

Umschlagabbildung:
Timm Starl, Fotografie 40er Jahre

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Fotografie & Geschichte: Timm Starl zum 60. Geburtstag/Dieter Mayer-Gürr (Hg.). – Marburg: Jonas, 2000

ISBN 3-89445-264-1

© Jonas Verlag
für Kunst und Literatur GmbH
Weidenhäuser Str. 88
D-35037 Marburg

Druck Alpdruck Marburg

ISBN 3-89445-264-1

Dieter Mayer-Gürr (Hg.)

FOTOGRAFIE **& GESCHICHTE**

Timm Starl zum 60. Geburtstag

Jonas Verlag

Inhalt

Vorwort	7
<i>Katharina Sykora</i> Fotografinnen zwischen Experiment und Professionalität. Berufsbiografien in den 20er Jahren	9
<i>Ute Wrocklage</i> Der Fotograf Friedrich Franz Bauer in den 20er und 30er Jahren Vom Kunstfotografen zum SS-Dokumentaristen	30
<i>Monika Faber</i> Heinrich Schwarz. Die Entdeckung der Naturwissenschaften und technischen Apparate durch die Kunstgeschichtsschreibung	51
<i>Diethart Kerbs</i> Deutsche Fotografen im Spanischen Bürgerkrieg. Fragen, Recherchen, Überlegungen	58
<i>Nicola Hille</i> Die sowjetischen Fotoretuschen der 30er Jahre als politische <i>Demozide</i> . Einige Ausführungen zu den historischen und politischen Hintergründen der Bildmanipulation im Stalinismus	68
<i>Miriam Y. Arani</i> Schwestern im Bild. Fotografien von berufstätigen Frauen während des Dritten Reichs	103
<i>Ludger Derenthal</i> „Finden Sie das so schön?“ – Porträtfotografien Konrad Adenauers	144
<i>Jan Brüning</i> Die ewige Suche nach dem guten Bild. Fotolehr- und Fachliteratur des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum	158

Deutsche Fotografen im Spanischen Bürgerkrieg

Fragen, Recherchen, Überlegungen*

I.

Der Spanische Bürgerkrieg war zugleich ein deutscher Bürgerkrieg, denn auf beiden Seiten kämpften Deutsche: Flüchtlinge aus Nazi-Deutschland hatten sich freiwillig zu den anarchistischen Milizen oder zu den Internationalen Brigaden gemeldet, die die Spanische Republik gegen den Militärputsch des selbsternannten spanischen „Führers“ Francisco Franco zu verteidigen halfen. Die Hitler-Regierung hatte auf Bitten Francos nicht nur Flugzeuge, Panzer und Munition nach Spanien geschickt, sondern dazu über 20.000 Soldaten: die Legion Condor. Diese Hilfstuppe war, weil Deutschland das internationale Nichteinmischungs-Abkommen mit unterzeichnet hatte, 1936 heimlich und in Zivil auf Touristendampfern nach Spanien gebracht worden, 1939 wurde sie dann bei der siegreichen Rückkehr offen und mit militärischem Schaugepränge in Hamburg und Berlin empfangen.

Auf beiden Seiten hatten in diesem Krieg auch deutsche Journalisten und Fotografen gearbeitet. Was als Aufstand einer kleinen Gruppe von reaktionären Kolonialoffizieren gegen die rechtmäßige Regierung des eige-

nen Mutterlandes begonnen hatte, war längst zu einem internationalen Konflikt ausgewachsen – vor allem durch die massiven Hilfeleistungen der faschistischen Regierungen von Italien und Deutschland für die meutern- den Offiziere und durch die Unterstützung der Sowjetunion für die Spanische Republik. Die Weltpresse nahm regen Anteil am Fortgang des Geschehens; in der Öffentlichkeit auch der nicht beteiligten Länder, vor allem in Frankreich, England, Holland, Skandinavien und in den USA wurde der Krieg in Spanien leidenschaftlich diskutiert. Auch in der Presse des NS-Staates wurde relativ breit über die Ereignisse in Spanien berichtet – zunächst freilich ohne die „Legion Condor“ zu erwähnen.

Der Spanische Bürgerkrieg war der erste moderne Krieg, der nicht nur von Berichterstatern der kriegführenden Armeen, sondern auch von den Journalisten und Fotojournalisten aus nicht beteiligten Ländern ausführlich dokumentiert wurde. Er fällt in eine Epoche der Pressegeschichte, in der weltweit große illustrierte Wochenzeitungen wie LIFE, PICTURE POST, VU und REGARDS gegründet wurden oder einen neuen Aufschwung nahmen. Der Krieg wurde besonders auch in der

illustrierten Presse der neutralen Länder, wie Frankreich, England, USA, dargestellt und diskutiert, dabei wurden die Fotos nicht weniger zum Argument wie die Texte. Film und Wochenschau dienten ebenso wie die Fotografie der Information und Meinungsbildung, Agitation und Propaganda über diesen Krieg.

Politisch erfahrenen Betrachtern der Weltlage mußte klar sein, daß hier auf spanischem Boden der erste Versuch gemacht wurde, die Machtverhältnisse zwischen Sozialismus und Demokratie auf der einen, Faschismus und katholischer Reaktion auf der anderen Seite militärisch auszukämpfen, daß es sich somit nicht um einen lokalen Konflikt, sondern um einen Krieg von internationaler Bedeutung handelte. Tatsächlich war dieser Krieg nicht nur für die deutsche Luftwaffe so etwas wie die Generalprobe für den Zweiten Weltkrieg.

Aus all diesen Gründen – und nicht nur wegen der kaum überschaubaren Fülle des immer noch erhaltenen (wenn auch weit in die Welt verstreuten) Bildmaterials – ist der Spanische Bürgerkrieg ein zentrales Kapitel der Fotografiengeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts.

Im Unterschied zu der Beteiligung von Dichtern und Schriftstellern am Spanischen Bürgerkrieg – im wesentlichen auf republikanischer Seite – ist die Beteiligung der Fotografen (besonders der deutschen) an diesem Krieg noch sehr wenig erforscht. Der niedrige Forschungsstand hat im wesentlichen fünf Ursachen:

1. In der Bundesrepublik ist die Tatsache, daß dieser spanische zugleich auch ein deutscher Bürgerkrieg war, bis heute weitgehend verdrängt. Die historische Erforschung dieses Krieges und der deutschen Beteiligung an ihm ist bislang das Werk einzelner engagierter Wissenschaftler geblieben¹, von einer breiten Entfaltung und großzügigen Unterstützung der diesbezüglichen Forschung durch staatliche Instanzen kann keine Rede sein. Das ist auch kaum verwunderlich. Verstand sich die Bundesrepublik zwar als

Rechtsnachfolgerin des Deutschen Reiches und hat dementsprechend auch den hitlerischen Leihsoldaten ihre Dienstzeit bei der „Legion Condor“ auf die Altersversorgung anstandslos angerechnet, so war dem demokratischen Nachkriegsstaat die freundschaftliche Hilfe der nazideutschen Diktatur für die franco-spanische Diktatur doch eher peinlich. Die alte Freundschaft ließ sich zwar für neue Geschäftsverbindungen nutzen, aber von ostentativer Herzlichkeit und offizieller Traditionspflege wurde staatlicherseits doch Abstand genommen, jedenfalls solange Franco lebte. Von einer Ehrung der deutschen Freiwilligen, die der bedrohten Spanischen Republik zur Hilfe geeilt waren, konnte erst recht nicht die Rede sein, denn bei diesen handelte es sich ja in aller Regel um Antifaschisten, Anarchisten, Sozialisten, Kommunisten, also um Menschen, die in den Restaurationsjahren des westdeutschen Kapitalismus unter Adenauer, Erhard und Kiesinger keineswegs anerkannt, sondern teilweise schon wieder verfolgt wurden. In dem Film „Unversöhnliche Erinnerungen“ von Klaus Volkenborn und anderen (Basis-Film-Verleih, Berlin), ist die tiefe soziale und politische Spaltung des historischen Bewußtseins im westlichen Deutschland meisterhaft festgehalten und in bezug auf den Spanischen Bürgerkrieg mit verblüffender Genauigkeit dokumentiert.

2. Die Geschichte der Fotografie (und zumal die der Pressefotografie) hat in der Bundesrepublik Deutschland – wie in den meisten europäischen Ländern – keine akademischen Bezugsdisziplin und somit keine Zuteilungsinanz für Berufschancen. Anders als die Literatur und die Bildende Kunst, denen die an allen Universitäten mit mindestens einem Institut vertretenen Wissenschaften Literaturgeschichte und Kunstgeschichte entsprechen, hat die Fotografie bisher nicht ihre Entsprechung in einer akademischen Disziplin „Fotogeschichte“ gefunden, die man studieren, in der man Magister- und Doktorarbeiten schreiben, Titel erwerben und um Stellen

konkurrieren kann.² So kommt es, daß die Erforschung der Fotografie und ihrer Geschichte bisher überwiegend von Autodidakten betrieben wird, d. h. von Laien oder von Abtrünnigen, also von Wissenschaftlern, die eigentlich etwas anderes gelernt haben und für anderes zuständig sind, sich nun aber (aus welchen Gründen auch immer) der Fotogeschichte zugewandt haben.

3. In der DDR galt für die Fotogeschichtsschreibung das gleiche. Was die politische Geschichtsschreibung anbelangt, so beanspruchte der andere deutsche Staat zwar das Erbe und Erinnerungspflege der deutschen Interbrigadisten, dennoch war dort eine freie Erforschung des Spanischen Bürgerkrieges ebensowenig möglich wie bei anderen Themen der jüngeren Geschichte. In allen Ländern des Ostblocks hatte sich die Geschichtsforschung den Zwängen, Prioritäten und Tabus der jeweils aktuellen Politik zu beugen, und zwar um so mehr, je näher sie an die Gegenwart herankam. Es wäre sicher aufschlußreich, eine Analyse der in der DDR erschienenen Veröffentlichungen zum Spanischen Bürgerkrieg in ihrem Verhältnis zur jeweiligen politischen Linie, z.B. der Stalinzeit, der Ära Ulbricht und der Ära Honecker zu schreiben. Nachdem jedoch die DDR aufgehört hat zu existieren, muß wohl auch die Hoffnung aufgegeben werden, das es noch einmal einen anderen deutschen Staat geben könnte, der sich dem Erbe der antifaschistischen Linken in grundsätzlicher Sympathie verbunden weiß und es sich deshalb zur Ehre gereichen läßt, deren Dokumente aus der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zu bewahren, zu erschließen und zu erforschen.

4. Überdies muß an das prekäre Verhältnis von Fotografie, Fotogeschichtsforschung, akademischer Geschichtswissenschaft und politischer Publizistik erinnert werden, wie es jüngst wieder durch die Auseinandersetzungen um die Wehrmachtausstellung deutlich geworden ist. Bis zum Beweis des Gegenteils werden historische Fotos spontan und naiv

als Beleg und Quelle für das genommen, was man politisch der Gegenwart verdeutlichen will. Weder in den historischen Instituten der allermeisten Universitäten noch bei den Machern der Wehrmachtausstellung wurde die Zeitschrift „Fotogeschichte“ gelesen, sonst hätte es nicht geschehen können, daß zehn Jahre lang über die Fotos des PK-Fotografen Gerhard Gronefeld von den Geiseler-schießungen in Pancevo (Jugoslawien) diskutiert wurde, ohne daß jemand gemerkt hätte, daß bereits im Heft 13 dieser Zeitschrift im Jahre 1984 ein ausführliches Interview mit dem Fotografen über genau diese Bilder veröffentlicht war.³

Wie unter kapitalistischen Verhältnissen nicht anders zu erwarten, setzt die intensivere, öffentliche Beschäftigung mit historischem fotografischem Quellenmaterial in der Regel erst dann ein, wenn damit Profilierungschancen verbunden sind, Aufmerksamkeit erregt werden kann oder Jobs winken. So nimmt es nicht wunder, daß der zeitgleich mit unserem Marburger Treffen in Berlin tagende Kongreß von ehrgeizigen jungen Kunsthistorikerinnen organisiert worden ist, und daß es dort vorrangig nicht um das Foto als historische Quelle, sondern um das Foto als Wertobjekt und Ware, als Kunstwerk und Museumsgut ging. In einer derart kunsthistorisch überlastigen Fotogeschichte gibt es in der Regel nur geringes Interesse an der Geschichte der Klassenkämpfe, der Volkskriege und der sozialen Bewegungen.

5. Was nun die Quellenlage angeht, so wären beide, Historiker wie Fotohistoriker, auf die alten Originalfotos angewiesen. Es gibt aber weder in Spanien noch in Deutschland staatliche Bildarchive, deren erklärte Aufgabe es wäre, systematisch nach Fotodokumenten zur Geschichte des je eigenen Landes zu suchen, diese zu sichern und zu registrieren, sie aus ihren Entstehungszusammenhängen heraus zu erforschen und zu bewerten. Anders als für die Literatur gibt es keine Archive und Auffangstellen für Foto-

grafennachlässe, keine Instanz, deren erklärte Aufgabe es wäre,

a) das fotografische Erbe des Landes zu retten und zu bewahren,

b) wesentliche Bildbestände zur Geschichte zu erfassen und zu erschließen.⁴

Gewiß gibt es das Bundesarchiv und einige andere Archive und Museen, die diese Aufgabe vorläufig wahrzunehmen versuchen. Wer hier oder dort aber auch nur einen Tag gearbeitet hat, der weiß, wie weit diese Einrichtungen noch davon entfernt sind, die Aufgaben, die vor ihnen liegen, wirklich zu erfüllen.

II.

Wenn man herausbekommen will, welche deutschen Fotografen auf republikanischer Seite am Spanischen Bürgerkrieg teilgenommen haben, so sieht man sich alsbald in eine Art von weltumspannender Detektivarbeit verwickelt, die von einem einzelnen kaum zu leisten ist. Meine bisherigen kargen Zwischenergebnisse sind daher auch einer Mischung von Glück, Zufall, Neugier, Kombinationsvermögen und gezielten Recherchen zu verdanken. Die Suche wird erschwert durch den Umstand, daß in den linken Zeitschriften, z.B. in der Prager Exil-AIZ (bzw. Volksillustrierten) die Namen von Fotografen in der Regel nicht angegeben wurden.

Bei den deutschen Fotografen, die auf faschistischer Seite tätig waren, führt das Zeitschriftenstudium schon weiter. In Einzelfällen haben die NS-Illustrierten sogar die Urheberschaft eines antifaschistischen Fotografen korrekt vermerkt – vermutlich aus Unkenntnis. Da die NS-Fotografen – soweit sie den Krieg überlebten – nach 1945 fast alle wieder für die illustrierte Presse der Bundesrepublik tätig waren, sind ihre Spuren sehr viel leichter wiederzufinden als die der Antifaschisten, die entweder in Spanien umkamen oder nach 1939 über die ganze Welt verstreut wurden.

Deutsche Fotografen auf republikanischer Seite

Gerta Taro, eigentlich Gerta Pohorylle, geboren am 26.7.1911 im Kreis Lemberg in Polen, zieht mit ihren Eltern und zwei jüngeren Brüdern 1918 nach Stuttgart und 1928 nach Leipzig. Dort wird sie als Mitglied der kommunistischen Jugend im Frühjahr 1933 im Zusammenhang mit einer antifaschistischen Flugblattaktion verhaftet, aber nach 14 Tagen wieder frei gelassen. Sie emigriert sofort nach Paris. Dort lernt sie 1934 den ungarischen Fotografen André Friedmann kennen. Durch ihn kommt sie zur Fotografie, sie erfindet für ihn den Namen Robert Capa und für sich den Namen Gerta Taro. Im August 1936 gehen die beiden gemeinsam nach Spanien. Capa, der durch seine Aufnahmen aus dem Spanischen Bürgerkrieg international berühmt wird, kehrt in Abständen nach Paris zurück, um Fotos zu verkaufen und Filmmaterial zu holen. So auch im Juli 1937, während Gerta Taro die Schlacht um Brunete fotografiert. Beim Rückzug von der Front wird der Wagen, auf dessen Trittbrett Gerta Taro steht, seitlich von einem außer Kontrolle geratenen Tank gerammt. Gerta Taro wird schwer verletzt und stirbt am nächsten Morgen in einem amerikanischen Feldlazarett. Es ist der 26. Juli 1937, ihr 26. Geburtstag. Am 1. August wird sie unter großer Anteilnahme der französischen Linken in Paris beigesetzt. Ihre Fotos sind – zusammen mit denen von Robert Capa – in der kommunistischen Illustrierten „regards“ veröffentlicht.⁵

Georg Reisner, geboren am 9.11.1911 in Breslau, macht dort 1930 sein Abitur und studiert anschließend Medizin und Jura. Er tritt einer sozialistischen Studentengruppe bei und schreibt Musikkritiken für die Zeitung der „Sozialistischen Arbeiter-Partei“ SAP. 1933 emigriert er nach Paris, besucht dort Fotokurse, lernt den damals 18-jährigen Hans Namuth kennen und bringt ihm das Fotogra-



1 Hans Namuth/Georg Reisner: No Pasaran! Sie werden nicht durchkommen! Die Bevölkerung von Madrid errichtet Barrikaden gegen die anrückenden faschistischen Truppen. (1936)

fieren bei. Die beiden werden Freunde und gehen in den Sommermonaten nach Mallorca, wo sie Porträtfotos von Touristen machen. Im Juli 1936 werden sie in Barcelona vom Ausbruch des Bürgerkriegs überrascht. Als französische Pressefotografen dokumentieren sie – vor allem für die große liberale Illustrierte „VU“ – das erste Dreivierteljahr des Krieges. Als Sympathisant der linksmarxistischen Arbeiterpartei POUM wird Reisner im Dezember 1936 in Barcelona verhaftet, kann aber wieder frei kommen. Da sie sich nun ständig bedroht fühlen, kehren die beiden Freunde im März 1937 nach Paris zurück und arbeiten dort weiter als Fotografen. Beim Einmarsch der deutschen Truppen werden sie wie alle Deutschen verhaftet und interniert. Georg Reisner kommt in das Lager Les Mil-

les bei Aix-en-Provence. Kurz vor Weihnachten 1940, als die Gefahr besteht, daß er an die Deutschen ausgeliefert wird, nimmt er sich mit Veronal das Leben. Das Telegramm, das seinen amerikanischen Verwandten seinen Tod mitteilt, kreuzt sich mit dem, das ihm sein Visum ankündigt.⁶

Hans Namuth, geboren am 17.2.1915 in Essen, war Buchhandelslehrling und Mitglied bündischer Jugendgruppen mit Kontakten zur kommunistischen Jugend. Im Juli 1933 wird er beim Verteilen antifaschistischer Flugblätter verhaftet. Sein Vater besucht ihn in ordnungsgeschmückter SA-Uniform im Gefängnis, besorgt ihm einen Paß und verhilft ihm zur Ausreise nach Frankreich. In Paris lernt er Robert Capa und Georg Reisner kennen.

Sein weiterer Weg ist mit dem Georg Reisners nahezu identisch, bis die beiden durch die Internierung 1940 getrennt werden. Hans Namuth meldet sich freiwillig zur Fremdenlegion, dadurch gelingt es ihm, nach Nordafrika zu kommen. Von dort aus kann er auf Umwegen in die USA gelangen. 1943 tritt er in die US-Army ein und kehrt als amerikanischer Soldat nach Europa zurück. Nach 1945 bildet er sich in New York weiter zum Fotografen aus. Durch die Bekanntschaft mit Jackson Pollock findet er zu dem Thema, das seitdem sein Werk bestimmt: das Künstlerporträt. Hans Namuth ist am 13. Oktober 1990 in der Nähe von New York an den Folgen eines Verkehrsunfalls gestorben. Eine Ausstellung seines Porträtwerkes wurde 1999 in der National Portrait Gallery in Washington gezeigt.

Hans Schaul, geboren am 13.12.1905 in Frankfurt/Oder, studiert Jura in Berlin. 1933 erhält er, kurz nach Beendigung seiner Ausbildung zum Rechtsanwalt Berufsverbot und emigriert nach Paris, zusammen mit seiner ersten Frau, der Jugendschriftstellerin Ruth Rewald, die später zusammen mit ihrer kleinen Tochter in Auschwitz ermordet wird. Hans Schaul arbeitet in Paris als Fotograf und Fotolaborant. Im Herbst 1936 geht er als Freiwilliger nach Spanien und wird Redakteur der Redaktionszeitung des Bataillons Tschapajew. Im Auftrag der Kommunistischen Partei porträtiert er fast alle Mitglieder der XI. Brigade. Diese Fotos werden, zusammen mit anderen Negativen, von Luigi Longo nach Moskau geschickt, wo sie sich heute noch in den Archiven des Militärmuseums befinden sollen. Auch die meisten Aufnahmen in dem Tschapajew-Buch „Das Bataillon der 21 Nationen“ von Kantorowicz sind von Hans Schaul. 1938 geht Schaul zurück nach Paris, dort wird er bei Kriegsbeginn verhaftet und wandert durch mehrere Lager. Schließlich wird er 1943 im Lager Djelfa in der algerischen Wüste von britischen Trup-

pen befreit. Gemeinsam mit anderen deutschen Kommunisten reist er auf sowjetische Anforderung unter britischem Schutz über Nordafrika, Palästina, Irak, Iran in die Sowjetunion. Dort arbeitet er als Politikkommissar in einem Lager kriegsgefangener Franzosen, später als Dozent an deutschen Antifaschulen. 1948 von Heinrich Rau in die DDR gerufen, arbeitet er dort 3 Jahre lang als Rechtsberater der Regierung, wird dann Professor und 1956 Chefredakteur der Zeitschrift „Einheit“, des theoretischen Hauptorgans der SED. Hans Schaul ist am 10. Mai 1988 in Ost-Berlin gestorben.

Walter Reuter, geboren am 4.1.1906 in Berlin, Lehre als Reprofotograf, Wandervogel und bündische Jugend, Schauspielunterricht. 1924/25 ein Jahr auf Wanderschaft, dann Arbeit als Reprofotograf bei Sahn & Co. im Berliner Zeitungsviertel. Wegen Initiierung einer Solidaritätserklärung für die Opfer des 1. Mai 1929 entlassen und fortan arbeitslos. 1930 – 33 freier Fotoreporter, in erster Linie für die „Arbeiter Illustrierte Zeitung“ AIZ. Reportagen über das Elend der Berliner Laubenkolonie, über den SA-„Mordsturm“ 33, über den Überfall auf die Kolonie Felseneck, über Streiks in Schlesien und Böhmen. Persönlich mit dem Rechtsanwalt Hans Litten befreundet, der viele Prozesse gegen die Nazis führt und später im KZ Dachau umkommt. Im Frühjahr 1933 flieht Walter Reuter zusammen mit seiner Freundin aus Berlin. Über Zürich, Genf, Marseille gehen sie nach Spanien. Bei Ausbruch des Bürgerkrieges schickt Walter Reuter seine Frau mit dem inzwischen geborenen Sohn nach Paris und meldet sich freiwillig zur republikanischen Miliz. Später arbeitet er als Fotograf für das Außenministerium der Spanischen Republik. Im Frühjahr 1939 flieht er unter Zurücklassung aller Negative von Barcelona nach Paris. Dort wird er später interniert und zum Eisenbahnbau in die marokkanische Sahara abkommandiert. Im März 1943 gelingt ihm mit

seiner Familie die Flucht nach Mexiko. Dort muß er aus dem völligen Nichts wieder anfangen. Er wird Gelegenheitsarbeiter, dann Fotoreporter und etwa 1950-65 Kameramann beim mexikanischen Film, danach wieder Fotograf. Heute lebt Walter Reuter, in zweiter Ehe mit einer Mexikanerin verheiratet, 94-jährig in Mexiko-Stadt. 1990 zeigt die „Neue Gesellschaft für Bildende Kunst“ in Berlin die Ausstellung „Walter Reuter, Berlin-Madrid-Mexiko, 60 Jahre Fotografie und Film“, die anschließend auch in Madrid und Mexiko gezeigt wird.⁷

Deutsche Fotografen auf faschistischer Seite

Werner Cohnitz (8.8.1909 – 1952)

Seit 1928 Pressefotograf in Berlin. Im Zweiten Weltkrieg Bildberichterstatter bei der Kriegsmarine. 1952 Selbstmord in Frankfurt/Main.

Wilm Hohmann (Lebensdaten nicht bekannt)

War 1936 für die Firma Heinrich Hofmann in Spanien. Soll im Zweiten Weltkrieg umgekommen sein.

Helmut Kurth (16.12.1893 – 10.8.1971)

Im I. Weltkrieg Jagdflieger, in den zwanziger Jahren verschiedene Studien und Berufe, seit 1931 Pressefotograf, vor allem für die „Münchener Illustrierte Presse“. 1936 und 1939 in Spanien, 1939 – 42 als Bildberichterstatter bei der Luftwaffe, danach teils Werbefotograf, teils Landwirt in Oberbayern. Sein fotografischer Nachlaß befindet sich seit 1987 im Folkwang-Museum in Essen.

Franz Roth (5.4.1911 – 19.3.1943)

Österreicher, SA-Mitglied seit 1933, kam 1938 nach Berlin, 1943 bei Kiew gefallen.

Willi Ruge (23.10.1892 – 6.2.1961)

Pressefotograf seit 1910, viele Veröffentlichungen in der „Berliner Illustrierten Zeitung“. Im Ersten und Zweiten Weltkrieg Bild-

berichterstatter bei der Luftwaffe. Nach 1945 unter anderem für Quick und Burda tätig.⁸

Erich Andres (12.1.1905 – 6.2.1992)

Ursprünglich Journalist, seit 1923 in Hamburg ansässig. Von August bis Dezember 1936 in Spanien. 1939 – 45 Bildberichterstatter bei der Kriegsmarine, dann wieder Pressefotograf in Hamburg.

Heinrich von der Becke (20.3.1913 – 25.6.1997)

Ausbildung als Sportfotograf, seit 1933 bei der „Presse-Bild-Zentrale Braemer & Güll“ in Berlin. Von August 1936 bis Mai 1937 in Spanien. 1940 – 45 Kriegsfotograf an verschiedenen Fronten. Nach 1945 wieder in Berlin tätig, vorwiegend als Sportfotograf. Sei Nachlaß befindet sich im Deutschen Sportmuseum in Berlin.

Hanns Hubmann (21.6.1910 – 8.5.1996)

Ausbildung in Darmstadt und München, seit 1931 Pressefotograf in München, seit 1935 in Berlin. Als „Sonderberichterstatter“ der „Berliner Illustrierten Zeitung“ 1937 in Spanien. 1940 – 1945 Kriegsberichterstatter für die deutsche Propaganda-Illustrierte „Signal“, 1945 – 48 Fotograf bei der amerikanischen Militärzeitung „Stars and Stripes“, seit 1948 bei „Quick“ in München. Nachlaß im Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz in Berlin.⁹

Roman Stempka (20.1.1909 – 30.9.1990)

Seit 1929 Pressefotograf beim Scherl-Verlag, 1936/37 in Spanien, 1940 – 45 Kriegsfotograf, 1947 Mitbegründer der Wochenzeitschrift „Der Spiegel“ in Hannover.

Möglicherweise sind außerdem noch weitere deutsche Fotografen (z.B. Kurt Boecker, Herbert Hoffmann und Max Ehler) auf faschistischer Seite in Spanien tätig gewesen. Neben den internationalen Pressebildagenturen (wie Associated Press und Keystone), deren Namen als Herkunftsangabe bei Bildern aus



2 ABC – Aktuelle Bilder Centrale Georg Pahl, Berlin: „Triumphaler Einzug der Legion Condor in Berlin, 6.6.39: Die siegreiche Standarte der Legion Condor beim Einzug durch das Brandenburger Tor in Berlin“ (Original-Bildunterschrift).

dem Spanischen Bürgerkrieg immer wieder auftauchen, haben die folgenden deutschen Pressebildfirmen Fotos aus dem Spanischen Bürgerkrieg vertrieben:

1. Weltbild (das ist die gleichgeschaltete Sektion von Keystone)
2. Heinrich Hoffmann
3. Internationale Photo-Korrespondenz Witzleben
4. Presse-Photo GmbH
5. Atlantic
6. Presse-Bild-Zentrale Braemer & Güll

Alle Firmen hatten ihren Sitz in Berlin.

III.

Wo man die Überlebenden befragte und die Selbstäußerungen der Verstorbenen studierte, konnte man den Eindruck gewinnen, daß die Fotografen der republikanischen Seite diesen spanischen Bürgerkrieg auch später noch, bis ins hohe Alter, als „ihre Sache“ verstanden und verstehen. Die deutschen Fotografen, die auf faschistischer Seite dabei waren, äußerten sich im historischen Abstand fast alle zurückhaltender, vermutlich waren sie auch in ihrer Mehrheit weniger politisch motiviert. Bei einigen von ihnen überwog offenbar die Abenteuerlust, das Interesse an der Reise in ein damals noch fernes und exotisches Land und der Ehrgeiz, sich durch Aufnahmen vom Kriegsschauplatz für eine Karriere in der deutschen Illustriertenfotografie zu qualifizieren. Es würde sich lohnen, einmal Motivlisten zusammenzustellen und typische Motive der Bildberichterstattung der faschistischen Seite von denen der republikanischen Seite zu unterscheiden. Vermutlich gibt es Motive, die mehr oder weniger eindeutig faschistisch sind (wie z.B. die Hofberichterstattung vom Hofe Francos oder die militärischen Rituale der faschistischen Armee unter Mitwirkung der Kirche) und andere, die auf den ersten

Blick als republikanisch zu erkennen sind (wie die Selbstbewaffnung der Arbeiter, spontane Massendemonstrationen usw.). Gleichzeitig dürfte es aber auch eine Menge Motive geben, die auf beiden Seiten aufgenommen werden konnten (wie Tote, Verwundete, Zerstörungen, usw.) und die sich unter Umständen zum Verwechseln ähnlich sehen.

Der Versuch, mit Hilfe solcher Motivlisten etwas über die inhaltliche Struktur der Bildproduktion im Spanischen Bürgerkrieg herauszubekommen, erscheint mir erfolgversprechender als die Absicht, mit Hilfe von formalen Kriterien nach einer in den Bildern möglicherweise verborgenen republikanischen oder faschistischen „Ästhetik“ zu suchen. Auch in bezug auf die NS-Fotografie in Deutschland ist ja die Frage verschiedentlich gestellt worden, ob es nicht doch irgendwelche Gestaltungsprinzipien oder Formelemente gibt, mit deren Hilfe man auch ohne inhaltliche oder entstehungsgeschichtliche Informationen ein Bild als „faschistisch“ oder „nicht-faschistisch“ identifizieren kann. Bisher ist da kaum etwas gefunden worden, das sich nicht ebenso in der Werbefotografie der zwanziger-dreißiger Jahre wiederfinden ließe.

Fruchtbarer erscheint es mir, über die Biographien der Fotografen deren eigene Motivationen und die Entstehungszusammenhänge (Auftraggeber, Verwendungskontext, Kontrollen bei der Bildproduktion, Zensur bei der letztendlichen Bildauswahl usw. usf.) zu erforschen sowie anhand der Veröffentlichungen (zeitgenössischer und späterer) die Rezeptionsgeschichte der Bilder zu rekonstruieren. In der Rückbindung der historischen Bilddokumente an die Personen ihrer Urheber und an die Konditionen der Bildproduktion kann noch am ehesten die Anonymität und scheinhafte Objektivität der Bilder aufgehoben werden, die sie in der Folgezeit für jeden Zweck und jede ideologische Inanspruchnahme verfügbar machten.

Fotos haben ja doch stets diesen Doppelcharakter, daß sie nicht allein historisches Do-

kument, sondern auch Ausdrucksträger sein können, d.h. daß nicht nur etwas von der je vorfindlichen Realität, sondern auch etwas von den Gefühlen und Gedanken ihrer Produzenten in sie eingegangen ist. Nur deshalb ist es ja auch möglich, daß sie mit den Erinnerungen und Hoffnungen derer, die sie betrachten, in Gespräch treten können. Immer ist natürlich auch die Gefahr der Umdeutung und des Mißbrauchs gegeben. So gibt es genügend Fotografien, die von republikanischen Fotografen in eindeutig antifaschistischer Absicht aufgenommen wurden, die dann aber in die Hände des Gegners gerieten und nun mit „umgedrehter“ Bildunterschrift in eindeutig faschistischen Publikationen erschienen.¹⁰

Was und wieviel von den im spanischen Bürgerkrieg überhaupt aufgenommenen Fotos an die Öffentlichkeit gelangte, welche von diesen Bildern vergessen wurden, welche dagegen berühmt und zu Ikonen wurden, das verdankt sich weniger der Arbeit der Fotografen als vielmehr der Arbeit unzähliger, meist unbekannt gebliebener Mitarbeiter von Bildagenturen und Zeitungsredaktionen. Es sind das System und die Struktur der Bildverwertung, die aus Fotos Denkbilder eines öffentlichen Bewußtseins machen. Es sind die Intentionen und Präferenzen der Bildverwerter, die Mentalitäten des von ihnen angepeilten Millionenpublikums, die schließlich über das Schicksal und die Wirkungschancen der Fotos entscheiden.¹¹

* Überarbeitete und ergänzte Fassung eines Artikels, der zuerst in der vom Kulturamt der Stadt Düsseldorf herausgegebenen Broschüre „Musik, Theater, Literatur und Film zur Zeit des Dritten Reichs“ (Verlag der Goethe-Buchhandlung, Düsseldorf 1987) erschienen ist. Der Verfasser ist sich der Dürftigkeit der hier mitgeteilten Forschungsergebnisse bewußt und bittet um Kontaktaufnahme, Kritik und Ergänzungsvorschläge, sollte sich irgendwo noch jemand für dieses abseitige Thema interessieren. Anschrift: Diethart Kerbs, Schillerstr. 10, 10625 Berlin.

1 Vgl. z.B. Patrik von zur Mühlen: Spanien war ihre Hoffnung. Die deutsche Linke im Spanischen Bürgerkrieg 1936 bis 1939. Berlin, Bonn 1985. Sowie: Walter L. Bernecker: Der Spanische Bürgerkrieg, Materialien und Quellen. Frankfurt am Main 1986. Beide Bücher enthalten umfassende Literaturhinweise.

2 Abgesehen von der einen Professur an der Gesamthochschule Essen, die aber wohl nicht zufällig mit einer Literaturwissenschaftlerin besetzt ist.

3 „Da kommen Menschen zu Tode“. Ein Gespräch mit Gerhard Gronefeld über eine Geisel-Exekution 1941 und seine Tätigkeit als Kriegsberichterstatter, geführt von Diethart Kerbs. In: Fotogeschichte, 4. Jg. 1984, Heft 13, S. 51-64.

4 Vgl. Das Bildarchiv I: Rettet die Bilder! Hg. von Diethart Kerbs. Berlin 1986. Und: Bewahren, was noch zu retten ist ... Möglichkeiten der Archivie-

rung, Konservierung und Restaurierung von Fotografiesammlungen. Beiträge des 2. Münchener Fotosymposiums. München 1992.

5 Vgl. das faszinierende Buch von Irme Schaber: Gerta Taro, Fotoreporterin im spanischen Bürgerkrieg. Eine Biographie. Marburg 1994.

6 Vgl. Hans Namuth, Georg Reisner: Spanisches Tagebuch. Fotografien und Texte aus den ersten Monaten des Bürgerkrieges. Berlin 1986.

7 Vgl. das Katalogbuch: Walter Reuter, Berlin – Madrid – Mexiko. 60 Jahre Fotografie und Film 1930 – 1990. Berlin 1990.

8 Vgl. Diethart Kerbs, Walter Uka, Brigitte Walz-Richter (Hg.): Die Gleichschaltung der Bilder. Zur Geschichte der Pressefotografie 1930 – 36. Berlin 1983, S. 40, 42, 43.

9 Vgl. Hanns Hubmann: Augenzeuge 1933 - 1945. München 1980, S. 121-126, 178-179. Über Hubmann vgl. Karl Riha: Die Blindheit des Objektivs. In: Journal für Geschichte, Heft 2/1982, S. 26-30.

10 So z.B. die Fotos von Hans Namuth und Georg Reisner in der faschistischen Propaganda-Broschüre: Moskau – der Henker Spaniens. München, Berlin 1936.

11 Vgl. Caroline Brothers: War and Photography. A Cultural History. London, New York 1997. Das Buch untersucht die Verwendungsweisen und Wirkungsmechanismen von Fotos aus dem spanischen Bürgerkrieg in der englischen und französischen illustrierten Presse der Jahre 1936 – 38.