

ROTES LICHT

Davor Konjikušić

JUGOSLAWISCHE PARTISANENFOTOGRAPHIE —

ROTES LICHT

BILDER EINER SOZIALEN BEWEGUNG 1941—1945

Deutscher
Kunstverlag

Herausgegeben von der Rosa-Luxemburg-Stiftung

Gefördert durch die Rosa-Luxemburg-Stiftung mit Mitteln des Auswärtigen Amtes aufgrund eines Beschlusses des deutschen Bundestages.

Der Inhalt der Veröffentlichung liegt in der alleinigen Verantwortung des Autors und spiegelt nicht zwingend eine Position der Rosa-Luxemburg-Stiftung wider.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

ISBN 978-3-422-98510-0
e-ISBN (PDF) 978-3-422-98639-8
DOI <https://doi.org/10.1515/9783422986398>

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

© 2021 Davor Konjikušić/Rosa-Luxemburg-Stiftung; publiziert von der Deutscher Kunstverlag GmbH Berlin München. Ein Unternehmen der Walter de Gruyter GmbH Berlin Boston.
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Umschlagabbildung: Eheschließung von Vera Hreščak und Aleš Bebler, Vojna Vas, 3. April 1945.
Foto: Stane Lenardič. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN728/28

Übersetzung aus dem Kroatischen: Zoran Velikić, Novi Sad
Lektorat: Eva Maurer, Berlin
Umschlaggestaltung, Layout und Satz: hawemannundmosch, Berlin

Gedruckt in der Europäischen Union

www.deutscherkunstverlag.de

»Sie sind nicht mehr da, denn sie wollten sein.«

Ivan Goran Kovačić

Inhalt

In erster Linie Fotografie 9

Hroje Klasić

»Du fotografierst, während wir sterben«.

Über Materialität, Kunst und den Gesellschaftsvertrag

des Partisanenfotoarchivs 15

Sanja Horvatinčić

1. Einleitung 25

2. Schlachtfeld der Repräsentation – Von der Pariser Kommune zum Nationalsozialismus 33

3. Gesellschaftliche Bedingungen und Entwicklung der Fotografie in der Zwischenkriegszeit 39

4. Das rote Licht der Partisanenfotografie 45

Die Anfänge der Partisanenfotografie

Die ersten Ausstellungen der Partisanen

Sic transit gloria mundi: Schauspieler und Balletttänzer als Partisanenfotografen

Die erste Tagung der Kulturschaffenden im besetzten Europa

Fotografisches Tagebuch von Franjo Mosinger

Partisanenfotografinnen

Gattin und Bernstein: Dalmatinischer Fotograf und amerikanischer Journalist

Dalmatien, Slawonien, Bosnien, Serbien, Slowenien ...

5. Fotografie und Propaganda 107

Intensivierung der Tätigkeiten der Agitprop

Feindliche Propaganda

Gründung der Nachrichtenagentur des Neuen Jugoslawien (TANJUG)

Über die Unmöglichkeiten der Propaganda

6. Der revolutionäre Blick der Partisanenfotografie 139

7. Ikonische Fotografien 153

8. Die nachrichtendienstliche Bedeutung der Fotografie und Trophäenfotografien der Verbrechen 167

9. Fotoalbum 195

Themen und Motive der Partisanenfotografie

Aus dem Leben der Partisanen

Schlafende

Unter dem Kreuz

Menschen und Tiere

Kinder

Aus dem Leben der Bevölkerung

Partisanen und die Bevölkerung

Auf befreitem Territorium

Kundgebungen

Graffiti

Religionsfreiheit

Bestattungen der Partisanen

Werkstätten, Schulen, Druckereien, Institute

Kulturschaffende und Kulturproduktion

Politische Führer

Darstellungen von Josip Broz Tito

Fotografien von Partisaninnen

Im Kampf

Fotografien der Solidarität

Kriegserfolge

Fotografien des besiegten Feindes

Ausstellungen und Wandzeitungen

Farbfotografien von Partisanen und Wandzeitungen

Befreiung

Zusammenarbeit mit den Alliierten

Studiofotografien des Sieges

Private Fotografien

10. Fazit 396

Verzeichnis der Partisanenfotografen

Bibliografie

Bildnachweis

In erster Linie Fotografie

Hroje Klasić

Den Film Walter verteidigt Sarajevo habe ich mir mehrere Male angeschaut. Eine von vielen Szenen, die ich in diesem Film liebe, ist jene, in der Zis (Ljubiša Samardžić) in seinem Fotogeschäft mit den deutschen Soldaten seinen Spott dadurch trieb, dass er beim Fotografieren Worte auf Serbisch sprach, die diese nicht verstehen konnten. Das Filmzitat hat mit dem Buch von Davor Konjikušić zwar nicht viel gemeinsam, doch war für mich interessanterweise die beschriebene Szene die erste Assoziation, als sich Davor bei mir gemeldet hatte, um mir zu erklären, an welchem Buch er arbeitet, und mich darum bat, ein Vorwort zu verfassen. Bereits als zweite Assoziation tauchte vor meinen Augen das Bild des verwundeten Tito am Fluss Sutjeska in Gesellschaft von Ivan Ribar auf (Abb. S. 98, Kap. 4), und anschließend die Aufnahme von Stjepan Filipović in einer Pose, die ohne ein einziges Wort den Begriff Mut am besten zu beschreiben vermag (Abb. S. 162, Kap. 7).

An dieser Stelle enden dann auch meine Assoziationen an die Fotografien aus dem Zweiten Weltkrieg und dem Volksbefreiungskampf. Mir wurde schnell klar, dass meine Kenntnisse über dieses Thema überaus bescheiden waren; um ehrlich zu sein, habe ich die Fotografie als dokumentarisches oder propagandistisches Medium zu keiner Zeit als ein relevantes Thema erlebt. Übrigens wie im alltäglichen Leben. Sie ist immer irgendwie um uns herum präsent, zumeist als Objekt und selten als Subjekt. Die meisten Menschen fassen die Fotografie auch heute als Mittel auf, dessen man sich bedient, um eine Geschichte zu erzählen, und nicht als eine Geschichte für sich. Der Fotograf oder irgendjemand anderes, der hinter dem Objektiv steht, ist zumeist nur Mittler bei der Erzählung der Geschichte und selten auch ihr Autor.

Aufgrund all des oben Genannten, insbesondere jedoch wegen des Enthusiasmus und des Feuers in der Stimme, mit welcher der Autor mir seine Absicht erklärte, beschloss ich, meinen bescheidenen Beitrag zu diesem so bedeutenden Werk zu leisten.

Das Buch, das Davor Konjikušić verfasst hat, ist aus vielerlei Gründen wichtig. Erstens: Positiv über den Volksbefreiungskrieg, die Partisanenbewegung, den Antifaschismus, über Werte zu schreiben, für die Tausende von Mädchen und Jungen gekämpft und ihr Leben gelassen haben, hat heutzutage eine weitaus größere Bedeutung als der Inhalt des Buches, da dies in der modernen kroatischen Gesellschaft nicht mehr allein Forschungsleistung und publizistischer Akt ist. Es ist zu einem weiten Teil auch ein Akt des Aktivismus, der bürgerlichen Verantwortung, leider auch der Zivilcourage.

Zweitens: Das Buch ist auch wegen des Themas wichtig, es zeigt, wo unsere Forschung zum Zweiten Weltkrieg hätte stehen können und stehen müssen, aber auch wie es damit leider in Wirklichkeit bestellt ist. Über den Zweiten Weltkrieg wurden Tausende von Büchern in zahlreichen Sprachen verfasst, doch ihr vorrangiges Interesse galt der militärischen und der politischen Geschichte. Es gibt keine Zweifel daran, dass zahlreiche Standpunkte und Interpretationen – insbesondere in den Arbeiten einheimischer Autoren – einer wissenschaftlich fundierten Revision unterzogen werden müssten. Des Weiteren gibt es auch eine ganze Reihe von Geschehnissen, die im sozialistischen Jugoslawien niemals bearbeitet wurden, so zum Beispiel Akte der Vergeltung und Verbrechen, die seitens der Sieger gegen Ende und unmittelbar nach Kriegsende begangen worden sind. Unter Berücksichtigung aller »Unterlassungen« und ideologischer Diskurse sind die meisten Fakten über den Zweiten Weltkrieg auf jugoslawischem Gebiet zumindest vom politischen und militärischen Aspekt her wohl bekannt. Das, was fehlt und was eine logische Fortsetzung des Forschungsinteresses hätte darstellen sollen, ist die Untersuchung der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Geschichte, des Alltags, der Gender History und Ähnlichem.

Während Forscher weltweit bereits vor langer Zeit diesen qualitativen Schritt nach vorn gingen, wurde auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien ebenfalls ein großer qualitativer Schritt gemacht, jedoch nach hinten. Mit den erwähnten Themen hat sich nicht nur kaum jemand beschäftigt, es überwiegen inzwischen auch Arbeiten, die ein typisches Beispiel für politisch motivierten Revisionismus darstellen. Und so werden Bücher veröffentlicht, die den Nachweis über den antifaschistischen Charakter der Tschetnik-Bewegung und den verbrecherischen Charakter der Partisanenbewegung zu erbringen versuchen, Bücher, die die politischen und militärischen Anführer der Vasallenstaaten glorifizieren und im Gegenzug die militärischen und politischen Anführer der Volksbefreiungsbewegung dämonisieren. Der Holocaust und Genozid werden relativiert, der Charakter des Konzentrationslagers Jasenovac ebenso negiert wie der Befreiungs- und Modernisierungscharakter des Partisanenkampfes.

Die Art und Weise der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ist ursächlich mit der allgemeinen gesellschaftlichen Situation verbunden. Die politischen Eliten machen sich bestimmte Interpretationen der Vergangenheit manchmal zunutze, doch nicht selten werden sie von ihnen auch initiiert. Die Folge dessen sind mehrere Tausend niedergerissener Partisanendenkmäler, tausende vernichteter Bücher über den Volksbefreiungskampf, die Umbenennung von Straßen, die früher die Namen der Helden des Partisanenkrieges trugen, aber auch – was am wichtigsten ist – die Schaffung eines Klimas der Scham anstatt des Stolzes. Gleichzeitig trug eine revisionistisch geprägte Herangehensweise an die Ustascha-Bewegung und den Unabhängigen Staat Kroatien zu einer relativierenden Haltung gegenüber dieser düstersten Epoche der kroatischen Geschichte bei. Über Nacht war es in Kroatien absolut normal geworden, dass auf Straßen und in Sportstadien Parolen und Grüße der Ustascha erschallten, dass militärische Einheiten im Vaterlandskrieg nach Kommandanten der Ustascha sowie Straßen nach Politikern der Ustascha-Bewegung benannt wurden. Der Staat selbst sponserte Feierlichkeiten aus Anlass der Jahrestage der Ustascha-Armee und nicht der Partisanen.

Aus diesem Grund möchte ich auch zu meinem ursprünglichen Gedanken zurückkehren. In der heute vorherrschenden Atmosphäre besitzt jedes Buch, jeder noch so geringe Beitrag, der sich dem Revisionismus widersetzt und der die Öffentlichkeit stichhaltig an die Werte des Volksbefreiungskampfes erinnert, einen hohen Stellenwert. Wenn es zudem den eingangs erwähnten qualitativen Schritt nach vorn mit sich bringt und sich der Schwerpunkt der Forschung von der militärischen und politischen Geschichte auf einen weniger bekannten Bereich verlagert, handelt es sich um einen außerordentlich wertvollen historiografischen und gesellschaftlichen Beitrag.

Doch es gibt auch einen dritten Grund. Dieses Buch verdeutlicht das Bedürfnis, ja sogar die Notwendigkeit eines interdisziplinären Ansatzes bei der Untersuchung eines bestimmten Themas. Und obwohl dies die logische Vorgehensweise eines jeden Forschers sein müsste, ist das leider häufig nicht der Fall. Davor Konjikušić hat seinen Hochschulabschluss an der Akademie für Dramaturgie erlangt. Sein primäres Interesse gilt der Fotografie als Medium, mit dem er die unterschiedlichsten soziologisch-politischen Beziehungen untersucht. Er ist gleichzeitig jedoch auch ein etablierter Journalist, der in seinen Artikeln die verschiedenen Herausforderungen diskutiert, mit denen sich die moderne Gesellschaft heute konfrontiert sieht. In beiden Fällen beschäftigen ihn vorrangig jene Themen, die just in dem Augenblick der Auseinandersetzung hochaktuell sind. Trotz allem beschloss er, ein Buch über mehr als siebenzig Jahre zurückliegende Geschehnisse zu schreiben. Zudem wählte er, wie ich bereits zu betonen versuchte, eines der komplexesten, kontroversesten und einflussreichsten Ereignisse des 20. Jahrhunderts, das mit seinem Inhalt und seinen Folgen trotz oder gerade wegen der verstrichenen Zeit auch das Leben der Menschen im 21. Jahrhundert nicht aufhört zu beeinflussen.

Und er hat eine vorzügliche Arbeit geleistet.

Im Vordergrund des Buches steht die Fotografie als Dokument der Zeit und als historische Quelle, aber auch als Mittel und Ziel des künstlerischen Ausdrucks. Indem er in die verborgenen Ecken der Museumsdepots und privaten Familiensammlungen vorstieß, begann der Autor, ähnlich einem erfahrenen Archäologen, mit Hilfe der Fotografien große Schlachten ebenso wie kleine menschliche Schicksale zu rekonstruieren. Gegenstand seines Interesses waren angesehene Politiker und militärische Befehlshaber, aber auch gemeine Soldaten. Den sogenannten ikonischen Fotografien, das heißt jenen Fotografien, die zu Symbolen einer Zeit geworden sind, schenkte er die gleiche Aufmerksamkeit wie jenen, die »im Vorbeigehen«, ja fast zufällig entstanden sind. Besonders interessant und innovativ macht das Buch die Hommage auf die Schöpfer der Fotografien. Unter ihnen gab es Profis, wahre Künstler, aber auch Amateure, die ihre fotografischen Fertigkeiten gerade in jener der Kunst und der Kultur keineswegs zugeneigten Zeit weiterentwickelt haben. Über die Fotografen, ihre Schicksale und späteren Karrieren weiß man heute für gewöhnlich kaum etwas. Der Autor unternahm den Versuch, diese Ungerechtigkeit geradezurücken, denn die Mehrheit der Fotografien übersteigt mit ihrer Bedeutung und ihrem Wert die Relevanz ihrer Schöpfer, doch gleichzeitig gäbe es keine einzige Fotografie ohne denjenigen, der sie aufzunehmen beschloss. Ohne seine oder ihre Auswahl des Themas, der Ausschnitte, der Perspektive oder einfach ohne jenes »Klicken«, mit dem ein vergängliches Ereignis verewigt wurde.

Ein zweites Thema ist der Krieg, der im Hinblick auf die Zahl der Opfer und der Akteure der größte und der schrecklichste in der Geschichte der Menschheit war. Das Thema ist genauer gesagt der Zweite Weltkrieg auf dem Gebiet Jugoslawiens, oder noch präziser, der Volksbefreiungskampf der Partisanen auf der einen Seite sowie die Okkupation und Kollaboration auf der anderen Seite. Obwohl das Buch interessante Details aus der politischen und militärischen Geschichte enthält, ist seine Grundmotivation weitaus »bodenständiger«. Konjikušić versucht, mit Hilfe der aufgenommenen Fotografien dem Leser die Atmosphäre vor Augen zu führen, die Leiden und die Aufopferung der Menschen, den Terror und die Solidarität, den Pragmatismus und Idealismus sowie den Mut und den Verrat darzustellen. Der Wandel der Haltung gegenüber der Fotografie wurde dazu genutzt, die Entwicklung der Revolution aufzuzeigen. Die anfänglichen Irrungen, Entbehrungen und die fehlende klare Strategie sollten später in einem gut geleiteten und wohl durchdachten Projekt münden. Es scheint, als wollte der Autor den Mangel an Kameras, Chemikalien und Fotopapier mit dem Mangel an Waffen und Munition in Verbindung bringen. Auf der anderen Seite sind für ihn die zeitlosen Fotografien, die die Geschichte von David und Goliath auch über die Grenzen des Kriegsschauplatzes hinausgetragen haben, ein unverzichtbares Steinchen im Mosaik des gesamten (militärischen) Sieges.

Konjikušić verdeutlicht eine überaus interessante Haltung der Partisanen zur Fotografie. Das anfängliche Misstrauen, ja sogar die Geringschätzung der Fotografie entwickelte sich mit der Zeit zu einer hochprofessionellen Beziehung. Bis zum Ende des Krieges wurden Aufnahmen mit unterschiedlichsten Inhalten zu ideologisch-propagandistischen und außenpolitischen Zwecken genutzt. Der Sieg wäre auch ohne Fotomaterial errungen worden, doch mit ihm wurde er sichtbar, noch lange bevor es wirklich zum Sieg gekommen war.

Der dritte Bestandteil des Buches ist der Autor des Buches selbst – Davor Konjikušić, Künstler und Kunstkritiker, Forscher und Chronist, Antifaschist und Humanist. Durch die Wahl des Themas und die Art und Weise seiner Auseinandersetzung ist er all den angeführten »Titeln« gerecht geworden, er hat aber auch angedeutet, Talent und Eros für vieles andere zu besitzen. Seine Handschrift ist klar, während seine Blickwinkel eindeutig und seine Schlüsse minutiös sind. Er verteidigt eine Idee, eine Weltanschauung, ohne ihr jedoch zu schmeicheln. Er weiß Errungenschaften zu schätzen, kritisiert aber gleichzeitig jegliche Ausschweifungen. Indem er über die Geschichte schreibt, spricht der Autor auch über die Gegenwart und warnt vor der Zukunft. Obwohl hinter seinen Forschungen eine langwierige, ernsthafte und anspruchsvolle Arbeit steckt, ist deutlich spürbar, dass er das gesamte Unterfangen genossen hat. Einem wahren intellektuellen Homo ludens ähnlich, betrat er fremde Dachböden, pustete den Staub von vergilbten Fotoalben weg, suchte ungeduldig nach neuen, bis dato unbekanntem Fotografien und Geschichten, die sich hinter ihnen verbargen. Trotz der schwierigen Thematik sind seine Observationen von Positivismus und Anekdoten aus dem Leben zumeist unbekannter Menschen geprägt, die ihrerseits Geschichte geschrieben haben. Ungeachtet seines Wissens, das durch Tatsachen und überprüfte Informationen untermauert ist, versucht der Autor – von einigen Ausnahmen abgesehen – in der Art eines wahren, von aufrichtigem Idealismus inspirierten Aktivisten den Leser niemals zu überreden oder von etwas zu überzeugen. Vielmehr möchte er ihm einen Weg aufzeigen, von dem er glaubt, dass er der richtige sei.

Mit diesem Buch hat Davor Konjikušić keineswegs die Tür für künftige Forschungen verschlossen, weder für seine eigenen, noch für die anderer Autoren. Ganz im Gegenteil stellt das Buch eine Einladung und Motivation sowie einen Wegweiser für alle potenziellen Forscher dar. Das Buch ist als großer geschichts- und kunstgeschichtlicher Beitrag zu betrachten, doch ist es nicht nur für Fachleute bestimmt. Ich bin mir absolut sicher, dass es mit seinem Inhalt und Stil das Interesse der breitesten Öffentlichkeit wecken wird.

Das Buch liefert zahlreiche Antworten, wirft aber auch einige gänzlich neue Fragen auf. Das Buch kann genossen werden, indem man es liest oder sich die Fotografien anschaut. Doch sein Hauptanliegen besteht darin, den Leser zum Nachdenken zu bewegen und unsere Auseinandersetzung mit der ungewissen Zukunft im Rückblick auf die rühmliche Vergangenheit zu befördern.

»Du fotografierst, während wir sterben«

Über Materialität, Kunst und den Gesellschaftsvertrag des Partisanenfotoarchivs

Sanja Horvatinčić

Fotografie ist weit mehr als das, was auf dem Fotopapier abgedruckt ist. Sie verwandelt jedes Ereignis in ein Bild. Die Fotografie trägt den Stempel des Ereignisses selbst. Dieses Ereignis zu rekonstruieren, verlangt mehr als eine bloße Identifikation dessen, was auf der Fotografie dargestellt ist. Fotografien darf man nicht lediglich anschauen, sondern man sollte beginnen, sie zu betrachten.¹

Drei Personen. Ein Mann in Uniform, mit Gewehr über der Schulter und einem Offiziersabzeichen am linken Ärmel; ein Mädchen in einem modern geschnittenen karierten Rock und einem engen Rollkragenpullover, so als wäre es kurz zuvor durch die Straßen der Stadt geschlendert. Beiden sind die Augen mit weißen Bändern verbunden. Ein weiterer uniformierter Mann mit sanftem Gesichtsausdruck hält sie an den Händen und führt sie in gemessenem Schritt durch den dichten Pinienwald. Ein fürwahr ungewöhnlicher, ja nahezu filmreifer Anblick. In uns steigt kurz eine starke Beunruhigung auf – führt er sie etwa in den Tod? (Faschistische Erschießungskommandos richteten Menschen mit verbundenen Augen hin). Warum sollte jemand eine solche Szene mitten im Wald, mitten im Krieg fotografieren? Wussten diejenigen, die nichts sahen, dass ihr Gang durch das Unmögliche wichtig war und dass er festgehalten wurde?

* * *

Sich mit der jugoslawischen Partisanenfotografie zu beschäftigen, bedeutet nicht nur, die Fakten der Geschichte des Zweiten Weltkriegs in dieser Region zu kennen, sondern vielmehr die Motive, Ziele und die sozialen Praktiken der Volksbefreiungsbewegung zu verstehen. Für die meisten ist dies eine unmögliche Aufgabe; Generationen, Systeme und Ideologien haben einander abgelöst; *große Geschichten* wurden bagatellisiert, verteufelt, vergessen. Man glaubt, etwas zu wissen, weil man sich manchmal als ein Teil derselben Geschichte fühlt. Man glaubt, etwas zu wissen, weil man die Orte, Ereignisse, Menschen und Narrative kennt, die auf Fotografien festgehalten wurden. Man glaubt, etwas zu wissen, weil man die Fotos selbst kennt. Doch am wenigsten weiß man über die Bedingungen,

¹ »Photography is much more than what is printed on photographic paper, transforming any event into a picture. The photograph bears the seal of the event itself, and reconstructing that event requires more than just identifying what is shown in the photograph. One needs to stop looking at the photograph and instead start watching it.«

Azoulay, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books 2008, S. 14.

unter welchen sie entstanden sind, über die Realität ihrer Produktion: wie man in kleinen Essbehältern Chemikalien mischte, wie man unter Beschuss Bilder entwickelte, warum manche Szenen so willkürlich, ja fast intim sind.

Die oben beschriebene Fotografie zeigt Besucher, die heimlich in ein Partisanenkrankenhaus geleitet werden. Der slowenische Chirurg Janez Milčenski nahm sie irgendwo auf einem im Gestrüpp liegenden Pfad des Höhenzugs Kočevski Rog auf, der zur Heterotopie der Partisanen, zu einer verborgenen Krankenhauskommune führte, in der er mit denselben Händen unter unmöglichen Bedingungen das Leben mehrerer Hundert Menschen gerettet hatte. Dem Autor des vorliegenden Buches zufolge war es den Partisanenfotografen zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Bildes wegen Konspiration bereits untersagt, die versteckten Basen und Krankenhäuser der Partisanen zu dokumentieren. Vielleicht ist es das einzige Foto, auf dem zu sehen ist, wie man damals die Besucher heimlich zu den Krankenhäusern brachte.

Diese zwei Personen kamen nicht wegen Verletzungen, sondern wegen des Kampfes, des Kollektivs und der Solidarität; ihre Augen waren nicht nur deshalb verbunden, damit sie nicht den Weg sahen, den sie schritten; das Ziel musste man auch mit verbundenen Augen sehen. Vielleicht spricht diese Fotografie gerade darüber, was man heute nicht mehr sehen kann.

* * *

Ein Schlüsselthema, dem sich die vorliegende Studie widmet, ist die Materialität der Fotografie, die Bedingungen ihrer Entstehung und Entwicklung. Ohne die systematische Erforschung und Anerkennung der Bedingungen, unter denen die Partisanenfotografie entstanden ist, ist es unmöglich, die Gründe und langfristigen Folgen der Grenzverschiebungen im Medium selbst zu verstehen. Dies bezieht sich wiederum auch auf den Einfluss dieser Grenzverschiebungen sowohl hinsichtlich der Überwindung der Verbreitung des Sensiblen, als auch im Hinblick auf die Überwindung der Dichotomie von Kunst und Politik.

Dass die Partisanenfotografie andererseits unter den Bedingungen der nahezu uneingeschränkt möglichen Reproduktion und Verbreitung auch dem heutigen Betrachter ungewöhnlich nahe erscheint, liegt an ihrer gesellschaftlichen Bedeutung und ihrem politischen Inhalt. Doch vielleicht handelt es sich lediglich um den Wunsch, unter den abgebildeten Gesichtern »seinen eigenen Platz« zu finden, oder aber um das Bedürfnis, sich den Protagonisten und ihrer Zeit zu nähern – einer Zeit, in der progressive gesellschaftliche Gedanken mit unmittelbaren Aktionen und einer neuen Weltanschauung einhergingen. Die Aufnahmen aus diesen Jahren sind nicht nur die Ergebnisse agitationspolitischer Arbeit, sondern stellten auch eine projektive Form der Kommunikation mit den kommenden Generationen dar. Dies macht uns auch zu empfänglichen Rezipienten der historischen schwarzweißen Abbildungen, die in dieser Publikation zu finden sind. Wenn Zeichnung und Poesie als ihr unmittelbarster und offenherzigster Ausdruck erschien, dann war die Fotografie zweifelsohne – und nicht nur im Falle Jugoslawiens – die treueste Weggefährtin des antifaschistischen Widerstands und der sozialistischen Revolution.

Das gegenwärtige Interesse an der Partisanenfotografie basiert auf der Teilung des verwandten *zivilen politischen Raums*, einem Konzept, mit dem die Fotografie-Theoretikerin Ariella Azoulay die Abkehr vom gängigen Verständnis der Rolle der Fotografen als »Bildschaffende« beschreibt.

»Dank einer großen Verbreitung [der Fotografien] im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entfaltete sich ein Raum politischer Beziehungen, die nicht ausschließlich von regierenden Staatsmächten ausgehandelt wurden und nicht gänzlich der nationalen Logik unterlagen, welche die bekannte politische Bühne immer noch überschattet. Dieser zivile politische Raum [...] ist jener Raum, den Menschen, die sich der Fotografie bedienen – Fotografen, Betrachter und fotografierte Personen – alltäglich neu denken.«²

Ganz gleich, ob die Identifikation aufgrund der gegenwärtigen politischen Instrumentalisierung der ideologischen Konfrontationen aus dem Zweiten Weltkrieg oder aufgrund der Kontinuität der Gewalt – jener ursprünglichen, körperlichen, auf Fotografien festgehaltenen Gewalt sowie der heutigen symbolischen Gewalt, die auf der Vernichtung oder Verfälschung der Erinnerungen an die Geschehnisse und ihrer Gründe basiert – ausgelöst wurde, handelt es sich um eine Form der zivilen Verantwortung, die Azoulay als *Gesellschaftsvertrag der Fotografie* bezeichnet. Sie definiert ihn als gesellschaftliche Verpflichtung der Betrachter gegenüber den fotografierten Personen, die nicht aufhörten »dort zu sein«, bzw. gegenüber den entrechteten Bürgern, die im Gegenzug ein Überdenken des Konzeptes und der Praxis der Staatsbürgerschaft anregen.³ Sie bedient sich des Begriffs *Vertrag*, um »Begriffen wie ›Empathie‹, ›Scham‹, ›Mitleid‹ oder ›Mitgefühl‹ eine organisatorische Rolle innerhalb der Konstruktion des Blicks abzusprechen. Im politischen Raum, der durch den Gesellschaftsvertrag rekonstruiert wird, sind die fotografierten Personen im gleichen Maße beteiligte Bürger wie ich.«⁴

Die vorliegende Studie etabliert nicht nur eine komplexere, gesellschaftspolitisch bewusster Haltung gegenüber der Fotografie, indem sie unseren *Gesellschaftsvertrag* mit der Partisanenfotografie in einen breiteren historisch-geografischen Kontext sozialer Bewegungen stellt, sondern bildet auch einen wichtigen Beitrag zur Schaffung und Vervollständigung eines neuen Modells archivarischer Praxis. Gal Kirn verwendet den Begriff *Partisanenarchiv* zur Beschreibung einer Tendenz, die in den letzten Jahren aufgrund spezifischer politischer Bedingungen im jugoslawischen Postsozialismus aufgekommen ist und die gegen den historischen Revisionismus sowie die apolitische Romantisierung der Vergangenheit

2 »Over time, it became progressively clearer to me that not only is it impossible to reduce photography to its role as a producer of pictures, but that, in addition, its broad dissemination over the second half of the nineteenth century has created a space of political relations that are not mediated exclusively by the ruling power of the state and are not completely subject to the national logic that still overshadows the familiar political arena. This civil political space, which I invent theoretically in the present book, is one that the people using photography – photographers, spectators, and photographed people – imagine every day.« Ebd., S. 12.

3 »The Civil Contract of Photography is an attempt to anchor spectatorship in civic duty toward the photographed persons who haven't stopped ›being there‹, toward dispossessed citizens who, in turn, enable the rethinking of the concept and practice of citizenship.« Ebd., S. 16 –17.

4 »I employ the term ›contract‹ in order to shed terms such as ›empathy‹, ›shame‹, ›pity‹, or ›compassion‹ as organizers of this gaze. In the political sphere that is reconstructed through the civil contract, photographed persons are participant citizens, just the same as I am.« Ebd., S. 17.

ankämpft.⁵ »Der Aufbau eines Partisanenarchivs erfordert somit nicht nur kritische Lesemethoden, sondern auch eine Wiederbelebung der emanzipatorischen Vergangenheit als Mechanismus, der in den vorherrschenden Diskurs eingreifen und Fragmente der Emanzipation in unserer Gegenwart finden kann.«⁶

Im Zuge eines globalen museal-digitalisierenden Trends, der auch die Bearbeitung eines immensen Korpus des kriegsfotografischen Erbes des 20. Jahrhunderts einschließt, scheinen die weitreichendsten Fortschritte in Richtung einer erneuten Bestätigung und breiten Zugänglichkeit der Partisanenfotografie gemacht worden zu sein, die jenseits der Institutionen dank aktivistischer, Guerilla-ähnlicher Interventionen erzielt wurden. Eines der besten Beispiele ist das selbstinitiierte, anonyme und selbstfinanzierte digitale Online-Repositoryum *znaci.net*, das 2005 ins Leben gerufen wurde.⁷ Die Bedeutung dieses Projekts liegt nicht nur in der Verbindung der Fotografie mit einem leicht zugänglichen und abrufbaren historischen Kontext – was heutzutage bei Fotoausstellungen in historischen Museen oftmals ausbleibt –, sondern auch in ihrer Rettung aus den nur schwer zugänglichen sowie nicht selten schlecht instand gehaltenen Fotoarchiven einstiger Museen des Volksbefreiungskampfes und der Revolution.⁸ Die neuen Formen der Verbreitung im virtuellen Raum ermöglichen eine massenweise Konsumierung der Fotografien. Darüber hinaus wird das emanzipatorische Potenzial aller Unterzeichner des zitierten Gesellschaftsvertrags evident: angefangen bei den in Vergessenheit geratenen Autorinnen und Autoren über die fotografierten Personen bis hin zu den gegenwärtigen Nutzerinnen und Nutzern.

* * *

Obwohl die Partisanenfotografie von Beginn an – und somit auch während des Krieges – als wichtiges historisches Dokument galt, besaß ihre politische und öffentliche Funktion im Sozialismus überwiegend repräsentativen Charakter. Da man sie nicht als separaten Gegenstand von Untersuchungen im Kontext der Kulturproduktion der Partisanen wissenschaftlich erforschte, diente sie häufig als Illustration für ausgewählte historische Narrative oder für universelle Ideen. Zu den Begleiterscheinungen eines solchen Zugriffs gehörten zum Beispiel inkorrekte Beschreibungen und Mythologisierungen bestimmter historischer Episoden, was wiederum aus einer betonten Ikonisierung einzelner Fotografien hervorging. In diesem Sinne kann die strukturelle Funktion der Partisanenfotografie in der jugoslawischen Erinnerungspolitik mit jener der Denkmäler verglichen werden. Beide Medien sind hinsichtlich ihrer repräsentativen Funktion ähnlich. Das fotografische Medium hat überdies mit seiner Synthese komplexer historischer Phänomene teilweise die Rolle

5 Kirn, Gal. Towards the Partisan Counter-archive: Poetry, Sculpture and Film on/of the People's Liberation Struggle. In: Slavica Tergestina (The Yugoslav Partisan Art Issue), Nr. 17, 2016, S. 104.

6 Ebd.

7 Siehe <http://www.znaci.net/damjan/fotogalerija.php> [Abruf am 25.01.2021]. Der Betreiber der Website ist momentan nicht in der Lage, diese weiter zu betreiben. Sie ist derzeit offline. An einer Wiederbelebung wird gearbeitet.

8 Hunderte von geschichtswissenschaftlichen Arbeiten zum Zweiten Weltkrieg und den Volksbefreiungskampf sowie Tausende von Dokumenten nationaler und internationaler Herkunft wurden im Rahmen dieses Projekts über viele Jahre hinweg digitalisiert und zu den 4.740 gescannten Fotografien in Beziehung gesetzt, von denen die Mehrzahl zuvor Eigentum des Museums der Revolution in Belgrad gewesen waren.

öffentlicher Denkmäler im 20. Jahrhundert verändert.⁹ Die Darstellung der Szenen auf den ikonischen Fotografien, wie zum Beispiel in der Aufnahme von Stjepan Filipović unter dem Galgen (Abb. S. 162), nahm die plastischen Qualitäten der Denkmäler an, während Bildhauer in ihren Gestaltungsformen – etwa im Werk des slowenischen Bildhauers Slavko Tihec – mit der »Überführung« der Fotografie in das Medium der Skulptur experimentierten.

Die Fotografie besitzt in diesem Falle auch eine bestimmte mnemonische Funktion, die auf der materiellen Qualität der originalen, analogen Fotografien basiert. Jedoch »ohne eine fundamentale Qualität der (materiellen) Spur, die der fotografischen Aufnahme eine zeitliche Spezifität sicherte, wird ihr Stellenwert innerhalb der visuellen Erinnerung ernsthaft in Frage gestellt.«¹⁰ Da durch die Umwandlung in ein digitales Format die Materialität der Fotografie vernachlässigt und die Besonderheit der Produktionsbedingungen unter den vorgegebenen historischen Umständen leicht aus den Augen verloren wird, kommt der Fokussierung auf die historische Kontextualisierung, wie sie im vorliegenden Buch zu finden ist, eine zusätzliche Bedeutung zu. Auf der anderen Seite führt die Abkehr von der Betrachtung der Fotografie als Artefakt – durch die digitale Transformation des Mediums wird seine uneingeschränkte Distribution erreicht – zu einer stärkeren Akzentuierung und Verantwortung bei der Analyse der Inhalte und einer Sensibilisierung aller beteiligter Akteure für den politischen Raum. Weil die strukturelle Deutung des historischen Kontextes gänzlich zu zerfallen droht oder aber seine direkte Verfälschung möglich ist, steht die Funktion der digitalen Partisanenfotografie heute jener der Propaganda, welche die Fotografie in den Kriegsjahren für sich beanspruchte, weitaus näher als der dokumentarisch-memorialen Funktion aus der sozialistischen Periode.

* * *

In den bisherigen Studien und theoretischen Abhandlungen über die Bedeutung der künstlerischen und kulturellen Produktion der Partisanen lag der Fokus in erster Linie auf dichterischen und malerischen Arbeiten sowie Theaterwerken.¹¹ Die vorliegende Studie zeigt jedoch deutlich, dass die Fotografie ein unberücksichtigt gebliebener Teil der Kulturproduktion darstellt, in dessen Rahmen einige der radikalsten Schritte hin zur Emanzipation und Demokratisierung des Mediums selbst getan wurden, vor allem wenn man seine bis dato existierende klassenbezogene Exklusivität berücksichtigt. Es stellt sich die Frage, warum – ja sogar von marxistischer Seite – auch weiterhin eine eigenartige Reserviertheit besteht, die Fotografie als gleichberechtigten Teil des historischen Phänomens *Partisanenkultur* zu berücksichtigen.

9 »Without the fundamental aspect of the trace that secured the temporal specificity of the photographic image, the salient position of photography in visual memory would be seriously endangered.« Goldberg, Vicki. *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*. New York: Abbeville Press 1991, S. 135.

10 Ruchatz, Jens. *The Photograph as Externalization and Trace*. In: Astrid Erll und Ansgar Nünning (Hrsg.). *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: Walter de Gruyter 2008, S. 375.

11 Neben der in Anm. 5 erwähnten Ausgabe der Zeitschrift *Slavica Tergestina*, die dem Thema der jugoslawischen Partisanenkunst gewidmet ist, befassen sich einige neuere Arbeiten mit dem Phänomen der Kulturproduktion der Partisanen. Siehe zum Beispiel Miletić, Miloš und Radovanović, Mirjana (Hrsg.). *Lekcije o odbrani: Prilozi za analizu kulturne delatnosti NOP-a*. Belgrad: KURS und Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe 2016; dies. (Hrsg.). *Lekcije o odbrani II: Da li je moguće stvarati umetnost revolucionarno?*. Belgrad: KURS und Rosa-Luxemburg-Stiftung Southeast Europe 2017.

Auf die These von Theodor W. Adorno von der Unmöglichkeit der Transformation des Realen mit Hilfe der Fiktion zurückgreifend, beschreibt der slowenische Philosoph Rastko Močnik die Partisanenkultur als »umwandelndes Vordringen in die gewalttätige und übermächtige Realität – als Zurückgreifen auf die ›Vorstellung«, und zwar auf jene ›Vorstellung«, die vom Standpunkt einer anderen Realität aus ausgeführt wurde, welche gerade in diesem Kampf – dem bewaffneten Kampf, aber ebenso auch dem Kampf der ›Vorstellungen« – erst noch ausgefochten werden muss.«¹² Die moderne Konsumierung der Partisanenfotografie stellt den direktesten oder buchstäblichsten Einblick in jene Umstände dar, unter denen eben diese »andere Realität« gestaltet wurde. Es geht nicht nur um jene Aufnahmen, die als historische Dokumente den modernen Kämpfen »auf dem Gebiet der Repräsentation« gegen den Revisionismus und Negationismus dienen, sondern auch um jene, deren ästhetische Qualitäten zufällige zeitliche Risse zur intimeren Seite dieser Realität öffnen.

Die Diskussion darüber, ob die Partisanenfotografie und damit auch die gesamte Kulturproduktion der Partisanen, zur Kunst gehört, ist ein bekanntes, jedoch falsches Dilemma, das aus dem beschränkten Verständnis der Funktion von Kunst innerhalb der kapitalistischen Produktionsverhältnisse resultiert. Wenn man die These verwirft, dass das Ziel der künstlerischen Arbeit die Autonomisierung des künstlerischen Bereichs bzw. das Ideal »der künstlerischen Freiheit« ist, öffnen sich ganz andere Betrachtungsweisen der Motive jener Menschen, die mit der Kamera in der Hand ihren Beitrag zum kollektiven Kampf dadurch geleistet haben, dass sie sich beim Fotografieren auf die Seite der Nichtprivilegierten, Außenseiter und Schwächeren stellten und skopische Regimes und ethische Normen veränderten. Wenn die Bedeutung der Organisationsmechanismen berücksichtigt wird, die zur notwendigen und unabdingbaren Zentralisierung des Fotodienstes sowie zur Kontrolle und Koordination der Arbeit der Fotografen vor Ort geführt haben, darf dann überhaupt bedauert werden, dass es nicht mehr von jenem spontanen, individuellen, später auch ästhetisch hochwertigeren Fotomaterial gibt, das die erste Phase der von relativ schwacher politischer Tragweite geprägten Arbeit der Fotografen charakterisiert? Die Notwendigkeit der formalen Einschränkung sagt uns etwas über die Entstehungsbedingungen, denn nur unter Berücksichtigung dieser ist es möglich, Fotografien – und dies gilt für alle Kunstwerke – zu betrachten und zu bewerten. Wie können überhaupt Fotos ohne adäquate Chemikalien und ohne Fotopapier in einer Atmosphäre der ständigen Gefahr, Repression und Angst produziert werden? So hat gerade die Überwindung der Produktionseinschränkungen zur Herstellung einer neuen Beziehung zum künstlerischen Medium und seiner Korrelation zum dargestellten Subjekt geführt. Zugleich wurde die hierarchische Beziehung zwischen Fotograf und fotografiertem Subjekt verworfen, wodurch die erste Voraussetzung der Avantgarde erfüllt wurde – die Verschmelzung der Kunst mit dem Leben sowie Aufgabe ihres elitären Status.

Zu den zahlreichen Themen und Problemen, die der Autor im vorliegenden Text behandelt und die eigentlich eine ganze Reihe separater Studien erfordern würden, gehören auch die Ephemerität des fotografischen Mediums unter Bedingungen des Guerillakampfes, das Netzwerk der Distribution der Fotografien und seine Abhängigkeit vom Partizipieren des

12 Močnik, Rastko. *The Partisan Symbolic Politics*. In: *Slavica Tergestina (The Yugoslav Partisan Art Issue)*, Nr. 17, 2016, S. 27.

Kollektivs (Kanäle für die Versendung geheimer Sendungen, Verstecken und Vergraben von Fotografien). Da ist aber auch der früher gänzlich unberücksichtigte pädagogisch-didaktische Aspekt, dessen formale Regeln für die Verwendung von Lichtquellen, die Wahl des Bildausschnitts und der Komposition eine vollkommen neue Dimension annehmen, die dem ästhetischen Formalismus entgegengesetzt ist. Ein Handbuch, das während des Krieges entstand, sowie die Art, wie das Thema dem potenziellen Nutzer – der nun jedermann sein konnte – vermittelt wurde, stellen ein radikales Beispiel der Demystifizierung des künstlerischen Mediums und Prozesses dar. Das Bestehen auf der Ausdrucksweise und der ästhetischen Verantwortung des Schöpfers steht scheinbar im Widerspruch zur propagandistischen und engagierten Praxis der Partisanenfotografie. Es verhält sich jedoch lediglich so, wie Ariella Azoulay behauptet:

»Die Fotografie ist mit einem falschen Benutzerhandbuch auf die Welt gekommen. Das bestehende Handbuch reduziert die Fotografie auf das Foto und den Blick, der darauf konzentriert ist, das Motiv zu identifizieren. Es beteiligt sich an der Stabilisierung des Gesehenen, indem es dieses eindeutig, zugänglich, leicht verfügbar, leicht erfassbar und offen für Eigentum und Austausch macht. Das falsche Benutzerhandbuch erschwert dem Betrachter, zu verstehen, dass die Fotografie – jede Fotografie – niemandem gehört, dass jeder ihr Adressat, aber auch ihr Sender werden kann, der ihr eine neue Bedeutung verleihen und diese weiterverbreiten kann.«¹³

* * *

Die vorliegende Studie zeigt zum ersten Mal unmissverständlich und fundiert auf, dass die Verwendung der Fotografie im jugoslawischen Volksbefreiungskampf nicht nur eine Methode der dokumentarischen Reportage war, sondern vielmehr das fotografische Medium selbst und seine historische wie politische Tragweite neu definiert hat, indem sie es zum festen Bestandteil der gesamten transformierenden Erfahrung der Kulturproduktion der Partisanen machte. Die hinter dem Objektiv stehenden Individuen wirkten bei demselben transformierenden gesellschaftspolitischen Prozess mit, wurden zu dessen Protagonisten und aktiven Teilnehmern. Umso bedeutender erscheinen die Bemühungen des Autors dieser Publikation, uns persönliche Biografien und revolutionäre Wege vorzustellen, die professionelle wie amateurhafte Fotografen in die Lage versetzt haben, an der Gestaltung einer neuen gesellschaftlichen Realität teilzuhaben und sich in den Bereichen Gesellschaft, Politik und Kunst radikal neu zu positionieren. Das Verstehen der gesellschaftspolitischen Umstände und der materiellen Bedingungen, die eine solch radikale Kehrtwende ermöglicht haben, ist daher ebenso relevant wie das Einbeziehen der persönlichen Motivationen der Fotografen oder das Aufspüren des visuellen Talents, die sie mit in die Wälder genommen hatten. Genauso wie die Partisanenkunst, so Rastko Močnik, nur als Kehrseite der bürgerlichen Kunstdeutung aufgefasst werden kann, vermag auch die Fotografie – wenn

13 »Photography has come into the world with the wrong users' manual. The existing common manual reduces photography to the photograph and to the gaze concentrated on it in an attempt to identify the subject. It takes part in the stabilization of what is seen, in making it distinct, accessible, readily available, easy to capture, and open to ownership and exchange. The wrong users' manual hinders the spectator's understanding that the photograph – every photograph – belongs to no one, that she can become not only its addressee but also its addresser, one who can produce a meaning for it and disseminate this meaning further.« Azoulay, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books 2008, S. 14.

sie als Bestand- oder Syntheseteil dieser Produktion verstanden wird – weder lediglich als dokumentarisches noch ausschließlich als ästhetisches Medium gelten. Vergleichbar mit anderen Formen der Partisanenkunst ist auch die Fotografie »nicht passives Objekt, sondern wirkt immer noch dank ihrer symbolischen Effektivität.«¹⁴

Mit Blick auf die eingangs erwähnten gegenwärtigen Bedingungen für die Rezeption der Partisanenfotografie, die mit einer schweren symbolischen Last und politischen Bedeutung behaftet ist, war die Aufgabe, die sich der Autor dieser Studie gestellt hatte, alles andere als leicht, was seine Ergebnisse und Leistungen wiederum nurmehr relevanter macht. Es handelt sich um ein Pionierunterfangen der Historisierung dieses Phänomens, eine Bestimmung seines Stellenwerts innerhalb eines breiter angelegten Querschnitts der Geschichte engagierter Kriegsfotografie und der Fotografie sozialer Bewegungen sowie einer präzisen Zeichnung der Koordinaten kritisch-analytischer Interpretation. In dieser Studie werden überdies erstmals zusammenfassend die bereits zum Teil in Vergessenheit geratenen Namen der bedeutendsten Fotografen des Volksbefreiungskampfes angeführt oder neu entdeckt. Es werden auch nahezu unbekannte Themen berücksichtigt, zum Beispiel das Thema der weiblichen Fotografen, kontroverse Themen der verloren gegangenen und vernichteten Fotoarchive oder der Organisationsgenese der Fotodienste. Der Autor erstellt einige der wichtigsten Relationsparameter für die Entwicklung des Mediums selbst, etwa die Relation zwischen der Zentralisierung durch die Volksbefreiungsarmee Jugoslawiens und den materiellen, formalen, ja auch inhaltlichen Eigenschaften der Fotografie.

In der komplexen, mehrdimensionalen Geschichte der Partisanenfotografie wird auf einige Schlüsselthemen besonders eingegangen, wobei der Ansatz des Autors ausbalanciert ist zwischen einer präzisen Schilderung auf Basis detaillierter Archivarbeit und seinem Bestreben, den historischen und ästhetischen Wert der Fotografien mit Hilfe der Analyse ausgewählter Fallstudien auf eine universelle Ebene zu heben. Beide Ansätze sind gleichermaßen grundlegend und komplementär im Hinblick auf das Ziel, möglichst allumfassend das Phänomen der jugoslawischen Partisanenfotografie zu beleuchten sowie – was besonders wichtig ist – dieses im modernen gesellschaftspolitischen Kontext relevant werden zu lassen. Da im Rahmen der neu entstandenen Gegebenheiten »des Kampfes um die Vergangenheit« der Fotografie als wertvoller historischer Quelle zunehmend Bedeutung beigemessen wird,¹⁵ scheint es möglich, durch dieses Medium auch die aktuellen gesellschaftlichen und politischen Kämpfe zu begreifen. Die historische Perspektive ist nicht nur für ein besseres Verständnis der Rolle der Fotografie unter den gegebenen Umständen von Nutzen, sondern öffnet auch die Perspektive aktueller Mobilisierung. Die beschriebenen Produktionsbedingungen der Partisanenfotografie werfen schließlich die Frage nach der individuellen Verantwortung des Fotografen gegenüber sozialen Bewegungen auf.

14 Močnik, Rastko. The Partisan Symbolic Politics. In: Slavica Tergestina (The Yugoslav Partisan Art Issue), Nr. 17, 2016, S. 23.

15 Siehe zum Beispiel die vor Kurzem veröffentlichte Fotomonografie, die in Teilen als Antwort auf die revisionistischen Auslegungen der Nachkriegsfunktion des Konzentrationslagers Jasenovac entstanden ist. Mihovilović, Djordje. Jasenovac 1945.–1947. Fotomonografija. Jasenovac: Javna ustanova Spomen-područje Jasenovac 2016.

1. Einleitung

Die Rolle der Fotografie im Zweiten Weltkrieg wurde in der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien (SFRJ) nahezu immer durch ein dokumentarisches Prisma betrachtet. Ihre Funktion bestand lediglich darin, bestimmte historische Quellen und Zeugnisse zu ergänzen. Da kein ganzheitlicher Ansatz existierte, wurde das Potenzial des fotografischen Mediums in wissenschaftlichen Untersuchungen niemals vollends ausgeschöpft, sodass auch die Rolle der Partisanenfotografie bis heute nicht eingehend beleuchtet worden ist. Innerhalb des linken politischen Denkens und Diskurses wurde sie ebenfalls vernachlässigt. Obwohl Karl Marx im ersten Band seines Kapitals die Fotografie zusammen mit der Eisenbahn, der Dampfschiffahrt, der Gasförderung und der Telegrafie zu den bedeutendsten Industriezweigen des 19. Jahrhunderts zählte,¹ wurde sie im Gegensatz zu anderen Industrien niemals systematisch untersucht. Diese Situation sollte sich erst im darauffolgenden Jahrhundert ändern, als Sergei Tretjakow proklamierte, dass die Fotografie die Malkunst ersetzt hätte und zum aktiven Instrument des Kampfes in den Händen des Proletariats geworden sei. Diese wäre imstande, »technische Grundlagen für eine aktive dialektisch-materialistische Weltanschauung zu schaffen, und zwar auf eine weitaus einfachere und allumfassendere Art und Weise, als dies bei der Malkunst der Fall« sei.² Und gerade Tretjakows Aufruf zur Verwandlung der Arbeiter in Berichterstatter und Fotografen der linksradikalen Presse diente Walter Benjamin als Grundlage für seinen Essay *Der Autor als Produzent*. Als Redakteur der Zeitschrift *Novy LEF* bestand Tretjakow darauf, dass bei der Fotografie nicht der Stil, sondern vielmehr ihre Verwendung wichtig ist.³

Seit ihrer Entstehung 1839 wurde der Fotografie selbst in künstlerischen Kreisen ihr Kunststatus abgesprochen, und zwar in erster Linie zugunsten der Malerei. Dennoch bleibt unklar, warum selbst die jugoslawische Forschung die Frage nach der Bedeutung der Fotografie im vier Jahre andauernden Volksbefreiungskampf (April 1941 – Mai 1945) ausdauernd umschiff hat.

1 Marx, Karl. *Das Kapital*. Bd. I. Frankfurt/Main, Berlin und Wien: Ullstein Verlag 1973, S. 402.

2 Tretjakow, Sergei. From the Photo-Series to Extended Photo-Observation. In: *October*, Nr. 118, 2006, S. 73.

3 Die Zeitschrift *LEF* war Sprachrohr der avantgardistischen Linken Kunstfront. Sie erschien zwischen 1923 und 1925, ihre Nachfolgerin *Novy LEF* (Neue LEF) wurde von 1927 bis 1928 verlegt. Die Zeitschrift, für die unterschiedliche avantgardistische Künstler, Schriftsteller, Fotografen und Designer zusammengearbeitet haben, zielte auf die Hinterfragung der bis dahin gängigen Praxis linker Kunst, wobei sie die kollektive, nicht die individuelle Arbeit favorisierte. Redakteure der *Novy LEF* waren Vladimir Majakovskij und der Szenarist, futuristische Dichter und Fotograf Sergei Tretjakow, der den Operativismus vertrat – hierbei sollte die Arbeiterklasse mit Hilfe neuer Medien wie Fotografie und Film *faktografische* Arbeiten anfertigen. Mit dem Design der Zeitschrift war Alexandr Rodchenko betraut. Einführend siehe Stephan, Halina. »Lef« and the Left Front of the Arts. München: Sagner 1981.

Die Partisanenbewegung unter der Führung der Kommunistischen Partei Jugoslawiens war eine der stärksten europäischen antifaschistischen Bewegungen, sie entwickelte sich schrittweise und parallel zur Volksfrontidee, derzufolge sich alle, ungeachtet ihrer politischen Gesinnung, am Kampf gegen den Faschismus beteiligen sollten. Sie war die einzige Bewegung, die von Beginn an sowohl gegen die italienische und deutsche Besatzung, als auch gegen einheimische Kollaborationsregime aktiven Widerstand leistete. Zudem gelang es den jugoslawischen Partisanen, größere befreite Territorien zu etablieren, was europaweit als Alleinstellungsmerkmal gelten dürfte. Ihre Stärke und Anziehungskraft schöpften sie dabei aus dem Versprechen, eine neue, gerechtere Gesellschaftsordnung als die im Königreich Jugoslawien vorherrschende zu erschaffen.

Da es eine Partisanenkunst gab, deren kulturelle Produktion fester Bestandteil des revolutionären Kampfes war und die das Ziel verfolgte, breite Bevölkerungsmassen zu alphabetsieren und dadurch zu emanzipieren, existierte folgerichtig auch eine *Partisanenfotografie*. Die Protagonisten der Partisanenkunst waren Kulturschaffende, Laien, aber ebenso Personen, die über keine spezifischen professionellen oder handwerklichen Kenntnisse verfügten. Diese Breite wiederum resultierte in einer Demokratisierung der Kultur.⁴ Das vorliegende Buch widmet sich dem Begriff der Partisanenfotografie, der innerhalb der Partisanenbewegung zur Zeit des jugoslawischen Volksbefreiungskampfes aufkam.

Zentrales Interesse der Partisanenfotografie war es, neben dem militärischen Teil des Krieges die Repräsentationsebene erfolgreich zu gestalten. Doch gerade aufgrund ihrer technologischen und produktionstechnischen Limitierung entwickelte sie sich nicht nur zum bloßen Propagandamittel, sondern avancierte vielmehr zum künstlerischen Ausdruck einer herannahenden Zukunft. Walter Benjamin hat zu Beginn des Zweiten Weltkriegs die mechanische Reproduktion der Fotografie regelrecht gepriesen, als er ihre Macht in der Formulierung revolutionärer Anforderungen des künstlerischen Publikums betonte.⁵

Ist aber nicht gerade in der Partisanenfotografie der Unterschied zwischen Schöpfer und Publikum nahezu vollständig verlorengegangen? Ist nicht besonders hier die Idee der künstlerischen Avantgarde verwirklicht worden? In vorliegendem Buch soll aufgezeigt werden, dass dies der Fall gewesen ist und die Fotografie wegen ihrer technischen Charakteristika dezidiert im Rahmen der Partisanenbewegung zum wichtigsten revolutionären Medium – entsprechend dem Film in den Nachkriegsjahren – aufgestiegen ist.

Als Teil der Partisanenkunst im weiteren Sinne verfolgte auch die Partisanenfotografie die revolutionäre Zielsetzung, die Gesellschaft mit Hilfe der Revolution politisch, sozial und kulturell zu transformieren. Einst für höhere gesellschaftliche Schichten und professionelle Fotografen bestimmt, gelangten gerade während des Partisanenkampfes die technisch-materiellen Mittel für die Herstellung von Bildern in die Hände von Arbeitern und

4 Dragosavljević, Mirjana. Od politizacije umetničkog polja do revolucionarne umetnosti. In: Miletić, Miloš und Radovanović, Mirjana (Hrsg.). *Lekcije o odbrani. Prilozi za analizu kulturne delatnosti NOP-a*. Belgrad: KURS und Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe 2016, S. 31.

5 Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1963.



Druckerei des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei Jugoslawiens, 1941. Fotograf unbekannt. Belgrad, Militärmuseum | 13443.



Mitglieder des Bundes der Kommunistischen Jugend Jugoslawiens in der Illegalität. Fotograf unbekannt. Privatarhiv von Marko Strpić.

Bauern. Mitglieder der Partisanenbewegung wurden darin geschult, Fotoapparate zu verwenden. Ihre Fotografien bildeten das Basismaterial für Wandzeitungen, für die Anfertigung gefälschter Dokumente, für die Einrichtung eines Partisanenarchivs sowie für Ausstellungen, die auf befreiten Territorien in Städten, aber auch in Wäldern organisiert wurden.

Zu Beginn war die Partisanenfotografie außerhalb des zentralisierten Propagandasystems angesiedelt und hauptsächlich den Fotografen selbst überlassen. Deren Arbeit blieb bis 1943 nahezu ohne organisierte, zentrale Kontrolle, was auch aus den in diesem Band gezeigten Dokumenten hervorgeht. Eine Systematisierung der fotografischen Produktion mit Hilfe von Fotodiensten sowie Agitations- und Propagandaabteilungen (Agitprop) setzte in der jugoslawischen Partisanenbewegung erst im Laufe des Jahres 1944 ein. Dies ist auch einer der prägnantesten Unterschiede zur organisierten feindlichen Propaganda, insbesondere zur deutschen Propaganda und – mit Abstrichen – zum Lichtbilddienst der kroatischen Ustascha, die mit den deutschen Besatzungsmächten kollaborierte. So erlebte zum Beispiel die nationalsozialistische Propagandafotografie ihren Höhepunkt im Laufe der Kriegsvorbereitungen im Jahre 1938, als Propagandakompanien der Wehrmacht organisiert wurden. In diese Kompanien wurden massenhaft Kriegsberichtersteller und Fotografen einberufen. Die Idee zur Gründung von Propagandakompanien kam bereits Mitte der 1930er-Jahre auf, weil die Überzeugung vorherrschte (und zwar nicht nur bei den Nazis), dass die Niederlage im Ersten Weltkrieg 1918 größtenteils eine Folge inadäquater Propaganda gewesen und der Krieg folgerichtig vor allem auf dem Gebiet seiner Repräsentation



Von links: Ernest Eypper, Mitglied des Regionalausschusses der slowenischen Befreiungsfront Trnovo, der Partisan Milan Majcen, der Dichter Ivan Rob und ein unbekannter Partisan, Vintgarje, September 1941. Fotograf unbekannt. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | p18812.



Erstkämpfer im Gebirge Cincar, Slowenien.
In der Mitte Mirko Kutleša. Fotograf unbekannt.
Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien
und Herzegowina | FNOB 18885.

verloren worden ist. In den nationalsozialistischen Einheiten wurde das Objektiv buchstäblich als Waffe aufgefasst, sodass sie auf ihrem Höhepunkt bis zu 15.000 Aktive zählten – zuständig für Film, Bildung, Journalismus, Fotografie und Kultur.⁶

Demgegenüber befand sich die Partisanenfotografie erst im Prozess ihrer Entstehung, oftmals in feindlicher Umgebung und mit nur wenigen technisch ausgebildeten Fotografen, die sich der Partisanenbewegung angeschlossen hatten und auf diese Weise zu den Protagonisten der fotografischen Tätigkeit wurden. Diesen Partisanenfotografen standen lediglich begrenzte Produktions- und Distributionskanäle zur Verfügung, weshalb aufgrund der limitierten technischen Voraussetzungen überwiegend Texte und Zeichnungen vervielfältigt wurden. Und dennoch bestätigte die schiere Präsenz der Fotokamera von den ersten Aufstandstagen an Benjamins These vom revolutionären und demokratischen Potenzial der Fotografie als Medium.⁷ Deshalb gilt es, die Fotografie aus den Händen der Trendfoto-

⁶ Kallis, Aristotle. *Nazi Propaganda and the Second World War*. New York: Palgrave MacMillan 2006, S. 57.

⁷ Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1963.

grafen zu entreißen, um sie aus dem eindimensionalen Feld in den wirtschaftlichen, gesellschaftlichen, technischen und politischen Kontext zu verlegen.⁸ Damit beginnt ihr eigentlich revolutionärer Weg.

Die Partisanenfotografie kennzeichnet sich durch ihre gesellschaftliche und propagandistische Rolle, ebenso aber durch ihre extrem bescheidenen Produktionsbedingungen und ihren künstlerischen, dokumentarischen und fotografisch-journalistischen Wert. Im propagandistischen Sinne wird die Fotografie primär zum semantischen Träger der Botschaft von der Erschaffung einer neuen Welt und zum Material für die Begeisterung breiterer Massen über den Aufbau dieser neuen Welt. Von Beginn an balancierte sie zwischen dem freiheitlichen Ansatz der Partisanenfotografen und späterer Versuche, sie zum Bestandteil einer einheitlichen, informativ-propagandistischen Ordnung werden zu lassen. Diese Versuche wurden wiederum erschwert durch die Feindesoffensiven, die konstanten Märsche der Partisaneneinheiten sowie die bescheidenen, ja fast unmöglichen Umstände der Produktion, worüber im Kapitel über die technischen Produktionsbedingungen noch detaillierter die Rede sein wird. Aufgrund der häufigen Ortswechsel der Partisaneneinheiten drohten die Filmnegative ständig zerstört zu werden oder zu verschwinden; nicht selten waren sie Wasser und Feuer ausgesetzt. Viele Negative wurden bei feindlichen Angriffen vernichtet, einen Großteil zündeten die Partisanen selbst an, damit Negative nicht in die Hände des Feindes fielen. Indem die Partisanenfotografie gerade nicht innerhalb einer einheitlichen und gut durchdachten Propagandaordnung entstand, wurde ihr der Weg hin zu ihrer eigenen Emanzipation geebnet, war eine freie Imagination der Schöpfer und ein Pluralismus der Ansätze möglich. Den historisch-künstlerischen Kontext der Partisanenfotografie beschreibt auch der Umstand, dass die Gründung der jugoslawischen Presseagentur TANJUG am 5. November 1943 – vier Jahre vor der ersten internationalen Foto- und Fotografenagentur *Magnum* – erfolgte. Zahlreiche Partisanenfotografen etablierten sich im Kriegsverlauf als Reportagefotografen, knapp vier Jahre nach Gründung des *Life Magazine* im Jahr 1936, das die moderne Fotoreportage erst berühmt machte. All diese Tatsachen machen erst bewusst, um welch spannende Ära der Fotografieproduktion es sich hier handelt – einer Fotografie, die zum progressiven Mittel im Kampf um eine gerechtere Weltordnung geworden war.

Angesichts der zeitlichen Begrenztheit der vorliegenden Untersuchung und der Verteilung der Archive an verschiedenen Orten war es nicht möglich, alle existierenden Archive detailliert zu bearbeiten, obgleich die Partisanenfotografie genauso wie der Kampf der Partisanen einen gesamtjugoslawischen Charakter besaß. Aus diesem Grund ist es auch nicht möglich, die Fotografen einzig und ausschließlich als nationale Schöpfer darzustellen. Viele Fotografen wurden in einer der ehemaligen jugoslawischen Republiken geboren, setzten aber später ihre berufliche Tätigkeit in einer anderen Republik fort. Diese Studie stellt meinen bescheidenen Versuch dar, die Partisanenfotografie aus der künstlerischen bzw. fotografischen Perspektive zu erhellen und dabei die ihr eigenen historischen Mechanismen sowie die Funktionsweise und Wirkung aufzudecken. Und obwohl mein primäres

⁸ Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Hrsg. von Michael W. Jennings, Brigid Doherty und Thomas Y. Levin. Cambridge, Massachusetts und London: The Belknap Press Of Harvard University Press 2008, S. 264.

Interesse in der Untersuchung der Partisanenfotografie diesem Medium selbst und ihrer revolutionären Funktion galt, war es wegen fehlender vorheriger Forschungen nicht möglich, den historiografischen Teil der Arbeit unberücksichtigt zu lassen. Dieser bildet die Grundlage für die ersten Schritte einer Analyse der Partisanenfotografie, insbesondere angesichts der Tatsache, dass Geschichtswissenschaft keine fotografische Rekonstruktion der Vergangenheit darstellt und auch nicht darstellen kann.

Das politische Potenzial der Fotografie im Rahmen sozialer Bewegungen erkannten Aktivist:innen in den 1960er-Jahren und machten sich dies mittels unterschiedlicher Praktiken zunutze: angefangen beim Kampf um die Gleichberechtigung der Afroamerikaner in den USA über die Antikriegsbewegungen und die Studentenproteste im Jahre 1968 bis hin zu den antiglobalistischen Demonstrationen in den 1990er-Jahren und den heutigen Protesten gegen die Machthaber der reichsten Länder der Welt. In Anbetracht der Umstände, unter denen die Partisanenbewegung entstand, antizipierte die Partisanenfotografie das Modell der aktivistischen Fotografie innerhalb sozialer Bewegungen, die nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs aufkamen. Selbstverständlich kann man sie nicht in eine direkte, ursächliche Relation bringen, doch dürfen wir mit einigem Recht behaupten, dass die Partisanenfotografie auf spezifische Art und Weise eine Vorläuferin der Fotografie innerhalb moderner sozialer Bewegungen gewesen ist. Strukturell kann sie nicht als isolierte Erscheinung betrachtet werden.

Das Ende des Zweiten Weltkriegs und des Volksbefreiungskampfs in Jugoslawien war gleichzeitig auch das Ende der Partisanenfotografie, die damit unter die Kontrolle des staatlichen Propagandaapparats fiel und ihr aktivistisches Potenzial verlor. Sie geriet in Vergessenheit, eine systematische Sicherung des fotografischen Materials und seine adäquate Lagerung blieben aus. Die Arbeit an der vorliegenden Untersuchung wurde vor allem dadurch erschwert, dass bei den meisten noch erhaltenen Sammlungen keine zuverlässigen Angaben über Fotografen, Ort und Zeit existieren. Aus diesem Grund muss ein Großteil der Partisanenfotografien ohne genauere Bildunterschrift bleiben.

Diese Situation wurde durch die Gründung der jugoslawischen Nachfolgestaaten in den frühen 1990er-Jahren nicht sonderlich erleichtert, das Interesse am Volksbefreiungskampf und der Partisanenbewegung versiegte. Parallel dazu etablierten sich unterschiedliche revisionistische Narrative, die konstant die Rolle und den übernationalen Charakter des Volksbefreiungskampfes zu relativieren, zu mindern und zu verfälschen suchen. Ziel dieser revisionistischen Tendenzen ist es, neue nationalistische und nationalstaatsbegründende Narrative zu schaffen, die sich auf historischen Mythen und mittelalterlichen Herrschern begründen. Allein in Kroatien wurden seit 1991 mehr als 3.000 dem Volksbefreiungskampf gewidmete Denkmäler zerstört. Ein Teil des Materials, das in verschiedenen Museen aufbewahrt wurde, ist entweder vernichtet worden oder abhandengekommen. Der Zugang zu den überaus wertvollen Objekten im Museum der Volksrevolution (Muzej narodne revolucije) in Split, die nunmehr Eigentum des Stadtmuseums Split sind, ist bereits seit Jahren nicht möglich, obwohl es sich um einen wichtigen Bestandteil der kroatischen Geschichte und Fotografie handelt. Unter diesen Umständen wird die Erforschung der jugoslawischen Partisanenfotografie – und dieses Buch stellt lediglich einen kleinen und ersten Schritt dar – zu einem unliebsamen Zeugen der Zeit, die den neu geschaffenen

Narrativen und Fälschungen im Wege steht. Die vom Europarat Anfang 2006 verabschiedete Resolution 1481 zur Notwendigkeit der internationalen Verurteilung von Verbrechen totalitärer kommunistischer Regime spielt diesen Geschichtsrevisionisten dabei in die Hände, indem sie Kommunismus und Faschismus völlig geschichtsvergessen gleichstellt.

Ein Beispiel für gute museale Praxis hingegen ist das Museum für Neuere Geschichte Sloweniens in Ljubljana, in dem unter adäquaten Bedingungen 150.000 fotografische Einheiten aus der Zeit des Volksbefreiungskampfes aufbewahrt werden (ca. 15.000 Glasplatten).

Als besonders problematisch stellte sich die Sichtung von Privatsammlungen dar. Während mir einzelne Besitzer privater Sammlungen den Zugang zu Informationen und die Nutzung ihrer Fotografien ermöglicht haben, wofür ich ihnen besonders danken möchte, blieb mir trotz intensiver Bemühungen der Zugang zu bestimmten Materialien verwehrt. Aus diesem Grund sind in diesem Buch auch die Fotografien des slowenischen Malers und Fotografen Božidar Jakac nicht zu finden.

Ich bin der festen Überzeugung, dass alles kritisch hinterfragt werden soll und muss, doch während meiner Archivrecherchen und der späteren Bearbeitung der erhobenen Daten haben mich sowohl der weit verbreitete, absichtliche Missbrauch, als auch die Relativierung jener Dokumente verwundert, die sich mit den Folgen der faschistischen Okkupation und der kollektiven Liquidierung von Kommunistinnen und Kommunisten sowie den Anhängern der Volksbefreiungsbewegung und Zivilisten befassen. Aufgrund der Annahme, die Fotografie würde eine unverfälschte Wahrheit sprechen, wird sie oftmals als Beweis herangezogen. Doch es war und ist nicht die primäre Aufgabe dieses Buches, den Charakter der faschistischen Okkupation zu zeigen. Seine Zielsetzung ist vielmehr, das *Rote Feld* der Partisanenfotografie zu erhellen, ihre Besonderheiten zu erklären, um schließlich ein neues Archiv zu schaffen bzw. den Kustoden einen neuen Überblick über die Fotografien und ihre Deutung zu bieten. Diese in einer Zeit des revolutionären Enthusiasmus entstandenen Fotografien preisen oftmals gerade das, was dem Krieg nicht immanent ist – nämlich das Leben selbst.

Vorrangiges Ziel des vorliegenden Bandes ist es, einige Grundsätze zum Thema der Partisanenfotografie aufzustellen. Dabei handelt es sich um eine Mischung aus umfangreichem Fotomaterial und Beiträgen, die auf die veröffentlichten Fotografien Bezug nehmen und diese kontextualisieren, aber auch Antworten auf einige grundlegende Fragen bieten: Wer hat wann, wie, warum und aus welchem Grund die Partisanenfotografien aufgenommen? Diese Untersuchung sowie die Veröffentlichung der Ergebnisse in Buchform wäre ohne die Hilfe des Belgrader Büros der Rosa-Luxemburg-Stiftung und ihres Direktors Krunoslav Stojaković nicht möglich gewesen, auf dessen bedingungslose Unterstützung ich jederzeit setzen konnte. Die vorliegende deutsche Ausgabe wiederum wäre nicht zustande gekommen ohne das Engagement und die Ausdauer von Dorit Riethmüller, die sich in der Berliner »Zentrale« der Rosa-Luxemburg-Stiftung aufopferungsvoll um dieses Buch gekümmert hat. Ihr möchte ich herzlich danken. Ein Dank geht selbstverständlich auch an den Deutschen Kunstverlag, der dieses Buch in sein Programm aufgenommen hat. Insbesondere Eva Maurer und David Fesser haben sich um die deutsche Ausgabe verdient gemacht.

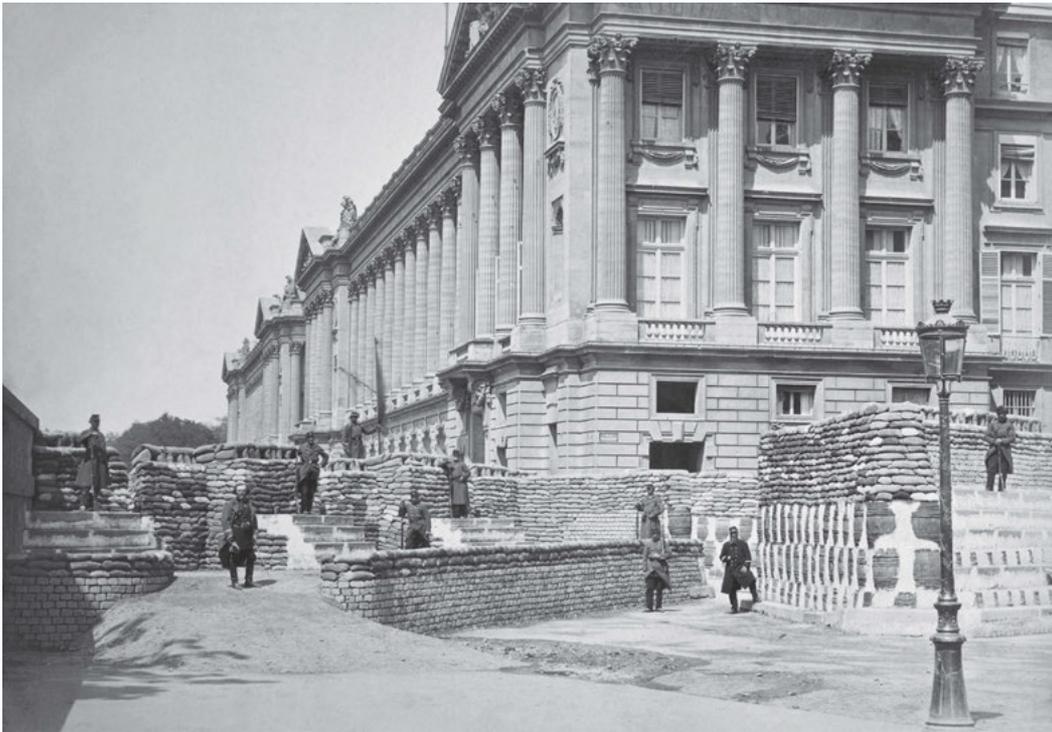
2. Schlachtfeld der Repräsentation – Von der Pariser Kommune zum Nationalsozialismus

Der erste fotografisch dokumentierte Krieg war der Krimkrieg (1853–1856), während es sich bei der ersten fotografisch festgehaltenen Revolution um die Pariser Kommune (18. März–28. Mai 1871) handelt. Die Pariser Kommune begann als Aufstand der Nationalgarde nach der Kapitulation Frankreichs im Französisch-Preußischen Krieg und brach vor allem als Reaktion auf die mögliche Installation einer Monarchie aus. Es war die erste Revolution in der Geschichte, die breitere Arbeitermassen versammelte und unter anderem eine Säkularisierung und den Wegfall kirchlichen Eigentums, einen Schuldenerlass für die Arbeiter, die Abschaffung der Nachtarbeit, ein Verbot der finanziellen Bestrafung von Arbeitern, Arbeiterselbstverwaltung und soziale Demokratie sowie letztlich eine gänzlich neue territoriale Organisation Frankreichs zu erreichen beabsichtigte. In der letzten *blutigen Maiwoche* der Pariser Kommune kamen zwischen 10.000, manchen Schätzungen zufolge sogar 20.000 Kommunarden ums Leben, viele wurden bei Massenerschießungen und Vergeltungsaktionen ermordet. Eine Schlüsselrolle bei ihrer Ermordung sollte gerade die Fotografie spielen, da es der Regierung und der Armee anhand der Aufnahmen gelang, zahlreiche Kommunarden zu identifizieren. Als Medium zur Repräsentation des revolutionären Kampfes sowie später als grundlegende Identifikationstechnik in polizeilichen Archiven wurde die Fotografie daher zum neuralgischen Punkt des Aufstands. Sich des repressiven Potenzials der Fotografie nicht bewusst, ließen sich die Aufständischen während der Pariser Kommune gerne auf den Barrikaden ablichten, manchmal wurden sie sogar für die Fotografien mobilisiert.

»Mit erhobenem Stock als Signal für die Truppen (oder um dem Fotografen ein Zeichen zu geben) steht er vor dem leeren Weiß, gebannt, beleuchtet. Ein trotziger Aufständischer? Ein verspielter Poseur? Ein Engel, der bereit ist, gen Himmel zu fliegen? Ich schaue auf diesen Mann und frage mich, was er wohl zu sehen erwartete, als er vor der Kamera stand. Als sich die Blende schloss, hat er da die Macht der Geschichte gefühlt, die wie ein Sturm gegen seine Engelsflügel drängte?«¹

Viele von ihnen stellten sich zum ersten Mal vor einen Fotografen. Naiv an die Unsterblichkeit glaubend, die die Fotografie versprach, wollten sie auf Papier gebannt werden. Die Fotografie war nämlich, wie Roland Barthes bemerkte, im zweiten französischen Kaiserreich

¹ Przyblyski, Jeannene M. Revolution at a Standstill: Photography and the Paris Commune of 1871. In: *Yale French Studies*, Nr. 101, 2001, S. 55.



Barrikade zur Zeit der Pariser Kommune, in der Nähe des Ministeriums für Schifffahrt und des Hotels Crillon, 1871.
Foto: Auguste Hippolyte Collard. New York, The Metropolitan Museum of Art – The Elisha Whittelsey Collection | 270204.



Barrikade Ecke Boulevard Voltaire und Boulevard Richard-Lenoir zur Zeit der Pariser Kommune, 1871.
Foto: Bruno Braquehais. Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris.

eng mit öffentlicher Identität, einem bürgerlichen Status und gesellschaftlicher Zugehörigkeit verbunden, die sich zumeist in der Bourgeoisie² widerspiegelte und damals für einen kurzen Augenblick den niedrigeren Schichten zugänglich geworden war. In dieser Sehnsucht nach Unsterblichkeit liegt vielleicht auch die Tragödie der ganzen Geschichte verborgen. Durch ihr Streben nach Ewigkeit verloren sie den Kampf auf der Ebene der Repräsentation.

Zu den aktivsten Fotografen der Pariser Kommune zählte Bruno Braquehais. Mit Hilfe seiner Fotografien konnten die meisten Kommunarden nachträglich identifiziert werden. Der zweite und heute sicherlich bekanntere Pariser Fotograf, Eugène Appert, war zwar nicht vor Ort auf den Straßen aktiv, doch er ersann im Vergleich zu seinen Konkurrenten eine perfidere Form, um zu Geld zu kommen. Er fotografierte mit dem Segen der Regierung für deren, aber auch für seinen eigenen Bedarf die verhafteten und eingesperrten Kommunarden, während er im Gegenzug uneingeschränkte Urheberrechte für die weitere Verwendung der Bilder erhielt. Da die Nachfrage des Publikums nach diesen Fotografien stetig stieg, beschloss Appert einzelne Ereignisse zu rekonstruieren und engagierte zu diesem Zweck sogar professionelle Schauspieler. Zum ersten Mal in der Geschichte entstand ein fotografisches Tableau vivant, und zwar für die Bedürfnisse der Regierung sowie zwecks Profitsteigerung des Fotografen. Appert schuf die ersten nachgestellten Bilder in der Geschichte der Fotografie, beteiligte sich dadurch an der Propaganda gegen die Kommune und trug zur Repression gegen die verhafteten Kommunarden bei.³ Auf den Originalen haben alle in den Kerker geworfenen Kommunarden nach der Niederlage einen müden und erschöpften Gesichtsausdruck, ihre Kleidung ist verdreckt und ihre Erniedrigung mehr als offensichtlich. Der einstige Kriegsminister Oberst Louis Rossel, der sich gleich zu Beginn des Aufstands den Kommunarden angeschlossen hatte und später als eine Schlüsselfigur der Pariser Kommune galt, wurde im September 1871, zwei Monate vor seiner Erschießung, im Gefängnis von Appert porträtiert. Nachträglich montierte dieser auf Rossels Porträt den Körper eines anderen Mannes, den er in seinem Fotostudio fotografiert hatte.⁴ Dabei ging Appert so weit, dass er sogar die Aufnahme von Rossels Erschießung nachstellte. Nicht wegen seiner fotografischen und künstlerischen Bedeutung ging der jeglichen ethischen und moralischen Normen ferne Eugène Appert in die Geschichte der Fotografie ein, sondern vielmehr aufgrund der Tatsache, dass er als Urheber der fotografischen Manipulation gilt, die wegen der Annahme der Authentizität der Fotografie das naivere Publikum geschickt zu täuschen vermochte. Dies war der Beginn der Manipulation mit Hilfe von Fotografien.

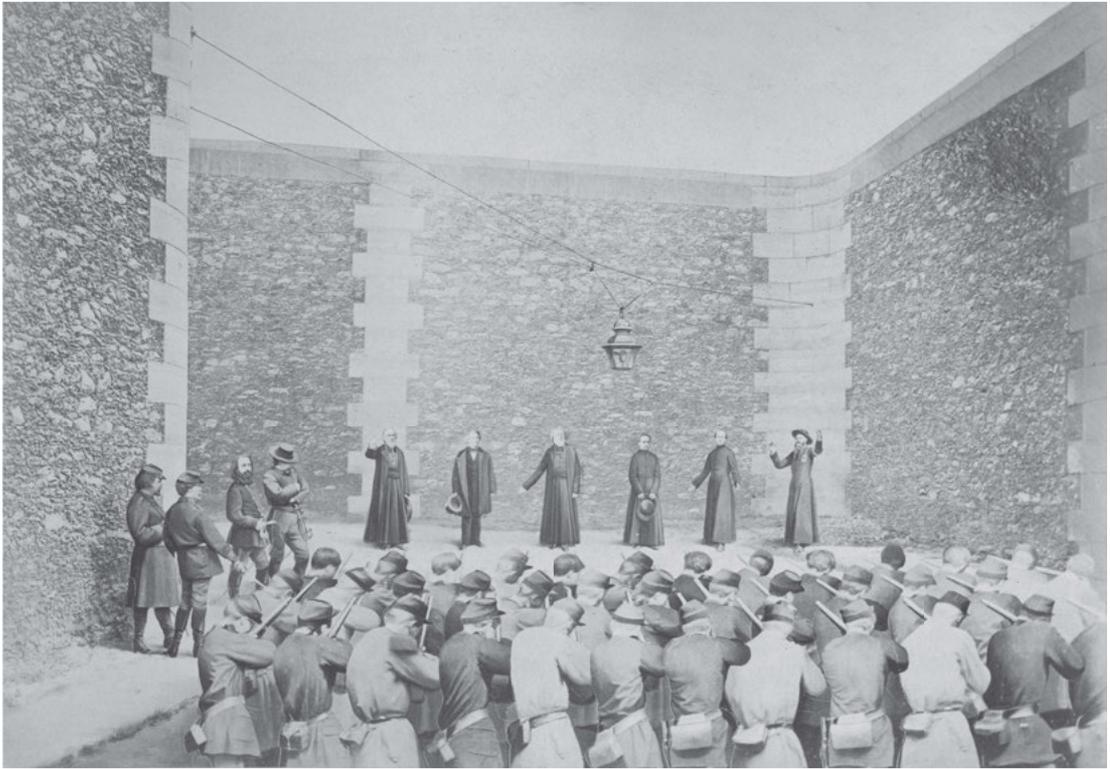
»Apperts Kompositporträts erscheinen mir umso heimtückischer, nicht nur weil es sich um gefälschte Bilder handelt, die vorgeben, real zu sein, sondern auch weil sie möglicherweise alle fotografischen Porträts als Fiktion enttarnen, indem sie sogar das fragile Decorum der gefangenen Kommunarden als wenig mehr denn Verkleidung enttarnen.«⁵

2 Ebd., S. 63.

3 Field, Peter. History in the Making. In: Journal, Nr. 18, 2010. Siehe http://worker01.e-flux.com/pdf/article_161.pdf. [Abruf am 22.01.2021].

4 Przyblyski, Jeannene M. Revolution at a Standstill: Photography and the Paris Commune of 1871. In: Yale French Studies, Nr. 101, 2001, S. 67.

5 Ebd., S. 77.



Geislerschießung, Gefängnis De La Roquette, 24. Mai 1871. Fotograf unbekannt.
New York, The Metropolitan Museum of Art | 302335, Joyce F. Menschel Photography Library Fund, 2012.

Obwohl die Erfindung der Carte de Visite im Jahr 1854 die Fotografie für eine größere Personenzahl erschwinglich machte, war sie dennoch für die Arbeiterklasse und die ärmste Stadtbevölkerung unerreichbar. Kultur und Kunst blieben in erster Linie der Bourgeoisie vorbehalten, die im Unterschied zur Arbeiterklasse Zeit für Müßiggang hatte. Der Erfinder der »fotografischen Visitenkarten«, Eugène Disdéri, hielt ebenfalls die Kommunarden auf den Barrikaden, aber auch ihre Leichen fest. Seine Fotografien zeigten für Versailles Aufständische, die ihre gerechte Strafe erhielten, während sie für die Kommunarden Beleg für die unwahrscheinlich brutale Vergeltung und Trophäenfotografien der begangenen Verbrechen waren.

Zur Zeit der Pariser Kommune wurden Fotografien der Aufständischen in allen Zeitungen veröffentlicht, was der Polizei und der Armee bei der Identifizierung der Revolutionäre half, nachdem das damals im Hôtel de Ville untergebrachte polizeiliche Archiv niedergebrannt worden war. Der erneuten Einrichtung eines polizeilichen Archivs widmete sich der Pariser Inspektor Alphonse Bertillon. Bis 1883 entwickelte er darüber hinaus für die Installation dieses Archivs die anthropometrische Ordnung und Statistik. Bertillons Archiv bildete dann auch die Grundlage für die Einrichtung moderner Polizeiarchive, wobei die Art des Fotografierens von Verhafteten, nämlich frontal mit dem Gesicht im Vollbild – die sogenannten Mugshots – bis zum heutigen Tag polizeilicher Standard geblieben ist. Dies wirkte sich ebenfalls auf die Entwicklung moderner biometrischer Identifikations- und Überwachungsmethoden aus.

Bertillons Arbeit bildete die Voraussetzung dafür, dass sein britischer Zeitgenosse Francis Galton, Erfinder des fotografischen Kompositporträts und des synekdochischen Fingerabdrucks, ein Archiv einrichten konnte, das auf biologischem Determinismus und Eugenik basierte. Demzufolge könne mit Hilfe der Fotografie die Zahl derjenigen gemindert werden, die zu Armut und Elend verdammt sind. Auch den Anstieg der urbanen ärmlichen Bevölkerung glaubte man stoppen zu können, indem man sich auf die rassistischen Theorien von der Superiorität der weißen Rasse gegenüber den Schwarzen aus Afrika, aber auch gegenüber dem Proletariat berief.⁶ Galtons Kompositporträts ebneten den Weg für die Entstehung der essenzialistischen Rassenanthropologie sowie für das Konstruieren von Porträts sogenannter »minderwertiger« Rassen und Nationen.

Mit dem Aufkommen des Nationalsozialismus kam es zur Verschmelzung von Fotografie und Eugenik im Dienste der Rassentheorie. Aus diesem Grund wurden die Fotografien von August Sander vernichtet, der beim Porträtieren deutscher Bürger für sein Buch *Antlitz der Zeit* Hunderte von Aufnahmen anfertigte, die nicht dem arischen Paradigma entsprachen.

Nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten im Jahr 1933 entwickelte sich die Fotografie zur mächtigen und einflussreichen Propagandawaffe, aber auch zur Technik, die der Etablierung neuer, vor allem antisemitischer Theorien diene. Im Naturhistorischen Museum in Wien wurde im Mai 1939 eine Ausstellung mit dem Titel *Das körperliche und seelische Erscheinungsbild der Juden* organisiert, die Dr. Josef Wastl, Leiter der Abteilung für Anthropologie im selben Museum und seit 1932 Mitglied der NSDAP, eröffnete. Während die bereits gezeigte Ausstellung *Der ewige Jude* avantgardistische Werke von jüdischen Künstlern als »entartete Kunst« präsentierte, rechtfertigte diese Ausstellung ihren pseudowissenschaftlichen Ansatz mit zahlreichen Fotografien von Juden aus polizeilichen Archiven, geleitet von der Absicht, das »verräterische« Antlitz der Juden zu zeigen.⁷ Im September 1939 ging Wastl noch einen Schritt weiter und führte Untersuchungen auf der Basis von insgesamt 440 Juden durch, die im Wiener Fußballstadion interniert waren.⁸ Über eine spätere Wiener Ausstellung zum »Kampfgebiet im Südosten«, an der auch Serbien unter der Führung von Milan Nedić teilnahm, schrieb die Zeitung *Srpski narod* (Serbisches Volk) am 1. Juli 1944, dass »Trophäen der kommunistischen Partisanenbanden« und Fotografien getöteter Partisanen sowie einige Partisanen abgebildet sind, deren Einheiten serbische Nationalisten liquidiert hätten.⁹

Bertillons Archiv öffnete der Eugenik die Tür, die ihrerseits die Basis für die nationalsozialistischen Rassentheorien darstellte. Die an der jugoslawischen Partisanenbewegung beteiligten Slawen fielen diesen Theorien zum Opfer, kämpften aber auch gegen sie an. Zudem bildete sich innerhalb der Partisanenbewegung eine besondere künstlerische und fotografische Geschichte heraus, wobei von Beginn des bewaffneten Widerstands an das

6 Konjikušić, Davor. *Fotografija i moć*. Zagreb: Akademie für Dramenkunst (Diplomarbeit) 2014, S. 23–24.

7 Renyi, Andras. *Time to Gaze*. In: Ders. (Hrsg.). *Col Tempo*. The W. Project, Peter Forgac's Installation. Budapest: Muscarnok Non-profit Ltd. 2009, S. 19.

8 Berner, Margit. *The Nazi Period Collections of Physical Anthropology in the Museum of Natural History*. Wien 2009. Siehe http://coltempo.hu/catalog/margit_berner.html [Aufruf am 22.01.2021].

9 Milosavljević, Olivera. *Potisnuta istina. Kolaboracija u Srbiji 1941–1944 (=Ogledi, Nr. 7)*. Belgrad: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji 2006, S. 30.

Bewusstsein ausgeprägt war, dass der Sieg ebenso auf der Ebene der Repräsentation errungen werden musste. Die Partisanen, die in den Freiheitskampf zogen, trugen siebzig Jahre später jene Fahne, unter der auch die Pariser Kommunarden gekämpft hatten.¹⁰ Seit der Pariser Kommune befinden sich soziale Bewegungen in einer schwächeren Position gegenüber der vorherrschenden Ordnung. Diese hat die Kontrolle über die Produktions- und Distributionskanäle der Propaganda inne, was die Kommunarden leider viel zu spät eingesehen und am Ende mit dem eigenen Leben bezahlt haben. Die Partisanen indes hatten verstanden, dass die Darstellung stets durch Repräsentation und Ideologie¹¹ vermittelt wird und die Notwendigkeit bestand, den Kampf auch auf dem (Schlacht-)Feld der Repräsentation zu gewinnen.

¹⁰ Popović, Koča. *Beleške uz ratovanje*. Beograd: BIGZ 1988, S. 28.

¹¹ Briski Uzelac, Sonja. *Mit o nevinom oku i moć reprezentacije pogleda u kulturi*. In: *Ars Adriatica*, Nr. 5, 2015, S. 205.

3. Gesellschaftliche Bedingungen und Entwicklung der Fotografie in der Zwischenkriegszeit

Seit ihrer Erfindung im Jahr 1839 diente die Fotografie überwiegend als Hobby für die männliche Oberschicht, die sogenannten Gentleman-Wissenschaftler. Sie verfügten über materielle Ressourcen, um sich die für die Fotografie notwendige Ausrüstung, Filme, Chemikalien für deren Entwicklung, Abonnements für Fotozeitschriften und die Teilnahme an Ausstellungen leisten zu können. Sie alle genügten der wichtigsten Voraussetzung für die Beschäftigung mit Kunst und Fotografie, nämlich Müßiggänger zu sein. Die Erscheinung und die Semantik des Müßiggangs thematisierte der Künstler Mladen Stilinović in einem anderen Zusammenhang in seiner Arbeit *The Praise of Laziness* (1993), in der er sich mit der Faulheit des Menschen in Zeiten der kapitalistischen Hyperproduktion beschäftigte.

Die Fotografie entfaltete sich parallel zur Industrialisierung der Großstädte. Die demokratische Natur des fotografischen Mediums und seine Zugänglichkeit hingen stets vom technischen Fortschritt und vom Preis der Fotoausrüstung ab, sodass die wahre Revolution erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts einsetzte, als das Unternehmen Kodak die für einen breiteren Markt bestimmte *Brownie*-Kamera weiterentwickelte. Ein zweiter Fotoapparat, der größere künstlerische Freiheiten ermöglichte, war die deutsche Leica. Für den von Oskar Barnack konstruierten Prototypen wurde ein 35-mm-Film verwendet, der auch heute noch in Gebrauch ist. Die *Leica* ging jedoch erst 1924 in Produktion und bildete während des Zweiten Weltkriegs zusammen mit Filmkamera und dem geschriebenen Wort einen unverzichtbaren Teil der Ausstattung deutscher Kompanien und war wesentliches Mittel nationalsozialistischer Propaganda.

Wie eingangs erwähnt, existieren bis heute nur wenige Untersuchungen, die sich mit der Rolle der Fotografie und der Beziehung zwischen Fotografie und sozialen Bewegungen befassen haben. In den 1930er-Jahren begab sich eine große Zahl jugoslawischer Kommunisten nach Spanien, um auf der Seite der Republikaner im Spanischen Bürgerkrieg (1936–1939) zu kämpfen, wo sie militärische und organisatorische Erfahrungen für den bevorstehenden Weltkrieg gegen den Faschismus sammelten. Die Situation der Fotografen im Spanischen Bürgerkrieg unterschied sich jedoch gänzlich von jener der Partisanenfotografen einige Jahre später. Für den Krieg in Spanien interessierten sich vor allem die westlichen Medien, sodass bereits vorab Repräsentationskanäle sichergestellt wurden. Aus diesem Grund gilt der Spanische Bürgerkrieg als erste kriegerische Auseinandersetzung, die im modernen Sinne des Wortes von Fotografen verfolgt worden ist. Viele Fotoreporter sind in diesem Krieg aufgewachsen, unter ihnen zwei aus Ungarn und Deutschland geflohene Juden, Endre Friedmann und Gerta Pohorylle, sowie Dawid Szymin aus Polen. Später än-

derten sie ihre Namen in Robert Capa, Gerda Taro und David Chim Seymour, um so die Aussichten auf einen Verkauf der eigenen Fotografien zu verbessern, was ihnen schließlich auch gelang – ihre Fotografien wurden in Medien aus allen Teilen der Welt veröffentlicht.¹ Capa war Schöpfer der Fotografie *Der fallende Soldat*, die als mediale Ikone für die Ewigkeit gilt. Man sollte nicht vergessen, dass sie alle eine klare politische Position vertraten, gleichzeitig jedoch auch ein Gefühl für das Geschäft und den Wunsch besaßen, hohes künstlerisches Ansehen zu erlangen.²

Um die Voraussetzungen der Fotografie zwischen den beiden Weltkriegen im Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen, dem späteren Königreich Jugoslawien, besser verstehen zu können, ist es wichtig, die im Königreich zu jener Zeit vorherrschenden gesellschaftlichen Umstände zu berücksichtigen. Die Mehrheit der arbeitenden Bevölkerung war nämlich auch weiterhin an das Land gebunden. Der ihnen gezahlte Tagelohn reichte nicht aus, um die Bedürfnisse des täglichen Lebens zu decken, während die Machthaber massive politische Gewalt gegen Dissidenten ausübten. In dieser neu geschaffenen staatlichen Gemeinschaft waren vor allem Kroatien und Slowenien industrialisiert, gefolgt von der in Nordserbien gelegenen Vojvodina und der Stadt Belgrad mit Zemun und Pančevo. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs gab es in Serbien siebzig, in Kroatien und Slowenien 960 Fabriken. Das Königreich Jugoslawien war nach Griechenland das meistverschuldete europäische Land.³

Die Entwicklung der Fotografie im Königreich Jugoslawien war eng mit dem Handwerksgerber in den großen Stadtzentren verbunden, in denen nach der Gründung des neuen Staates 17,5 Prozent der gesamten Bevölkerung lebten.⁴ Die Zustände in Bildungswesen und Kultur waren besonders schlecht, als Beleg für die Rückständigkeit der Bevölkerung kann der Analphabetismus angeführt werden: Von den insgesamt zwölf Millionen Einwohnern im Jahr 1921 konnten 51,5 Prozent weder lesen noch schreiben, wobei die Zahl der Analphabeten in Bosnien und Herzegowina und in Mazedonien sogar bei über achtzig Prozent lag.⁵ In der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen ließen sich die Menschen nur sporadisch und eher selten, vor allem bei wichtigen Ereignissen, fotografieren. Zu diesen Anlässen machten sich die Menschen vor dem Gang zum Fotografen besonders zurecht, putzten die Schuhe, zogen die besten Kleider an und frisiereten sich die Haare.

In der kroatischen Hauptstadt Zagreb wurde bereits im Jahr 1892 der Klub der Amateurfotografen gegründet, der eine größere Mitgliederzahl versammelte und von der Landesregierung finanziell unterstützt wurde. Trotzdem musste der Verein nach nur zwei Jahren wegen finanzieller Probleme seine Tätigkeit einstellen. Anschließend wurde er von der Gesellschaft der Künste übernommen, in deren Rahmen eine bis zum Ende des Ersten Weltkriegs aktive Abteilung für Fotografie existierte.⁶ Vier Jahre nach Kriegsende rief man den Foto-

1 Faber, Sebastiaan. *Memory Battles Of The Spanish Civil War*. Nashville: Vanderbilt University Press 2018, S. 15–16.

2 Ebd., S. 31.

3 Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918–1988*. Bd. I: Kraljevina Jugoslavija 1914–1941. Belgrad: Nolit 1988, S. 60–61.

4 Ebd., S. 74.

5 Ebd., S. 324.

6 Lozić, Vladko. *Fotoklub Zagreb 1892.–1992. Prilozi za povjesnicu*. Zagreb 2000, S. 15.

klub *Zagreb* als Nachfolger des Amateurfotografenvereins ins Leben, und auch dieser hatte wegen der schlechten wirtschaftlichen Verhältnisse im Land bis Anfang der 1930er-Jahre mit erheblichen Problemen zu kämpfen. Zu dieser Zeit begannen kroatische Fotografen ihre Werke immer häufiger bei internationalen Ausstellungen zu präsentieren und die Tätigkeit des Klubs nahm zu. Die Weltwirtschaftskrise von 1929 traf das Königreich erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1931 und dauerte bis 1934 an, wobei die größte Last der Verschuldung der bäuerliche Teil der Bevölkerung zu tragen hatte. Parallel dazu erstarkten die Diktatur der Karadjordjević-Dynastie und die politische Repression; die Kommunistische Partei konnte bereits ab 1921 lediglich illegal wirken. Obwohl die Preise für fotografisches Material und Ausrüstung zunehmend fielen, blieb die Tätigkeit der Fotografen weiterhin den höheren und gebildeten bürgerlichen Schichten in den Stadtzentren vorbehalten. Dort entwickelte sich stetig das Fotografenhandwerk, welches in jenen Jahren als zukunftssträftig galt. Allmählich wurde dieses Handwerk auch für Menschen außerhalb der Städte interessant, weshalb sie sich für den Beruf auszubilden begannen und als Lehrlinge in Fotostudios arbeiteten.

Eine der bedeutendsten Ausstellungen im Zagreb der Zwischenkriegszeit war die Wanderausstellung *Film und Foto*, organisiert vom Deutschen Werkbund im Rahmen der im April 1930 eröffneten Zagreber Frühlingsmesse. Die Auswahl der gezeigten Fotografien trafen der Pionier des Bauhauses László Moholy-Nagy, der amerikanische Fotograf Edward Weston und der russische Künstler El Lissitzky.⁷ Abgesehen von diesen beteiligten sich an der Ausstellung auch andere namhafte Fotografen wie der Surrealist Man Ray oder Eugène Atget, Cecil Beaton und Kurt Schwitters als Vertreter unterschiedlicher Tendenzen und Richtungen in der Fotografie. Filme von Fritz Lang, Sergei Eisenstein und Wsewolod Pudowkin begleiteten die Schau.⁸

Die damalige Kritik in der einheimischen Presse war hingegen konservativ und auf eine Lobpreisung der »schönen Fotografie« ausgerichtet. Der Kritiker und Vertreter der Zagreber Fotoschule August Frajtić rechnete mit der Ästhetik der Neuen Sachlichkeit ab und setzte sich für Zusammenschließung statt Individualisierung⁹ sowie für die Herausbildung eines nationalen Stils ein. Frajtić gelang es 1938, eine Fotosammlung aus einhundert Werken zusammenzutragen, die ein Jahr später in der britischen *Royal Photographic Society* präsentiert wurde. Nicht zuletzt dadurch etablierte sich die Zagreber Fotoschule in der Öffentlichkeit, und zu ihren ab den 1930er-Jahren vorherrschenden Genres avancierten Landschaftsbilder und ethnographische Darstellungen.¹⁰ Frajtić gehörte zu jenen Fotografen, die ihre Arbeit auch im Unabhängigen Staat Kroatien fortsetzten und Ausstellungen organisierten, um letztlich nach Kriegsende mit der Ustascha-Emigration nach Argentinien zu fliehen.

7 Magaš, Lovorka. Izložba Deutscher Werkbunda *Film und Foto* na zagrebačkoj *Međunarodnoj fotografskoj izložbi* i hrvatska fotografija početkom 1930-ih. In: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, Nr. 34, 2010, S. 189.

8 Ebd., S. 189.

9 Tonković, Marija. Fotografija tridesetih godina. In: Kolečnik, Ljiljana und Prelog, Petar (Hrsg.). *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.–1975*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti 2012, S. 196–202.

10 Tonković, Marija. *Fotograf Franjo Mosinger u kontekstu Nove objektivnosti i Bauhauasa*. Zagreb: Filozofski fakultet (Diss.) 2011, S. 260.

Von den in der Zwischenkriegszeit in Kroatien organisierten Ausstellungen ist insbesondere die erste gesamtslawische Präsentation der künstlerischen Fotografie des Fotoklubs *Zagreb* zu erwähnen. An der 1935 im Künstlerpavillon ausgerichteten Ausstellung beteiligten sich 150 Fotografen, davon 58 aus Jugoslawien, 117 aus der Tschechoslowakei und aus anderen slawischen Ländern sowie ausländische Fotografen mit jugoslawischen Wurzeln.¹¹ Unter den Fotografen, die in Zagreb den Rahmen des gewöhnlichen Handwerks sprengten, ist vor allem Franjo Mosinger mit seiner Fotografie *Užas* (Schrecken) aus dem Jahr 1933 hervorzuheben – ein Bild, das die Schreckensherrschaft der in Deutschland an die Macht gekommenen Nationalsozialisten ankündigte.

In jenen Jahren wurden auch Künstlerkollektive gegründet, zum Beispiel die Gruppen *Oblik* (Form), *Život* (Leben) und *Zemlja* (Erde), die mit ihrem Wirken gegen die traditionellen und konservativen Kunstinstitutionen ankämpften und das Konzept des individuellen Schöpfers dem Kollektiv gegenüberstellten sowie im Falle der Gruppe *Zemlja* gar mit dem Gedanken spielten, eine eigene Fotosektion zu gründen.¹² Gerade diese Fotografen, zu denen auch Mosinger gehörte, sollten schließlich zu den Protagonisten der künstlerischen Fotografie werden. Franjo Mosinger, dem (späteren) Partisanenfotografen, Inhaber eines der bedeutendsten Zagreber Fotostudios und Redakteur der Zeitschrift *Kulisa* (Kulisse), auf dessen interessanten wie tragischen Lebensweg im nachfolgenden Kapitel näher eingegangen wird, ist die Aufstellung des ersten Fotoautomaten im damaligen Kino *Edison* (dem heutigen Kino *Tuškanac*) im Jahr 1930 zu verdanken. Dies führte zu einem regelrechten Aufstand der als Unternehmer tätigen Fotografen, weshalb Mosinger sogar aus dem Fotografenverein ausgeschlossen wurde.

»Im Hintergrund der Auseinandersetzung wird die klassische Konfrontation der manuellen mechanischen Arbeit und der Automatisierung deutlich. In dieser Stunde wurde auch das Klassenbewusstsein der Unternehmer etwas stärker, bei der Diskussion um die Fotoautomaten äußerten sie Folgendes: ›Und während über uns die straff organisierte Industrie und das Kapital stehen, stehen hinter uns ganze Legionen der organisierten Arbeiterschaft – des Proletariats.‹ Dies war für jene Zeit eine ernstzunehmende soziale Warnung.«¹³

Die kroatischen Fotografen der Zwischenkriegszeit arbeiteten in erster Linie in Fotoklubs, während die Einflüsse der Neuen Sachlichkeit sich vor allem bei jenen Fotografen zeigten, die wie Franjo Mosinger als Kleinunternehmer agierten. Die Zeitschrift *Kulisa*, bei der wie erwähnt Mosinger als Redakteur tätig war, spielte bei der Entwicklung der Fotoreportage eine bedeutende Rolle. Aus der heutigen Perspektive betrachtet lässt sich ein Einfluss des Piktoralismus und Impressionismus auf die serbischen Fotografen erkennen. Neuere Beiträge über die Geschichte der serbischen Fotografie konzentrierten sich auf die Medienästhetik und die formal-stilistische Analyse, während Fragen nach der gesellschaftlichen Rolle und Bedeutung der Fotografie vernachlässigt wurden. Die erste Fotoausstellung von

11 Zrinščak, Irina. *Zlatno doba hrvatske fotografije*. Zagreb: Grafički fakultet Sveučilišta u Zagrebu (Diss.) 2013, S. 3–10.

12 Hanaček, Ivana, Kutleša, Ana und Vuković, Vesna. Problem umjetnosti kolektiva: Slučaj udruženja umjetnika Zemlja. In: Miletić, Miloš und Radovanović, Mirjana (Hrsg.). *Lekcije o odbrani: Da li je moguće stvarati umetnost revolucionarno?* Belgrad: KURS und Rosa-Luxemburg-Stiftung Southeast Europe 2017, S. 73.

13 Košćević, Želimir. *U fokusu: ogledi o hrvatskoj fotografiji*. Zagreb: Školska knjiga 2006, S. 57–58.

Amateurfotografen in Belgrad fand im Jahr 1901 statt, im selben Jahr wurde auch der Klub der Fotoamateure ins Leben gerufen, der jedoch ziemlich schnell seine Arbeit einstellte. Erst nahezu drei Jahrzehnte später, am 4. Dezember 1928, gründete sich erneut ein Belgrader Fotoklub, zu dem Fotoreporter jedoch keinen Zugang hatten. Die dokumentarische Fotografie als solche existierte damals bereits, doch den Fotoreportagen, die zu Beginn der 1930er-Jahre während der Wirtschaftskrise entstanden, mangelte es an größerem Engagement und sozialer Sensibilität. Interessanterweise enthielt die Zeitschrift *Zenit*, die in Zagreb von Ljubomir Micić herausgegeben wurde, keine Fotografien, sondern mehrheitlich Illustrationen.¹⁴ Lediglich für die französischen und serbischen Surrealisten – wobei sich die serbischen traditionell eng mit den französischen Surrealisten verbunden fühlten – besaß die Fotografie einen wichtigen Stellenwert innerhalb ihrer künstlerischen Bewegung.

»An dieser Stelle gilt es, auf die starke Wesensverwandtschaft zwischen den französischen und serbischen Surrealisten zu verweisen, und zwar nicht nur im Hinblick auf ihre programmatischen Grundsätze, worüber bereits ausführlich geschrieben wurde, sondern auch im Hinblick auf das Verständnis von der Fotografie, was nur unzureichend bekannt ist. Im Jahr 1924 erschienen in der ersten Ausgabe der Pariser Zeitschrift *La Révolution surréaliste* sechs Fotografien von Man Ray, der innerhalb des Breton-Zirkels ab diesem Augenblick als offizieller Fotograf der Bewegung angesehen wurde. Seine Fotografien illustrierten die Beiträge in der Zeitschrift nicht, sondern korrespondierten vielmehr auf eine fluide Art und Weise als freie visuelle Assoziationen mit den Ideen der surrealistischen Publikation. In erster Linie mussten sie den Anforderungen des Denkautomatismus genügen und überdies die bestehenden Gewohnheiten und Sitten aufrütteln, so wie dies damals in der Pariser Zeitschrift auch ankündigt wurde.«¹⁵

Für die Entwicklung der surrealistisch ausgerichteten Fotografie unter den einheimischen Bedingungen war insbesondere der Almanach *Nemoguće – L'impossible* der Belgrader Surrealisten von Bedeutung. In der Fertigung seiner surrealistischen Fotocollagen, die wiederum mit dem Erscheinen politisch linker Literatur zusammenfielen,¹⁶ folgte der Belgrader Künstler Dušan Matić hinsichtlich der Verwendung von Doppelbelichtung und Montage Man Ray sowie Maurice Tabard. Die Surrealisten betrachteten die Fotografie als Werkzeug zur Hinterfragung der gesamten Lebensrealität.¹⁷ Neben Dušan Matićs Arbeiten sind die hervorragenden fotografischen Werke von Stevan Živadinović, bekannt unter dem Künstlernamen Vane Bor, und von Nikola Vučo, dem jüngeren Bruder des Surrealisten Aleksandar Vučo, erwähnenswert. Nikola Vučo, der zu Beginn seines Schaffens von der Musik inspiriert war und formal außerhalb des Kreises der Surrealisten wirkte, gelangen ausgezeichnete Fotografien wie *Zida agnosticizma* (Wand des Agnostizismus), welche die hohe Barriere zwischen den Surrealisten und dem Bürgertum thematisierte.¹⁸ Nach dem *Zweiten Manifest des Surrealismus* aus dem Jahr 1929 deklarierten die Surrealisten ihren gesellschaftlichen Standpunkt als revolutionär sowie auf der Ordnung des historischen Materialismus fußend¹⁹ und unterstützten die Freiheitsbewegungen in einer Zeit sich zunehmend

14 Todić, Milanka. *Istorija srpske fotografije (1839–1940)*. Belgrad: Prosveta, Muzej primenjene umetnosti 1993, S. 89.

15 Todić, Milanka. *Nemoguće, umetnost nadrealizma*. Belgrad: Muzej primenjene umetnosti 2002, S. 22.

16 Todić, Milanka. *Istorija srpske fotografije (1839–1940)*. Belgrad: Prosveta, Muzej primenjene umetnosti 1993, S. 95.

17 Košćević, Želimir. *U fokusu: ogledi o hrvatskoj fotografiji*. Zagreb: Školska knjiga 2006, S. 20.

18 Todić, Milanka. *Nemoguće, umetnost nadrealizma*. Belgrad: Muzej primenjene umetnosti 2002, S. 56.