geimer, Peter: Theorien der Fotografie zur Einführung, Hamburg 2009.
- Geimer, Peter: Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen, Hamburg 2010.
- Geimer, Peter: Derrida ist nicht zu Hause. Begegnungen mit Abwesenden, Hamburg 2013.
- Geimer, Peter (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt am Main 2002.
- Gellhorn, Martha: Das Gesicht des Krieges. Reportagen 1937-1987, Zürich 2012.
- Gerhard, Ute: Frauenbewegung und Feminismus. Eine Geschichte seit 1789, 3., aktual. Aufl., Originalausgabe, München 2018.
- Gervais, Thierry: The Making of Visual News. A History of Photography in the Press, London 2017.
- Gess, Nicola: Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin), zugl.: Habil., Freie Univ., Berlin, 2012, München 2013.
- Gidal, Tim: Chronisten des Lebens. Die moderne Fotoreportage, Berlin 1993.
- Görling, Reinhold: „Dinamita Cerebral“. Politischer Prozess und ästhetische Praxis im Spanischen Bürgerkrieg (1936-1939), zugl.: Hannover, Univ., Diss., 1985, Frankfurt am Main 1986.
- Gough, Maria: Paris, Capital of the Soviet Avant-Garde, in: October 101 (2002), S. 53-83.
- Gozalbez Cantó, Patricia: Fotografische Inszenierungen von Weiblichkeit. Massenmediale und künstlerische Frauenbilder der 1920er und 1930er Jahre in Deutschland und Spanien, Bielefeld 2012.
- Graeve, Inka: Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds. Film und Foto, Stuttgart 1929, S. 236-243.
- Graham, Helen: Der Spanische Bürgerkrieg, Stuttgart 2008.
- Gramatzki, Susanne (Hg.): Anarchie und Ästhetik. Fallbeispiele vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin 2022.
- Grant, Barry Keith/Sloniowski, Jeannette/Nichols, Bill (Hg.): Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video, neue u. erw. Aufl., Detroit 2014.
- Green, David/Lowry, Joanna: Photography, Cinema and Medium as Social Practice, in: Visual Studies 24:2 (2009), S. 132-142.
- Green, David/Lowry, Joanna (Hg.): Stillness and Time. Photography and the Moving Image, Brighton 2006.
- Gross, Raphael/Kuschel, Ulrike (Hg.): Report from Exile. Fotografien von Fred Stein, Berlin 2020.
- Guégan, Stéphane (Hg.): Bistrot! de Baudelaire à Picasso, Paris 2017.
- Günzel, Stephan (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2010.
- Günzel, Stephan/Mersch, Dieter (Hg.): Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2014.
- Gunther, Thomas Michael/Thèzy, Marie de: Alliance Photo. Agence Photographique 1934-1940, Ausst.-Kat., Paris 1989.
- Gustavson, Todd: Die Geschichte der Kamera. Von der Draguerreotypie bis zum digitalen Zeitalter, Kerkdriel 2016.
- Hägele, Ulrich: Alexander Liberman, Marcel Ichac, Marc Réal. Die Illustrierte VU und ihre Fotomonteurs, 1930 bis 1936, in: Fotogeschichte 28:110 (2008), S. 5-22.

- Hall, Stuart: Media and Message. The Life and Death of Picture Post, in: ders.: Writings on Media. History of the Present, Durham 2021, S. 27-33.
- Hall, Stuart: The Social Eye of Picture Post, ders.: Writings on Media. History of the Present, Durham 2021, S. 34-53.
- Hamdorf, Wolfgang/Lopez Rubio, Clara (Hg.): Fliegerträume und spanische Erde. Der Spanische Bürgerkrieg im Film, Marburg 2010.
- Harding, Colin: Classic Cameras, Lewes 2009.
- Heartfield, John: Der Schnitt entlang der Zeit. Selbstzeugnisse, Erinnerungen, Interpretationen. Eine Dokumentation, hrsg. von Roland März, Dresden 1981.
- Held, Jutta: Avantgarde und Politik in Frankreich. Revolution, Krieg und Faschismus im Blickfeld der Künste, Berlin 2005.
- Hemingway, Ernest: Wem die Stunde schlägt, Hamburg 1977.
- Hesse, Wolfgang (Hg.): Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik, Leipzig 2012.
- Hesse, Wolfgang/Schindler, Claudia/Seifert, Manfred (Hg.): Produktion und Reproduktion, Arbeit und Fotografie, Dresden 2010.
- Hesse, Wolfgang/Schumann, Katja (Hg.): Mensch! Photographien aus Dresdner Sammlungen, Ausst.-Kat., Marburg 2006.
- Hesse, Wolfgang/Starke, Holger (Hg.): Arbeiter, Kultur, Geschichte: Arbeiterfotografie im Museum, Leipzig 2017.
- Hill, Jason/Schwartz, Vanessa R. (Hg.): Getting the Picture. The Visual Culture of the News, London 2015.
- Hille, Nicola: Macht der Bilder – Bilder der Macht. Beispiele politischer Fotomontage der 30er Jahre, in: Fotogeschichte 17:66 (1997), S. 23-31.
- Hillgärtner, Jule: Krieg darstellen, zugl.: Frankfurt am Main, Univ., Diss., 2010, Berlin 2013.
- Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, 4. Aufl., Berlin 2012.
- Holzer, Anton: Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Mit unveröffentlichten Originalaufnahmen aus dem Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Darmstadt 2007.
- Holzer, Anton (Hg.): Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie, Marburg 2003.
- Hummel, Richard: Spiegelreflexkameras aus Dresden. Geschichte – Technik – Fakten, 1., erw., überarb. Nachaufl., Leipzig 1995.
- Ibárruri, Dolores: Wir werden siegen! Reden – Artikel – Berichte, mit einer Einleitung von Aleksandra Vasil'evna Artiukhina, Moskau 1937.
- Imiela, Hans-Jürgen/Gerhardt, Claus W.: Stein- und Offsetdruck, Stuttgart 1993.
- Ingruber, Daniela: Bilder ohne Wirklichkeit. Kriegsfotographie [sic] in Zeiten der Quantenphysik, Wien 2011.
- Jacobs, Lewis (Hg.): The Documentary Tradition, 2. Aufl., New York 1979.
- Jurt, Joseph: Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis, Darmstadt 1995.
- Jurt, Joseph: Frankreichs engagierte Intellektuelle. Von Zola bis Bourdieu, Göttingen 2012.
- Kantorowicz, Alfred: „Tschapaiew“. Das Bataillon der 21 Nationen. Dargestellt in Aufzeichnungen seiner Mitkämpfer, Madrid 1938.
- Kantorowicz, Alfred: Spanisches Kriegstagebuch, ungekürzte Ausg., Köln 1966.
- Kaufmann, Randy: Fünf Jahre Dephot (Deutscher Photodienst). Die Fotoagentur Dephot/Degephot in der Berliner Illustrierten Zeitung (BIZ) 1929 bis 1934. Eine Bibliografie, in: Fotogeschichte 28:107 (2008), S. 23-33.
- Keller, David: Der Ausdruck der Persönlichkeit. Fotografische Medien als Instrumente der charakterologischen Diagnostik in den 1930er Jahren, in: Fotogeschichte 36:140 (2016), S. 37-48.
- Keller, Ulrich: The Ultimate Spectacle. A Visual History of the Crimean War, Amsterdam 2001.
- Keller, Ulrich: Der Weltkrieg der Bilder. Organisation, Zensur und Ästhetik der Bildreportage 1914-1918, in: Fotogeschichte 33:130 (2013), S. 5-50.

- Keller, Ulrich: Verdun, 1916. Die Schlacht der Bildreportagen, in: Fotogeschichte 33:130 (2013), S. 51-84.
- Kemfert, Beate/Chilova, Alla (Hg.): Wir müssen den Schleier von unseren Augen reissen. Fotografie und Zeichnung der russischen Avantgarde aus der Sammlung der Sepherot Foundation, Ausst.-Kat., Ostfildern 2014.
- Kemp, Wolfgang: Foto-Essays. Zur Geschichte und Theorie der Fotografie, München 1978.
- Kerbs, Diethart: Robert Capa, in: Arbeiterfotografie 13:51 (1986), S. 22-28.
- Kerbs, Diethart: Deutsche Fotografen im Spanischen Bürgerkrieg, in: Dieter Mayer-Gürr (Hg.): Deutsche Fotografen im Spanischen Bürgerkrieg, Marburg 2000, S. 58-67.
- Kerbs, Diethart: Von der bürgerlichen Jugendbewegung zum Linkskommunismus, in: Raimund Dehmlow, Ralf Rother, Alfred Springer (Hg.): „... da liegt der riesige Schatten Freud's nicht mehr auf meinem Weg“. Die Rebellion des Otto Gross, Marburg 2008, S. 288-296.
- Kershaw, Alex: Blood and Champagne. The Life and Times of Robert Capa, New York 2003.
- Kershaw, Alex: Robert Capa. Der Fotograf des Krieges, Berlin 2004.
- Kessemeier, Gesa: Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der „Neuen Frau“ in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929, Dortmund 2000.
- Klein, Wolfgang: Französische Volksfront – Humanismus – Schriftsteller (1930-1935), in: Weimarer Beiträge 21:8 (1975), S. 53-81.
- Klein, Wolfgang (Hg.): Der Realismusstreit. Eine Debatte um Kunst und Gesellschaft – Paris 1936, Weimar 2001.
- Knaller, Susanne: Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität, Heidelberg 2007.
- Knaller, Susanne: Die Realität der Kunst. Programme und Theorien zu Literatur, Kunst und Fotografie seit 1700, Paderborn 2015.
- Knaller, Susanne/Müller, Harro (Hg.): Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs, München 2006.
- Knoch, Habbo: Das Unsichtbare im Medienkrieg. Gewaltbilder, Kriegsfotografie und Öffentlichkeit 1850 bis 1950, in: Fotogeschichte 22:85/86 (2002), S. 23-30.
- Koenig, Thilo: Das krieglerische Vokabular der Fotografie, in: Fotogeschichte 12:43 (1992), S. 39-48.
- Kornmeier, Barbara: „Menschheit, an dich geht der Ruf“. Kunst und Propaganda im Spanischen Bürgerkrieg, Berlin 1999.
- Kracauer, Siegfried: Die Photographie, in: ders.: Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt am Main 1977, S. 21-39.
- Krämer, Sybille: Über Zeugnisgeben und Zeugenschaft. Wie der Glaube und das Erkennen zusammenhängen, 8.12.2009, in: Informationen für Medien und Journalist*innen, Freie Universität Berlin, https://www.fu-berlin.de/presse/publikationen/fundiert/archiv/2009_02/12_kraemer/index.html, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.
- Krämer, Sybille (Hg.): Performativität und Medialität, München 2004.
- Krämer, Sybille/Schmidt, Sibylle (Hg.): Zeugen in der Kunst, Paderborn 2016.
- Krämer, Sybille/Schmidt, Sibylle/Schülein, Johannes-Georg (Hg.): Philosophie der Zeugenschaft. Eine Anthologie, Münster 2017.
- Krauss, Rosalind E.: Das Photographische. Eine Theorie der Abstände, München 1998.
- Kühn, Christine: Neues Sehen in Berlin. Fotografie der Zwanziger Jahre, Ausst.-Kat., Berlin 2005.
- Kühne, Horst: Pasaremos. Deutsche Antifaschisten im national-revolutionären Krieg des spanischen Volkes, 2., überarb. u. erw. Aufl., Ost-Berlin 1970.
- Kuhn, Annette/Schneider, Gerhard (Hg.): Frauen in der Geschichte. Frauenrechte und die gesellschaftliche Arbeit der Frauen im Wandel. Fachwissenschaftliche und fachdidaktische Studien zur Geschichte der Frauen, Düsseldorf 1979.
- Lange, Susanne/Conrath-Scholl, Gabriele (Hg.): August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts. Studienband, München 2001.
- Lebrun, Bernard/Lefebvre, Michel: Auf den Spuren von Robert Capa, München 2011.
- Lebrun, Bernard/Lefebvre, Michel: Robert Capa. Traces d'une légende, Paris 2011.

- Lee, Anthony W./Young, Elizabeth: On Alexander Gardner's Photographic Sketch Book of the Civil War, Berkeley 2007.
- Legner, Florian (Hg.): ¡Solidaridad! Deutsche im Spanischen Bürgerkrieg, Berlin 2006.
- Leiskau, Katja/Rössler, Patrick/Trabert, Susann (Hg.): Deutsche illustrierte Presse. Journalismus und visuelle Kultur in der Weimarer Republik, Baden-Baden 2016.
- Lethen, Helmut/Jäger, Ludwig/Koschorke, Albrecht (Hg.): Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader, Frankfurt 2015.
- Levy, Carl/Newman, Saul (Hg.): The Anarchist Imagination. Anarchism Encounters the Humanities and the Social Sciences, New York 2019.
- Linden, Fons van der: DuMont's Handbuch der grafischen Techniken. Manuelle und maschinelle Druckverfahren: Hochdruck, Tiefdruck, Flachdruck, Durchdruck. Reproduktionstechniken: Mehrfarbendruck, Köln 1983.
- Lindner, Burkhardt (Hg.): Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Sonderausgabe, Stuttgart 2011.
- Lines, Lisa Margaret: Milicianas. Women in Combat in the Spanish Civil War, Lanham 2012.
- Linhard, Tabea Alexa: Fearless Women in the Mexican Revolution and the Spanish Civil War, Columbia 2005.
- Lipschutz, Yael: Adrià Julià's Multiple Temporalities, Interview zwischen Adrià Julià und Yael Lipschutz, in: KCET, Arts & Culture, <https://www.kcet.org/shows/artbound/adria-julias-multiple-temporalities>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.
- Löffler, Petra: Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik, zugl.: Köln, Univ., Diss., 2003, Bielefeld 2004.
- Lugschitz, Renee: Spanienkämpferinnen. Ausländische Frauen im Spanischen Bürgerkrieg 1936-1939, Wien 2012.
- Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt am Main 1995.
- Maaßen, Hans: Die Söhne des Tschapajew, Berlin 1960.
- Maaßen, Hans: Brigada Internacional ist unser Ehrenname. Erlebnisse ehemaliger deutscher Spanienkämpfer, 2 Bde, Ost-Berlin 1976.
- Mac Orlan, Pierre: Écrits sur la photographie, hrsg. von Clément Chéroux, Paris 2011.
- Magerski, Christine: Anarchismus – Bohème – Avantgarde. Zum Konnex dreier Denkfiguren der Moderne, in: dies., David Roberts: Kulturrebellen. Studien zur anarchistischen Moderne, Wiesbaden 2019, S. 21-42.
- Margolin, Victor: The Struggle for Utopia. Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946, Chicago 1997.
- Marien, Mary Warner: Photography. A Cultural History, London 2006.
- Marten-Finnis, Susanne/Nagel, Michael (Hg.): Die Pressa. Internationale Presseausstellung Köln 1928 und der jüdische Beitrag zum modernen Journalismus, 2 Bde, Bremen 2012.
- Martin, Rupert/Morris, Frances (Hg.): No pasarán! Photographs and Posters of the Spanish Civil War, Bristol 1986.
- Martinsen, Franziska (Hg.): Beziehungsweise transatlantisch. Zum Verhältnis USA-Europa. Die 22. Hannah Arendt Tage 2019, Weilerswist 2020.
- Marx, Karl: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, in: ders., Friedrich Engels: Gesammelte Werke, hrsg. von Kurt Lhotzky, München 2016.
- Matz, Reinhard: Gegen einen naiven Begriff der Dokumentarfotografie, in: European Photography 5 (1981), S. 6-12.
- McLane, Betsy A.: A New History of Documentary Film, 2. Aufl., New York 2012.
- Mendelson, Jordana: Documenting Spain. Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939, University Park 2005.
- Mendelson, Jordana (Hg.): Magazines, Modernity and War, Madrid 2008.
- Mersch, Dieter: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis, München 2002.
- Mersch, Dieter: Posthermeneutik, Berlin 2010.
- Michalczyk, John J.: The Spanish Earth and Sierra de Teruel. The Human Condition as Political Message, in: North Dakota Quarterly 60:2 (1992), S. 40-49.
- Michalczyk, John J./Villani, Sergio (Hg.): Special Issue: Malraux, Hemingway, and Embattled Spain, North Dakota Quarterly 60:2 (1992).

- Moholy-Nagy, László: Malerei, Fotografie, Film, 2. Aufl., Faksimile der Ausg. Passau 1927, Mainz 1978.
- Molderings, Herbert: Fotografie in der Weimarer Republik, Ausst.-Kat., Berlin 1988.
- Molderings, Herbert: Die Moderne der Fotografie, Hamburg 2008.
- Molderings, Herbert: Eine Schule der modernen Fotoreportage. Die Fotoagentur Dephot (Deutscher Photodienst) 1928 bis 1933, in: Fotogeschichte 28:107 (2008), S. 5-21.
- Morel, Gaëlle: Du peuple au populisme. Les couvertures du magazine communiste Regards (1932-1939), in: Etudes Photographiques 9 (2001), S. 44-63.
- Mrázková, Daniela/Remeš, Wladimir (Hg.): Die Sowjetunion zwischen den Kriegen. 175 Photographien aus den Jahren 1917-1941, Oldenburg 1981.
- Mühlen, Patrick von zur: „Hitler kann in Spanien geschlagen werden!“ Die deutsche Linke im Spanischen Bürgerkrieg, in: Florian Legner (Hg.): ¡Solidaridad! Deutsche im Spanischen Bürgerkrieg, Berlin 2006, S. 73-98.
- Mülhaupt, Freya (Hg.): John Heartfield. Zeitausschnitte, Fotomontagen 1918-1938, Ausst.-Kat., Ostfildern 2009.
- Müller, Lars/Bähr, Astrid (Hg.): bauhaus zeitschrift 1926-1931, Faksimile mit Kommentarband, Zürich 2019.
- Müller, Siegfried/Reinbold, Michael (Hg.): Kleider machen Politik. Zur Repräsentation von Nationalstaat und Politik durch Kleidung in Europa vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, Ausst.-Kat., Oldenburg 2002.
- Münkler, Herfried: Über den Krieg. Stationen der Kriegsgeschichte im Spiegel ihrer theoretischen Reflexion, 6. Aufl., Weilerswist 2011.
- Münster, Arno: Antifaschismus, Volksfront und Literatur. Zur Geschichte der „Vereinigung revolutionärer Schriftsteller und Künstler“ (AEAR) in Frankreich, Hamburg 1977.
- Muller, Gilbert H.: Hemingway and the Spanish Civil War. The Distant Sound of Battle, Cham, 2019.
- Mulvey, Laura: Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image, London 2015.
- Naggar, Carole: David „Chim“ Seymour. Searching for the Light. 1911-1956, Boston 2022.
- Namuth, Hans/Reisner, Georg: Spanisches Tagebuch 1936. Fotografien und Texte aus den ersten Monaten des Bürgerkriegs, hrsg. von Diethart Kerbs, Berlin 1986.
- Nash, Mary: Mujeres libres. 1936-1978, Berlin 1979.
- Nash, Mary: „Milicianas“ and Homefront Heroines. Images of Women in Revolutionary Spain (1936-1939), in: History of European Ideas 11 (1989), S. 235-244.
- Nash, Mary: Defying Male Civilization. Women in the Spanish Civil War, Denver 1995.
- Nelson, Andrea (Hg.): The New Woman Behind the Camera, Ausst.-Kat., Washington 2020.
- Nelson, Cary: The Aura of the Cause. Photographs from the Spanish Civil War, in: The Antioch Review 55:3 (1997), S. 305-326.
- Newhall, Beaumont: Geschichte der Photographie, München 1998.
- Neyer, Hans Joachim (Hg.): Gisèle Freund, Ausst.-Kat., Berlin 1988.
- Nöring, Hermann/Schneider, Thomas F./Spilker, Rolf (Hg.): Bilderschlachten. 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg. Technik, Medien, Kunst, Ausst.-Kat., Göttingen 2009.
- Nohr, Rolf F. (Hg.): Evidenz - „... das sieht man doch!“, Münster 2004.
- Nohr, Rolf F.: Nützliche Bilder. Bild, Diskurs, Evidenz, Münster 2014.
- Nohr, Rolf F.: Die Tischplatte der Authentizität. Von der kunstvollen Wissenschaft zum Anfassen, in: IMAGE 18:7 (2013), S. 171-194.
- NOMA Announces Extraordinary Gift of Photographs from Cherye and James Pierce, in: NOMA Stories, <https://noma.org/noma-announces-extraordinary-gift-of-photographs-from-cherye-and-james-pierce/>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.
- Oechslin, Werner/Harbusch, Gregor (Hgg.): Sigfried Giedion und die Fotografie. Bildinszenierungen der Moderne, Zürich 2010.
- Oliver, Charles M. (Hg.): A Moving Picture Feast. A Filmgoer's Hemingway, New York 1989.
- O'Neill, John Philip/Hambourg, Maria Morris/Phillips, Christopher (Hg.): The New Vision. Photography between the World Wars. Ford Motor Company Collection at The Metropolitan Museum of Art New York, Ausst.-Kat., New York 1994.
- Orwell, George: Mein Katalonien. Bericht über den spanischen Bürgerkrieg, Zürich 2005.

- Pachnicke, Peter/Honnef, Klaus (Idee u. Konzeption): John Heartfield, hrsg. von der Akademie der Künste zu Berlin, der Landesregierung Nordrhein-Westfalen u. dem Landschaftsverband Rheinland, Köln 1991.
- Páldi, Livia (Hg.): Robert Capa. Így készül a történelem/History in the Making, Budapest 2013.
- Passuth, Krisztina (Hg.): Moholy-Nagy (Dokumente), Weingarten 1986.
- Paul, Gerhard: Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges, Paderborn 2004.
- Paul, Gerhard: Bilder einer Diktatur. Zur Visual History des „Dritten Reiches“, Göttingen 2020.
- Paul, Gerhard: Der Krieg der Fotografen. Die fotografische Kriegsberichterstattung im Spanischen Bürgerkrieg 1936-1939, in: Ute Daniel (Hg.): Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert, Göttingen, 2006, S. 141-168.
- Phillips, Christopher (Hg.): Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940, New York 1989.
- Pinckers, Max/Weerdmeester, Sam: Controvers, Brüssel 2017.
- Ponstingl, Michael: Re/Touché, Herr Langewiesche!, in: Fotogeschichte 25:98 (2005), S. 93-96.
- Porton, Richard: Film and the Anarchist Imagination, 2., erw. Aufl., Urbana 2020.
- Portraiture: Fred Stein, in: Photo Arts Magazine, 16.2.1952, <http://www.fredstein.com/press-collection/2014/3/16/photo-arts>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.
- Preston, Paul: We Saw Spain Die. Foreign Correspondents in the Spanish Civil War, New York 2009.
- Preston, Paul: The Spanish Holocaust. Inquisition and Extermination in Twentieth-Century Spain, London 2012.
- Preston, Paul/Mackenzie, Ann L. (Hg.): The Republic Besieged. Civil War in Spain 1936-1939, Edinburgh 1996.
- Prodger, Phillip: Time Stands Still. Muybridge and the Instantaneous Photography Movement, mit einem Essay von Tom Gunning, Ausst.-Kat., New York 2003.
- Rajchman, John: Foucaults Kunst des Sehens, in: Tom Holert (Hg.): Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit, Köln 2000, S. 40-63.
- Ramos Oliviera, Antonio: La lucha del pueblo español por su libertad/The Spanish People's Fight for Liberty, London 1937.
- Ramsbrock, Annelie/Vowinkel, Annette/Zierenberg, Malte (Hg.): Fotografien im 20. Jahrhundert. Verbreitung und Vermittlung, Göttingen 2013.
- Rathgeber, Pirkko/Steinmüller, Nina (Hg.): BildBewegungen/ImageMovements, München 2013.
- Rautzenberg, Markus: Die Gegenwendigkeit der Störung. Aspekte einer postmetaphysischen Präsenztheorie, Zürich 2009.
- Rautzenberg, Markus/Wolfsteiner, Andreas (Hg.): Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität, München 2010.
- Reflex-Korelle 6 x 6 cm. Druckschrift der Firma Franz Kochmann, Fabrik photographischer Apparate, Dresden 1935.
- Riambau, Esteve: Laya Films i el cinema a Catalunya durant la Guerra Civil, Barcelona 2018.
- Ribalta, Jorge (Hg.): The Worker Photography Movement (1926-1939). Essays and Documents, Ausst.-Kat., Madrid 2011.
- Richtmeyer, Ulrich/Goppelsröder, Fabian/Hildebrandt, Toni (Hg.): Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst, Bielefeld 2014.
- Ritchin, Fred/Naggar, Carole: Magnum Photobook. The Catalogue Raisonné, New York 2016.
- Ritter, Joachim (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, 13 Bde, Darmstadt 1971.
- Rössner, Michael/Uhl, Heidemarie (Hg.): Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, Bielefeld 2012.
- Rogoyska, Jane: Gerda Taro. Inventing Robert Capa, London 2013.
- Roh, Franz/Tschichold, Jan: foto-auge. 76 fotos der zeit, unveränd. Nachdr. der Ausg. Stuttgart, 1929, Tübingen 1973.
- Rosler, Martha: in, around, and afterthoughts (on documentary photography), in: Richard Bolton (Hg.): The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography, 4. Aufl. Cambridge 1993, S. 303-341.
- Ross, Kristin: The Emergence of Social Space. Rimbaud and the Paris Commune, New York 2008.

- Ross, Kristin: *Communal Luxury. The Political Imaginary of the Paris Commune*, New York 2016.
- Sartorti, Rosalinde/Rogge, Henning (Hg.): *Sowjetische Fotografie. 1928-1932*, München 1975.
- Schaber, Irme: *Gerta Taro. Fotoreporterin im spanischen Bürgerkrieg. Eine Biografie*, Marburg 1994.
- Schaber, Irme: *Gerda Taro. Fotoreporterin. Mit Robert Capa im Spanischen Bürgerkrieg. Die Biografie*, Marburg 2013.
- Schaber, Irme/Whelan, Richard/Lubben, Kristen (Hg.): *Gerda Taro, Ausst.-Kat.*, Göttingen 2007.
- Schaefer, Barbara/Blühm, Andreas (Hg.): *Künstlerpaare. Liebe, Kunst und Leidenschaft, Ausst.-Kat.*, Ostfildern 2008.
- Schauff, Frank: *Der Spanische Bürgerkrieg*, Göttingen 2006.
- Scheffer, Thomas: *Neue Materialismen, praxeologisch*, in: *Behemoth. A Journal on Civilisation* 10:1 (2017), S. 92-106.
- Schiller, Dieter: *Der Pariser Schutzverband deutscher Schriftsteller (Société allemande des gens de lettre, siège Paris). Eine antifaschistische Kulturorganisation im Exil*, in: Thomas Koebner (Hg.): *Vertreibung der Wissenschaften und andere Themen*, München 1988, S. 174-190.
- Schiller, Dieter: *Der Traum von Hitlers Sturz. Studien zur deutschen Exilliteratur 1933-1945*, Frankfurt am Main 2010.
- Schmidt, Franziska: „Das deutsche Volksgesicht“. Die Fotobücher von Erna Lendvai-Dircksen zwischen 1931 und 1944, in: *Fotogeschichte* 30:116 (2010), S. 45-58.
- Schmidt, Sibylle/Krämer, Sybille/Voges, Ramon (Hg.): *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, Bielefeld 2011.
- Schmölders, Claudia/Gilman, Sander L. (Hg.): *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Köln 2000.
- Schrenk, Klaus: *Auf den Barrikaden von Paris. Alltag der Pariser Kommune, Ausst.-Kat.*, West-Berlin 1978.
- Schüller, Liane: *Vom Ernst der Zerstreuung. Schreibende Frauen am Ende der Weimarer Republik*. Marieluise Fleisser, Irmgard Keun und Gabriele Tergit, Bielefeld 2005.
- Schüttpelz, Erhard/Bergermann, Ulrike/Dommann, Monika u. a. (Hg.): *Connect and Divide. The Practice Turn in Media Studies*, Zurich 2021.
- Schwarte, Ludger (Hg.): *Bild-Performanz*, München 2011.
- Schwarte, Ludger: *Pikturale Evidenz. Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder*, Paderborn 2015.
- Schwartz, Joan M.: „To Speak Again with a Full Distinct Voice“. *Diplomatics, Archives and Photographs*, in: Constanza Caraffa, Tiziana Serena (Hg.): *Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca*, Rom 2012, S. 7-24.
- Schwarz, Werner Michael/Szeless, Margarethe/Wögenstein, Lisa (Hg.): *Ganz Unten. Die Entdeckung des Elends*, Wien 2007.
- Seco Serrano, Carlos: *Robert Capa. Cuadernos de guerra en España (1936-1939)*, Valencia 1987.
- Seeßlen, Georg/Metz, Markus: *Krieg der Bilder, Bilder des Krieges. Abhandlung über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit*, Berlin 2002.
- Sekula, Allan: *The Traffic in Photographs*, in: *Art Journal* 41:1 (1981), S. 15-25.
- Sekula, Allan: *Photography Against the Grain. Essays and Photo Works 1973-1983*, Halifax 1984.
- Sekula, Allan: *Reading an Archive*, in: Liz Wells (Hg.): *The Photography Reader*, London 2003, S. 443-452.
- Shantz, Jeff (Hg.): *Specters of Anarchy. Literature and the Anarchist Imagination*, New York 2015.
- Silverman, Kaja: *The Miracle of Analogy, or, The History of Photography, Part 1*, Stanford 2015.
- Simmel, Georg: *Philosophie der Mode (1905). Die Religion (1906/1912). Kant und Goethe (1906/1916). Schopenhauer und Nietzsche (1907)*, hrsg. von Michael Behr, Volkhard Krech u. Gert Schmidt, Frankfurt am Main 1995.
- Simonow, Guy/Wiegel, Hanna Linn: *Robert Capa und Gerda Taro. Kriegsfotografien vom Spanischen Bürgerkrieg*, in: Bettina Banasch, Christiane Holm u. Carl Freytag (Hg.): *Erinnern und Erzählen. Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*, Tübingen 2005, S. 101-114.
- Solomon-Godeau, Abigail: *Photography After Photography. Gender, Genre, History*, hrsg. von Sarah Parsons, Durham 2017.

- Solomon-Godeau, Abigail: *The Ghosts of Documentary* (2012), in: dies.: *Photography After Photography. Gender, Genre, History*, hrsg. von Sarah Parsons, Durham 2017, S. 303-326.
- Sontag, Susan: *Looking at War. Photography's View of Devastation and Death*, in: *The New Yorker* 9.12.2002, S. 82-98.
- Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*, 3. Aufl., Frankfurt am Main 2010.
- Sontag, Susan: *Über Fotografie*, 20. Aufl., Frankfurt am Main 2011.
- Soria, Georges: Robert Capa. David Seymour-Chim. *Les grandes photos de la guerre d'Espagne*, Paris 1980.
- Spanien 1936-1939. Dokumentarfilme, hrsg. vom Staatlichen Filmarchiv der DDR, zusammengestellt u. redigiert von Martin Engelhardt u. Manfred Lichtenstein, Ost-Berlin 1986.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation* (1999), Wien 2008.
- Stein, Fred: *We Must Boost the Character Portrait*, in: *Photography Magazine* (London) 4:46 (1936), <http://www.fredstein.com/press-collection/2014/3/16/photography-1>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.
- Stein, Fred: *Celebrities*, in: *Minicam Photography*, 16.7.1944, <http://www.fredstein.com/press-collection/2014/3/16/minicam-photography>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.
- Stein, Fred/Grohmann, Will: *Deutsche Portraits*, Stuttgart 1961.
- Stein, Sally: *Making Connections with the Camera. Photography and Social Mobility in the Career of Jacob Riis*, in: *Afterimage* 10:10 (1983), S. 9-16.
- Stein, Sally: *Republican Soldier, Spanish Civil War, 1936*, in: Jason E. Hill, Vanessa R. Schwartz (Hg.): *Getting the Picture. The Visual Culture of the News*, London 2015, S. 59-61.
- Stiegler, Bernd: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt am Main 2006.
- Stiegler, Bernd: *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006.
- Stiegler, Bernd: *Randgänge der Photographie*, München 2012.
- Stiegler, Bernd (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010.
- Stiegler, Bernd (Hg.): *Das subjektive Bild. Texte zur Kunstphotographie um 1900*, München 2012.
- Stieglitz, Alfred/O'Keeffe, Georgia/Gent, Sigrid: *Georgia O'Keeffe. A portrait*, Luzern 1981.
- Stimson, Blake: *The Pivot of the World. Photography and Its Nation*, Cambridge 2006.
- Stowasser, Horst: *Anarchie! Idee, Geschichte, Perspektiven*, 7. Aufl., Hamburg 2020.
- Stumberger, Rudolf: *Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie*, Konstanz 2007.
- Sviblova, Olga/Lavrentiev, Alexander: *Sowjetische Photographie der 20er und 30er Jahre*, Ausst.-Kat., Winterthur 2004.
- Sykora, Katharina: *Die Tode der Fotografie*, Bd. 2 Bde, Paderborn 2009/2015.
- Sykora, Katharina (Hg.): *Die neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre*, Marburg 1993.
- Sykora, Katharina/Leibbrandt, Anna (Hg.): *Roland Barthes Revisited. 30 Jahre Die Helle Kammer*, Köln 2012.
- Sykora, Katharina/Schrader, Kristin/Kohler, Dietmar u. a. (Hg.): *Valenzen fotografischen Zeigens*, Kromsdorf 2016.
- Szurek, Alexander: *The Shattered Dream*, New York 1989.
- Tagg, John: *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, New York 2002.
- Thalmann, Clara/Thalman, Paul: *Revolution für die Freiheit. Stationen eines politischen Kampfes*, 3., mit einem aktuellen Nachwort versehene Aufl., Grafenau-Döffingen 1987.
- Thielmann, Tristan/Schüttel, Erhard/Gendolla, Peter: *Akteur-Medien-Theorie*, Bielefeld 2013.
- Thornberry, Robert S.: *Der Zweite Internationale Schriftstellerkongreß*, in: *Iberoamericana* 10:1 (1986), S. 47-60.
- Thürlemann, Felix/Stiegler, Bernd (Hg.): *Lichtmalerei. Kunst-Photographie um 1900*, Ausst.-Kat., Stuttgart 2011.
- Tupitsyn, Margarita: *Glaube, Hoffnung, Anpassung. Sowjetische Bilder 1928-1945*, Essen 1995.
- Ullrich, Wolfgang: *Die Geschichte der Unschärfe*, veränd. u. ergänzte Neuausgabe, Berlin 2009.
- Vigna, Xavier/Vigreux, Jean/Wolikow, Serge u. a. (Hg.): *Le pain, la paix, la liberté. Expériences et territoires du Front populaire*, Paris 2006.

- Virilio, Paul/Amelunxen, Hubertus von: „Töten heißt, erst den Blick rüsten, ins Auge fassen.“ Paul Virilio im Gespräch mit Hubertus von Amelunxen, in: *Fotogeschichte* 12:43 (1992), S. 91-98.
- Vowinkel, Annette: *Agenten der Bilder. Photographisches Handeln im 20. Jahrhundert*, Göttingen 2016.
- Walker, Thomas U.: *Mounting the Soapbox. Poetics, Rhetoric, and Laborlore at the Scene of Speaking*, in: *Western Folklore* 65:1/2 (2006), S. 65-98.
- Wagh, Thomas: *The Conscience of Cinema. The Films of Joris Ivens 1912-1989*, Amsterdam 2016.
- Webster, Christopher (Hg.): *Photography in the Third Reich. Art, Physiognomy and Propaganda*, Cambridge 2021.
- Weise, Bernd: *Pressefotografie. I. Die Anfänge in Deutschland, ausgehend von einer Kritik bisheriger Forschungsansätze*, in: *Fotogeschichte* 9:31 (1989), S. 15-40.
- Weise, Bernd: *Pressefotografie. II. Fortschritte der Fotografie- und Drucktechnik und Veränderungen des Pressemarktes im Deutschen Kaiserreich*, in: *Fotogeschichte* 9:32 (1989), S. 27-62.
- Weise, Bernd: *Strukturen des Bildertransports. Fotoagenturen im Deutschen Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, in: *Fotogeschichte* 36:142 (2016), S. 5-19.
- Weiss, Matthias: *Vermessen – fotografische „Menscheninventare“ vor und aus der Zeit des Nationalsozialismus*, in: Ingeborg Reichle, Steffen Siegel (Hg.): *Masslose Bilder. Visuelle Ästhetik der Transgression*, Paderborn 2009, S. 359-377.
- Wells, Liz (Hg.): *The Photography Reader*, London 2003.
- Whelan, Richard: *Robert Capa. A Biography*, New York 1985.
- Whelan, Richard: *Robert Capa. Die Wahrheit ist das beste Bild*, Köln 1989.
- Whelan, Richard: *Robert Capa. Die Sammlung*, Berlin 2001.
- Whelan, Richard: *Robert Capa. The Definitive Collection*, London 2001.
- Whelan, Richard: *This Is War! Robert Capa at Work*, 2. Aufl., Ausst.-Kat., Göttingen 2009.
- Wiedenmann, Nicole: *Revolutionsfotografie im 20. Jahrhundert. Zwischen Dokumentation, Agitation und Memoriation*, Köln 2019.
- Willmann, Heinz: *Geschichte der Arbeiter-Illustrierten Zeitung 1921-1938*, 2. Aufl., Berlin 1975.
- Winkler, Susanne (Hg.): *Sowjetische Fotografie der 1920er-1930er Jahre. Von Piktorialismus und Modernismus zum Sozialistischen Realismus*, Ausst.-Kat., Wien 2002.
- Wolf, Erika: *SSSR na stroike. From Constructivist Visions to Construction Sites*, o.D., https://www.academia.edu/1030609/SSSR_na_stroike_From_Constructivist_Visions_to_Construction_Sites_, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.
- Wolf, Erika: *USSR in Construction. From Avant-Garde to Socialist Realist Practice*, zugl.: Ann Arbor, Univ. v. Michigan, Diss., 1999, <https://hdl.handle.net/2027.42/123517>, zuletzt aufgerufen am 1.11.2022.
- Wolf, Herta (Hg.): *Paradigma Fotografie*, Frankfurt am Main 2002.
- Wolf, Herta (Hg.): *Diskurse der Fotografie*, Frankfurt am Main 2003.
- Wollen, Peter: *Fire and Ice* (1984), in: Liz Wells (Hg.): *The Photography Reader*, London 2003, S. 76-86.
- Wulf, Christoph/Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis*, München 2010.
- Yacavone, Kathrin: *Benjamin, Barthes and the Singularity of Photography*, New York 2012.
- Yoon, Hyewon: *Porträts im Exil. Gisèle Freund in Frankfurt und Paris*, in: *Fotogeschichte* 39:152 (2019), S. 27-34.
- Young, Cynthia (Hg.): *The Mexican Suitcase. The Rediscovered Spanish Civil War Negatives of Capa, Chim and Taro*, Ausst.-Kat., Bd. 2 Bde, Göttingen 2010.
- Young, Cynthia (Hg.): *We Went Back. Photographs from Europe 1933-1956 by Chim*, New York 2013.
- Young, Cynthia: *Capa in Color*, Ausst.-Kat., New York 2014.
- Yuval-Davis, Nira: *Geschlecht und Nation*, Emmendingen 2001.
- Ziehe, Irene/Hägele, Ulrich (Hg.): *Gedruckte Fotografie. Abbildung, Objekt und mediales Format*, Münster 2015.
- Ziehe, Theresia: *Der Fotograf Fred Stein*, in: Franziska Martinsen (Hg.): *Beziehungsweise transatlantisch. Zum Verhältnis USA-Europa*. Die 22. Hannah Arendt Tage 2019, Weilerswist 2020, S. 115-122.
- Zill, Rüdiger (Hg.): *Zeugnis und Zeugenschaft*, Berlin 2000.
- Zitzlsperger, Ulrike: *Topografien des Transits. Die Fiktionalisierung von Bahnhöfen, Hotels und Cafés im zwanzigsten Jahrhundert*, New York 2013.

Zur Mühlen, Patrik von: Spanien war ihre Hoffnung. Die deutsche Linke im Spanischen Bürgerkrieg 1936 bis 1939, Bonn 1983.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Robert Capa, August 1936, Barcelona, Silbergelatineabzug, 50,8 x 60 cm,⁶⁸⁸ ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 2528.1992 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 2 Gerda Taro, August 1936, Barcelona, digitaler Kontaktabzug, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. TAG1936.5.11.90 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 3 Robert Capa, 1936, Katalonien, ICP, New York, aus: Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 95
- Abb. 4 Gerda Taro, 1936, Katalonien, ICP, New York, aus: Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 95
- Abb. 5 Emil Vedin, Begräbnis General Pavol Lukács (Capa im Bild), Juni 1937, Barcelona, Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca, aus: Archivos Estatales, (<https://www.culturaydeporte.gob.es>)
- Abb. 6 Emil Vedin, Begräbnis General Pavol Lukács (Taro im Bild), Juni 1937, Barcelona, aus: Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca, aus: Archivos Estatales, (<https://www.culturaydeporte.gob.es>)
- Abb. 7 Gerda Taro, Begräbnis General Pavol Lukács, Juni 1937, Barcelona, Vintageprint (Silbergelatine), 22,7 x 29,5 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 1016.1992 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 8 Gerda Taro, Schriftstellerkongress, Juli 1937, Madrid, Vintageprint (Silbergelatine), 23.8 x 17.5 cm, Madrid, aus: Collections, Objekt-Nr. 1014.1992 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 9 L'illustré du Petit Journal, 24. Januar 1937, S. 10/11, BnF, Paris, aus: Gallica (<https://gallica.bnf.fr>)
- Abb. 10 Gerda Taro, August/September 1936, Arbeitsheft, ICP, New York, aus: Schaber/Whelan/Lubben, Gerda Taro, 2007, S. 81
- Abb. 11 Gerda Taro, Juni/Juli 1937, Valsequillo, Negativfilm, ICP, New York, aus: Young, The Mexican Suitcase, Bd. 2, 2010, S. 244
- Abb. 12 Regards, Titelseite, 17. Dezember 1936, BnF, Paris, aus: Gallica (<https://gallica.bnf.fr>)
- Abb. 13 Hans Quaeck, „Achtung, Aufnahme!“; Zeichnung, aus: Alfred Kantorowicz: „Tschapaiew“. Das Bataillon der 21 Nationen. Dargestellt in Aufzeichnungen seiner Mitkämpfer, Madrid 1938, o. S.
- Abb. 14 VU en Espagne, Titelseite, Nr. 441, 29. August 1936, Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône, aus: Collections (<https://collections.museeniepce.com>)
- Abb. 15 VU en Espagne, „Un Départ pour le front“, Nr. 441, 29. August 1936, S. 22/23, Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône, aus: Collections (<https://collections.museeniepce.com>)
- Abb. 16 Gerda Taro, August 1936, Barcelona, Vintageprint (Silbergelatine), 23,5 x 18,1 cm, ICP, New York, aus: Schaber/Whelan/Lubben, Gerda Taro, 2007, S. 55
- Abb. 17 Fred Stein, Gerda Taro, Paris 1935, Negativfilm, ICP, New York, aus: Young, The Mexican Suitcase, Bd. 2, 2010, S. 409-410
- Abb. 18 Robert Capa, August/September 1936, Córdoba, Silbergelatineabzug, 21,3 x 31,1 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 2010.86.631 (<https://www.icp.org>)

⁶⁸⁸ Hinweise auf Material und Format werden aufgeführt, soweit diese Informationen vorlagen.

- Abb. 19 Robert Capa, August/September 1936, Córdoba, Silbergelatineabzug, 20,3 x 31,1 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 2010.86.632 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 20 Gerda Taro, August 1936, Aragón-Front, Vintageprint (Silbergelatine), 23,8 x 18,1 cm, ICP, New York, aus: Schaber/Whelan/Lubben, Gerda Taro, 2007, S. 65
- Abb. 21 Gerda Taro, August 1936, Barcelona, Vintageprint (Silbergelatine), 24,1 x 17,8 cm, ICP, New York, aus: Schaber/Whelan/Lubben, Gerda Taro, 2007, S. 58
- Abb. 22 Gerda Taro, August 1936, Barcelona, Vintageprint (Silbergelatine), 23,5 x 17,8 cm, ICP, New York, aus: Schaber/Whelan/Lubben, Gerda Taro, 2007, S. 59
- Abb. 23 Robert Capa, September 1936, Andalusien, Vintageprint (Silbergelatine), 23,5 x 18,1 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 700.1992 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 24 Robert Capa, September 1936, Andalusien, Vintageprint (Silbergelatine), 18,1 x 23,5 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 704.1992 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 25 Robert Capa, September 1936, Andalusien, Vintageprint (Silbergelatine), 23,2 x 18,1 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 705.1992 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 26 Robert Capa, September 1936, Andalusien, Vintageprint (Silbergelatine), 28,6 x 22,5 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 708.1992 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 27 Robert Capa, September 1936, Andalusien, Vintageprint (Silbergelatine), 23 x 29 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 707.1992 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 28 Robert Capa, September 1936, Andalusien, Vintageprint (Silbergelatine), 29,2 x 22 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 710.1992 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 29 Illustrated London News, „Spain’s Agony“, 24. Oktober 1936, S. 726/727, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 2010.52. (<https://www.icp.org>)
- Abb. 30 Illustrated London News, „Spain’s Agony“, 24. Oktober 1936, S. 727, aus: Young, The Mexican Suitcase, Bd. 1, S. 139
- Abb. 31 Ce Soir, „Dans les Arènes de Valence“, 22. März 1937, Abschlussseite, BnF, Paris, aus: Gallica (<https://gallica.bnf.fr>)
- Abb. 32 Gerda Taro, März 1937, Valencia, Negativfilme (Ausschnitte), ICP, New York, aus: Young, The Mexican Suitcase, Bd. 2, 2010, S. 186-187, 191
- Abb. 33 Ausstellungsansicht, Raum 1, Film und Foto, 1929, Stuttgart, Ausstellungsdesign von László Moholy-Nagy, abgedruckt in: Schwäbisches Bilderblatt 23 (1929), aus: Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949. An Online Project of The Museum of Modern Art, The Museum of Modern Art, New York 2014
- Abb. 34 Arthur Ohler, Ausstellungsansicht, Heartfield-Raum, Film und Foto, 1929, Stuttgart, aus: Freya Mülhaupt (Hg.): John Heartfield. Zeitausschnitte, Fotomontagen 1918-1938, Ostfildern 2009, S. 70
- Abb. 35 Ausstellungsansicht, Heartfield-Raum, Film und Foto, 1929, Stuttgart, Museum Folkwang, Essen, aus: Michael Bollé, Eva Züchner (Hg.): Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, 2. Aufl., Ausst.-Kat., Berlin 1988, S. 239
- Abb. 36 Arbeiter-Illustrierte-Zeitung, „Benütze Foto als Waffe!“, September 1929, aus: Freya Mülhaupt (Hg.): John Heartfield. Zeitausschnitte, Fotomontagen 1918-1938, Ostfildern 2009, S. 67
- Abb. 37 Regards, Titelseite, 15. April 1937, BnF, Paris, aus: Gallica (<https://gallica.bnf.fr>)

- Abb. 38 Regards, „L’Espagne forge son armée“, 15. April 1939, S. 6/7, BnF, Paris, aus: Gallica (<https://gallica.bnf.fr>)
- Abb. 39 François Kollar, Ausstellungsansicht, Spanischer Pavillon, Pariser Weltausstellung 1937, aus: Ministère de la Culture, Frankreich, Médiathèque du Patrimoine et de la Photographie, POP – Plateforme Ouverte du Patrimoine (<https://www.pop.culture.gouv.fr>)
- Abb. 40 Robert Capa, Death in the Making, mit einem Vorwort von Jay Allen u. gestaltet durch André Kertész, New York (Covici, Friede) 1938, o. S., Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart
- Abb. 41 Welt-Spiegel, „Trotzki betritt das Rednerpult“, 11. Dezember 1932, S. 3, aus: Whelan, This Is War!, 2009, S. 30
- Abb. 42 Welt-Spiegel, „Sein ‚Milljöh‘ (Modelle erkennen sich wieder)“, 12. März 1933, S. 3, aus: Whelan, This Is War!, 2009, S. 31
- Abb. 43 Gerda Taro, Schriftstellerkongress, Juli 1937, Valencia, Arbeitsheft F/7/14740/1, S. 36 Archives Nationales, Paris, Fotografie des Computer-Bildschirms
- Abb. 44 Gerda Taro, Schriftstellerkongress, Juli 1937, Valencia, Arbeitsheft F/7/14740/1, S. 37, Archives Nationales, Paris, Fotografie des Computer-Bildschirms
- Abb. 45 Gerda Taro, Schriftstellerkongress, Juli 1937, Valencia, Arbeitsheft F/7/14740/1, S. 38, Archives Nationales, Paris, Fotografie des Computer-Bildschirms
- Abb. 46 Chim, Schriftstellerkongress, Juni 1935, Paris, Vintageprint (Silbergelatine), 17,8 x 23,5 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 1042.2002 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 47 Chim, Schriftstellerkongress, Juni 1935, Paris, Silbergelatineabzug, 43,2 x 29,2 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. E. L. 1985.153 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 48 Chim, Schriftstellerkongress (André Malraux), Juni 1935, Paris, Vintageprint (Silbergelatine), 25,2 x 20,3 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 1049.2002 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 49 Chim, Schriftstellerkongress, Juni 1935, Paris, Silbergelatineabzug, 21,6 x 35,6 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. E. L. 1985.145 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 50 Chim, Schriftstellerkongress, Juni 1935, Paris, Vintageprint (Silbergelatine), 25,4 x 20,3 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 1052.2002 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 51 Fred Stein, Schriftstellerkongress, Juni 1935, Paris, Kontaktbogen, Fred Stein Archiv (Privatarchiv)
- Abb. 52 Fred Stein, Schriftstellerkongress, Juni 1935, Paris, Kontaktbogen, Fred Stein Archiv (Privatarchiv)
- Abb. 53 Fred Stein, Schriftstellerkongress, Juni 1935, Paris, Kontaktbogen, Fred Stein Archiv (Privatarchiv)
- Abb. 54 Gerda Taro, Schriftstellerkongress (André Malraux, Ilya Ehrenburg), Juli 1937, Valencia, Negativfilm (Ausschnitt), ICP, New York, aus: Young, The Mexican Suitcase, Bd. 2, 2010, S. 256
- Abb. 55 Gisèle Freund, Schriftstellerkongress, Juni 1935, Paris, Kontaktbogen, IMEC, Fonds MCC, aus: Janos Frecot, Gabriele Kostas (Hg.): Gisèle Freund. Fotografische Szenen und Porträts, Ausst.-Kat., Berlin 2014, S. 109
- Abb. 56 Gisèle Freund, Schriftstellerkongress, Juni 1935, Paris, Kontaktbogen, 50,5 x 40, 5 cm, IMEC, Fonds MCC, aus: Olivier Corpet, Catherine Thieck (Hg.): Gisèle Freund. L’œil frontière. Paris 1933-1940, Ausst.-Kat., Paris 2011, S. 169

- Abb. 57 Ce Soir, „Le Congrès internationale des écrivains en Espagne“, 11. Juli 1937, Abschlussseite, BnF, Paris, aus: Gallica (<https://gallica.bnf.fr>)
- Abb. 58 Ce Soir, „Au Congrès internationale des écrivains“, 9. Juli 1937, Abschlussseite, BnF, Paris, aus: Gallica (<https://gallica.bnf.fr>)
- Abb. 59 Regards, „Hommage à Gerda Taro“, 5. August 1937, S. 8/9, BnF, Paris, aus: Gallica (<https://gallica.bnf.fr>)
- Abb. 60 Ce Soir, „Le Congrès des écrivains visite les lignes“, 14. Juli 1937, S. 1, BnF, Paris, aus: Gallica (<https://gallica.bnf.fr>)
- Abb. 61 Mexikanischer Koffer, „grüne Box“, 27,9 x 35,6 x 5,1 cm, ICP, New York aus: Collection, Objekt-Nr. 2010.129.1 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 62 Mexikanischer Koffer, „rote Box“, 27,9 x 35,6 x 5,1 cm, ICP, New York aus: Collection, Objekt-Nr. 2010.129.2 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 63 Mexikanischer Koffer, „braune Box“, 27,9 x 35,6 x 5,1 cm, ICP, New York aus: Collection, Objekt-Nr. 2010.129.3 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 64 Standbild (Victoria Gonzalez Roman zeigt in der Ausstellung *The Mexican Suitcase* im ICP auf ihre Großmutter), *La Maleta Mexicana/The Mexican Suitcase*, Regie und Drehbuch: Trisha Ziff, Mexiko/Spanien/USA/Frankreich 2011, Min. 1:16:34, aus: Internet Archive, <https://archive.org/details/tmscase>, Screenshot
- Abb. 65 Chim, Oktober/November 1936, Barcelona, Kontaktbogen (Inkjet), 43,8 x 40,8 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 2010.74.35 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 66 Cover zu *La Maleta Mexicana/The Mexican Suitcase*, Regie und Drehbuch: Trisha Ziff, Mexiko/Spanien/USA/Frankreich 2011, aus: MoviePilot, <https://www.moviepilot.de/movies/the-mexican-suitcase>
- Abb. 67 Fred Stein, 1935, Paris, Negativfilm, ICP, New York, aus: Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 2, 2010, S.163-164
- Abb. 68 Robert Capa, Gerda Taro, Chim, Arbeitshefte, Archives Nationales, Paris, Foto: Linda Sandrock
- Abb. 69 Robert Capa, November/Dezember 1936, Madrid, Arbeitsheft F/7/14740/4, Archives Nationales, Paris, Fotografie des Computer-Bildschirms
- Abb. 70 Regards, „Dans les premières lignes“, 17. Dezember 1936, S. 6/7, BnF, Paris, aus: Gallica (<https://gallica.bnf.fr>)
- Abb. 71 Robert Capa, *Death in the Making*, 1938, o. S., Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart
- Abb. 72 Gerda Taro, Dolores Ibárruri, März-Mai 1937, Valencia?, Arbeitsheft F/7/14740/4, S. 26, Archives Nationales, Paris, aus: Juan P. Fusi Aizpúrua, Richard Whelan, Catherine Coleman: *Heart of Spain. Robert Capa's Photographs of the Spanish Civil War. From the Collection of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Ausst.-Kat., Denville 1999, S. 49
- Abb. 73 Gerda Taro, Dolores Ibárruri, März-Mai 1937, Valencia?, Negativfilm, ICP, New York, aus: Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 2, 2010, S. 195-197
- Abb. 74 VU, Nr. 443, 9. September 1936, S. 1050-1051, Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône, aus: Collections (<https://collections.museeniepce.com>)
- Abb. 75 Chim, Dolores Ibárruri, April-Juli 1936, Madrid, Negativfilm, ICP, New York, aus: Young, *The Mexican Suitcase*, Bd. 2, 2010, S. 22

- Abb. 76 Chim, Januar/Februar 1937, Arbeitsheft F/7/14740/8, S. 21, Archives Nationales, Paris, aus: Young, The Mexican Suitcase, Bd. 1, 2010, S. 113
- Abb. 77 Gerda Taro/Robert Capa, August 1936, Aragon, Arbeitsheft, ICP, New York, aus: Schaber, Gerda Taro, 2013, S.111
- Abb. 78 Robert Capa, Jaime I, Februar 1937, Arbeitsheft F/7/14740/3, S. 7, Archives Nationales, Paris, Fotografie des Computer-Bildschirms
- Abb. 79 Robert Capa, Jaime I, Februar 1937, Arbeitsheft F/7/14740/3, S. 8, Archives Nationales, Paris, Fotografie des Computer-Bildschirms
- Abb. 80 Gerda Taro, Jaime I, Februar 1937, Kontaktabzug (Silbergelatine), 5,6 x 5,6 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 2002.1.10 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 81 Gerda Taro, Jaime I, Februar 1937, Kontaktabzug (Silbergelatine), 5,4 x 5,4 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 2002.1.11 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 82 Gerda Taro, Jaime I, Februar 1937, Kontaktabzug (Silbergelatine), 5,4 x 5,4 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 2002.1.13 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 83 Gerda Taro, Jaime I, Februar 1937, Kontaktabzug (Silbergelatine), 5,4 x 5,4 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 2002.1.15 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 84 Gerda Taro, Jaime I, Februar 1937, Kontaktabzug (Silbergelatine), 5,4 x 5,4 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 2002.1.16 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 85 Gerda Taro, Jaime I, Februar 1937, Kontaktabzug (Silbergelatine), 5,4 x 5,4 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 2002.1.20 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 86 Gerda Taro, Jaime I, Februar 1937, Kontaktabzug (Silbergelatine), 5,4 x 5,4 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 2002.1.22 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 87 Gerda Taro, Jaime I, Februar 1937, Kontaktabzug (Silbergelatine), 5,2 x 5,4 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 2002.1.29 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 88 Gerda Taro, Jaime I, Februar 1937, Kontaktabzug (Silbergelatine), 5,2 x 5,4 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 2002.1.30 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 89 Gerda Taro, Jaime I, Februar 1937, Kontaktabzug (Silbergelatine), 23,2 x 17,5 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 961.1992 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 90 Gerda Taro, März 1937, Valencia, Arbeitsheft F/7/14740/7, S. 15, Archives Nationales, Paris, Fotografie des Computer-Bildschirms
- Abb. 91 Robert Capa, Oktober 1938, nahe Falset, Arbeitsheft F/7/14740/5, S. 1, Archives Nationales, Paris, Fotografie des Computer-Bildschirms
- Abb. 92 Robert Capa, Oktober 1938, nahe Falset, Arbeitsheft F/7/14740/5, S. 2, Archives Nationales, Paris, Fotografie des Computer-Bildschirms
- Abb. 93 Gerda Taro, Juni/Juli 1937, Aragón, Vintageprint (Silbergelatine), 16,7 x 24,4 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 379.2002 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 94 Robert Capa, Stillbild, Rehearsal for War, The March of Time, Vol. 3, Episode 13, 6.8.1937, Min. 16:25, HBO Archives, https://search.alexanderstreet.com/preview/work/bibliographic_entity%7Cvideo_work%7C1792796
- Abb. 95 Gerda Taro, Juni 1937, Madrid, Vintageprint (Silbergelatine), 22,9 x 29,4 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 483.2002 (<https://www.icp.org>)

- Abb. 96 Robert Capa, Stillbild, With the Abraham Lincoln Brigade in Spain, Regie: Henri Cartier-Bresson, in Zusammenarbeit mit Herbert Kline, Frankreich/USA 1937-1938, Filmkonservierung durch Cineric, Inc., Smithsonian Magazin, <https://www.smithsonianmag.com/videos/henri-cartier-bressons-with-the-abraham-linco/>
- Abb. 97 Gerda Taro, Juni/Juli 1937, Valsequillo, Negativ, aus: Young, The Mexican Suitcase, Bd. 2, 2010, S. 253
- Abb. 98 Robert Capa, August/September 1936, Santa Eulalia, Aragón, Arbeitsheft, S. 1, ICP, New York, aus: Whelan, This Is War!, 2009, S. 68
- Abb. 99 Match, "Une heure d'assault", 22. Dezember 1938, S. 21-27, aus: Whelan, This Is War!, 2009, S. 152-155
- Abb. 100 Robert Capa, November 1938, Rio Segre nahe Fraga, Aragón, Negativfilme (Ausschnitte), aus: Young, The Mexican Suitcase, Bd. 2, 2010, S. 335-337
- Abb. 101 Robert Capa, November 1938, Rio Segre nahe Fraga, Aragón, Arbeitsheft F/7/14740/5, S. 19, Archives Nationale, Paris, aus: Whelan, This Is War!, 2009, S. 142
- Abb. 102 Robert Capa, August 1936, Barcelona, Arbeitsheft, S. 2, ICP, New York, Screenshot (ICP)
- Abb. 103 Robert Capa, August 1936, Barcelona, Arbeitsheft, S. 3, ICP, New York, Screenshot (ICP)
- Abb. 104 Robert Capa, August 1936, Barcelona, Vintageprint (Silbergelatine), 18 x 24,4 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 728.1992 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 105 Picture Post, „The Greatest War-Photographer in the World: Robert Capa“ u. „This Is War!“, 3. Dezember 1938, S. 13-24, aus: Whelan, This Is War!, 2009, S. 162, 156-161
- Abb. 106 Adrià Julià, Camera Self-portrait II (Eyemo-Capa), 2014, lentikularer Druck, 29,7 x 21 cm, aus: Adrià Julià, Selected Works, <http://adriajulia.net/camera-self-portrait-ii-eyemo-cap/>
- Abb. 107 Adrià Julià, Stillbild, Rocky's Ghost Ascending the Stairs, 2014, aus: Kunsthal Extra City, <https://extracitykunsthal.be/en/events/extra-academy-23-adria-julia-2>
- Abb. 108 Garret Brown On Rocky – Part 1, Stillbild, Min. 3:30, aus: YouTube-Acount von pictow, <https://www.youtube.com/watch?v=zK5gvuLuxlo>
- Abb. 109 Reflex-Korelle, Modell von 1935, aus: Flickr-Album von zot0 (<https://www.flickr.com>)
- Abb. 110 Illustration einer Camera Obscura aus Aldolphe Ganot, An Elementary Treatise on Physics, 1882, aus: Kaja Silverman: The Miracle of Analogy or The History of Photography, Part 1, Stanford 2015, S. 21
- Abb. 111 Umschlag mit El Lissitzky's Selbstporträt „Der Konstrukteur“, Jan Tschichold, Franz Roh: foto-auge. 76 fotos der zeit, Stuttgart 1929, aus: MOMA, Collections, <https://www.moma.org/collection/works/15567>
- Abb. 112 VU, „Comment ils regardent...“, Nr. 381, 2. Juli 1935, S. 878/879, aus: Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône, aus: Collections (<https://collections.museeniepce.com>)
- Abb. 113 Regards, „Ceux qui regardaient...“, 20. Mai 1937, BnF, Paris, aus: Gallica (<https://gallica.bnf.fr>)
- Abb. 114 Robert Capa, August/September 1936, Córdoba, Negativfilm, aus: Young, The Mexican Suitcase, Bd. 2, S. 37f.
- Abb. 115 Robert Capa, November/Dezember 1936, Madrid, Vintageprint (Silbergelatine), 23,8 x 18,1 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 2010.86.67 (<https://www.icp.org>)

- Abb. 116 Robert Capa, Januar 1939, Barcelona, Vintageprint (Silbergelatine), 24,3 x 17,9 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 1473.1992 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 117 Robert Capa, Januar 1939, Barcelona, Vintageprint (Silbergelatine), 24 x 18,3 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 2010.86.638 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 118 Robert Capa, Januar 1939, Barcelona, Vintageprint (Silbergelatine), 17,9 x 24,3 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 2012.58.82 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 119 Ausstellungsansicht, Das Lichtbild Essen, 1931, Eingangsbereich, Archiv John Heartfield, Akademie der Künste Berlin, aus: MOMA, Object:Photo, <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/objects/83691.html#context>
- Abb. 120 La Revue du Médecin, „La guerre civil“ u. „La vie continue“, 30. September 1936, o. S., BnF, Paris, aus: Gallica (<https://gallica.bnf.fr>)
- Abb. 121 Gerda Taro, September 1936, Córdoba, Silbergelatineabzug, 20,3 x 20,3 cm, ICP, New York, aus: Schaber/Whelan/Lubben, Gerda Taro, 2007, S. 83
- Abb. 122 Gerda Taro, August 1936, Aragón, Vintageprint (Silbergelatine), 24,1 x 17,9 cm, ICP, New York, aus: Schaber/Whelan/Lubben, Gerda Taro, 2007, S. 73
- Abb. 123 Ramos Oliviera (Hg.): La lucha del pueblo español por su libertad, London: Press Department of the Spanish Embassy, 1937, o. S.
- Abb. 124 Fotomontage aus zwei Fotografien von Robert Capa, November 1938, Rio Segre nahe Fraga, Aragón, 17,8 x 30,5 cm, ICP, New York, aus: Whelan, This Is War!, 2009, S. 163
- Abb. 125 Life, „Death in Spain: The Civil War Has Taken 500,000 Lives in One Year“, 12. Juli 1937, S. 19, aus: Whelan, This Is War!, 2009, S. 59
- Abb. 126 Life, „The World's Two Wars: Teruel Falls and Tsingtao Burns, 24. Januar 1938, S. 9, aus: Young, The Mexican Suitcase, Bd. 2, 2010, S. 312
- Abb. 127 Gerda Taro, Leichenhalle, Mai 1937, Valencia, Negativfilm, ICP, New York, aus: Young, The Mexican Suitcase, Bd. 2, 2010, S. 203f.
- Abb. 128 Gerda Taro, Mai 1937, Valencia, Vintageprint (Silbergelatine), 17,1 x 23,8 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 2010.100.23 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 129 Gerda Taro, Mai 1937, Valencia, Vintageprint (Silbergelatine), 21,9 x 28,3 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 358.2002 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 130 Gerda Taro, Mai 1937, Valencia, Vintageprint (Silbergelatine), 17,8 x 22,9 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 415.2002 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 131 Gerda Taro, Mai 1937, Valencia, Vintageprint (Silbergelatine), 23,5 x 29,8 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 357.2002 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 132 Regards, „Répétition Générale de la guerre totale“, 10. Juni 1937, S. 5/6, BnF, Paris, aus: Gallica (<https://gallica.bnf.fr>)
- Abb. 133 Robert Capa, August 1936, Barcelona, Vintageprint (Silbergelatine), 17,8 x 23,5 cm, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 616.1992 (<https://www.icp.org>)
- Abb. 134 Robert Capa, August 1936, Barcelona, Vintageprint (Silbergelatine), Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca, Signatur FOTOGRAFÍAS_ CAPA,FOTO.33
- Abb. 135 Robert Capa, Death in the Making, Umschlag, ICP, New York, aus: Collections, Objekt-Nr. 2010.127.1 (<https://www.icp.org>)

- Abb. 136 Life, „The Camera Overseas: The Spanish War Kills Its First Woman Photographer“, 16.8.1936, aus: Schaber/Whelan/Lubben, Gerda Taro, 2007, S. 32
- Abb. 137 Robert Capa, Fallender Soldat, September 1936, Córdoba, Vintageprint (Silbergelatine) Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca, Signatur FOTOGRAFÍAS_ CAPA,FOTO.65
- Abb. 138 Robert Capa, September 1936, Córdoba, Vintageprint (Silbergelatine), ICP, New York, aus: Whelan, This Is War!, 2009, S. 77
- Abb. 139 Robert Capa, September 1936, Córdoba, Vintageprint (Silbergelatine), ICP, New York, aus: Whelan, This Is War!, 2009, S. 84
- Abb. 140 Robert Capa, September 1936, Córdoba, Vintageprint (Silbergelatine), ICP, New York, aus: Whelan, This Is War!, 2009, S. 85
- Abb. 141 José Manuel Susperregui, Vermessungsbilder, a) Landschaft bei Espejo, b) Vintageprint des Fallenden Soldaten, aus: Max Pinckers, Sam Weerdmeester: Controversy, Brüssel 2017, o. S.
- Abb. 142 Francisco de Goya, El 3 del Mayo/Die Erschießung der Aufständischen, 1808, 2,68 x 3,47 m, Öl auf Leinwand, Museo Nacional del Prado, Madrid, aus: Whelan, This Is War!, 2009, S. 73
- Abb. 143 VU, „La guerre civile en espagne“, Nr. 445, 23. September 1936, S. 1106/1107, aus: Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône, aus: Collections (<https://collections.museeniepce.com>)
- Abb. 144 Ce Soir, „Quelques photos de notre regrettée Taro“, 28. Juli 1937, Abschlussseite, BnF, Paris, aus: Gallica (<https://gallica.bnf.fr>)
- Abb. 145 Ce Soir, „Ce que Gerda Taro a vu la veille de sa mort“, 10. August 1937, Abschlussseite, BnF, Paris, aus: Gallica (<https://gallica.bnf.fr>)
- Abb. 146 Gerda Taro, Juli 1937, Brunete, Negativfilm (Ausschnitt), ICP, New York, aus: Young, The Mexican Suitcase, Bd. 2, 2010, S. 227
- Abb. 147 Regards, „La Victoire de Téruel“, 6. Januar 1938, S. 11, BnF, Paris, aus: Gallica (<https://gallica.bnf.fr>)
- Abb. 148 Regards, „Dans la Cité Universitaire“, 17. Dezember 1936, S. 8-13, hier: S. 10-13, BnF, Paris, aus: Gallica (<https://gallica.bnf.fr>)
- Abb. 149 Kaugummi-Sammelkarte, Karte 89 aus der Serie „True Stories of Modern Warfare“, Gum Inc., Philadelphia, 1938, Archiv Dr. Kugler, Frankfurt, aus: Schaber, Gerda Taro, 2013, S. 226

1	Chim/Capa Taro (012), Cordoba?; Alcázar (019), Toledo; Baskische Fischer (038), Bilbao	Chim Hafen (039, 040), Bilbao	3	Chim/Capa Kloster Amorebieta u. Bilbao (044); Teruel? (120)	4	Chim Kloster Amorebieta (043)	5	Chim Kloster Amorebieta (042)	6	Chim Kloster Amorebieta (041)	7	Chim Baskenland (047)	8	Chim Baskenland/ Messe (048)	9	Chim Baskenland/ Messe (049)	10	Chim Baskenland/ Guernica, Bilbao (050)
11	Chim Baskenland/ Soldaten (051), Bilbao	Chim José A. Aguirre (053), Bilbao	13	Chim Baskenland (045)	14	Chim Baskenland/ Soldaten (054)	15	Chim Baskenland (046)	16	Chim Asturien/Kampf Oviedo (065)	17	Capa Internierungs- lager Frankreich (152)	18	Chim Palacio de Liria/ Sicherung von Kunstwerken (031)	19	Chim Palacio de Liria/ Sicherung von Kunstwerken (031)	20	Capa Internierungs- lager Frankreich (155)
21	Chim Dinamiteros/ Ruinen (057), Oviedo, Gijón	Chim Asturien/Minen (061)	23	Chim Asturien/ Porträts/Typen (060)	24	Chim Kampf Oviedo (064)	25	Chim Asturien/Gijón (058)	26	Chim Asturien/Oviedo (059)	27	Chim Kampf Oviedo (063)	28	Chim Verteilung von Uniformen (028), Madrid Minen/Kampf Oviedo (062)	29	Chim Dinamiteros (056), Oviedo (055)	30	Chim Grab Sirval/ Asturien/Typen (055)
31	Chim Baskenland/ Soldaten (052)	Chim Parade/Azana (001, 002); Lorca (005) Madrid; Lluís Companys (010), Barcelona	33	Chim Pasionaria/José Díaz (006, 022); Poster/Teresa Leon (007) Madrid	34	Chim Caballero/ Zusammenkunft (003, 004), Madrid, Extremadura	35	Chim Palacio de Liria/ Parade (032), Madrid	36	Chim Sicherung von Kunstwerken/ Kloster (030), Madrid	37	Chim Stierkampf (011), Barcelona	38	Capa Königin Wilhelmina (164), Brüssel	39	Chim Sicherung von Kunstwerken/ Umgebung Madrid (029)	40	Chim Alcázar (016), Toledo; Soldaten (017), Torrijos; Thälmann Brigade (023), Madrid
41	Capa Königin Wilhelmina (165), Brüssel	Chim/Capa Alcázar (018, 020), Toledo; Taro (012), Cordoba?; Taro/Paris (159)	43	Chim Textilfabrik (034), Sabadell	44	Chim Gefangene (024- 027), Madrid	45	Chim Parade zum 19. Jahrestag der Russischen Revolution (033), Barcelona	46	Chim Flüchtlinge (035), Barcelona	47	Chim Flüchtlinge (036), Barcelona	48	Chim Flüchtlinge (037), Barcelona	49	Chim Kinderhaus (009), Madrid	50	Chim Kinderhaus (008), Madrid; Kinder im El Capricho Park/ Bergamin/ Ehrenburg (021)

51	Capa Universität (066), Madrid	Taro Universität (067), Madrid	53	Capa Universität (068), Madrid	54	Capa Ruinen (069), Madrid	55		56	Taro Ruinen (070), Madrid	57	Capa Teruel/ Regierungspalast (124)	58	Capa Teruel/ Regierungspalast (122)	59	Capa Teruel (113)	60	Taro Ernte Valsequillo (097)	
61	Taro Ernte, Valsequillo (098)	Taro Ernte, Valsequillo (099)	63	Taro Ernte, Valsequillo (100)	64	Taro Tschapajew Bataillon (096), Peñarroya	65	Taro Tschapajew Bataillon (094), Peñarroya	66	Capa Tschapajew Bataillon (095), Peñarroya	67	Taro Tschapajew Bataillon (092/ 093), Granjuela	68	Taro Tschapajew Bataillon (092), Granjuela	69	Taro Militärübung (076), Valencia	70	Taro Militärübung (077), Valencia	
71	Taro Militärübung (075), Valencia	Taro Militärübung (074), Valencia	73	Taro Leichenhalle (082), Krankenhaus (083) Valencia	74	Taro Kampf um Brunete (104/106)	75	Taro Kampf um Brunete (102)	76	Taro Kampf um Brunete (103/105)	77	Taro Leben in Valencia (078)	78	Taro Pasionaria (079)	79	Taro Jarama-Front (072)	80	Taro Jamara-Front (073)	
81	Capa Katalanische Front/5. Regiment (137)	Capa Teruel/ Regierungspalast (123)	83	Capa Erica Reed (125), Barcelona	84	Capa Flüchtlinge/ Barcelona (127)	85	Capa Flüchtlinge/ Barcelona/Erica Reed (128)	86	Capa Erica Reed/Kinder (126)	87	Capa Internierungs- lager Frankreich (151)	88	Capa Internierungs- lager Frankreich (149)	89	Capa Katalanische Front/5. Regiment (138)	90	Capa Katalanische Front/5. Regiment (139)	
91	Stein Taro/Schreib- maschine (161), Paris	92	Stein Capa/Stein Schlafende Taro (159); Taro/Capa (169); Taro/ Porträts (162); alles Paris	93	Stein Pariser Café (163)	94	Capa Internierungs- lager Frankreich (150)	95	Capa Internierungs- lager Frankreich (156/157)	96	Capa Internierungs- lager Frankreich (158)	97	Capa Internierungs- lager Frankreich (154)	98	Capa Internierungs- lager Frankreich (153)	99	Capa Internierungs- lager Frankreich (148/156)	100	Capa Pasionaria (147), Paris?

- 101 - Capa: Schlafende Soldaten/Aragon-Front (014), Schlafende Soldaten/Cordoba-Front (015), Aug./Sept. 1936
102 - Capa: Teruel (116), Dez. 1937
103 - Capa: Teruel (109)
104 - Capa: Teruel (109/110/112/114/118)
105 - Capa: Teruel (108/112/115)
106 - Capa: Teruel (108/110/112/113/115/119?)
107 - Capa: Siegesparade (117), Barcelona, Dez. 1937
108 - Capa: Teruel (111/118)
109 - Capa: Teruel (111/118)
110 - Capa: Teruel (110/119?)
111 - Taro: Schriftstellerkongress (101), Valencia, Juli 1937 || Capa: Teruel (114/121), Dez. 1937-Jan. 1938
112 - Capa: Aragon-Front/Lister/Hemingway (129) || Capa: Aragon-Front/Río Segre (130-36)
113 - Capa: Aragon-Front/Río Segre (130-36)
114 - Capa: Aragon-Front/Río Segre (130-36)
115 - Capa: Mobilisierungszentrum (140-44), Barcelona, Jan. 1939
116 - Capa: Mobilisierungszentrum (140-44), Barcelona
117 - Capa: Deutscher Flieger (145/46), Barcelona, Jan. 1939
118 - Taro: Navacerrada-Pass/Segovia-Front (089-91), Mai/Juni 1937
119 - Capa: Begräbnis Lukács (084), Valencia, Juni 1937 || Taro: Begräbnis Lukács (085)
120 - Taro: Begräbnis Lukács (086)
121 - Capa: Verschiedenes/Barcelona (013), Aug./Sep. 1936 || Taro: Córdoba-Front (080) || Taro: Begräbnis Lukács (087)
122 - Taro: Leben in Madrid (071), Juni 1937 || Taro: Schriftstellerkongress (101)
123 - Taro: Navacerrada-Pass/Segovia-Front (088-91)
124 - Taro: Navacerrada-Pass/Segovia-Front (088-91)
125
126 - Taro: Córdoba-Front (081) || Taro: Schriftstellerkongress (101)
127 - Taro: Brunete (107), Juli 1937