



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Fotografie im spanischen Bürgerkrieg

Heinrich Mayer Kaibitsch

Magister der Kommunikationswissenschaft / Publizistik

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 301

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kommunikationswissenschaft/Publizistik

Betreuerin / Betreuer:

Univ. Prof. Wolfgang Duchkowitsch

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung: Der Spanische Bürgerkrieg - Ikonographie des Totalitarismus.....	4
2	Fotografietheorie.....	8
2.1	Fotografie zwischen den Stühlen	8
2.1.1	Kulturwissenschaftliche Ansätze der (Presse)Fotografietheorie	9
2.1.2	Semiotik und Ideologiekritik:	10
2.2	Kommunikationswissenschaftliche Ansätze	17
2.2.1	<i>Theorien des Bildjournalismus</i>	18
2.3	Verwendung der Quelle Fotografie in der Geschichtswissenschaft	21
2.3.1	Zweifel am Quellencharakter der Fotografie und anfängliche Rezeption von Fotografie in der Geschichtswissenschaft.....	21
2.3.2	Fotografie als historische Quelle	23
3	Ursachen und Verlauf des spanischen Bürgerkriegs und die Dimension der italienischen Beteiligung	29
3.1	Die Sonderrolle Spaniens im europäischen Kontext – Kriegsgründe.....	30
3.1.1	Die Agrarfrage	31
3.1.2	Regionalismen und Zenrifugalkräfte.....	33
3.1.3	Kirche und Staat	36
3.1.4	Militär und Staat	38
3.1.5	Politische Instabilität.....	39
3.1.6	Blockbildung und Radikalisierung	39
3.2	Kurzer Abriss des Kriegs.....	40
3.3	Die Rolle Italiens im Spanischen Bürgerkrieg	41
3.3.1	Kriegseintritt – Erwartungen – Hoffnungen	42
3.3.2	Dimension der Italienischen Beteiligung	43
3.3.3	Der Luftkrieg	44
4	Das Feldlabor - Spanien als Wiege der Kriegsfotografie	46
4.1	Historische Entwicklung der Kriegsfotografie	46
4.1.1	Der Krimkrieg 1853 - 1856.....	48

4.1.2	Der amerikanische Sezessionskrieg 1861 - 1865	49
4.1.3	Der Erste Weltkrieg	50
4.2	Strukturen und Entwicklungen der Kriegsfotografie in Spanien	54
4.3	Organisation der Presse auf Seiten der Nationalen	55
4.4	Organisation der Presse auf Seiten der Republikaner	56
4.5	Illustrazione Italiana	57
4.5.1	Medien im Faschismus	57
4.5.2	Berichterstattung über den Krieg in Spanien in der Illustrazione Italiana	64
5	Das italienische Bombardement Barcelonas – Luftbilder und die Fiktion von Distanz ..	65
5.1	Bilder des spanischen Bürgerkriegs in der Illustrazione Italiana in Zahlen	65
5.1.1	Abbild und Abgebildetes – eine thematische Aufschlüsselung der publizierten Bilder 66	
5.2	Zehn Fotografien unter der Lupe – Motive und Einstellungen hinter den Bildern ..	70
5.3	Luftangriffe auf die Stadt Barcelona	72
5.4	Die Bilder im Detail - Wer, Wann, Warum, Wo.....	74
5.4.1	Autorenschaft der Bilder.....	75
5.4.2	Los novios de la muerte – Propaganda und Luftwaffe	75
5.5	Die Fotografien	76
5.6	Luftaufklärung und Propaganda oder die Grenzen der Pressefotografie	77
5.7	Kontext und Fotografie	79
6	Resümee	81
7	Anhang Bildarchiv - Luftangriffe auf Barcelona	84
8	Abstracts	89
9	Bibliographie	91

1 Einleitung: Der Spanische Bürgerkrieg - Ikonographie des Totalitarismus

„More than in any previous war, and possibly any war since, photographs of Spain became images not just *of* but *in* conflict.“¹

Der Bürgerkrieg in Spanien entfachte das europäische Interesse aufgrund der Vielfältigkeit von Beteiligten und Inhalten. Sein Ausbruch war, neben innerspanischen Ursachen, durch Gegensätze befördert worden, die zu dieser Zeit ganz Europa bewegten. Er war zugleich Bürgerkrieg und internationaler Konflikt, Klassenkampf und der erste Krieg der beiden dominanten totalitären Ideologien des 20. Jahrhunderts. Er war ein Krieg, in dem die Trennung zwischen Front und Nicht-Front, zwischen Kombattanten und Zivilisten aufgehoben wurde. Der Krieg in Spanien kann darin als durchaus als Vorgriff auf den zweiten Weltkrieg betrachtet werden. Der Luftkrieg löschte den Unterschied zwischen Front und Hinterland aus, und war zugleich einer der am stärksten kommentierten und beachteten neuen Kriegstaktiken im spanischen Bürgerkrieg. Die Kriegsverbrechen, die Leiden der Zivilbevölkerung, symbolisch verkörpert in der Zerstörung Guernicas, die kontinuierliche Präsenz des Bildes von Picasso und die noch immer andauernde Diskussion über die Bestimmung der Urheber dieser Grausamkeit zeigen wie emotional und intensiv dieser Konflikt die Weltöffentlichkeit in seinen Bann zog.² Für viele Antifaschisten aus Deutschland, Italien und Österreich war Spanien die Möglichkeit, den Sieg des Faschismus in ihren Heimatländern nicht passiv hinzunehmen und dort aktiv gegen den Faschismus zu kämpfen.

Auf der anderen Seite gab es militärische, strategische und wirtschaftliche Gründe für Deutschland und Italien, sowie natürlich Portugal, als Nachbar mit einer konservativ – autoritären Diktatur unter Salazar, den drohenden „Sieg des Kommunismus“ in Spanien zu verhindern, der als Schreckgespenst durch die Köpfe der faschistischen Staaten geisterte.

Der spanische Bürgerkrieg ist heute, über 60 Jahre nach seinem Ende, noch immer ein sehr präsenter Krieg. Präsent durch seine Bilder, die wie nie zuvor die Grausamkeit der Soldaten und das Leid der Zivilbevölkerung, die Unübersichtlichkeit und Zerrissenheit im Bürgerkrieg, aber auch den politischen Extremismus von Rechts und Links zeigten. Diese Spaltung wurde, auch durch die Fotografie als Propagandamittel, in viele Länder Europas und der Welt vermittelt.

¹ Caroline Brothers, „War and Photography – a cultural history“, Routledge 1997, S.2.

² siehe dazu: Herbert R. Southworth: Guernica! Guernica! A study of journalism, diplomacy, propaganda and history, Berkeley / Los Angeles / London 1977.

Während des Krieges wurde der spanische Bk. intensiv propagandistisch verwertet und besonders in Europa ganz oben auf die Medienagenda gesetzt. Dazu passte dass die Massenkommunikationsmittel, insbesondere Bild- und elektronische Medien, also Fotografie, Film und Radio, gerade zu dieser Zeit Qualitätssprünge sowohl in technischer als auch in Hinsicht auf ihre Verbreitung gemacht hatten. In ideologisch bereits stark polarisierten Staaten wie Italien und Deutschland (Volksempfänger, öffentlicher Empfang) waren sie sehr verbreitet.

Ausstellungen wie in Bologna 1999/2000 „Immagini nemiche (feindliche Bilder)“ über Kriegsfotografie im Spanischen Bürgerkrieg, und 2007 „Quando piovevano bombe (als es Bomben regnete)“ über den Luftkrieg der Truppen Francos gegen Barcelona, in Berlin die Robert Capa Retrospektive, in London 2002 „The Spanish Civil War: Dreams and Nightmares“ zeugen von der kontinuierlichen Faszination, die der dem Spanischen Bürgerkrieg nachfolgende Medienkrieg bis in die Gegenwart auszuüben vermag. Selbst die Schrecken des 2. WK. konnten die Bilder und Eindrücke des spanischen Konfliktes nicht verdrängen. Die Rezipienten waren bereits durch Bilder des spanischen Krieges sensibilisiert, die sich als erstmalige, unmittelbare Momentaufnahmen eines blutigen Konfliktes und zugleich als Vorboten und Zeugnis eines Aufeinandertreffens zweier Weltanschauungen tief und direkt in das kollektive Gedächtnis Europas und der Welt eingebrannt hatten. Ihnen war sozusagen ihre fotografiererezeptive Unschuld genommen worden. Die Propaganda im 2. Wk. baute zudem auf fotografische Topoi und Standards des Spanischen Bürgerkriegs auf. Das Imaginarium des sp. Bk. bildete und prägte das kollektive Gedächtnis und formte Images und Eindrücke, die zu tiefsitzenden Überzeugungen wurden. Bei jedem neuen Konflikt zwischen den beiden Ideologien wurden diese aktiviert.

Auch die Bilder des spanischen Bürgerkrieges bauten auf bereits bestehende Annahmen, Einstellungen und kollektive Mythen auf. Ihre Bedeutung erschließt sich nicht (nur) über ihre Aussage, sondern über ihre Kraft, unausgesprochene Sorgen, Überzeugungen und Einstellungen der Gesellschaft, in der sie rezipiert wurden, anzusprechen und zu aktivieren.

Mit Hilfe der Analyse von Bildern, der Klärung ihrer Entstehungszusammenhänge, ihrer Verwertung für propagandistische Zwecke, der Positionierung derselben im damaligen medialen Diskurs, deren Diffusion und Bewertung bei den Rezipienten, deren Status innerhalb der Mediengesellschaft zum Zeitpunkt der Veröffentlichung..., kann somit Einblick in die diesen Bildern inhärenten Meinungen und Einstellungen einer Gesellschaft und die Stärke und Reichweite derselben gewonnen werden.

“Newspapers must always infer what is already known as a present or absent structure. “What is already known” is not a set of neutral facts. It is a set of common

- sense constructions and ideological interpretations *about* the world, which holds society together at the level of everyday beliefs.”³

Der spanische Bürgerkrieg ist wegen seiner Rolle als erster Bilderkrieg der Moderne sehr gut zur Analyse von Kriegsfotografie geeignet. Die durch die wachsende Berichterstattung (Bild, Ton und Text) über den Bürgerkrieg entstehende Notwendigkeit der beiden Kriegsparteien, sich für das jeweilige Verhalten zu rechtfertigen bzw. die eigene Interpretation der Vorkommnisse zu verbreiten, war mitverantwortlich für die Ausbildung eines manipulativen und konfrontativen Mediensystems. Eine konzentrierte Medienoffensive traf auf unerfahrene, im Umgang mit Bild und Ton unbedarfte und daher leicht beeindruckbare Rezipienten, für die Medienberichte, und zunehmend Bilder aus Spanien meist die alleinigen Informationsquellen über den Konflikt darstellten. Auf Seiten der Nationalisten verstärkten Experten aus Italien und Deutschland die Propagandamaschinerie Francos, auf der Seite der Republik waren es Künstler und Journalisten aus der ganzen Welt, die sich im Rahmen der internationalen Brigaden engagierten, sowie Unterstützer aus der Sowjetunion, die die Themen des Kriegs international verbreiteten. D. h. der Krieg fand außerhalb Spaniens vor allem auf der Leinwand und in den Zeitungen statt. Wie viel Material produziert wurde zeigt der Katalog der Filmoteca Española, der *„Catálogo General del cine de la guerra civil“*, der über tausend Seiten stark ist und nicht mehr als die Hälfte der tatsächlich gedrehten Filme enthalten soll, wie ein Kurator desselben betont.⁴

Es ist die Leica, die es mit ihrer Kompaktheit und ihrer kurzen Belichtungszeit den Kriegsjournalisten ermöglicht, eine völlig neue Sicht auf Konflikte in die Zeitung zu bringen und sich immer näher und weiter an die Handlung, an die Kämpfe, an Schicksale und Tragödien anzunähern. Unterstützt durch rapide wachsende Netzwerke von Korrespondenten und Fotoagenturen, in Szene gesetzt durch neue Formen der Reportage und befeuert vom Interesse der Menschen und daraus resultierenden Rekordauflagen, im Bestreben, immer aktueller zu sein und vom Ereignis bis zu seiner Publikation nur mehr wenige Stunden bzw. Tage vergehen zu lassen, wird die Kriegsberichterstattung zu einer neuen Front in den Wohnzimmern und Bars. An dieser Front werden nun Kriege mitentschieden, beim Bürgerkrieg in Spanien war es noch nicht so weit. Media schafften es die Republikaner dennoch, militärisch unterliegend, ihre Deutung dieses Konfliktes damals und heute bei der Mehrzahl der Medienkonsumenten Europas zu verankern. Sie verloren zwar den Krieg auf dem Schlachtfeld, gewannen aber den Krieg um die Köpfe der Menschen. Auch und gerade wegen ihres bewussten Umgangs mit Bildern.

³ Stuart Hall, “The determinations of news – photographs”. S.236, in Cohen, Young: “The manufacture of news: Deviance, social problems and the mass media”, Constable, 1982

⁴ Katalog Ausstellung „Immagini nemiche. La guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni 1936 – 1939, organisiert vom “Istituto per i beni artistici, culturali e naturali” der Region Emilia Romagna (Bologna 1999), online unter <http://195.62.160.66/h3/h3.exe/aspagna/> (31.10.2008) S. 15

Der Stellenwert, den Kriegsfotografen, Fotoagenturen und Redaktionen bei der Bedeutungskonstruktion von Fotografien haben ist von Fotografie zu Fotografie verschieden. Gerade deshalb ist es wichtig, bewusst zu machen, welche Mechanismen sich hinter der Abbildung einer Fotografie verbergen können.

In dieser Arbeit hinterfrage ich am Beispiel der Kriegsfotografie, welche in der italienischen Illustrierten „Illustrazione Italiana“ abgedruckt worden ist, wie stark Fotografie von externer Bedeutungszuschreibung abhängig ist.

Dazu gehe ich die Hauptansätze zur Analyse von Fotografie durch. Die Sonderrolle von Fotografie als Projektionsfläche für unterschiedlichste Ansätze soll bei helfen, der „Natur“ von Fotografie näherzukommen. Die historischen Hintergründe des Bürgerkriegs in Spanien sollen dabei helfen, die kulturellen Implikationen der Bedeutungszuschreibungen von Fotografien zu verstehen.

Kriegsberichterstattung wird innerhalb des Journalismus als eigenständige Abteilung betrachtet. Nach welchen Gesetzmäßigkeiten und Regeln sie im Kontext von Krieg als Auflösung traditioneller Ordnung funktioniert und wie sie sich gebildet hat, wird im vierten Teil der Arbeit erklärt werden.

Die faschistische Medienkontrolle und das Einsetzen von Medien als Propagandawerkzeug einer zentralistischen Diktatur zur Verstärkung ihrer Meinungsführerschaft soll im fünften Teil behandelt werden. Wie sich die faschistische Medienmanipulation als Modell für andere Einparteiensysteme durchsetzte wird ebenfalls beleuchtet.

Die Illustrazione Italiana, ihre Entstehung als einer der Pfeiler der italienischen Medienrevolution in der Mitte des 19. Jh. und ihre weitere Entwicklung bis zur Übernahme durch den Faschismus bilden den sechsten Teil.

Ich habe alle Ausgaben der Illustrazione Italiana innerhalb des Kriegszeitraums untersucht und die daraus resultierenden Daten analysiert. Das mündete in der Selektion von zehn Fotografien, die die visuelle Berichterstattung über die Bombenangriffe auf Barcelona von Seiten der faschistischen Aviazione Legionaria auf Hilfseinsatz für Franco bildeten. Diese habe ich stellvertretend für alle anderen 954 (!!) Fotografien der Illustrazione Italiana, die sich dem spanischen Bürgerkrieg widmen, einer genaueren Analyse unterzogen.

Der siebente Teil bildet das Resümee. Eine Liste aller publizierten Bilder zum spanischen Bürgerkrieg in der Illustrazione Italiana im Anhang soll die Recherche weiterer Fragestellungen zum Thema ermöglichen.

2 Fotografietheorie

2.1 Fotografie zwischen den Stühlen

Fotografie ist eine Technik, um Bilder zu erzeugen. Diese Produkte der Fotografie werden in verschiedensten Kontexten rezipiert. Eine Fotografie kann als ein Kunstwerk, eine private Erinnerung, ein Dokument (Passfoto) und als ein Pressebild wahrgenommen werden, manchmal werden Fotografien auch in mehrere dieser Kategorien eingeordnet. Jedes dieser Fotografiegenres bildet einen autonomen, theoretisch und praktisch von den übrigen Gattungen differierenden Bereich. Dennoch haben sie alle dieselbe Technik als Ursprung. Das führt zu einer Vielzahl an theoretischen Bedeutungsangeboten, die zwar um dieselbe Mitte kreisen, jedoch in völlig andere Richtungen streben und sich doch oft überschneiden.

Diese Theorien werden oft der Fotografie angepasst, da sie sich nicht primär mit ihr auseinandersetzen, wie. z.B. die Kunstgeschichte vom allg. Begriff des Kunstwerks ausgeht, und in der Kommunikationswissenschaft textbezogene Theorien auf die Fotografie angewandt werden.⁵ Die daraus resultierende Unschärfe erschwert die präzise theoretische Erfassung von Fotografie. Pressefotografie als Hauptanliegen dieser Untersuchung sitzt zudem inhaltlich und strukturell zwischen mehreren Stühlen, sie ist Gegenstand der Kommunikationswissenschaft, der Cultural Studies, der Soziologie, der Psychologie, ja sogar der Pädagogik und noch weiterer Fächer. So breit gestreut wie das wissenschaftliche Spektrum und dessen Ansätze im Bezug auf Fotografie sind auch ihre Rezeptionsmöglichkeiten,

Grob kann das Nachdenken über Pressefotografie bzw. Fotografie im Allgemeinen in kultur- und sozialwissenschaftliche Ansätze eingeteilt werden. Sie unterscheiden sich vor allem in ihren Ansatzpunkten und ihrem Erkenntnisinteresse.

Sozialwissenschaftliche Untersuchungen zur Pressefotografie zielen darauf ab, die sozialen Prozesse der Entstehung, Selektion und Verbreitung von Bildern zu erklären, innersystemische professionelle Regelwerke (z.B. Nachrichtenwerttheorien) und deren Zielsetzung (z.B. Objektivität) zu untersuchen sowie die Wirkung von Bildern auf Rezipienten zu überprüfen. Es wird dabei v. a. mit empirischen Daten gearbeitet, der Schwerpunkt liegt auf quantitativer Analyse. Das WIE steht hier im Mittelpunkt.

Die Kulturwissenschaft ist mehr am WAS interessiert, an der Aussage, dem Inhalt, der Konnotation einer Fotografie. Motive, die Einbettung in institutionelle Kontexte, das

⁵ Grittmann Elke, Das politische Bild (Köln 2007), S. 177

Tradieren gesellschaftlicher Muster sind von kulturwissenschaftlichem Interesse. Der Focus liegt auf dem einzelnen Bild, die Arbeitsweise ist vor allem qualitativ.

2.1.1 Kulturwissenschaftliche Ansätze der (Presse)Fotografietheorie

Eine Definition des Begriffs Kulturwissenschaften soll die Heterogenität dieses Bereichs demonstrieren, sowie dessen Zuständigkeiten eingrenzen. Zunächst ist hier noch eine Begriffsklärung nötig. Kulturwissenschaft kann einerseits als die Gemeinsamkeit aller Fächer der geisteswissenschaftlichen bzw. philosophischen Fakultät betrachtet werden, und ist dann als ein modernisierter Überbegriff zu verstehen. Der Terminus kann andererseits aber auch ein Einzelfach bezeichnen (Kulturwissenschaft). Diese wird als Fach mit eigenständigen theoretischen Zugängen, Ansätzen und methodischen Verfahren betrachtet.

⁶Die folgende Definition soll sie näher charakterisieren:

Kulturwissenschaft steht als Begriff für einen in der Regel interdisziplinär ausgerichteten Forschungsansatz, der sich im Zentrum mit dem Menschen als Kulturen schaffendem, sich in Kulturen bewegendem und durch sie bestimmtem Wesen beschäftigt. Dabei werden Methoden und Ergebnisse unterschiedlicher, namentlich geisteswissenschaftlicher, aber auch natur- und sozialwissenschaftlicher Forschungen in einer integrativen Perspektive zusammengeführt, die insbesondere die Muster der Kultur, kulturelle Codierungen und die in den verschiedenen kulturellen Formen erkennbaren Erfahrungen, Vorstellungen und Selbstbilder von Individuen und Gruppen erkunden und erfassen sollen.⁷

Kulturwissenschaft hat die klassischen Fächer der Geisteswissenschaft, die sich, besonders im deutschsprachigen Raum, in erster Linie mit Hochkultur beschäftigten, durch neue Ansätze und Methodologien der Sozial- und Naturwissenschaften erweitert. Verbunden wird diese methodologische Erweiterung mit der Ausweitung des Forschungsinteresses auf sämtliche Kulturbegriffe, also auch Populärkultur sowie vorwissenschaftliche Kulturbegriffe zählen zu den Erkenntnisinteressen der neuen Kulturwissenschaft. Als integratives Fach integriert Kulturwissenschaft aus verschiedenen Fachbereichen Ansätze und versucht diese für sich nutzbar zu machen.

Besonders *kunsthistorische Zugänge* haben die erste Wahrnehmung und Kategorisierung von Fotografie bestimmt⁸. Sie wird als Kunst in die Kunsthistorik integriert,

⁶ Hartmut Böhme, Was ist Kulturwissenschaft? Eine Einführung. Institut für Kulturwissenschaft, Humboldt Universität zu Berlin, online unter

<http://www.culture.hu-berlin.de/lehre.php?link=lehre/main.html>, (31.10.2008)

⁷ Meyers Lexikon Online, Stichwort Kulturwissenschaften, Online unter <http://lexikon.meyers.de/meyers/Kulturwissenschaften>, (31.10.2008)

⁸ Grittmann, Das politische Bild, 105

dementsprechend bleibt das Interesse auf Bilder der fotografischen Elite beschränkt. Fotografen werden als Künstler mit Einzelausstellungen geehrt, auch Pressefotografen kommen zu dieser Ehre. Statt unter dem Gesichtspunkt der Information werden Bilder mit ästhetischen Kategorien analysiert und zu Kunstwerken. Dieser ästhetisierende, Zugang wird ab den 70er Jahren kritisiert. Zunehmend rücken die Bedeutungskonstruktion der Fotografie und ihre Beziehung zur Wirklichkeit in Zentrum des Interesses. Innerhalb der Kulturwissenschaften bilden sich zwei Richtungen des Umgangs mit Fotografie. Es sind dies semiotische und ideologiekritische Ansätze sowie ikonografisch - ikonologische Ansätze.

2.1.2 Semiotik und Ideologiekritik:

Die Frage der Beziehung zwischen Wirklichkeit und Fotografie ist entscheidend für den Umgang und die Analyse ihres Wirkens und ihrer Botschaften. Zwei Positionen stehen sich hier gegenüber, Realisten und Kulturrelativisten.

2.1.2.1 Fotografie und Realität

Realisten

Realisten betrachten Fotografie als direktes Abziehbild der Realität, vergleichbar mit einem Fingerabdruck, den Licht in Form reflektierender Gegenstände auf Fotopapier hinterlassen. Dies ist ein Zugang, der vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jh. aktuell war und sich auch im Namen photo – graphein widerspiegelt, was soviel wie „Schreiben mit Licht“ heißt. Verantwortlich dafür war das Wissen um den Abbildungsprozess von Fotografie, der durch seine scheinbar mechanische Simplizität keinen Raum für Zweifel offen ließ. So vertrat Oliver Wendell Holmes die Meinung, wenn ein Objekt von mehreren Seiten sorgsam fotografiert wurde, könne es danach auch vernichtet werden, sämtliche relevanten Informationen dazu seien bereits auf dem Bild zu sehen. Für Holmes war die Fotografie eine Art „Realitätskonserve“. Die spezifische Natur der Fotografie, sich hinter dem abgebildeten Gegenstand zu verstecken, führte zum Glauben, dass sie die Realität direkt abbilde. Den geistesgeschichtlichen Hintergrund des fotografischen Realismus bildete der Positivismus, der die „...präzise Beschreibung beobachtbarer Phänomene zum Ideal erhebt.“⁹

Im 20 Jh. vertraten z.B. Rudolf Arnheim und André Bazin einen prononciert realistischen Standpunkt, während Siegfried Kracauer und Max Bense vorsichtiger waren. Ihrer Meinung nach lag eine Abbildung der Realität vor, aber doch verfälscht und verändert. Kracauer war vorsichtig wg. der Verwandlung der dreidimensionalen Gegenstände in Flächen auf dem

⁹ Grittmann, Das politische Bild, 109

Bild, Bense zweifelte an der Genauigkeit der Wiedergabe und sprach davon, dass von der Fotografie auf die Realverhältnisse geschlossen werden könne.¹⁰

Auch Roland Barthes, eigentlich als Semiotiker ein grundsätzlicher Kritiker eines rein realistischen Ansatzes, spricht trotzdem von einem „Analogon“, also dem Gegenstück real vorhandener Dinge auf dem Fotopapier. Er sieht es als erwiesen an, dass Fotografie eine direkte Verbindung zum abgebildeten Gegenstand herstellt¹¹, sieht in ihr aber auch eine zweite, konnotative Ebene, die den Kontext und dessen Einfluss auf die fotografische Rezeption mit einbezieht.

Er konstatiert: „Bei den heutigen Kommentatoren der Fotografie steht die semantische Relativität hoch im Kurs: nichts Reales gibt es mehr (groß ist die Verachtung für die Realisten; die nicht sehen dass eine Fotografie immer codiert ist) nur das Artefakt:...“¹² Er setzt fort: „Diese Debatte ist fruchtlos, das analogische Wesen der Fotografie lässt sich nicht von der Hand weisen.“¹³

Gunther Waibl nimmt eine Zwischenposition dazu ein und definiert Fotografie als „...ein Abbild der Realität sofern diese optisch wahrnehmbar ist.“¹⁴ Er nimmt zwar in Anspruch, dass von einer Fotografie auf die Realität geschlossen werden kann, räumt aber auch ein, dass die Sicht des Bildproduzenten auf die Realität, bzw. das Schaffen einer Fotografie in einem vom subjektiven Gewissen beeinflussten Schaffungsprozess durchaus Einfluss auf das Ergebnis haben können.

„Fotografie bezeugt stets Existenz, deren Deutung sie zugleich ist.“¹⁵

Was auffällt ist, dass Realisten und Kulturrelativisten oft verschiedene Momente im Verhältnis zum Bild betrachten. Während für Realisten in erster Linie der Moment der Aufnahme, bzw. die Spur des Lichtes auf dem Fotopapier zählt, also der direkte Kontakt des fotografierten Gegenstandes mit dem Abbild, zählt für die Relativisten vor allem der Moment der Rezeption, das Lesen der Fotografie. Hier werden also zwei zeitlich getrennte Punkte, nämlich die Bildgenese und Bildrezeption, theoretisch einander gegenüber gestellt, d.h. es wird aneinander vorbei diskutiert. Einzig bei der Kritik der Relativisten an der Objektivität der Bildgenese wird über ein und denselben Punkt in der Fotografieentstehung gesprochen.

¹⁰ Julia Schmitt, Christian Tagsold, Hans-Diether Dörfler, Volker Hirsch, Beate Rabe. Fotografie und Realität, Fallstudien zu einem ungeklärtem Verhältnis (Opladen, 2000). S. 17

¹¹ Barthes, Roland, Die helle Kammer, Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a. M., S. 14

¹² Barthes, Helle Kammer, 97

¹³ Barthes, Helle Kammer, 99

¹⁴ Schmitt, Fotografie und Realität, 18

¹⁵ Schmitt, Fotografie und Realität, 17

Kulturrelativisten

Die Kulturrelativisten lehnen es ab bei Fotografien von einem direkten Abbild der Realität bzw. einem Analogon zu sprechen. Ihre Kritik daran machen sie an zwei Punkten fest. Sie verweisen zum einen auf die Arbitrarität und die kulturelle Determination des Rezipienten bei der Wahrnehmung einer Fotografie, zum anderen auf die Möglichkeit zur Manipulation eines Fotografen bei der Erstellung und Entwicklung des Bildes. Besonders diese Manipulationsmöglichkeit erregt den Zweifel der Kulturrelativisten, beginnend mit der Wahl des Bildwinkels und endend bei der bewussten Manipulation eines Bildes durch die Wahl eines Ausschnittes oder des mechanischen Eingriffs bei der Entwicklung.¹⁶

Das Wahrnehmen und Verarbeiten eines Bildes wird nicht als passiver Konsum, sondern als eine aktive Verarbeitung von Reizen betrachtet, die wiederum durch bereits erfahrene Prägungen, historische und politische Sozialisierung und persönliche Einstellung beeinflusst wird. Betrachter und Fotograf sind, laut Kulturrelativismus, bei der Kodierung und Dekodierung von Bildern aktive Teilnehmer. Die Fähigkeit Fotografien zu lesen und zu dekodieren ist keine angeborene oder dem Menschen inhärente, sondern kulturell bestimmt und somit zu erlernen. Dadurch treten soziale und kulturelle Determinanten als mitbestimmende Faktoren in die Debatte ein.¹⁷

Die Semiotik als Lehre von den Zeichen ist ein weiterer Ansatz um Fotografie auf ihre Beziehung zur Realität zu untersuchen. Einer der Begründer der modernen Semiotik war Charles Sanders Peirce. Er beschäftigte sich das erste Mal im Rahmen der Semiotik, die bei der Arbeit mit Texten entwickelt wurde, mit Fotografie.

Während vor ihm die Semiotik von dem aristotelischen Modell des „aliquid stat pro aliquo“ dominiert war¹⁸, also vom Modell des Zeichens das für das dargestellte Objekt steht, führte Peirce das triadische Modell ein. Es besteht aus representamen (Zeichenausdruck), object (Referent) und interpretant (Zeicheninhalt, Signifikat).¹⁹

Im Unterschied zum aristotelischen Zeichensystem sind Zeichen für Peirce rein funktionell, existieren also nur im Kopf des Betrachters:

„Nothing is a sign unless it is interpreted as a sign.“²⁰

¹⁶ Schmitt, Fotografie und Realität, 18

¹⁷ Grittmann, Das politische Bild, 257

¹⁸ Schmitt, Fotografie und Realität, 19

¹⁹ Schmitt, Fotografie und Realität, 25

²⁰ Chandler, Daniel, University of Aberystwyth, Department of Communication, Semiotics for Beginners, online unter <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem08.html> (31.10.2008)

Peirce's unterteilt „signs“ in indexikalische (physische Verbindung zum Abgebildeten), ikonische (Nachahmung des Abgebildeten) und symbolische Zeichen (in ihrer Bedeutung durch die Verwendung verknüpft).²¹

Die Fotografie ist hier für ihn sowohl ein ikonisches Zeichen wegen ihrer teilweise exakten Ähnlichkeit mit dem abgebildeten Objekt, zugleich aber auch ein indexikalisches Zeichen, da sie physisch direkt mit dem Objekt verbunden sein muss, um eine solche Ähnlichkeit herzustellen. Der symbolische Charakter der Fotografie kommt erst durch die Betrachtung des Bildes, bzw. den Kontext hinzu, durch den Fotografien in ihrer Wahrnehmung geprägt werden. Diese doppelte Verbindung zu ihrem Referenten macht einen Teil des besonderen Charakters der Fotografie aus.

Pierce unterscheidet auch zwischen „legisign“ und „sinsign.“²² Er stellt das „legisign“ als abstraktes, generalisierendes, beispielgebendes Zeichen dem „sinsign“, welches für die Realisation des abstrakten „legisigns“ steht, gegenüber.. In der Fotografie entsprechen den beiden Zeichenarten das Negativ als abstraktes, beispielgebendes Zeichen und der Abzug als konkrete Verwirklichung.

Roland Barthes betrachtet in seinem semiotischen Werk die Fotografie als ein Analogon der Realität. Aufgrund dieser exakten Übereinstimmung sei die Fotografie eine Botschaft ohne Code. Was aber sind Codes überhaupt? „Codes organize signs into meaningful systems which correlate signifiers and signifieds“²³

Codes versuchen Signifikate, real existierende Gegenstände, mit einem Begriff zu verbinden, der Bedeutung trägt, dem Signifikant.

Wie bereits erwähnt hält Roland Barthes die Fotografie einerseits für ein Analogon der Realität, in der Bildrezeption und in der Pressefotografie jedoch gibt es laut Barthes Konnotationen, die sich zwischen Bild und Empfänger schieben können. So kommt es zum „fotografischen Paradox“²⁴ zweier Botschaften, eine mit Code, die andere ohne.

Barthes propagiert die Trennung von fotografischer Produktion als Verbindung des abgebildeten Gegenstandes durch Licht mit dem Fotopapier von der sozialen Praxis des Umgangs mit Fotografie, ohne dabei zu bemerken, dass bereits die Zuerkennung von Realität für einen bestimmten Teil der Fotografie eine Konstruktion ist. Die Rolle des Fotografen bei der Entstehung eines Bildes lässt er dabei außer Acht.

²¹ Schmitt, Fotografie und Realität, 18

²² Schmitt, Fotografie und Realität, 19

²³ Chandler, Daniel, University of Aberystwyth, Department of Communication, Semiotics for Beginners, online unter <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem08.html> (31.10.2008)

²⁴ Schmitt, Fotografie und Realität, 30

Die Debatte um die Verbindung von Fotografie und Realität ist immer noch in Gang, hat sich jedoch mit der Entwicklung der Digitalfotografie verändert. Das Argument der Realisten, die Fotografie bilde Realität ab, war auf den technischen Abbildungsvorgang, den Kontakt des Lichts auf fotochemischem Papier, aufgebaut. Nun bestimmt ein willkürlich manipulierbarer digitaler Sensor was sich als Bild am digitalen Display abzeichnet. Alles wird beliebig, kann willkürlich verändert werden, Fotografie wird pure Konstruktion. Pressefotografie behält ihren Wahrheitsanspruch über die soziale Konstruktion der Nachrichtenfaktoren.

Cultural Studies und Fotografie – von der Elite zur Masse

Die Cultural Studies nehmen populäre massenmediale Phänomene unter die Lupe, die bis dahin außerhalb der ästhetisierenden kunstgeschichtlichen Wahrnehmung gelegen waren und somit nicht untersucht wurden. Stuart Hall begreift Medien als die zentrale kulturelle und ideologische Kraft in der Gesellschaft. Der Focus liegt bei der Auseinandersetzung mit von Massenmedien verbreiteten Ideologien.

Dabei integriert Hall die Nachrichtenfaktoren in eine ansonsten von der Semiotik dominierte Analyse, die auf Barthes denotativer und konnotativer Ebene des Pressefotos aufbaut. Die Konnotation stammt für Hall aus sozialen Praktiken, die er konkret in dem organisatorischen Kontext der Nachrichtenentstehung ²⁵ verortet. Zudem ist visuelle Berichterstattung durch die transportierte Ideologie konnotiert.

“Formal news values belong to the world and discourse of the newspaper, to newsmen as a professional group, to the institutional apparatuses of news making. Ideological news values belong to the realm of moral political discourse in the society as such.”²⁶

Die Pressefotografie verwendet zwei Kodierungen, die die Konstruktion von Realität ermöglichen. Zum einen muss das Bild den internen journalistischen Selektionskriterien in Form der Nachrichtenwertfaktoren (Erklärung im nächsten Punkt) genügen, die die Illusion erwecken, es bilde die Realität ab. Damit stützen Pressefotos die Objektivität der sie publizierenden Medien und verstecken ihren zweiten Code, die Ideologie. Denn die Konstruktion der Nachrichtenfaktoren ist ohne das Wissen um soziale Strukturen und herrschende, historisch gewachsenen Machtpositionen eines Landes nicht verständlich.

²⁵ Grittmann, Das politische Bild, 127

²⁶ Hall, Stuart. The determination of news photography, S.177 in Cohan, Stanley, Jock Young, The Manufacture of News, London 1973

Das Wissen um die ideologische Bedeutung der Nachrichtenkategorien ist laut John Tagg ein „set of common sense constructions and ideological interpretations about the world, which holds the society together at the level of everyday beliefs“.²⁷

Während Hall mit seiner Kombination aus Kulturwissenschaft und Kommunikationswissenschaft das gesamte System der Pressefotografie zu erfassen versucht, fokussiert John Tagg seine Forschung auf die Verknüpfung von Fotografie und Macht. Michel Foucaults Machttheorien bilden dabei die Grundlage der Bildanalyse. Bei seiner Untersuchung, die sich vor allem mit Fotografie Ende des 19. Jh. und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jh. beschäftigt, geht es um die Projektion von Autorität und Glaubwürdigkeit von Institutionen auf die sich in ihrem Gebrauch befindliche Fotografie. (eine Vertiefung des Taggschen Ansatzes unter dem Absatz „Fotografie Als Quelle“)

2.1.2.2 *Der Ikonologisch - Ikonografische Ansatz*

Kunstgeschichtliche Wahrnehmung von Fotografie basiert, dem Wahrheitsanspruch der Pressefotografie widersprechend, auf deren Charakter als Kunstwerk. Die Ikonografie beschäftigt sich mit der Feststellung und Zuordnung von Motiven, Themen und Symbolen in einem Kunstwerk. Erwin Panofsky, einer der Kunsthistoriker die den Begriff der Ikonografie in der Kunstgeschichte einführen definierte sie als „der Zweig der Kunstgeschichte, der sich mit dem Sujet (Bildgegenstand) oder der Bedeutung von Kunstwerken im Gegensatz zu ihrer Form beschäftigt.“²⁸ Panofsky führte dies noch genauer aus: „Sie ist eine begrenzte und gewissermaßen dienende Disziplin, die uns darüber informiert, wann und wo bestimmte Themen durch bestimmte Motive sichtbar gemacht wurden.“²⁹

Die Ikonografie kümmert sich also um die Ermittlung dieser Motive, Themen und Symbole und um deren Einordnung in die jeweiligen Entstehungszusammenhänge. Sie interpretiert aber nicht die Bedeutung des Kunstwerkes, was wiederum eine Aufgabe der Ikonologie ist.

Die von der Ikonografie ermittelten Bildmotive verknüpft die Ikonologie und stellt die Zusammenhänge in ein Verhältnis zum historischen Hintergrund des Werks. Sie bildet eine Synthese und extrahiert daraus eine einheitliche Bildbedeutung, eine Bildaussage die wiederum in ein Verhältnis zu externen Konzepten und Aussagen gesetzt werden kann, um die Gesamtbedeutung eines Bildes innerhalb seines spezifischen Kontextes zu erhalten. „Ikonologie ist die kunstwissenschaftliche Methode, die Zusammenhänge von Bildinhalten von Kunstwerken (auf der Grundlage der Ikonografie) und deren Funktion innerhalb eines

²⁷ Hall, News photography, 180

²⁸ Panofsky, Erwin, Ikonographie und Ikonologie, Eine Einführung in die Kunst der Renaissance, in: ders., Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln, 1975, S. 36

²⁹ Panofsky, Ikonographie und Ikonologie , 41

Bildprogramms oder eines bestimmten räumlichen Zusammenhangs vor dem Hintergrund eines bestimmten geistigen Gesamtkonzeptes untersucht.“³⁰

Den gesamten ikonografischen und ikonologischen Prozess der Feststellung und Benennung von Bildinhalten, sowie deren Synthese und Relationierung zum jeweiligen Kontext, gibt diese Grafik von Panofsky wieder.

Gegenstand der Interpretation	Akt der Interpretation	Ausrüstung für die Interpretation	Korrektivprinzip der Interpretation (Traditionsgeschichte)
I <i>Primäres</i> , oder <i>natürliches Sujet</i> – (A) <i>tatsachenhaft</i> , (B) <i>ausdruckshaft</i> – das die Welt <i>künstlerischer Motive</i> bildet	<i>Vor-ikonographische Beschreibung</i> (und pseudoformale Analyse)	<i>Praktische Erfahrung</i> (Vertrautheit mit <i>Gegenständen</i> und <i>Ereignissen</i>)	<i>Stil-Geschichte</i> (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen <i>Gegenstände</i> und <i>Ereignisse</i> durch <i>Formen</i> ausgedrückt wurden)
II <i>Sekundäres</i> oder <i>konventionales Sujet</i> , das die Welt von <i>Bildern</i> , <i>Anekdoten</i> und <i>Allegorien</i> bildet	<i>Ikonographische Analyse</i>	<i>Kenntnis literarischer Quellen</i> (Vertrautheit mit bestimmten <i>Themen</i> und <i>Vorstellungen</i>)	<i>Typen-Geschichte</i> (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen bestimmte <i>Themen</i> oder <i>Vorstellungen</i> durch <i>Gegenstände</i> und <i>Ereignisse</i> ausgedrückt wurden)
III <i>Eigentliche Bedeutung</i> oder <i>Gehalt</i> , der die Welt <i>'symbolischer' Werte</i> bildet	<i>Ikonologische Interpretation</i>	<i>Synthetische Intuition</i> (Vertrautheit mit den <i>wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes</i>), geprägt durch persönliche Psychologie und <i>'Weltanschauung'</i>	Geschichte <i>kultureller Symptome</i> oder <i>'Symbole'</i> allgemein (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen <i>wesentliche Tendenzen des menschlichen Geistes</i> durch bestimmte <i>Themen</i> und <i>Vorstellungen</i> ausgedrückt wurden) ³¹

³⁰ Meyers Lexikon Online, Stichwort Ikonologie, Online unter <http://lexikon.meyers.de/index.php?title=Ikonologie&oldid=121213>, (31.10.2008)

³¹ Panofsky, Ikonographie und Ikonologie, 50

Chancen und Schwachpunkte

Grittmann sieht die ikonologische Methode als Werkzeug, um die einer Gesellschaft zugrunde liegenden Einstellungen durch Analyse von Pressefotografien zu ermitteln.³² Dabei kommt der Ikonologie ihre totale Offenheit bezüglich des Bildinhaltes zugute. Es gibt keine ideologischen, politischen oder ästhetischen Filter, die die Analyse beeinträchtigen könnten.

Aby Warburg setzte die Methode zum ersten Mal im „Mnemosyne“ Projekt³³ ein, um die Pathosformeln der Antike bis in die Gegenwart, bis in Briefmarken und Plakate zu verfolgen.

Kritik an der Ausweitung der Ikonologie auf öffentliche Bilder bzw. generell an der Methode in der Kunsthistorik entzündete sich am Umstand, dass anhand der Benutzung inhaltlicher Kriterien zur Analyse von Bildern der Kunstbegriff verloren gehen würde. Da jedes Bild analysiert werden könne, sei es nicht mehr möglich, dessen künstlerischen Wert zu definieren. Gerade dieser Umstand prädestiniert die Ikonologie für eine Anwendung in Geistes- und Sozialwissenschaften. Eine Einschränkung der Ikonologie für die Analyse von Pressefotografien ist aber der Umstand, dass vor allem Einzelbilder analysiert werden, und dazu immer eine kunsthistorisch bedeutsame, in der Pressefotografie jedoch einschränkende, Konzentration auf den Autor des Bildes stattfindet. Dadurch bleiben die typischen, medieneigenen Filter (Nachrichtenwerttheorie, Agenda Setting Theorie) außen vor. Pressefotografie wird als „spezifisches Deutungsangebot“ verstanden, aus dem Vorstellungen und Images isoliert werden können, ohne auf den „Auswahlaspekt“ des Mediensystems einzugehen.

2.2 Kommunikationswissenschaftliche Ansätze

Die Kommunikationswissenschaft ist eine Sozialwissenschaft. Als solche wird sie vom Interesse an der Beziehung zwischen Mensch und Gesellschaft geleitet.

Sozialwissenschaften haben das Verhältnis von Mensch und Gesellschaft zum Gegenstand ihrer theoretischen und praktischen Untersuchung. Der Gegensatz zu den Naturwissenschaften verliert sich bei positivistisch und empirisch orientierten Richtungen, so wie auch die Abgrenzung gegenüber den Geisteswissenschaften fließend ist. Unter dem Begriff Sozialwissenschaften lassen sich ganz oder teilweise folgende Wissenschaften einordnen lassen: Soziologie, politische Wissenschaften, (Sozial- und Kultur-)

³² Grittmann, Das politische Bild, 136

³³ Grittmann, Das politische Bild, 137

Anthropologie, Ethnologie, Pädagogik, (Sozial-)Geschichte, (Sozial-)Psychologie, (Sozial-)Philosophie, Sprach- und Kunstwissenschaft, Wirtschafts- und Rechtswissenschaft.³⁴

Anstatt Kultur als Ausdruck der Gesellschaft zu untersuchen, interessieren sie sich für die Wechselbeziehungen zwischen Mensch und Gesellschaft, und den daraus resultierenden Strukturen, die Kultur ermöglichen und davon geprägt werden. Sie nähern sich dem Gegenstand ihrer Untersuchung mit empirischen und statistischen Methoden. Die Kommunikationswissenschaft als Einzeldisziplin der Sozialwissenschaften ist an ihrem Forschungsfeld, der öffentlichen Kommunikation, und darin besonders an der massenmedial vermittelten Kommunikation interessiert.³⁵

2.2.1 Theorien des Bildjournalismus

Die Pressefotografie ist eine spezifische Form der Fotografie. Durch ihre Nutzung in Kontext von Medien und deren Regelwerk wird Glaubwürdigkeit generiert. Gleichzeitig weisen bei der Pressefotografie Bildunterschriften klar darauf hin, wie stark die Bedeutung eines Fotos von der journalistischen Zuordnung seines Inhaltes abhängt. Die Zuordnung und das Platzieren eines Bildes in Printmedien basiert auf genreeigenen Konventionen. Sie sind Teil von journalistischen Praxen, die, bewusst und unbewusst, täglich ausgeübt werden. Diese Selektionskriterien sind für Historiker interessant, da sie Einblick in die Motive und Einstellungen eines definierbaren Augenblicks geben, und gleichzeitig Entwicklungen Evolutionen dieser Motive nachvollziehbar machen. Roland Burkart meint dazu: „Massenmediale Berichterstattung bringt niemals ein Abbild der Wirklichkeit zustande. [...] Nicht Abbildung, sondern Auswahl und Interpretation sind die elementaren Kennzeichen jedweder medialen Berichterstattung.“³⁶

Besondere Relevanz haben dabei die gatekeeper – Theorie, die Nachrichtenwertfaktoren und, zur Frage der Wirkung von Pressefotografie, die agenda-setting - Theorie.

Die Gatekeepertheorie

Der amerikanische Journalist David Manning White untersuchte 1950, aufbauend auf eine Studie des Psychologen Kurt Lewin³⁷ 1947, das Selektionsverhalten eines „wire editors“ einer kleineren amerikanischen Tageszeitung. Das Konzept des „gatekeepers“, also Schleusenwärters stammte von Lewin. Dazu untersuchte er eine Woche lang die Themen der Meldungen, die „Mr. Gates“ auswählte und verschmähte. Der Einfluß von subjektiven

³⁴ Meyers Lexikon Online, Stichwort Sozialwissenschaften, Online unter <http://lexikon.meyers.de/index.php?title=Sozialwissenschaften&oldid=139768>, (31.10.2008)

³⁵ Meyers Lexikon Online, Stichwort Kommunikationswissenschaft, online unter <http://lexikon.meyers.de/index.php?title=Kommunikationswissenschaft%2C&oldid=131708>, (31.10.2008)

³⁶ Burkart Roland, Kommunikationswissenschaft; Grundlagen und Problemfelder. Wien 1998, S. 271

³⁷ Burkart, Kommunikationswissenschaft, 272

Prädispositionen auf die Auswahl von Nachrichten konnte klar nachvollzogen werden, auch weil der Editor bei nicht ausgewählten Meldungen seine negativen Entscheidungskriterien benennen musste.

Dieser gatekeeper - Ansatz wurde dann erweitert um die *Nachrichtenwert – Theorie*. Einar Östgaard wollte Verzerrungen im internationalen Nachrichtenfluss nachweisen und suchte deshalb nach Kriterien, wie aus Ereignissen Nachrichten wurden. Östgaard fand heraus, dass Journalisten relativ genau zu wissen glauben, was die Leser interessiert und relevant für sie ist. Er entwickelte drei Faktorenkonzepte, wo er die wichtigsten Faktoren konzentrierte. Es sind dies:

- **Einfachheit:** Einfache Nachrichten werden komplexeren vorgezogen, bzw. komplexe Sachverhalte werden von den Journalisten auf möglichst einfache Strukturen reduziert.
- **Identifikation:** Journalisten versuchen, die Aufmerksamkeit ihrer Rezipienten zu gewinnen, indem sie z.B. über bereits bekannte Themen (Ereignisse, Sachverhalte) berichten, prominente Akteure zu Wort kommen lassen oder solche Ereignisse auswählen, welche eine räumliche, zeitliche und kulturelle Nähe zum Publikum aufweisen.
- **Sensationalismus:** Dramatische, emotional erregende Sachverhalte (Unglücksfälle, Verbrechen, Kuriositäten, Konflikte, Krisen etc.) werden besonders stark in den Vordergrund der Berichterstattung gerückt.³⁸

Wie diese Selektion von Themen und Ereignissen auf die Rezipienten wirkt ist umstritten. Vom einfachen stimulus – response Modell, das von einer klaren Beeinflussung der passiven Rezipienten durch den aktiven Kommunikator³⁹ ausging, entwickelten sich verschiedene Modelle, von denen ich das *agenda-setting - Modell* als meiner Meinung nach logische Weiterentwicklung der gatekeeper - Theorie und die Nachrichtenwertfaktoren – Theorie einbringen möchte.

In einer empirischen Studie untersuchten Maxwell E. McCombs und Donald L. Shaw 1972⁴⁰ die Themenprioritäten von 100 unentschlossenen Wählern vor den amerikanischen Präsidentschaftswahlen 1968, um herauszufinden, inwieweit diese Themen mit den Themenprioritäten der Medien korrelierten. Dabei stellten sie eine hohe Korrelation fest,

³⁸ Burkart, Kommunikationswissenschaft, 276

³⁹ Burkart, Kommunikationswissenschaft, 192

⁴⁰ Maxwell E. McCombs, Donald L. Shaw, The Agenda-Setting Function of Mass Media, The Public Opinion Quarterly, Vol. 36, Nr. 2, (Oxford 1972), S. 176-187, online unter <http://www.jstor.org/stable/2747787> (31.10.2008), S. 176-187

und stellten die These auf, dass Medien nicht die Einstellung der Rezipienten zu bestimmten Themen veränderten, sondern die Themen vorgaben, welche das Denken der Menschen in Bezug auf den Wahlkampf bestimmten. Dabei entstanden drei Modelle für die agenda-setting – Theorie.

Beim awareness – Modell werden die Rezipienten auf Themen oder Themenbündel, die sie vorher nicht kannten, durch die Medien aufmerksam gemacht.

Das salience - Modell stellt zwischen der Hervorhebung bestimmter Themen in der medialen Berichterstattung und deren erhöhter Relevanz bei den Rezipienten einen Zusammenhang her.

Und das Prioritätenmodell geht davon aus, dass sich die Relevanzreihenfolge der Themen in den Medien spiegelbildlich bei den Rezipienten wieder findet.

Nun haben alle diese Modelle gemeinsam, dass sie der Komplexität der journalistischen Praxis nicht gerecht werden. Sie suchen nach den sozialen Bedingungen für die Existenz der Pressefotografie, die Kulturwissenschaft kümmert sich um die Inhalte und den Kontext. Beide haben ein differierendes Realitätskonzept. Und beide sind einer Definition von Realität verhaftet die nicht klar zu fassen ist. Die Annahme der realistischen Abbildung von Licht auf dem Fotopapier, also einer direkten Beziehung zwischen den Gegenständen und der Kamera, ist nicht haltbar. Denn es wird nur einer bestimmten Art von Fotografie, der dokumentarischen, zugestanden, Realität abzubilden. Der einzige Unterschied der „natürlichen“, also unverfälschten Dokumentarfotografie zur z.B. Kunstfotografie liegt in den sozialen Konventionen, die ihre Rezeption regeln. Die Authentizität einer Aufnahme wird letztlich immer von sozialen Normen geregelt. Pressebilder sind also deshalb möglichst nahe an der Realität, weil wir diese Form der Bilderstellung, Selektion und Verbreitung als solches wahrnehmen. Soziokulturelle Vereinbarungen und Regeln bestimmen, was als Realität und Wahrheit gilt.⁴¹

Die auf Luhmann zurückgehende *Systemtheorie* versucht Phänomene im Kontext ihrer Zugehörigkeit zu einem (meist) klar definierten System (in dem Fall dem System Journalismus) zu beschreiben. Anstatt nach der maximalen bzw. minimalen Abweichung von Fotografien zur objektiv nicht definierbaren Realität zu suchen, geht die Systemtheorie davon aus, dass „Pressefotografie eine Konstruktion ist, die gleichermaßen durch soziale Strukturen wie auch kulturellen Vorstellungen geprägt wird.“⁴² Fotojournalismus kann nur dann ein Bild der Realität liefern, wenn es diesen allseits

⁴¹ Grittmann, Das politische Bild, 256

⁴² Grittmann, Das politische Bild, 398

anerkannten Konventionen entspricht. Fotojournalismus ist als ein Untersystem des Journalismus an die Normen des Journalismus gebunden. Zugleich ist Pressefotografie Teil einer Semantik, einer Kultur, die sie selbst mitbestimmt. Abseits von Produktionsnormen und professioneller Praxis des Fotojournalismus sind auch die Vorstellungen und Ideen darüber Teil des Systems Pressefotografie, bzw. Journalismus. Die Kombination von sozialer und kultureller Dimension ermöglicht erst die Analyse aller Teile des Systems.

Pressebilder sind also abhängig vom sozialen Konventionen der Erzeugung, Selektion und Verbreitung von Bildern, und werden als Fotografien, die aktuelle Ereignisse zum Inhalt haben, Öffentlichkeit herstellen wollen, also als kulturell klar definierte Einheiten wahrgenommen, bestimmt durch die weitgehende Deckung der Vorstellungen von Produzenten und Rezipienten, da nur so Sinn gestiftet werden kann.

„Pressefotografie und Fotojournalismus wurden hier als Subsystem des Journalismus beschrieben, das bildspezifische Programme, eine pressefotografische Bildästhetik und Ikonographie sowie Leitideen ausgebildet hat, die determinieren, was wir (und wie wir es Anmerk. HMK) täglich in den Zeitungen sehen.“⁴³

2.3 Verwendung der Quelle Fotografie in der Geschichtswissenschaft

2.3.1 Zweifel am Quellencharakter der Fotografie und anfängliche Rezeption von Fotografie in der Geschichtswissenschaft.

Fotografien werden als Quellengattung von der Mehrzahl der Historiker noch immer kritisch beäugt.⁴⁴ Dies ist auf die Besonderheiten der Fotografie zurückzuführen:

Zum ersten auf die mechanische Art des Entstehens von Fotografien als direkte Produkte eines Apparates. Menschen sind an der Entstehung des Bildes selbst nicht beteiligt, nachdem sie den Auslöser gedrückt haben. Über lange Zeit wurde eine Quelle zwingend als menschliches Artefakt angesehen, wurden Bilder als Produkte mechanischer Prozesse die „nur“ Bestehendes festhielten, nicht als Quelle akzeptiert. Eine Quelle sollte, zumindest für Historiker des 19 und Anfang des 20. Jh. einen subjektiven Moment enthalten, damit sie etwas über ihren Schöpfer bzw. dessen Umwelt aussagen könne.⁴⁵

Des Weiteren war unklar, was eine Fotografie abseits des Dargestellten zur Klärung von historischen Fragestellungen beitragen konnte. Fotografien zeigten zwar einen klar definierten Ausschnitt der Vergangenheit, doch genau diese offenbare Abbildung scheinbar ohne „Botschaft“ versperrt den Blick hinter die glänzende Oberfläche.

⁴³ Grittmann, Das politische Bild, 402

⁴⁴ Peter Burke, Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen (Berlin, 2003), S. 10

⁴⁵ Jäger, Jens, Bilder der Neuzeit. Einführung in die historische Bildforschung (Tübingen, 2000), S. 66

Wenn die Photographie sich nicht ergründen lässt, dann deshalb, weil ihre Evidenz so mächtig ist. Im Bild gibt sich der Gegenstand als ganzer zu erkennen, und sein Anblick ist *gewiss* – im Gegensatz zum Text oder zu anderen Wahrnehmungsformen, die mir das Objekt in undeutlicher, anfechtbarer Weise darbieten und mich dadurch auffordern, dem zu misstrauen, was ich zu sehen glaube. Diese Gewissheit ist unanfechtbar, weil es mir freisteht, die Photographie so eingehend zu betrachten, wie es mir beliebt; doch wie lange ich das Bild auch betrachten mag, es teilt mir nichts mit.⁴⁶

Für die Historiographie galten Fotografien als flüchtig, auf ihre Oberfläche reduziert, als Momentaufnahme einer Vergangenheit ohne Hintergrund. Ihre Analyse galt als schwierig und unbefriedigend. Fotografien wurden als eine Folie betrachtet, die über einen Gegenstand gelegt wurde und diesen sodann als „traces of light over time“⁴⁷ festhielten.

Es gab zwar eine Hinwendung zur Fotografiegeschichte. Diese begnügte sich jedoch damit die Entwicklung der Fototechnik, deren Hauptförderer bzw. Anwender (ein sehr elitärer Kreis) sowie deren wichtigste Neuerungen zu untersuchen. Mit der Entwicklung hin zur Massenfotografie erlosch dieses Interesse spürbar.⁴⁸

Die Verknüpfung der fotografischen Verwendung mit gesellschaftlichen Praxen und deren Veränderung über die Fotografie, die Einbettung in Machtstrukturen moderner Staaten, sowie die Verwendung von Fotografie im institutionellen Kontext kommen dabei nicht vor.⁴⁹

Einige Teildisziplinen der Geschichtsforschung wie z. B. die Kunstgeschichte setzten sich neben Gemälden auch mit Fotografie auseinander, da die Analyse von Bildern hier bekannt und erprobt war.

Doch erst die Schule der „Annales“⁵⁰, die den Rahmen der Geschichtswissenschaften um die Methoden und Fragestellungen anderer Sozial- und Geisteswissenschaften erweiterte und sich besonders mit Mentalitäten und Kulturgeschichte beschäftigte, begann nun auch Fotografien auf ihre Aussagekraft über Sozialleben und Alltag zu untersuchen. Zugleich war die Schule der Annales für die Methodologie von Fächern wie der Soziologie und der Geographie offen und integrierte deren Vorgehensweisen z. T. in die Geschichtswissenschaften. Die Art und Weise wie sich Menschen erinnern, welche Bilder der Familie am Schreibtisch stehen, welche im Wohnzimmer hängen, geben den Blick auf Traditionen und Mentalitäten frei. Bilder sind Bestandteile der gesellschaftlichen

⁴⁶ Roland Barthes, *Helle Kammer*, 117

⁴⁷ Brothers, *War and Photography*, 16

⁴⁸ Jäger, *Bilder der Neuzeit*, 68

⁴⁹ Tagg, John, *The Burden of Representation. Essays On Photographies And Histories* (London 1988), S. 63

⁵⁰ Robert Forster, *Achievements of the Annales School*
In: *The Journal of Economic History*, Vol. 38, Nr. 1, *The Tasks of Economic History*
(Cambridge, 1978), S. 4 online unter <http://www.istor.org/stable/2119315> (31.10.2008)

Kommunikation; sie vermitteln über ihren Inhalt hinaus gesellschaftliche Normen und Werte (schön - hässlich, normal – abnorm, ...), sie haben maßgeblich, wie diese Arbeit auch zeigen soll, im Rahmen ihrer journalistischen und propagandistischen Verwendung, Einfluss auf die kollektive Meinungsbildung. Fotografie ist ein Medium, das nur einen, durch die eigene technische Unzulänglichkeit beschränkten, Teil der sie umgebenden Gegenstände wiedergeben kann. Ihre Rezeption wiederum ist vom Kontext, der kulturellen Umgebung, der an das Bild herangetragenen Fragestellung bzw. Einstellung des Betrachters abhängig. Diese Beschränkungen müssen bewusst und bekannt sein, um eine klare Sicht auf Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der fotografischen Technik zu haben. Nur so können brauchbare, valide Erkenntnisse aus der Analyse von Fotos gewonnen werden. Behandelt man Fotografien wie alle Quellen muss man nach den Umständen ihres Entstehens fragen - welche Institutionen sie ermöglichten, was für einem System sie ihre Glaubwürdigkeit verdanken, von wem sie hergestellt wurden und unter welchen Umständen...

„Historische Bildforschung zielt also nicht auf eine wesensmäßige Erfassung bestimmter Bildtypen, sondern auf die historischen Bedingtheiten und Bedeutungen der Bilder und ihrer Wahrnehmung, sowie auf ihre gesellschaftliche, kulturelle und soziale Rolle in sich wandelnden zeitlich räumlichen Konstellationen.“⁵¹

Klar fasste Walter Benjamin die Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit Fotografie zusammen:

“Nicht der Schrift-, sondern der Photographieunkundige wird, so hat man gesagt, der Analphabet der Zukunft sein. Aber muss nicht weniger als ein Analphabet ein Photograph gelten, der seine eigenen Bilder nicht lesen kann?“⁵²

2.3.2 Fotografie als historische Quelle

Nachdem die Historiographie in der 2. Hälfte des 20.Jh. immer stärker an Breite gewonnen hatte, wurden Fotografien als Quellen für kulturgeschichtliche Fragestellungen relevanter. Die Kunstgeschichte, die Fotografien schon für sich entdeckt hatte (Panofsky), sowie die Frühneuzeitforschung (Theodore Rabb, Jonathan Brown) hatten methodologische Konzepte entwickelt, die von der Geschichtswissenschaft übernommen und angepasst wurden.⁵³

Manche Hilfsmittel gab es bereits. Klassische Quellenkritik wurde nun auf Fotografien angewandt. Die innere und äußere Quellenkritik hilft, das Bild einzugrenzen, sowie seinen

⁵¹ Jäger, Bilder der Neuzeit, 12

⁵² Benjamin, Walter. Kleine Geschichte der Photographie. In: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M, 1977, S. 64

⁵³ Jäger, Bilder der Neuzeit, 68

schriftlichen wie auch medialen Kontext zu eruieren. Bis dahin war bei der historischen Fotografiebefragung beim Bildinhalt Schluss. Soziale und kulturelle Kontexte und die mediale Umgebung geben einen ersten Eindruck einer Fotografie. Die Frage nach der Herkunft, dem Fotografen, der Aufbewahrung bzw. Veröffentlichung damit ebenfalls, im Idealfall, zu beantworten.

Für die Historiographie sind drei Annäherungen möglich, um Fotografien als Quellen zu befragen:

2.3.2.1 *Realienkunde und sozialgeschichtliche Betrachtung*

Die Detailgenauigkeit von Fotografien macht ihre realienkundliche Auswertung interessant. Sie ist eigentlich eine Vertiefung der klassischen Quellenkritik und versucht über die physische Quelle an möglichst viele Informationen zu kommen (genaue Abbildungskritik, Fundort, Alter, Fundperson, Authentizität, ...). Über diese realienkundliche Annäherung erfolgt der Schritt zur sozialgeschichtlichen Einordnung von Fotografien. Fotografien können ein genaues Bild sozialer Zustände geben, besonders falls es sich um Amateurfotografien handelt. Sie können ein Fenster in die Vergangenheit sein.⁵⁴

Die Nähe zu sozialen Entwicklungen des Massenphänomens Fotografie führte zu ihrer Erforschung unter sozialgeschichtlichen Gesichtspunkten. Eric Hobsbawm, Asa Briggs und Pierre Bourdieu verfolgten Ansätze in diese Richtung, unter verschiedenen Fragestellungen, jedoch mit der Überzeugung, durch Analyse von Fotografie Einblick in die Veränderungen und vorherrschenden Strömungen verschiedenen sozialer Gruppen zu erlangen. Eine Analyse der medialen Bildinhalte bestimmter sozialer Gruppen bedarf wiederum anderer Fragestellungen, ist jedoch zweifelsohne ein lohnender Zugang.

2.3.2.2 *Ikonographisch – ikonologischer Ansatz*

Die kunstgeschichtliche Analyse von Bildern verwendet meist den ikonographisch - ikonologischen Ansatz (genauer siehe Kulturwissenschaft). Wohlfeil hat das dreistufige Modell Erwin Panofskys für die Geschichtswissenschaften adaptiert. Mit einer vorikonographischen (bildbeschreibenden) Analyse werden zunächst die Motive des Bildes registriert, sodann kommt es zur eigentlichen ikonographischen Analyse. Das Thema des Bildes wird festgestellt, alle möglichen inhaltlichen Bedeutungsträger werden entschlüsselt, um dann den „historischen Dokumentensinn“⁵⁵ zu ermitteln. Beim Dokumentensinn können auch sozial- oder gesellschaftshistorische Erkenntnisse miteinfließen. Diese Methode

⁵⁴ Jäger, Bilder der Neuzeit, 73

⁵⁵ Jäger, Bilder der Neuzeit, 76

benötigt qualifizierte Anwender, die sich in der Stil und Typengeschichte einer Epoche gut auskennen sollten und den sozial und kulturgeschichtlichen Kontext gut kennen sollten.

Zudem sind gerade bei Fotografien nicht genügend Motive, bzw. allegorische und symbolische Elemente enthalten, um hier wirklich ertragreich arbeiten zu können. Eine Weiterentwicklung, der seriell - ikonographische Ansatz, hat bei der Analyse von Fotografien gute Erfolgschancen. Eine Reihe von Bildern kann besser empirisch verortet werden. Gemeinsamkeiten treten stärker hervor, es lassen sich soziale Einheiten und dazu gehörige visuelle Codes erkennen, das Beantworten von kulturhistorischen Fragestellungen wird erleichtert. Die Analyse von Amateurfotografien der Soldaten im 1. Wk. bietet ein zeitlich und räumlich sowie kulturell ideal abzugrenzendes Forschungsgebiet. Die Kombination aus Einzelanalyse und serieller Betrachtung eines ganzen Korpus macht jedoch wohl am meisten Sinn, da man dabei Nivellierung auf der einen Seite und Überbetonung auf der anderen vermeiden kann.

2.3.2.3 Kulturgeschichtliche Ansätze

Weitere Zugänge zur historischen Bildanalyse kommen aus der Soziologie und Kulturwissenschaft. Sie setzen Fotografie in Verbindung zu ihrem Kontext. Ohne die Berücksichtigung des Kontextes bleibt man am Einzelstück, am Kunstwerk kleben und kann keine allgemeingültigen Aussagen treffen.

Vom Kunstwerk zur Vervielfältigung – Walter Benjamin und Fotografie

Die Grundlagen für die Wahrnehmung von Fotografie als Teil einer kontext-generierenden Medienstruktur legte Walter Benjamin. Er machte sich Gedanken über die Neubewertung von Fotografie im Hinblick auf ihre immer stärkere mediale Diffusion. Sein Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ entstand 1936, und wurde vom Institut für Sozialforschung in der Emigration in Paris veröffentlicht. Benjamin ging es um die Veränderungen an Kunstwerken durch die technische Massenreproduktion (Kunstwerk kann hier auch für Fotografie stehen, bzw. Fotografie war für Benjamin neben dem Film das reproduzierbare Kunstwerk „par excellence“⁵⁶).

Das Kunstwerk war durch die Einheit von Zeit, Raum und Beschaffenheit sowie seine Einzigartigkeit definiert. Seine Autorität bezog es aus der Nähe zum Kultischen. Dadurch erhielt das Kunstwerk eine Aura, die abseits seiner Ästhetik für Autorität sorgte. Die Rezeption war vorgegeben, wenn auch an Kontext und Rezeptionsmoment gebunden (z.B. eine griechische Statue im Mittelalter). Benjamin weist dabei auf die Relevanz des

⁵⁶ Walter Benjamin, Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1 . Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. S. 147

Kontextes hin, innerhalb dessen Fotografie betrachtet wird. Zudem erkennt er das Gewicht des Bildtextes als maßgeblichen Part der Bedeutungszuschreibung von Pressefotografie:

„Wegweiser beginnen ihm [dem Leser] gleichzeitig die illustrierten Zeitungen aufzustellen. Richtige oder falsche – gleichviel. In ihnen ist die Beschriftung zum ersten Mal obligat geworden. ... Die Direktiven, die der Betrachter von Bildern in der illustrierten Zeitschrift durch die Beschriftung erhält, werden bald noch präziser und gebieterischer im Film (Stummfilm)...“⁵⁷

Durch die Erfindung der technischen Reproduktionsmöglichkeit verliert das Kunstwerk seine Aura, seinen kultischen Charakter, es zählt die öffentliche Rezeption. Während die Relevanz eines Kunstwerks sich aus dessen Teilnahme an, und Integration in ein Ritual speiste, werden durch die Vervielfältigung die Massenrezeption, die Ästhetik und der Besitz zu sinnstiftenden Charakteristiken der Fotografie. Die Zuschreibung von Relevanz erfolgt nun durch die Zurschaustellung des Werkes. Damit gibt es einen „shift“ vom Religiösen hin zum Politischen, also der Bedeutung in einem gesellschaftlichen, sozialen Kontext. Die Masse und die möglichst hohe Anzahl an Betrachtern werden zum Maßstab der Relevanz einer Fotografie. Zugleich erfolgt die Präsentation in Massenmedien in einem bestimmten Kontext. Neben der politischen Bedeutung der Fotografie wird sie Medium für den Transport von Geschichte, und ist dadurch selbst Geschichte.

„Die fotografischen Aufnahmen beginnen bei Atget Beweisstücke im historischen Prozeß zu werden. Das macht ihre verborgene politische Bedeutung aus. Sie fordern schon eine Rezeption in bestimmten Sinne.“⁵⁸

Benjamin erkennt die Gefahr, sie sich anbahnt, falls sich Politik der Fotografie unverantwortlich nähert. Er erkennt, dass der Faschismus auf eine Ästhetisierung des öffentlichen Lebens hinausläuft.⁵⁹ In seiner reinsten Form beim „Manifest zum äthiopischen Kolonialkrieg“ von Marinetti. In dem behauptet wird:

“... Der Krieg ist schön, weil er neue Architekturen, wie die der großen Tanks, der geometrischen Fliegergeschwader, der Rauchspiralen aus brennenden Dörfern und vieles andere schafft ...“⁶⁰

Fotografie als Quelle im Kontext

⁵⁷ Benjamin, Illuminationen, 148

⁵⁸ Benjamin, Illuminationen. 148

⁵⁹ Benjamin, Illuminationen, 168

⁶⁰ Benjamin, Illuminationen, 169

Wie bereits angesprochen ist der Schwerpunkt der historischen Fotografieanalyse John Taggs die Zuschreibung von Macht in Fotografien durch ihren institutionellen Kontext. Dabei bilden Michel Foucaults Machttheorien die Grundlage zur Kontextualisierung von Fotografie. Bei seiner Analyse, die sich vor allem mit Fotografie Ende des 19. Jh. und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jh. beschäftigt, geht es um die Projektion von Autorität und Glaubwürdigkeit von Institutionen auf die Fotografie in ihrem Gebrauch.

Tagg stellt sich die Frage nach diesem Machttransfer von Fotografien, und kommt zu folgendem Schluss: „Photography as such has no identity. Its Status as a technology varies with the power relations that invest it. [...] Its function as a mode of cultural production is tied to definite conditions of existence, and its products are meaningful and legible only within the particular currencies they have.“⁶¹

Laut Tagg kommt die Verwendung von Fotografie für offizielle Zwecke, bzw. die große Akzeptanz und Glaubwürdigkeit, die sie in der Öffentlichkeit genießt, direkt aus dem Verwendungszweck des Bildes sowie aus seinem spezifischen Diskurs (Verbrechensprävention, Gesundheitsvorsorge....), und ist dem Entstehen der diversen Staatsapparate wie z.B. dem Gesundheits-, Erziehungs-, Justiz- und Sanitätswesen und deren Verwendung von Bildern zu Zwecken wie z.B. Kontrolle, Repression oder Erziehung zuzuschreiben. Durch diese Autoritäten und dem Gebrauch der Fotografien in deren Dienst findet somit ein Autoritätstransfer auf die Bilder hin statt.

Zugleich wirken Bilder selbst konstitutiv für die Entstehung neuer Konzepte und Vorstellungen, und verändern wiederum den institutionellen Kontext wie z.B. bei der Vorstellung vom Kriminellen.⁶²

„Photographs itself are never evidence of history, they are themselves the history“⁶³

Der Haken am Taggschen Machtkonzept ist sicherlich, dass sich in vielen Fällen nicht so klar zuordnen lässt, woher ein Bild seine Macht bezieht, auf welchen Kontext es sich genau bezieht und welche Institutionen hier Autorität und Glaubwürdigkeit abfärben. Zugleich ermöglicht der Taggsche Ansatz das Hinterfragen von Machtzuordnung und Bildautorität, was gerade bei Pressebildern hilfreich sein kann. Seine Analyse erhellt den gesamten institutionellen Machtapparat, der sich in einem Bild manifestieren kann.

⁶¹ Jagg, The burden of representation, 63

⁶² Jäger, Bilder der Neuzeit, 80

⁶³ Tagg, The burden of representation, 64

Rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen zeichnen die Rezeption von Fotografien über längere Zeiträume nach, und versuchen dadurch den Kontext des Bildes sichtbar zu machen. Wolfgang Kemp stellt drei Aufgaben an die Rezeptionsgeschichte.

„Sie muss die Ziele und Mittel erkennen mit denen das Kunstwerk in Kontakt mit uns tritt, sie muss sie lesen im Hinblick auf ihr sozialgeschichtliche und auf ihre eigentliche ästhetische Aussage.“⁶⁴

Rezeptionsgeschichtliche Ansätze sind für die folgende Analyse nicht relevant, da keine Belege für eine langfristige öffentliche Nutzung bzw. Rezeption der betreffenden Bilder vorliegen.

Die drei Hauptansätze der historischen Bildanalyse gilt es meiner Meinung nach in Verbindung mit Medientheorien zu setzen, um Pressefotografie umfassend analysieren können. Bei beiden Kontexten müssen die ihnen inhärenten Strukturen erkannt und analysiert werden, was dementsprechend unterschiedliche theoretische Ansätze verlangt.

⁶⁴ Hubertus von Amelnxen (Hg.), Wolfgang Kemp (Hg.), Theorie der Fotografie Band I-IV, (München 1979 - 1988), S. 68

3 Ursachen und Verlauf des spanischen Bürgerkriegs und die Dimension der italienischen Beteiligung

Der spanische Bürgerkrieg entzieht sich eindeutigen Zuordnungen. Bereits die Benennung Bürgerkrieg führt in die Irre. Exospanischen Einflüsse im Krieg waren mit Sicherheit mitentscheidend für den Ablauf und Ausgang der Kampfhandlungen, für die Außenwahrnehmung des Konfliktes waren sie in jedem Fall prägend. Neben einem Bürgerkrieg mit weit zurückreichenden innerspanischen Ursachen ist dieser Konflikt auch ein ideologischer Krieg, indem sich die beiden großen Systemutopien des 20. Jh., Faschismus und Kommunismus, zum ersten Mal gegenüberstehen.⁶⁵

“Je nach politischem Lager ging es in Spanien um Demokratie oder Faschismus, um Kommunismus oder Anarchismus, um die Rettung des christlichen Abendlandes vor der bolschewistischen Gefahr oder um die Verteidigung der Freiheit vor der faschistischen Barbarei.“⁶⁶

Zudem wirkt sich der spanische Konflikt maßgeblich auf das Gleichgewicht der Mächte in Europa aus und definiert die späteren Blöcke im 2. Weltkrieg.⁶⁷ Das Versagen des Nichtinterventionsausschusses und die Appeasementpolitik der mitteleuropäischen Mächte Frankreich und England als Reaktion auf die Unterstützung Francos durch Italien und Deutschland trugen dazu bei, die europäische Blockbildung in Hinsicht auf den 2. Weltkrieg zu beschleunigen. Dieser Krieg berührt. Durch seine Komplexität, aufgrund der mannigfaltigen Motivation seiner Kombattanten, der Vielfalt der ihn definierenden Interessen (Rohstoffe, strategische Stützpunkte, Vorherrschaft im Mittelmeer, durch Spanien als ehemaliges Zentrum eines Weltreichs polarisiert er und fasziniert. Die von beiden Seiten erfolgte bewusste “mytische“ Verklärung zum Kampf zwischen Gut und Böse, die vor von Anfang an diesen Konflikt prägte, machen seine Erforschung so komplex. Der Blick auf die „Fakten“, die von vielen Schichten aus Interpretation, Identifikation und Rechtfertigung umgeben sind, wird somit erschwert. Die Anwesenheit von hunderten Schriftstellern und Künstlern ist einer der Gründe dafür. Sie sind Kommunikationsprofis des Emotionalen. Der Krieg verliert sich in seiner Deutung, in den Bildern von ihm.

Für die internationale Öffentlichkeit liegen Ursachen für den Bürgerkrieg im Putsch der Generäle unter General Sanjurjo sowie der ideologischen Trennung des Landes in eine extreme Rechte und Linke begründet. Doch die tiefe soziale und ökonomische Spaltung Spaniens in Großgrundbesitzer und rechtlose und arme Kleinbauern führte bereits im 19 Jh.

⁶⁵ Paul, Krieg der Bilder, 173

⁶⁶ Paul, Krieg der Bilder, 173

⁶⁷ Bernecker, Krieg in Spanien, 67

zu bewaffneten Auseinandersetzungen. Seit 1820, mit der Erhebung in Cadix beginnend, gab es in Spanien Unruhen, die sich in den Carlisten - Kriegen, welche eine größere Opferzahl als der spanische Bürgerkrieg forderten, fortsetzten. Die späteren Konfliktparteien waren bereits in Stellung: Monarchisten, Großgrundbesitzer, katholische Kleinbauern, Aristokratie und die Kirche gegen Liberale, liberale Monarchisten, Sozialisten, Republikaner und Anarchisten.⁶⁸

Dass diese Bruchlinien, die den spanischen Staat durchzogen, sich nicht durch politische und institutionelle Reformen, d.h. ohne Gewalt, kitten ließen, zeigt ihre Eminenz. Es fand sich kein Ventil, durch das dieser Druck entweichen konnte. So war der Bürgerkrieg als finale Auseinandersetzung dieser jahrhundertealten Spannungen unausweichlich.

Was genau waren aber nun die Ursachen für den spanischen Bürgerkrieg?

Es gibt hier wie bereits erwähnt verschiedene Faktoren, die Spanien im Laufe des 19. und des beginnenden 20. Jh. zu einem europäischen Sonderfall werden ließen.

3.1 Die Sonderrolle Spaniens im europäischen Kontext – Kriegsgründe

Spaniens Weg in den Bürgerkrieg war das Resultat des Scheiterns der traditionellen Eliten Kirche, Militär und Adel, sowie der neuen Eliten in Parteien und Gewerkschaften, die unmittelbare soziale, politische und vor allem wirtschaftliche Krise des Landes in den 20er und zu Beginn der 30er Jahre zu lösen. Politische Reformen hätten dies vielleicht geschafft, wie manche in der Forschung glauben⁶⁹, die alten strukturellen Probleme Spaniens jedoch stellten ein schweres Erbe für jede politische Kraft in Spanien dar. Aus der vergleichsweise langsamen Modernisierung des Landes ergaben sich zahlreiche Brüche und Verschiebungen, die sich im Laufe der Zeit verfestigten, zu gesellschaftlichen und auch ideologischen Fronten wurden und letztlich in den Bürgerkrieg mündeten.⁷⁰ Dass der Bürgerkrieg unvermeidbar wurde, liegt auch an den mangelnden Alternativen. Trotz der Artikulation der Unzufriedenheit von Arbeitern und Bauern durch Gewerkschaften und Parteien fehlte ein gesellschaftlicher und sozialer Gegenentwurf zur kontemporanen spanischen Realität. Politische Beteiligung war auf die Zugehörigkeit zu einem der beiden großen Blöcke beschränkt, deren zunehmender Extremismus ein gemeinsames Forum, um Lösungswege zu finden, verunmöglichte.⁷¹ Das Parlament als Ort solcher Übereinkünfte unterlag dem Diktat des jeweils dominanten politischen Flügels, gegenseitiges Misstrauen und ausgeprägter Partisanismus verunmöglichten die Kooperation.

⁶⁸ Bernecker, Krieg in Spanien, 67

⁶⁹ Bernecker, Krieg in Spanien, 67

⁷⁰ Bernecker, Krieg in Spanien, 5

⁷¹ Manuel Tuñón de Lara, u.a., Der Spanische Bürgerkrieg - eine Bestandsaufnahme, Frankfurt a. M., 1996, S. 23

Vier große Problemfelder politischer, sozialer, geografischer und wirtschaftlicher Natur lassen sich abgrenzen. Deren über Jahrzehnte gewachsene Sprengkraft führte zur Explosion der zweiten Republik und dem Ausbruch des Bürgerkriegs.

3.1.1 Die Agrarfrage

Spanien war sehr stark in Latifundien und Minifundien unterteilt, das Gros des bebaubaren Landes war im Besitz weniger Großgrundbesitzer (200.000 Landbesitzer besaßen 40% des Ackerlandes, während sich 5 Millionen mit Kleinstbesitz bzw. der Existenz als mittellose Tagelöhner abfinden mussten, abhängig von der Arbeit bei Landbesitzern, sehr oft ohne festen Wohnsitz und über Monate arbeitslos⁷²), vor allem im Süden und Südwesten bzw. dem Zentrum Spaniens war diese Besitzstruktur typisch. Im Norden bzw. Südosten existierten mehr Mittel- und Kleinbetriebe, es gab eine stärkere soziale Stratifizierung und ein selbstbewusstes Bürgertum als Motor für Reformen und Modernität. Außerhalb dieser Provinzen erwuchs ein großer Teil des Reichtums und des Prestiges bis ins 20. Jh. aus Landwirtschaft und Bodenbesitz.

Die Bedeutung der ungelösten Agrarfrage für den Ausbruch des Bürgerkrieges kann gar nicht überschätzt werden.⁷³ Sie zeigt klar die Spaltung des Landes in drei große Bereiche. Die Latifundien im Süden mit Andalusien, Neukastilien und der Extremadura stehen den Minifundien in Galicien, Leon und z. T. auch Neukastilien gegenüber, während in Katalonien, dem Baskenland und Teilen der levantinischen Ostküste die mittelgroßen Betriebe dominierten. Diese Grenze schied das Spanien der Agrarrevolution im 19. und beginnenden 20. Jh. vom ländlich - konservativen Spanien. Da zu dieser Zeit Landbesitz in Spanien gleichbedeutend mit Zugang zum vorherrschenden nationalen Reichtum war, und sich daraus soziale Stellung und politische Partizipationsmöglichkeiten ableiten ließen, war die Kluft in Bildung, sozialer Stellung, Einkommen usw. zwischen einer kleinen Schicht von Großgrundbesitzern und der breiten Masse der Landbewohner tief. Dies führte zu einer ständigen, teils offenen und teils latenten Bereitschaft der Landbevölkerung zu Revolten und Umstürzen, von denen man sich eine Landreform und die Umverteilung von Land und Eigentum erwartete. Bereits am Beginn des 20. Jh. warnte Joaquin Costa davor, den Staat gesellschaftspolitisch zu reformieren, ohne sich um die offene Landfrage zu kümmern. Die politische Modernisierung des Landes ende in einer Sackgasse, falls sie auf einer archaischen Agrarstruktur aufbaue. Dies würde seiner Meinung nach zu Spannungen

⁷² James M. Anderson, The Spanish Civil War, A reference and history guide, Westport 2003, S. 13

⁷³ Bernecker, Krieg in Spanien, 6

führen, die sich nicht mehr kontrollieren ließen. Eine Agrarreform aus primär politischen, und dann erst sozialen Gründen sei nötig.⁷⁴

In den autonomen Regionen Katalonien und Baskenland sowie in Asturien entstanden erste industrielle Zentren (Bilbao/Barcelona...). Anfang des 20. Jh. führte dies zur Aufschwung von Bergbau, Eisenverhüttung, Schiffbau, Textilindustrie etc., und konzentrierte das Kapital der spanischen Wirtschaft auf die urbanen Zentren der Peripherie. Gewinne konnten, obschon die Technik der Werke im europäischen Vergleich veraltet war, und ein großer Teil des Binnenmarktes über geringe Kaufkraft verfügte, durch hohe Schutzzölle und die Nachfrage während des 1. Wk., an dem sich Spanien nicht beteiligte, erzielt werden.⁷⁵ Trotz der Nicht – Beteiligung am 1. Wk. destabilisierte dieser das Land noch stärker. Die Gewinne der Industrie, die sich in den Händen einer kleinen Elite befand, explodierten, während die Gehälter der Arbeiter stagnierten, und von der Teuerung überholt wurden. Die Mitgliederzahlen der wichtigsten Gewerkschaften UGT (Unión General de Trabajadores) und CNT (Confederación Nacional de Trabajo), sowie des PSOE (Partido Socialista Obrero Español) wuchsen schnell, führten zu hoher Mobilisierung der Arbeiterschaft und zu ersten Streiks, die mit harter Hand von Polizei und Militär niedergeschlagen wurden.⁷⁶

Die Frontlinie verlief zwischen den armen Bauern und Tagelöhnern im Süden und Südosten Spaniens sowie den Arbeitern und Kleinbürgern der autonomen Regionen und Madrids einerseits und den Kaziken, Großbürgern, Militärs und katholischen Bauern Galiziens und Zentralspaniens andererseits, und sollte sich stetig vergrößern. Sogar die traditionell religiösen Bauern des Südens sahen in der von der Kirche als göttliche Prüfung auferlegten Armut keine unabänderliche Situation und waren zu Aufständen bereit.⁷⁷

Die Verbindung zwischen der Diktatur Primo de Riveras von 1923 – 1930 als archaische, unbewegliche Herrschaft der kleinen Schicht von adeligen Großgrundbesitzern und der Republik als Vehikel der Hoffnung der breiten Masse des Volkes auf Landreform und Enteignungen erhöhte die Spannungen, Erwartungen und Befürchtungen beider Seiten so weit, dass sie innerhalb des herrschenden Systems nicht mehr aufgelöst werden konnten.

Auch in der zweiten Republik scheiterten Versuche einer Agrarreform an der Unfähigkeit der beiden Blöcke, dauerhafte, stabile Kompromisse zu finden. Anstatt Land komplett zu enteignen und neu zu verteilen, wurden geringe unbebaute Flächen verteilt. Die politische Macht hatte zwar gewechselt, die ökonomische war jedoch immer noch in der Hand der

⁷⁴ Isabel Burdell, *Myths of Failure, Myths of Success: New Perspectives on Nineteenth-Century Spanish Liberalism* In: *The Journal of Modern History*, Vol. 70, NR. 4, (Chicago 1998), S. 892-912 online unter <http://www.jstor.org/stable/2990686> (31.10.2008) S. 892

⁷⁵ Tuñón de Lara, *Der Spanische Bürgerkrieg*, 12

⁷⁶ Tuñón de Lara, *Der Spanische Bürgerkrieg*, 17

⁷⁷ Anderson, *The Spanish Civil War*, 14

traditionell herrschenden Schicht, eine Situation die die Stimmung noch stärker radikalisierte. Die Azaña - Regierung erkannte die sich bietenden politischen Möglichkeiten, war aber ohnmächtig sie umzusetzen.⁷⁸

3.1.2 Regionalismen und Zenrifugalkräfte

Der Konflikt zwischen der Zentralmacht Madrid und den beiden selbstbewussten, reichen Regionen Katalonien und Baskenland besaß bereits im 19. Jh. große Sprengkraft. Die Kombination aus wirtschaftlicher Stärke, kultureller und sprachlicher Verschiedenheit und gleichzeitiger politischer Bedeutungslosigkeit verhinderte die nationalstaatliche Integration der beiden Regionen. Katalonien und das Baskenland waren die modernsten und wirtschaftlich avanciertesten Provinzen Spaniens, stellten einen Großteil der Mittelschicht und waren in der Industrialisierung an der Spitze des Landes. Diese vergleichsweise Modernität, auch gegeben durch die jeweilige Küstenlage und der daraus resultierenden Handelsbeziehungen außerhalb Spaniens, bzw. der Verortung in Kulturräume wie das Mittelmeer, verbunden mit einem allmählichen Einsickern der Romantik, führte zu einer Stärkung des Regionalgefühls bzw. zum Entwickeln einer eigenen Identität, die sich in den Auseinandersetzungen mit der Zentralgewalt definierte und die Gesellschaft prägte. Die Unterschiede zwischen beiden drückt am besten ein Zitat aus:

“...The difference between Basque and Catalan nationalists is that Basques want to leave Spain, and Catalans want to run it.”⁷⁹

3.1.2.1 Pheripherie als Zentrum – Kataloniens Nationalismus

Das erste Aufkeimen eines katalanischen Nationalgefühls fand vom 12. bis zum 14. Jahrhundert parallel mit der katalanischen Seerepublik statt. Bereits damals nannten sich die Bewohner der zeitweise größten Seerepublik des Mittelmeerraumes Katalanen, ihr Staat hieß Katalonien und dessen freie Bürger hatten sich auf freiwilliger Basis eine erste Verfassung gegeben, bereits hundert Jahre vor der Magna Charta Englands.⁸⁰ Nachdem sich die spanischen Könige um die Inkorporierung Kataloniens bemüht hatten, erwachte die katalanische Identität zu Beginn des 19. Jh. während der „renaixença“ (Renaissance) über die linguistische Beschäftigung mit der zwischenzeitlich in mehrere Dialekte zerfallenen Sprache wieder⁸¹. Es folgten Zeitungen und Dichtung auf Katalanisch, mit dem Versuch der Wiederherstellung eines Nationalgefühls, das sich anfangs am Mittelalter orientierte und konservative Züge trug, um Ende des 19. Jh. mit dem „Modernisme“ als Architektur – und

⁷⁸ Tuñón de Lara, Der spanische Bürgerkrieg, 31

⁷⁹ Diez Medrano, Juan, Divided Nations - Class, Politics, and Nationalism in the Basque Country and Catalonia, New York 1995, S. 190

⁸⁰ Desfor Edles, Laura, A Culturalist Approach to Ethnic Nationalist Movements: Symbolization and Basque and Catalan Nationalism in Spain, Social Science History, Vol. 23, No. 3, (Autumn, 1999), S. 317

⁸¹ Desfor Edles, Laura, Basque Catalan Nationalism, 317

Kulturströmung die katalanische Tradition mit dem Modernen, Progressiven und Metropolitanen zu verbinden. Kennzeichen dieser Phase waren linguistisch betrachtet viele Fremdwörter, als Symbol für eine allgemeine Internationalität und Offenheit. So entwickelten sich zwei Strömungen, die eine romantisch, mit Wurzeln im Mittelalter und dessen Traditionen, die andere modern, und politisch orientiert an einem sekulärem Nationalismus, angelehnt an die alte bürgerliche Tradition Kataloniens, und ausgerichtet an der neuen, industriellen, modernen Wirtschaft der Region, die katholische, kulturell und wirtschaftlich archaische, rückständige Zentralmacht ablehnend.

Politisch entwickelte sich neben der konservativen, bürgerlichen und wirtschaftsorientierten „Lliga Regionalista“, die sich dem Kampf gegen Madrid verschrieb, eine starke linke, anarchistische Strömung, die in Barcelona einen Klassenkampf gegen die Lliga begann, der Bombenanschläge und Morde umfasste. Die interne Opposition der Anarchisten führte zur Unterstützung Primo de Riveras durch die Lliga Regionalista.⁸² Rivera enttäuschte jedoch alle Hoffnungen auf Akzeptanz der autonomistischen Bestrebungen der konservativen Katalanen und trug entscheidend zum kompletten Bruch zwischen dem kompletten politischen Spektrum Kataloniens und der Madrider Zentralregierung bei.

3.1.2.2 *Verdichtung und Isolation – der baskische Weg*

Auch der baskische Nationalismus hat eine klare Referenz in der Vergangenheit, um sich zu reformieren, wie dies bei Katalonien und seinem Seereich der Fall war. Die isoliert auftretende Sprache der Basken, mit keiner anderen in Europa verwandt, und die Jahrtausende alte Geschichte der Basken begünstigen die Entstehung eines in sich geschlossenen Sprach- und Kulturraumes.⁸³ Zudem existieren seit dem 12. Jh. die „Fueros“, zuerst mündliche dann schriftlich niedergelegte Privilegien, die den Basken ihre Freiheit und Unabhängigkeit garantierten, auch als Teil eines Reiches, wie des Königreiches von Navarra.

Die baskischsprachigen Gebiete gehörten ab dem 16.Jh. dem kastilischen Königreich an. Als Teil des spanischen Reiches wurde kastilisch zur Amts- und Kultursprache, nur im Alltag wurde noch baskisch gesprochen. Dennoch blieben auch unter der Herrschaft der katholischen Könige die „Fueros“ zumindest teilweise als Privilegien der Basken in Kraft. Eine Sinn für Gemeinsamkeit unter dem sprachlichen Dach des Baskischen fehlte vollkommen, es wurden über 8 Dialekte gesprochen und es gab keine gemeinsame

⁸² Barbera, Frederic Catalan culture and politics: a hundred years of solitude; In: Journal of Iberian and Latin American Studies, Vol. 7, Nr. 1, 2001, S. 85-90, online unter <http://search.ebscohost.com.proxy2.library.jhu.edu/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=5122835&site=ehost-live> , (31.10.2008)

⁸³ Desfor Edles, Basque Catalan Nationalism, 332

Identität oder Institutionen, die eine verbindende Wirkung auf die diversen baskischen Provinzen gehabt hätten.

Mit der de facto Abschaffung der Fueros durch Canovas del Castillo 1876, nachdem die Basken den dritten Carlistenkrieg verloren hatten, begann bereits eine Rückbesinnung auf Geschichte und Kultur der Basken als Nation.⁸⁴

Ende des 19. Jh. kehrte Sabino de Arana y Goiri, ein katholischer Baske, der in Katalonien die Entstehung des dortigen Nationalismus miterlebt hatte, ins Baskenland zurück, schrieb eine baskische Grammatik, die „Gramatica elemental del Euskera Bizkaino“⁸⁵, obschon er selbst nicht sehr gut Baskisch sprach, führte den Begriff Euzkadi fürs Baskenland ein und gründete zusammen mit den Mitgliedern der „Sociedad Euskalherrria“, einer Vereinigung von Wirtschaftstreibenden 1898 die baskische Nationalpartei „Partido Nacionalista Vasco“ (PNV).

Zugleich fand im Baskenland eine umfassende wirtschaftliche Modernisierung statt, die Industrialisierung schritt, durch den Abbau großer Eisenvorräte befeuert, voran und macht die Region zum bevorzugten Ziel von Zuwanderern aus dem Rest Spaniens und dem Geld der Oligarchen aus dem Rest Spaniens, die auch die politische Kontrolle im Baskenland anstrebten. Die Partei kämpfte von Beginn an gegen diesen Kazikismus, also das System von Abhängigkeiten und Stimmenkauf, das von konservativen und liberalen Monarchisten in Abstimmung mit dem Innenministerium eingerichtet wurde, und Wahlen durch Zwang und Bestechung für sich entscheiden wollte und setzte sich schließlich dagegen durch, da sie es schaffte, sich im antiliberalen, und madridfeindlichen Bürgertum des Baskenlandes zu verankern.⁸⁶

Der Nationalismus der PNV war konservativ und bewahrend ausgerichtet, auch als Antwort auf die Niederlage im den Carlistenkriegen gegen die Vertreter der Liberalen. Er versuchte das baskische Volk vor der libertären Entwicklung Restspaniens zu bewahren, sah in den spanischen Einwanderern Agenten des Sozialismus und der Zerstörung der alten baskischen Traditionen und versuchte das baskische Volk durch Hinführung zum, und Betonung des, Katholizismus sowie möglichst vollständiger Isolation vom Rest Spaniens von Veränderungen abzuschotten. Die Stärkung der baskischen Kultur und das Streben nach Unabhängigkeit vom Zentralstaat waren für die PNV unabdingbar zur Konservierung

⁸⁴ Mees, Ludger, Politics, Economy, or Culture? The Rise and Development of Basque Nationalism in the Light of Social Movement Theory, Theory and Society, Vol. 33, Nr. 3/4 August 2004, S 318, online unter <http://www.jstor.org/stable/4144875> (31.10.2008)

⁸⁵ Mees, Rise and Development of Basque Nationalism, 322

⁸⁶ Mees, Rise and Development of Basque Nationalism, 321

der baskischen Eigenständigkeit.⁸⁷ Die Machtbasis Bürgertum konnte bald auf die baskische Arbeiterklasse ausgeweitet werden. Auch diese bevorzugte den Nationalismus der PNV mit einem allmählich sozialen Ansatz gegenüber der extremen Ausprägung des Sozialismus Baskenland.⁸⁸

Während die politische Macht beim archaischen, agrarwirtschaftlich geprägten und industriewirtschaftlich rückständigem Zentrum lag, waren die beiden Grenzregionen wirtschaftlich dominant, aber politisch unbedeutend. Durch die bewusst integrative und zentralistische Politik der herrschenden monarchistischen und liberalen Parteien verstärkte sich der Nationalismus Kataloniens und des Baskenlandes, und vergrößerte den Spalt zwischen Peripherie und Zentrum. Diese konstante Spannung und der Anspruch auf politische Mitbestimmung, bzw. möglichst totale Loslösung vom spanischen Staat waren mitentscheidend dabei, dass eine politische Lösung für die Probleme Spaniens nicht gefunden werden konnte.

3.1.3 Kirche und Staat

Seit der Herrschaft der katholischen Könige in Spanien bestand eine Allianz zwischen Herrschaft und Kirche. Die Könige legitimierten ihre Herrschaft durch die Religion, welche wiederum ihre gesellschaftlichen und kulturellen sowie politischen Ziele durch die enge Bindung an den Staat durchsetzen konnte. Diese Macht wurde nach außen durch prunkvolle Feiern, Prozessionen und Bauten demonstriert. Diese enge Beziehung zwischen Monarchie und Kirche hatte zur Folge, dass Republikaner in Spanien das säkulare Prinzip vertraten und eine strenge Trennung von Staat und Kirche forderten. Die Cortes als verfassungsgebende Versammlung verankerten 1856 mit der neuen Verfassung zum ersten Mal dass man, privat, einen anderen Glauben ausüben konnte.⁸⁹ Der Katholizismus war jedoch immer noch Staatsreligion. Und es gab eine massive kirchliche Einbindung in das Schulwesen⁹⁰. De facto war das spanische Bildungssystem von der Kirche dominiert. Dieser Zwist zwischen der säkularen republikanischen Bewegung und einer in das monarchische Machtgefüge Spaniens eingewebten Kirche verschärfte sich zunehmend, ohne einer Entscheidung nahe zu kommen, da sich Republik, reformierte Monarchie und ähnliche Staatsformen abwechselten. Der Konflikt manifestierte sich durch die kirchliche Parteiergreifung für die Fraktion der Carlisten (absolutistisch, katholisch), die sich militärisch gegen die Liberalen, später Republikaner, nicht durchsetzen konnte, ohne jedoch

⁸⁷ Desfor Edles, Basque Catalan Nationalism, S. 324

⁸⁸ Mees, Rise and Development of Basque Nationalism, 320

⁸⁹ Braden, Charles S., Church and State in Spain In: Church History, Vol. 3, Nr. 3, (Cambridge, 1934), S. 207-221, online unter <http://www.jstor.org/stable/3691920> (31.10.2008), S. 210

⁹⁰ Sánchez, José M., The Spanish Church and the Revolutionary Republican Movement, 1930-1931 In: Church History, Vol. 31, Nr. 4, Cambridge 1962, S. 431, online unter <http://www.jstor.org/stable/3162745> (31.10.2008)

ihren Einfluss auf die Spanische Politik einzubüßen. Zudem fürchtete die Kirche bei der Gründung einer Republik um den Verlust ihrer Besitztümer.⁹¹

Die Kirche suchte vor allem Nähe zur kleinen herrschenden Schicht von Adel, Großgrundbesitzern und Oligarchen. Mit der zunehmenden Relevanz der sozialen Frage wurde dies zum Grund der Spaltung zwischen Arbeiterschaft und Kirche. Das Proletariat wendete sich bald von der Kirche ab und sozialistischen, anarchistischen und kirchenkritischen bis antiklerikalen Organisationen zu.⁹² Die Kirche hatte kaum soziales Interesse, sie fühlte sich nicht dazu berufen, die Masse an landlosen Tagelöhnern oder Besitzer von Minifundien zu vertreten bzw. deren Lebensumstände zu verbessern. Einzig mit der Vertröstung auf ein jenseitiges Leben versuchte sie die steigende Unruhe der Besitzlosen und Tagelöhner zu beruhigen.⁹³

Die Kirche selbst wurde somit zum Synonym für eine reaktionäre, beharrende und antireformistische Haltung, auch wegen ihres großen Landbesitzes (über 11.000 Besitzungen) und ihres Reichtums. Primo de Rivera räumte während seiner Regierungszeit der Kirche wieder eine privilegierte Stellung ein und erfüllte ihre Ansprüche an den Staat vollumfänglich (Verantwortung für Bildung, Steuererleichterungen...). Dadurch wuchs die Kluft zwischen organisierter Arbeiterschaft und Klerus weiter. Eine katholische Gewerkschaft sollte den Erfolg der sozialistischen und anarchistischen Gewerkschaften und Parteien bremsen, sie erreichte jedoch nie deren Anhängerschaft.⁹⁴

Nach der Ausrufung der 2. Republik wurde der Machtkampf zwischen Kirche und laizistisch-liberalem Staat noch stärker. Der Vatikan ließ über den Staatssekretär Kardinal Pacelli „zur Verteidigung von Religion und Gesellschaftsordnung“ Anweisungen geben.⁹⁵ Die Gründung einer „Acción Nacional“ (Nationale Aktion) sollte diese Vorkehrungen koordinieren und Propaganda für die Werte der Kirche durchführen. In der Verfassung der 2. Republik, in den Cortes im Dezember 1931 beschlossen, wurde ein Lehrverbot für religiöse Orden verfügt, die Jesuiten sollten ganz aufgelöst und die Ehescheidung eingeführt werden.⁹⁶

Diese Verfassung einte die Rechte und die Kirche im Kampf gegen sie und vertiefte so den Graben zwischen dem konservativ – katholischen und dem liberal - laizistischen Spanien. Die kirchenfeindlichen Ausbrüche die der Ausrufung der Republik folgten waren sicherlich nicht dazu angetan, die Lage zu entspannen, verdeutlichen aber auch, wie angreifbar sich die Kirche mit ihrer klaren politischen Haltung gemacht hatte.

⁹¹ Sánchez, The Spanish Church, 432,

⁹² Bernecker, Krieg in Spanien, 14

⁹³ Anderson Spanish Civil War, 13

⁹⁴ Tuñón de Lara, Der spanische Bürgerkrieg, 20

⁹⁵ Tuñón de Lara, Der spanische Bürgerkrieg, 35

⁹⁶ Tuñón de Lara, Der spanische Bürgerkrieg, 37

3.1.4 Militär und Staat

Während des Unabhängigkeitskrieges gegen Napoleon zu Beginn des 19. Jh. wurde das Militär von den unklaren Machtverhältnissen im Land gezwungen, sich politisch zu betätigen und die französischen Truppen „eigeninitiativ“ zu besiegen. Die darauf folgenden Carlistischen Kriege führten zu einem Verfall der Ordnung und mangelnder Kontinuität in der spanischen Regierung. Das Offizierkorps wuchs indessen und wurde zum Auffangbecken für politisch Ehrgeizige. Das Militär sah sich in die Rolle des Bewahrers der nationalen Einheit gedrängt. Das anfänglich liberalen und fortschrittlichen Ideen zugeneigte Militärkommando schaffte es zwar nicht, sich in einer politisch führungslosen Zeit den Herausforderungen wirtschaftlicher und politischer Veränderungen zu stellen und den Erhalt von Staat und Kolonien zu garantieren. Die ehemals liberalen Werte waren aber einem konservativem, reaktionärem, nur der Einheit des Staates verpflichteten Geist gewichen. Das Selbstbild des Militärs als Bewahrer der nationalen Einheit entstand, keiner Verfassung, sondern der Nation verpflichtet.⁹⁷

Die Niederlage Spaniens im Krieg mit den USA Ende des 19. Jh., woraus der endgültige Verlust der überseeischen Kolonien resultierte, wurde der Regierung angelastet und führte zu einer immer größeren Unzufriedenheit des Militärs mit der zivilen Verwaltung. Der um einen Ausgleich zu den Verlusten in Amerika bemühte Krieg gegen Marokko verstärkte diese Unzufriedenheit, und führte zu einer Vorliebe des Militärs für autoritäre, konservative Systeme.⁹⁸ Die Zerstückelung und Fragmentierung der politischen Parteien und deren offensichtliche Unfähigkeit, signifikante Mehrheiten für eine Reform des zunehmend unregierbaren Staates zu finden, verstärkten die Überzeugung im Heer, selbst Verantwortung übernehmen zu müssen.

So kam es zum Putsch Primo de Riveras, des Generalkapitäns von Katalonien, der mit Duldung des Königs für 7 Jahre die Macht übernahm und ein autoritär – katholisches System schuf⁹⁹. Dies führte zur Auflösung der liberal – konservativen Rechten, die eine reformfreundige konstitutionelle Monarchie bevorzugten. In der Rechten wurde der Autoritarismus zur einzigen anstrebbaren Regierungsform. Während der Zeit der 2. Republik zeigte das Militär seine Unzufriedenheit mit dem Parlamentarismus und bereitete Alternativen vor. Die Regierung Zamora versuchte zudem, das Agieren des Militärs stärkerer ziviler Kontrolle zu unterwerfen, was im Heer auf großen Widerstand stieß und die

⁹⁷ Sebastian Balfour, Riot, Regeneration and Reaction: Spain in the Aftermath of the 1898 Disaster In: The Historical Journal, Vol. 38, Nr. 2 (Cambridge 1995) S. 422, online unter <http://www.jstor.org/stable/2639989> (31.10.2008)

⁹⁸ Bernecker, Krieg in Spanien, 15

⁹⁹ Stanley G. Payne, Nationalism, Regionalism and Micronationalism in Spain In: Journal of Contemporary History, Vol. 26, Nr. 3/4, The Impact of Western Nationalisms: Essays Dedicated to Walter Z. Laqueur on the Occasion of His 70th Birthday (Cambridge, 1991), S. 483 online unter <http://www.jstor.org/stable/260656> (31.10.2008)

Unterstützung der ohnehin wegen ihres Antiklerikalismus und ihrer sozialreformatatorischen Anliegen kritisierten Regierung durch das Heer beendete.

3.1.5 Politische Instabilität

Die Zeit der 2. Republik war ein direkter Vorbote des Krieges. Das Aufeinanderprallen der einander gegenüberstehenden politischen Lager wurde immer heftiger. Vorhandene Konflikte verschärfen sich und der Glaube der verschiedenen politischen Akteure an die Möglichkeit einer Reform des Systems ohne Kriegsfall sank zunehmend. Primo de Rivera wurde anfangs sowohl vom katalanischen Bürgertum als auch der Arbeiterschaft unterstützt, da sie sich von einer Diktatur die Möglichkeit zu umfangreichen strukturellen Reformen erhofften. Und obwohl gerade die Arbeitervertretung sich ihre pragmatische Haltung mit internen Streitereien teuer erkaufen musste, wurden sie nach einiger Zeit von der Ineffizienz und Korruption des Systems enttäuscht und zog ihre Unterstützung wieder zurück, um ihre Hoffnung auf ein parlamentarisches System zu richten.

Nachdem das republikanische System relative Mehrheiten belohnte und mit einer überdurchschnittlichen Mandatszuteilung belohnte, begann die bürgerlich - liberale Seite sich mit den sozialistischen Arbeiterparteien zu vereinen. Doch ihr ambitioniertes Reformprogramm scheiterte an den herrschenden Schichten und der Kirche, die jede Reform der Bildung, des Landbesitzes und der Regionalautonomien als Frontalangriff auf ihre Rechte betrachteten und die modernisierende Wirkung der Reformen nicht begriffen. Auch die Arbeiter wandten sich schließlich nach einiger Zeit enttäuscht wieder ab, weil ihnen die Tragweite der Reformen nicht weit genug reichte und Proteste der Arbeiterschaft von der Regierung von Anfang an unterdrückt wurden.

3.1.6 Blockbildung und Radikalisierung

Die nach dem Ende der Regierungszeit Primo de Riveras schwache Rechte gewann ihre Einheit und Stärke wieder und vereinigte sich neben anderen Strukturen vor allem im Bündnis CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas - Vereinigung autonomer spanischer Rechtsparteien) und den Falange, einer an faschistischen Vorbildern orientierten Organisation. Die CEDA strebte eine korporativ – reaktionäre, die Falange eine faschistische Ordnung an.¹⁰⁰ Die rechten Zusammenschlüsse gewannen gegen eine zersplitterte Linke, setzten die gerade beschlossenen Reformen wieder außer Kraft, und es kam zu immer gewalttätigeren Auseinandersetzungen zwischen paramilitärischen Verbänden der Rechten und Linken, die ihren Höhepunkt 1934 in einem Landarbeiterstreik und dem

¹⁰⁰ Bernecker, Krieg in Spanien, S. 16

Bergarbeiteraufstand in Asturien fanden, die beide vom Heer gewaltsam niedergeschlagen wurden und Massenverhaftungen nach sich zogen.¹⁰¹

Der Widerstand der Linken gegen eine als faschistisch begriffene Regierung wurde immer stärker und führte zu einer Solidaritätsbewegung die es sich zum Ziel gesetzt hatte, die sich in Haft befindlichen Land – und Bergarbeiter mit Hilfe einer Amnestie zu befreien.

Nach der der Einigung der liberalen und linken politischen Kräfte zur Volksfront stand deren Wiederwahl in den Neuwahlen 1936 im Raum, da sie die Empörung und Unzufriedenheit vieler mit der Führung des Landes unter der rechten Regierung der letzten zwei Jahre ausnützen konnte. Bereits vor der Wahl gab es Kontakte der CEDA zum Militär um einen Putsch im Fall des Wahlsieges der Linken zu organisieren.

So waren nun die Karten verteilt, die Blöcke gebildet und die Stimmung so gespannt, dass der Bürgerkrieg zum einzigen möglichen Szenario wurde. Milizen und Militante beider Blöcke bekriegten sich auf den Straßen, konstruktive Gespräche zwischen den beiden Lagern und ihren Anhängern waren nunmehr unmöglich, ihre jeweilige Basis hoch radikalisiert, das Land geographisch, sozial, religiös und politisch gespalten.

3.2 Kurzer Abriss des Kriegs

Der Ausbruch des Aufstandes der spanischen Truppen in Marokko erfolgte am 17 Juli 1936¹⁰² unter der Führung der Generäle Sanjurjo, Franco, Mola und Queipo de LLano. Nach dem durch eine deutsch/italienische Luftbrücke ermöglichten übersetzen der Truppen auf das Festland Spaniens gelang es den Generälen nicht, sich wie geplant schnell des ganzen Landes zu bemächtigen. Dies löste einen vierjährigen Bürgerkrieg aus. Nach schnellen Erfolgen in Teilen Andalusiens, Marokkos, Mallorcas und Zentralspaniens, besonders Altkastiliens, und dem Überlaufen eines großen Teils der mittleren Dienstgrade zu den Aufständischen, sowie der von Anfang an konstanten militärischen Hilfsleistungen durch die beiden Achsenmächte Italien und Deutschland hofften die aufständischen Generäle mit der baldigen Einnahme Madrids den Krieg zu beenden. Dies misslang mehrmals, und nach dem Tod des Generals Sanjurjo als Anführer des Aufstandes übernahm Francisco Franco den Befehl.

Bis zum Frühjahr 1937 hatten die Aufständischen ungefähr die Hälfte des Landes unter Kontrolle, und begannen mit einem Luftbombardement Madrids, um die Moral und Kampfkraft der u.a. von vielen Zivilisten verteidigten Stadt zu zerstören. Dabei bekämpften

¹⁰¹ Stanley G. Payne, Political Violence during the Spanish Second Republic In: Journal of Contemporary History, Vol. 25, Nr. 2/3 (Cambridge, 1990), S. 278, online unter <http://www.jstor.org/stable/260733> (31.10.2008)

¹⁰² Tunon de Lara, Der spanische Bürgerkrieg, 47

sich das erste Mal deutsche, italienische und sowjetische Flugzeuge was ein erster Hinweis auf die internationale Dimension des Bürgerkriegs ist.

Bis zum Frühjahr 1938 gelang es Franco, seinen Militärstaat zu vereinheitlichen, alle Kräfte der Rechten unter seine Führung zu vereinen und die industriell und für die Produktion von Kriegsmaterial sehr wichtigen Nordprovinzen Asturien und das Baskenland zu erobern. Vor allem die erdrückende Luftüberlegenheit der Aufständischen trug entscheidend zu ihren militärischen Erfolgen bei. Der gesamte Westen und Norden war nun bereits in der Hand Francos, während sich die Republik im Osten, sowie entlang der Mittelmeerküste bis Granada und nördlich bis Madrid halten konnte. Interne Flügelkämpfe zwischen Kommunisten, Anarchisten und Linksmarxisten schwächten die militärische Schlagkraft der Republik, der Einsatz von internationalen Brigaden und freiwilligen Truppen kostete Effizienz und der Mangel an Offizieren machte sich schmerzlich bemerkbar. Der unregelmäßige sowjetische Nachschub wirkte sich negativ auf die Planbarkeit von Aktionen aus.

Nachdem es den Franquisten gelungen war, die republikanischen Gebiete voneinander zu trennen begannen sie eine Offensive gegen Katalonien und stießen zugleich gegen Madrid vor. Die Republik war jetzt nur mehr in der Defensive. Sie konnte den Mangel an ausgebildeten Soldaten und den Mangel an Ausrüstung nicht wettmachen, während die Kriegsmaschinerie der Aufständischen zentral organisiert war und reibungslos funktionierte. Katalonien wurde im Jänner 1939 vollständig erobert, Madrid bzw. der Westen fiel bis zum ersten April 1939. Bereits am 7 Februar 1939 ging Präsident Azana ins Exil, am 27 Februar des gleichen Jahres trat er zurück. Die Aufständischen erklärten den Bürgerkrieg per 1. April 1939 für beendet.

3.3 Die Rolle Italiens im Spanischen Bürgerkrieg

Italien war die am stärksten in den Bürgerkrieg involvierte ausländische Macht.¹⁰³ Von Beginn der Erhebung bis in die letzten Monate des Krieges dauerte das italienische Engagement. Noch im März 1939 gab es eine Aufstockung der Truppen Italiens um 5000 Soldaten.¹⁰⁴ Der Einsatz Italiens für den Aufstand wird, wie auch die deutsche Unterstützung Francos, als kriegsentscheidend angesehen.¹⁰⁵ Dabei war Italien kaum an direktem ideologischen Einfluss in Spanien interessiert, sondern betrachtete die Spanienmission als Wahrung seiner Interessen im Mittelmeerraum¹⁰⁶. Der massive Einsatz in Spanien zog starkes innenpolitische Interesse mit sich, die propagandistischen

¹⁰³ Bernecker, Krieg in Spanien, 69

¹⁰⁴ Bernecker, Krieg in Spanien, 74

¹⁰⁵ Bernecker, Krieg in Spanien, 73

¹⁰⁶ Coverdale, John F. Italian Intervention In The Spanish Civil War, Princeton 1975, S. 75

Begeleitung der italienischen Kriegsbeteiligung war dementsprechend wichtig, da der faschistische Staat, die italienische Wirtschaft, kaum Nutzen aus dem Abenteuer in Spanien ziehen konnten, im Gegensatz dazu aber die überdurchschnittliche Beteiligung daran rechtfertigen mussten. Besonders gegen Ende des Krieges begannen kritische Stimmen in Italien überhand zu nehmen und die öffentliche Meinung zu kippen. Eine starke Ideologisierung des Krieges in italienischen Medien wurde so zu einer Notwendigkeit und sollte die Bevölkerung von der Sinnhaftigkeit des Beistandes für Franco überzeugen. Die Stilisierung des Konfliktes zu einer Schlacht gegen den Kommunismus kann (auch) unter diesem Gesichtspunkt gesehen werden. Der italienische Außenminister Galeazzo Ciano sprach 1937 in einer Rede vor italienischen Soldaten in Spanien, bezugnehmend auf die Notwendigkeit der ital. Beteiligung am Bürgerkrieg, von der Verteidigung der eigenen Zivilisation und Werte in Spanien¹⁰⁷, zudem sollten durch die herausragenden militärischen Fähigkeiten der faschistischen Milizionäre sowie das Prestige und die Leistungsfähigkeit des faschistischen Regimes demonstriert werden. Ein weiterer Schwerpunkt der Propaganda lag in der Betonung des Mutes und der Validität der italienischen Soldaten und der überlegenen Technik ihres Materials, besonders die Leistungen der Luftwaffe standen im Zentrum der propagandistischen Arbeit.

3.3.1 Kriegseintritt – Erwartungen – Hoffnungen

“There is only one way to create a warlike people; to have ever greater masses to have waged war and ever greater masses who want to go to war.”¹⁰⁸ (Benito Mussolini)

Nachdem die italienische Führung bereits seit ca. einem halben Jahr über die Planung eines Aufstands in Spanien informiert war,¹⁰⁹ zögerte sie noch mit der endgültigen Entscheidung zur Unterstützung der Generäle. Erst einer Delegation des Generals Mola, eines christlich – konservativen Generals, gelang es, Galeazzo Ciano, den italienischen Außenminister, und schließlich Mussolini zu überzeugen, dem Militäraufstand Hilfe zu leisten.

Mussolini folgte dabei in erster Linie der generellen Leitlinie seiner Mittelmeerpolitik, Italien als „peso determinante“, also das Zünglein an der Waage im Mittelmeerraum zu etablieren, also mit allen Staaten Kontakte zu unterhalten ohne sich dabei zu stark an ein Land zu binden. Zudem war es ihm sehr wichtig, eine zu starke Annäherung des Spaniens unter einer linken Regierung an Frankreich mit seiner Volksfrontregierung zu unterbinden. Den offenen Antifaschismus beider Regierungen und Frankreichs strategischen Vorteil eines Zugangs zum Mittelmeer über spanisches Territorium konnte Italien nicht akzeptieren.

¹⁰⁷ Coverdale, Italian Intervention, 83

¹⁰⁸ Coverdale, Italian Intervention, 11

¹⁰⁹ Bernecker, Krieg in Spanien, 71

Vielmehr hoffte Mussolini eine italienische Militärbasis auf den Balearen etablieren zu können.¹¹⁰ Außenpolitisch zielte Mussolini also nicht auf die Stärkung faschistischer Kräfte in Spanien bzw. die Errichtung eines faschistischen Staates ab, sondern verfolgte machtpolitische Interessen Italiens im Mittelmeerraum. Unterstützt wird diese Deutung der faschistischen Außenpolitik auch, wenn man berücksichtigt welche gesellschaftlichen Kräfte in Italien besonders auf Unterstützung der spanischen Generäle drängten. Vor allem katholische Kreise (inkl. des Vatikan), sodann kirchennahe gemäßigte Faschisten und die faschistische Jugend und Parteimiliz sind hier zu nennen.

Die nationale Mobilisierung der „fasci di combattimento“, bestehend aus Freiwilligen, durch guten Sold vom Einsatz überzeugt und aus dem armen Süden stammend, wurde als Mittel zur innerfaschistischen Systemstabilisierung betrachtet. Ein Sieg in Spanien sollte die Stellung der parteieigenen Milizen gegenüber dem Heer stärken und die Autonomie der Partei vergrößern.¹¹¹ Italien hoffte auf einen sehr kurzen Konflikt. So drängte Mussolini Franco immer stärker zur Eile, da mit fortdauerndem Krieg und steigenden italienischen Verlusten die Kritik am Einsatz in Italien wuchs.¹¹²

Wirtschaftliche Interessen Italiens an spanischen Rohstoffen, wie sie für Deutschlands Engagement typisch waren, spielten eine untergeordnete Rolle.¹¹³ Untergeordnet war auch das Motiv, militärische Experimente durchzuführen, da der Großteil der ital. Waffen und Geräte noch aus dem 1. Wk. stammte. Lediglich die Luftwaffe profitierte von der Kampferfahrung, doch auch hier gab es, wie auch beim restlichen Heer, kaum eine systematische Erhebung und Auswertung von militärischen Daten nach dem Krieg.¹¹⁴

Letztlich waren ideologische Elemente, Antikommunismus, nationale Mobilisierung und gesellschaftliche Dynamik untergeordnete Gründe für das italienische Engagement in Spanien. Vordergründig ging es um Sicherung und Stärkung der eig. Position im Mittelmeer, direkt verbunden mit der Schwächung Frankreichs und der Absicht, jede französisch - spanische Übereinkunft zu verhindern.

3.3.2 Dimension der Italienischen Beteiligung

Italiens militärische und wirtschaftliche Rolle im spanischen Bürgerkrieg kann kaum überschätzt werden. Insgesamt wurden über 80.000 Mann nach Spanien gesendet, um die Aufständischen zu unterstützen, von denen ca. 30.000 „freiwillige“ faschistische Milizionäre waren. Die Kriegsausgaben Italiens lagen mit fast 6 Milliarden Lire um ein vielfaches höher

¹¹⁰ Coverdale, Italian Intervention, 76

¹¹¹ Bernecker, Krieg in Spanien, 74

¹¹² Coverdale, Italian Intervention, 397

¹¹³ Coverdale, Italian Intervention, 75

¹¹⁴ Coverdale, Italian Intervention, 410

als die Spesen, die das Land im eigenen kolonialen Krieg mit Äthiopien (ca. 10 Millionen Lire) zu tragen hatte. Die Zahl der Gefallenen lag bei ca. 12.000 Mann, in Äthiopien waren es knapp über 7.000. Auch die Menge an nach Spanien gesandtem Kriegsmaterial war mit 160.000 Tonnen sehr hoch.¹¹⁵ Italien entsendete mehr Truppen, Geld sowie Material nach Spanien als jede andere Macht.¹¹⁶ Im Detail waren es über 1000 Flugzeuge, 2000 Kanonen, 1000 Gefechtswagen, 3400 Maschinengewehre, 10.000 automatische Waffen und 42 U-Boote.¹¹⁷ Zudem bildeten italienische Offiziere 25.000 nationale Soldaten und Offiziere aus.¹¹⁸

Als nahezu gleich wichtig kann die diplomatische Unterstützung Italiens betrachtet werden. Durch die Unterstützung Italien und auch Deutschlands bekamen die putschenden Generäle ernstzunehmende Ansprechpartner in der internat. Politik. Die frühe Unterstützung Italiens für die aufständischen Offiziere hielt Frankreichs Rotfrontregierung, die große Sympathien für die Republik hegte, von einer deutlichen Hilfe derselben ab.¹¹⁹ Ansonsten hätte der Aufstand bald ein Ende gefunden. Mit Hilfe des Nichtinterventionskomitees, das von den beiden faschistischen Staaten geschickt manipuliert wurde, konnte die militärische und diplomatische Unterstützung für die Republikaner reduziert werden.¹²⁰ Frankreich und England, mit internen Problemen ausreichend beschäftigt, wollten sich aus allem heraushalten und überließen den Falken Italien und Deutschland das Ruder.¹²¹ Nur die Sowjetunion wollte sich nicht mit dieser Komödie zufrieden geben. Sie wurde isoliert und begann bald darauf die sp. Republik zu unterstützen, ebenfalls hinter dem Rücken des Komitees, aber mit dem Wissen aller Teilnehmer.

3.3.3 Der Luftkrieg

„...die eigentliche Bedeutung lag bei der Luftwaffe, während die Infanterie, trotz ihrer Stärke, bei Francos Sieg keine bedeutsame Rolle spielte.“¹²²

“Italian pilots and other air force personnel played a vital role in Francos triumph, both in direct combat and in training Spanish pilots.”¹²³

¹¹⁵ Toso, Serena, La propaganda fascista per la guerra civile spagnola. Manifesti e riviste illustrate (Università Bologna, 2003) S.4

¹¹⁶ Bernecker, Krieg in Spanien, 69

¹¹⁷ Coverdale, Italian Intervention, 393

¹¹⁸ Coverdale, Italian Intervention, 395

¹¹⁹ Coverdale, Italian Intervention, 392

¹²⁰ Southworth, Guernica Guernica, 43

¹²¹ Southworth, Guernica Guernica, 35

¹²² Bernecker, Krieg in Spanien, 73

¹²³ Coverdale, Italian Intervention, 395

Wie die beiden oben angeführten Zitate zeigen, ist die Relevanz der italienischen (und deutschen) Luftwaffe für den Sieg Francos im spanischen Bürgerkrieg unbestritten. Über 6000 italienische Luftwaffenangehörige in Spanien, ca. 745 Flugzeuge und eine große Menge an Munition sprechen eine deutliche Sprache. Mit dem Verkauf von 12 Flugzeugen an die Rebellen begann die italienische Beteiligung am Bürgerkrieg, und ohne die deutsche und italienische Luftwaffe hätte es wohl gar keinen gegeben, da sie den Transport der Rebellen aufs spanische Festland ermöglichten.¹²⁴

Stationiert waren die italienischen Truppen auf dem ganzen Festland, es waren bis zum Ende des Krieges ca. 250 Luftbasen, die von allen Mitgliedern der nationalspanischen Luftwaffe gemeinsam verwendet wurden¹²⁵. Besonders stark war die Präsenz auf den Balearen, wo Italien direkte strategische Interessen verfolgte (siehe oben). Italienische Luftgeschwader standen zumeist unter italienischem Kommando.¹²⁶ Sogar Angriffsbefehle kamen z. T. aus Rom und nicht aus Salamanca /Burgos. Zudem ermöglichte die Selbstverwaltung der italienischen Luftwaffe Piloten und Bodenpersonal auszubilden, wobei jedoch kein so ausgeprägtes Rotationsprinzip, wie es von der Legion Condor bekannt ist, in Verwendung war. Zielübungen und Vorher / Nachher Fotografien, um die Präzision und Zuverlässigkeit von Luftangriffen zu überprüfen wurden weitläufig eingesetzt, um verlässliche Daten vorliegen zu haben, diese wurden in Italien meist nicht ausgewertet. Italienische Piloten halfen den Truppen Francos dabei, die strategische Lufthoheit über Spanien zu erringen. Nachdem man mit dem Fiat CR32 Doppeldecker¹²⁷ ein gutes Mittel gegen die sowjetische Lufthoheit gefunden hatte, und die Nachschublieferungen der Italiener regelmäßiger flossen als sowjetische Hilfslieferungen, konnte der Himmel Spaniens von den Aufständischen kontrolliert werden.

Ein weiterer Grund für die starke Forcierung der Luftwaffe gegen die spanische Republik war dass sowohl Ciano als auch Mussolini Piloten waren. Die Luftwaffe galt als ein Vorzeigeobjekt, Flugzeuge waren Sinnbilder der Modernisierung und des Triumphs der Technik. Piloten galten als besonders mutig und als die letzten Helden, die noch den Kampf Mann gegen Mann zu kämpfen hatten. Diese Umstände führten zu einer ideologischen Überhöhung der Luftwaffe und zu deren häufigen Verwendung in der faschistischen Propaganda. Ihre Finanzierung war teuer und aufwendig, galt jedoch als nationales Prestigeobjekt¹²⁸.

¹²⁴ Bernecker, Krieg in Spanien, 47

¹²⁵ Larrazabal J. S., Das Flugzeug im sp. Bürgerkrieg, Stuttgart 1973, S.260

¹²⁶ Katalog Ausstellung „Quando piovevano Bombe – I bombardamenti e la città di Barcellona durante la guerra civile“, organisiert von der „Generalitat de Barcelona“, (Barcelona 2007), online unter <http://barcelonabombardejada.cat/?q=it> (31.10.2008) S. 20

¹²⁷ Sullivan, Fascist Italy's Military Involvement, 719

¹²⁸ Sullivan, Fascist Italy's Military Involvement, 724

4 Das Feldlabor - Spanien als Wiege der Kriegsfotografie

Kriegsjournalismus und Kriegsfotografie entwickelten sich parallel zu den sich verändernden kriegerischen Auseinandersetzungen. Die Wurzeln der Darstellungskonventionen waren bereits im amerikanischen Bürgerkrieg sichtbar. Sie kehrten im 1. Weltkrieg zurück, der bereits straff organisierte Pressekorps und aufmerksame militärische Zensoren sieht, die sich der Macht der Bilder bewusst waren. Und in Spanien ersetzten Bilder dann die Worte, sie trafen den Gegner wie eine Kugel. Das heutige System der Presse- bzw. Kriegsfotografie hatte bereits zu dieser Zeit seine maßgeblichen Prägungen erfahren.

4.1 Historische Entwicklung der Kriegsfotografie

Im 19. Jh. veränderte sich die Kriegsführung drastisch. Vorher waren Konflikte räumlich und sozial eingegrenzt, berührten das Gros der Bevölkerung zumeist nicht direkt und spitzten sich zumeist auf eine Schlacht zu, die über Sieg und Niederlage entschied. Bezahlte Söldner oder stehende Heere bekämpften sich, selten gab es Beteiligungen des einfachen Volkes. Krieg war eine Beschäftigung für Spezialisten.

Nun entwickelte sich ein neuer Typus von Krieg. Industriell hergestellte, mechanische Waffen, Massenheere, Kommunikationsmittel wie das Telefon, weit reichende Waffen, kaum direkter Kontakt zwischen den Kontrahenten, Disziplinierung und Uniformierung der Soldaten sowie eine immer stärkere Einbeziehung der Nation¹²⁹ deuteten bereits die Entwicklung in Richtung des totalen Krieges an, der für das 20. Jh. typisch sein sollte. Die zunehmende Verpflichtung des Volkes zur Kriegsführung ging einher mit der steigenden Notwendigkeit, die Menschen über das Schicksal und den Verlauf des Krieges zu informieren. Krieg wurde zu einem gesamtgesellschaftlichen Phänomen. Die parallele Expansion der Medien und deren immer stärkere Durchdringung der Öffentlichkeit verstärkten diese Tendenz und ermöglichten in der Bevölkerung Konsens über die Teilnahme an einem Krieg herzustellen.

Diese Veränderungen hin zu Technik und Masse treffen im Medienbereich auf die Entwicklung und zunehmende Nutzung der Fotografie, d.h. es kommt zur parallelen technologischen Aufrüstung, die Fotografie versucht einen neuen Blick auf veränderte Kriege zu ermöglichen. Nicht umsonst sind Begriffe der Fotografie so oft mit militärischen

¹²⁹ Paul, Krieg der Bilder, 59

Ausdrücken deckungsgleich (das Schiessen eines Bildes, der Schnappschuss, das Laden des Films....).¹³⁰

Das Militär beginnt bereits in den 50er Jahren des 19. Jh. in England und Frankreich mit der Nutzung der Fotografie für militärische Zwecke. In Chatham, Kent, wird eine Militär – Fotografieschule gegründet, und 1859 werden die Artilleristen der Besatzung von Versailles mit Fotokameras und den zur Fotoentwicklung nötigen Technologien ausgestattet. Die Verwendung der Luftfotografie mit Hilfe von Ballons scheint bereits in der französischen Revolution zum ersten Mal angewandt worden zu sein. Mitte des 19. Jh. jedenfalls war die Lufttopografie bereits recht entwickelt.¹³¹

Bilder werden sehr bald zu „den Zeugen“ des Geschehens im Krieg. Kriege werden in Fotografien wiedergegeben und auch durch sie erinnert, andere sprachliche Zugangsweisen werden bald als zu ungenau abgelehnt. Dabei wird der Entstehungskontext der Bilder nicht in Frage gestellt. Im 19. Jh. mit seinem aufklärerischen, naturwissenschaftlichen Gestus werden nach der Demontage alter religiöser jetzt neue, ideologische Ikonografien etabliert. Bilder stellen sich immer stärker zwischen die Realitäten und den Menschen, sodass man sie irgendwann als das Reale selbst betrachtet.¹³² Die Wirklichkeit wurde vermittelt, mediatisiert.

Kriegsbilder im 19. Jh. sind von einer gewissen Ungleichzeitigkeit geprägt. Einerseits versuchen sie den Wünschen, Bildern und Vorstellungen eines gebildeten, bürgerlichen Publikums als Hauptadressaten ihrer Bilder entgegenzukommen und bilden den Krieg als humanisiert, beherrschbar und in sich geordnet dar. Barbarei und Anarchie, Zügellosigkeit und Kontrollverlust in industrialisierten, anonymen Massenkriegen bleiben außen vor. Die zunehmende Mechanisierung wird zwar thematisiert und abgebildet, zugleich aber mit einem humanen, fast schon bukolischen, ja gemütlichen Ton in Szene gesetzt, Schlachten und Kriege sind Orte des Miteinanders, der Besinnlichkeit. Die Tradition der vormodernen Genremalerei wird weiter hochgehalten, was sich in inszenierten, den Gemälden großer Meister nachgestellten Fotografien gut erkennen lässt. Dem Krieg wird so ein sozialer und humaner Rahmen gegeben, dessen Hauptlinien und Grundhaltungen heute noch gültig sind. Kolonialkriege wurden zwar von Fotografen verfolgt, passten jedoch nicht in diesen alten, seit Jahrhunderten tradierten Kriegstopos als Kampf unter Gleichen, mit Fairness und höchsten moralischen Ansprüchen geführt. Ihre Brutalität und die hohe Opferzahl verbatnen ihre Aufnahme in den Kanon eines kollektiven Bilderfundus.

¹³⁰ Sontag, Susan, Über Fotografie, Frankfurt a M. 2006, S.20

¹³¹ Ortoleva P., Ottaviano C., Hrsg., Guerra e Mass Media, Napoli 1994, S. 45

¹³² Sontag, Über Fotografie, 146

„La fotografia del risorgimento fissa i protagonisti e i luoghi prima e dopo i fatti. La sua misura é l´intervallo, il suo ogetto é la distanza.“¹³³

Neu und demokratisierend war hingegen die Abbildung von einfachen Soldaten. Bis dahin wurden nur Befehlshaber oder hohe Offiziere abgebildet. Die Hinwendung zu den einfachen Soldaten folgt einem anderen Element der Demokratisierung, dem wachsenden Publikum von Zeitungen und Illustrierten, das zugleich wachsende Verbindung zum Krieg hatte. Mit den Massenheeren stieg die Wahrscheinlichkeit, einen Verwandten im Feld zu haben, und das Interesse, etwas über seine „Welt“ zu erahnen. Krieg wurde nun nicht mehr von Strategen und Hauptquartieren, aber von den Truppen gewonnen.¹³⁴ Bilder vom Schlachtfeld, von Gefallenen, Angriffen usw. wurden nach langen Jahren der Existenz in einer Nische der Kriegshandwerker ein Teil des kollektiven Imaginariums.

Kriegsfotografie im Sinne der Ablichtung von Aktion war im 19. Jh. noch von technischen und strukturellen Unfertigkeiten blockiert. Zum Fotografieren brauchte man lange Belichtungszeiten, Fotografen eine große Menge an Ausrüstung, die sie unbeweglich machte, und die Möglichkeiten, Bilder in Zeitungen zu drucken bzw. sie schnell zu verbreiten waren nicht oder nur fragmentär entwickelt. Holzschnitte der Fotografie übernahmen diese Aufgabe anfangs.

Die ersten Kriege die fotografisch festgehalten wurden waren der Texas – Krieg zwischen den USA und Mexiko 1846 – 1848 sowie der Sikh – Aufstand in Indien im März 1849.¹³⁵ Von beiden gibt es jedoch nur eine sehr kleine Anzahl von Aufnahmen, die keinen Eingang ins öffentliche Bewusstsein fanden. Bilder britischer und amerikanischer Offiziere, die in Fotostudios entstanden, bildeten das Gros der Aufnahmen.

4.1.1 Der Krimkrieg 1853 - 1856

Der als „erster“ wirklicher Pressekrieg der Geschichte bezeichnete Krimkrieg fand von 1853 bis 1856 auf der Krim zwischen Russland und einer Allianz von England und Frankreich statt. Der englische Reporter Howard Russell bediente sich dabei das erste Mal des Telegrafen zur Vermittlung seiner Mitteilungen an die Times in London und berichtete sehr kritisch über die Inkompetenz der Offiziere und die schlechte Vorbereitung des Feldzuges.¹³⁶ Zugleich waren auch ca. 15 Fotografen vor Ort, die, teils privat entsandt, teils in offiziellem Auftrag, wie der Engländer Roger Fenton als Fotograf des eng. Königshauses, oder Léon E. Méhédin für das französische Kriegsministerium, den Krieg mit neuem

¹³³ Bertelli C., Bollati G., Storia D´Italia , Annali 2, L'immagine fotografica 1845-1945, Torino 1979, S. 26

¹³⁴ Paul, Krieg der Bilder, 81

¹³⁵ Paul, Krieg der Bilder, 61

¹³⁶ Paul, Krieg der Bilder, 62

Medium, aber in tradierten Mustern ablichteten.¹³⁷ Fenton wurde entsandt, um mit seinen Bildern das schlechte Image, das der Konflikt durch Russells Korrespondenz erlangt hatte, zu korrigieren. Dementsprechend sind von 360 Bildern Fentons 290 Portraits von Offizieren bzw. Eindrücke vom Lagerleben, der Rest besteht aus fast menschenleeren topografischen Aufnahmen, meist aus der Sicht des Feldherrenhügels, die bereits gesäuberte Schlachtfelder zeigen¹³⁸. Fenton schaffte zum ersten mal eine propagandistische Ikonografie des Krieges, seine Bilder schreiben die Bildwelt von Illustratoren und Panoramamalern fort, verwenden ein anderes Medium für dieselben Sujets. Etliche andere Fotografen zeigten bereits Bilder von Toten, von zerstörten Festungen, vom anderen Gesicht des Krieges, der kein Picknick und keine Landpartie ist. James Robertson, Felice Beato, Charles Langlois und George Shaw Lefèvre dokumentierten auch andere Blickpunkte auf diesen Konflikt.¹³⁹

4.1.2 Der amerikanische Sezessionskrieg 1861 - 1865

Beim kurz darauf stattfindenden amerikanischen Bürgerkrieg 1861 – 1865 war die Anzahl der Fotografen bereits höher als im Krimkrieg. Mathew B. Brady, „der“ Fotograf der Ostküste, stellte ca. 20 Teams zusammen, die unter seinem „Kommando“ Bilder von den verschiedenen Schlachten schossen. 500 Journalisten verfolgten die Kriegshandlungen für die Presse und es wurden ungefähr 1 Million Bilder vom Krieg geschossen. Diese Zahlen belegen den neuen Umfang und die mediale Durchdringung des Ereignisses.

Der amerikanische Bürgerkrieg war der opferreichste und, von der Zahl der Beteiligten, größte Krieg im 19. Jh. Viele militärische Neuerungen bzw. Veränderungen (Hand-granaten, gepanzerte Schiffe und Züge, Torpedos, Landminen...wurden erstmals eingesetzt, der Krieg umfasste die ganze Gesellschaft, viele Landstriche wurden vom Krieg stark betroffen und verwüstet) trafen hier mit der Aufrüstung der Berichterstattung zum Krieg zusammen. Die neue Technik der Stereoskopie, erfunden 1851 wurde das erste Mal bei Aufnahmen von Schlachten von Brady verwendet, sie ermöglichte räumliches Sehen.

Der militärische Nutzen der Fotografie war im Sezessionskrieg bereits bekannt und wurde im Gefecht erprobt. Ballons wurden losgeschickt, um Luftbilder der feindlichen Linien aufzunehmen.¹⁴⁰

Einschneidend waren die Veränderungen in der Ikonographie des Krieges. Brady machte sowohl Aufnahmen der Gefallenen auf den Schlachtfeldern, die anfangen sich in der Hitze aufzublähen und einen Eindruck von den Schrecken des Krieges vermittelten, als auch

¹³⁷ Ortoleva, Guerra e Mass Media, 27

¹³⁸ Paul, Krieg der Bilder, 63

¹³⁹ Paul, Krieg der Bilder, 65

¹⁴⁰ Paul, Krieg der Bilder, 67

Bilder von Schlachten und Manövern. Da dies nicht oft möglich war, ließ er Schlachten nachstellen, zum ersten Mal in einem Krieg. Die Statisten mussten über Minuten stillhalten. Nur so konnte mit den langen Belichtungszeiten ein annehmbares Ergebnis erzielt werden.¹⁴¹ Brady und seine Mitarbeiter waren dennoch einem klassischen Schönheitsideal verpflichtet und suchten sich für ihre Aufnahmen historische, für den Krieg relevante Schlachtfelder, setzten die Gefallenen z. T. in historische Posen, die Gemälden nachempfunden waren und versuchten so nicht etwa das dokumentarische Aufzeichnen des Kriegs zu erreichen, sondern den Krieg und seine Stätten als Monumente der kollektiven Erinnerung zu übergeben.¹⁴²

Das Anknüpfen an die Traditionen der Schlachtenmalerei um Erinnerungsorte voller Pathos zu schaffen war wohl nicht propagandistisch in direktem Sinne, sehr wohl aber als Botschaft ans kollektive Gedächtnis aller Amerikaner intendiert. In diesem Zusammenhang erscheint auch verständlich dass die meisten der Bilder nicht aktuell, also während des Krieges, gezeigt wurden (abgesehen von einigen Aufnahmen in z.B. Kunstgalerien in Manhattan).¹⁴³ Nach dem Ende der Kampfhandlungen wurden einige der Bilder in Prachtbänden veröffentlicht.

Brady verlor beim Engagement im Sezessionskrieg sein ganzes Vermögen, er hatte offensichtlich die Nachfrage überschätzt. Möglicherweise waren die Bilder der aufgedunsenen, verkrümmten und verkrampften, ausgeplünderten Leichen auf den Schlachtfeldern doch zu schockierend, um sie ins Wohnzimmer zu stellen. Keller meint dazu: "Ultimately, we should add, it was Fenton's rather than Gardner's and O'Sullivan's camera work which set the pattern for the 20th century war reportage. "Modern" is not the showing but the veiling of the horror. The absence of dead bodies, caused in Fenton's images by a mix of motivations between social tact and personal anxiety, became a matter of official censorship half a century later."¹⁴⁴

4.1.3 Der Erste Weltkrieg

Der erste Wk. war ein moderner Krieg. Durch den massiven Einsatz von Kriegsmaschinen, Flugzeugen und U - Booten wurde er zu einem Konflikt, der nicht mehr Mann gegen Mann, sondern über wachsende Distanz ausgetragen wurde. Dies führte auch zu seiner räumlichen Entgrenzung in dem Sinne, dass es Hinterland, Front, usw. also Beteiligte und Nichtbeteiligte in der Form nicht mehr gab. In einem solchen Krieg war das ganze Land, die „Nation“ involviert, es kam zur „nationalen Mobilisierung“, und Industrie, Wissenschaft,

¹⁴¹ Paul, Krieg der Bilder, 67

¹⁴² Ortoleva, Guerra e Mass Media, 39

¹⁴³ Paul, Krieg der Bilder, 68

¹⁴⁴ Keller, Ulrich, The ultimate spectacle. A Visual History of the Crimean War (Amsterdam, 2001), S.158

Forschung, Technik, Bildungswesen... wurden für den Sieg eingespannt. So erhielt auch der Sieg bzw. die Niederlage die Bedeutung eines alles umfassendes Ereignisses. Zur Durchsetzung der vielfältigen Anstrengungen, die diese Form des Krieges verlangte, musste man in der Bevölkerung Konsens mit den Kriegszielen herstellen. Staatliche Propaganda wurde das erste Mal aktiviert und verwendet.

Fotografie war zu dieser Zeit bereits zu einer populären Beschäftigung geworden. Durch sinkende Preise konnte sich bald jeder eine Kamera leisten. Zugleich ermöglichten die neuen, kompakten Kameras (die Belichtungszeiten sanken kontinuierlich) wesentlich bessere Bilder in Bewegung. Ergänzt wurde die immer stärkere private Verwendung der Fotografie durch die Möglichkeiten, Bilder in Zeitungen massenhaft zu drucken und zu vervielfältigen. Ihre öffentliche Rolle wurde immer bedeutsamer, alles musste mit Bildern belegt werden. Was man früher selbst erleben musste, konnte man nun über Bilder erfahren, es gab keine kritische Distanz zum Bild als Frucht von bewussten, oft manipulativen Entscheidungen.

Krieg als etwas völlig Fremdes, Neues und Unbekanntes wurde zum Objekt tausender Amateurfotografen in den Schützengräben, die alles Wichtige und Nebensächliche festhielten. Solche Bilder wurden gedruckt, und Zeitungen boten beträchtliche Geldbeträge für publizierbare Bilder aus dem Krieg. Eine neue Ästhetik des Krieges und der Kriegsfotografie entstand daraus. Bilder waren nun unmittelbarer, sie wurden aus der Perspektive eines Soldaten geschossen (nicht mehr vom Feldherrenhügel aus), zeigten den Blick einfacher Männer im Schützengraben, wurden ein Teil der Aktion. Unmittelbarkeit, kurze zeitliche Distanz von Geschehenem und der Publikation desselben, Personalisierung und Emotionalisierung waren neuartige Bestandteile dieser Art von Fotografie. All dies führte zu einer wahren Bilderflut aus dem und über den Krieg, dergegenüber auf deutscher Seite kein geordneter, kontrollierter Umgang mit Kriegsbildern stattfand. Die deutsche Heeresführung begann erst sehr spät Wirkung und Nutzen von Propaganda zu erkennen, was zu einer zweijährigen Verspätung gegenüber England, Frankreich und den USA in diesem Bereich führte.

Während England bereits 1914 das „War propaganda bureau“ gründete, die Franzosen die „Section photographique de l`armee“ im April 1915¹⁴⁵ und die USA ihr „Comitee of public information“ sofort nach Kriegseintritt, wartete Deutschland bis Ende 1916, um die „DLG“ (Deutsche Lichtbildgesellschaft) zu gründen. England und die USA setzten auf psychologische Propaganda gegen Deutschland. Den deutschen Soldaten wurden erfundene und z.T. wahre Kriegsverbrechen vorgeworfen, und sie wurden mit den Hunnen

¹⁴⁵ Paul, Krieg der Bilder, 111

gleichgesetzt, also als grausame, brutale und kulturlose Eroberer dargestellt. Für diese Kampagne wurden Bilder verwendet, die teil echt und teils manipuliert waren.

England führte bald die Zensur für Amateurbilder aus dem Krieg und die „Pool – Fotografie“, den kontrollierten Zugang zum Krieg für Reporter und Fotografen in überwachten Gruppen, ein. Offizielle Fotografen sorgten dafür, dass Bilder vom Krieg mit von England gewünschten Sujets und Inhalten in die Presse kamen. Man führte sogar eine Studie durch um zu klären, welche Art von Kriegsfotografie sich die Presse wünschte. Deutschland war weiterhin nicht sehr an einer gelenkten Propaganda interessiert, auch wenn mit fortlaufendem Kriegsverlauf Fotos immer stärker kontrolliert wurden. Vor allem militärischen Nutzen sah man in der Fotografie. Die Produktion von Luftbildern für strategische Zwecke wurde seit Kriegsbeginn intensiv gefördert und ausgebaut.

Erst nach dem Krieg erfahren Kriegsfotografien in Deutschland starke Beachtung. Es geht um die Einordnung, die Verarbeitung und nachträgliche Deutung des Krieges. Bilder werden von Zeugen, von authentischen Abbildungen der Wirklichkeit im Feld, zu propagandistischen Waffen im sich entfachenden Kampf um das nationale Bildgedächtnis.

„ War never ends when the shooting stops.“¹⁴⁶

Die Rechte und das Militär waren auf der Suche nach Schuldigen für die Niederlage. Zuerst jedoch konnten sich Kriegsgegner positionieren, die mit authentischen Bildern von Verwundeten, von Leichen und Toten gegen den Krieg Stellung nahmen und versuchten, mithilfe dieser Dokumente eine allgemeine Ablehnung des Krieges zu erreichen. Besonders Ernst Friedrichs „Krieg dem Kriege“¹⁴⁷, 1924 zum Jahrestag der allg. Mobilmachung erschienen, war sehr erfolgreich, wurde in 40 Sprachen übersetzt und hatte eine hohe Auflage. Es zeigte erstmalig in 187 offiziellen Propagandafotografien, die während des Kriegs der Zensur zum Opfer fielen, Gräuel und Schrecken des Krieges. Aufnahmen von Erschießungen, Bilder von Massengräbern, Verstümmelten und Zerfetzten waren darin enthalten. Das Buch war ein Skandal und brachte Militär, Polizei und Justiz gegen Friedrich in Stellung, es wurde nach einem Verbot gerufen.

Trotz des Erfolges des Buches zirkulierte es überwiegend in pazifistischen Kreisen, schaffte es also nicht, wirkliche Breitenwirkung zu erzielen. Sozialdemokratische und kommunistische Kreise versuchten Schreckensbilder des Krieges für die eigene Propaganda einzusetzen, so der „Kuckuck“, eine Illustrierte im Besitz der Stadt Wien, die wiederholt

¹⁴⁶ Carruthers, Susan L., The media at war, Basingstoke 2000, S. 244

¹⁴⁷ Paul, Krieg der Bilder, 133

Kriegsgräuel, besonders Hinrichtungen durch Soldaten der K.u.K. Armee, publizierte, um gegen den Krieg zu agitieren.¹⁴⁸

Die national revolutionäre Bildpublizistik war erfolgreicher darin, den Krieg und seine Bewertung im Nachhinein zu manipulieren. Mitglieder des deutschen Oberkommandos, entgegen den Bestimmungen des Versailler Verlages nicht vollständig aufgelöst, gründeten das Reichsarchiv, das aus dem „Dienstbereich Oberquartiermeister Kriegsgeschichte“ hervorging und sich aktiv propagandistisch betätigte. Als Aufgabe stellte man sich die Wiederaufrichtung des deutschen Stolzes sowie das Wiederherstellen der Bindung der Bürger an die Nation und an das Militär. Die Konstruktion eines auch gegen größte feindliche Übermacht unbesiegten Militärs war das Hauptanliegen des Bandes „Weltkrieg im Bild“ von George Soldan, eines ehemaligen Majors im Generalstab, der zum Leiter des Reichsarchivs wurde.¹⁴⁹

Zahlreiche andere Bände stützten und konstruierten das Bild der ungeschlagenen, nur von der mangelnden Unterstützung durch das Hinterland bezwungenen Armee, die sich gegen alle Widerstände behauptet hatte und machten die Dolchstoßlegende zu einem nationalen Mythos. Zunehmend wurden der Kampf und die Existenz als Soldat in Büchern wie Ernst Jüngers „Das Antlitz des Weltkriegs“ verklärt und zu einem neuen, aus den Trümmern des Krieges geborenen Menschenbild stilisiert. Modernität, maschinelles Schlachten, Fortschrittsbeschwörung und technische Aufrüstung ersetzen die alten Genrebilder des Kriegs als gemütlichen Feldzug, als Gemeinschaft von Kameraden...., durch die Kamerastellung schaute man den Schützen geradewegs über die Schulter, nahm dessen Perspektive ein, der Schrecken des Kriegs wurde heroisiert und positiv konnotiert.

Flugzeuge spielen ab Mitte der 20er Jahre als Beispiele für die Technisierung der Kämpfe eine zentrale Rolle. Der Blick aus dem Flugzeug führt zu einer Abstraktion der Perspektive, er entfernt vom Geschehen, es verändert sich der Raum, Krieg wird zu einem Schauspiel, das emotionslos weit entfernt vom Betrachter aufgeführt wird.

Eine weitere Abstraktion erfährt er vom Krieg veränderte Raum an der Front. Der Soldat agiert nicht mehr, seine Umwelt wird von Feuer, Explosion, von „Stahlgewittern“ geformt. Die Natur erscheint als leidendes Opfer. Die Abbildung von Tod und Gefallenen sowie die gleichzeitige Einordnung der Opfer in einen kontextlosen, ästhetisierenden Rahmen tragen zur Gewöhnung an Krieg als Normalität bei.

¹⁴⁸ Paul, Krieg der Bilder, 135

¹⁴⁹ Paul, Krieg der Bilder, 138

Die Weimarer Republik wächst so mit einer rückwärtsgewandten, aus dem Krieg und sich durch Krieg definierenden Gesellschaft auf. Die Kraft des Kriegs wird als schöpferisch dargestellt, sie formt die Gesellschaft.

„Es waren dies die Bilder, mit denen die künftige Elite des NS – Staates aufwuchs.“¹⁵⁰

4.2 Strukturen und Entwicklungen der Kriegsfotografie in Spanien

Spanien war im 19. und Anfang des 20. Jh. noch ein weitgehend isoliertes Land welches kaum internationales Interesse weckte, daher drangen wenige Berichte über seine internen Konflikte nach außen. Die karlistischen Kriege bildeten die Grundlage des späteren spanischen Bürgerkriegs, gingen aber im restlichen Europa fast unter.

Mit dem Bürgerkrieg, einem klar ideologischen Krieg, definiert durch die Frontstellung von faschistischen und antifaschistischen Staaten, der als bereits lange erwartetes erstes Aufeinandertreffen der beiden Ideologien Interesse und Anteilnahme in ganz Europa und der Welt hervorrief, kehrte Spanien ins Schaufensterlicht der Weltpresse zurück. Der klaren Frontstellung, der internationalen Beteiligung und der Tatsache, dass von Anfang an wegen der Arbeiterolympiade Presse und Fotografen in Barcelona anwesend waren, als der Bürgerkrieg begann, ist die Aufmerksamkeit zuzuschreiben, mit der der sp. BK. bedacht wurde. Durch die internationale Beteiligung und die Integration des Bürgerkriegs in die propagandistischen Bemühungen aller beteiligten Länder expandierte blieb der spanische Bürgerkrieg auf der Medienagenda bis zu seinem Ende 1936.

Die Breite in der Berichterstattung hatte ihre Grund auch in der technischen Entwicklung. Besonders Bildmedien wie Film und Fotografie hatten große Fortschritte in der Technik der Aufzeichnung und in Hinsicht auf ihre Verbreitung gemacht. Gerade in Staaten mit einer politisch gesteuerten Propaganda wie Italien, der Sowjetunion und Deutschland, aber auch in Großbritannien, der USA und Frankreich wurden sie stark rezipiert und bekamen wachsenden Raum in der Berichterstattung. Die Fototechnik gab mit kleinen, handlichen Kameras mit kurzen Belichtungszeiten und verbesserten Möglichkeiten der Fotoentwicklung den Kriegsreportern neue Werkzeuge in die Hand, aktionsreichere und aktuellere Bilder zu machen.

“It was the first war to be extensively and freely photographed for a mass audience, and marks the establishment of modern war photography as we know it.”¹⁵¹

¹⁵⁰ Paul, Krieg der Bilder, 144

¹⁵¹ Brothers, War and photography, 2

Die strukturelle Entwicklung auf dem Medienmarkt ergänzte diese Umstände. Es gab eine wachsende Anzahl von Fotoagenturen um Bilder schnell und weltweit zu verteilen, neue Zeitschriften mit einem klaren Hauptaugenmerk auf visueller Berichterstattung und das immer stärkere Streben zu möglichst hoher Aktualität. Diese Aktualität führte, im Verbund mit der neuen bildlastigen Unmittelbarkeit der Berichterstattung, zu einer direkten Einbeziehung der Medienkonsumenten in allen Ländern. Die Kombination von propagandistischer Einfärbung der Ereignisse in Spanien mit der Internationalität des Konfliktes und den neuen medialen Strukturen und Techniken führte zu einer neuen Form der Berichterstattung über Krieg, die Standards bis in die heutige Zeit setzte.

4.3 Organisation der Presse auf Seiten der Nationalen

Die nationale Seite bevorzugte eine auf Kontrolle basierende, traditionelle Medienpolitik. Bereits zu Beginn des Krieges wurden alle Presseaktivitäten koordiniert, gebündelt und kontrolliert, eine strenge Zensur eingeführt und die Organisation und Leitung dieser Aufgabe dem Innenministerium, bzw. der Staatsabteilung für Presse und Propaganda übergeben¹⁵². Durch die zentrale Lenkung der Presse konnte ein einheitliches Auftreten gewährleistet werden, im Gegensatz zur Vielstimmigkeit der republikanischen Presse am Beginn des Bürgerkrieges. Grundlage der Pressepolitik war Misstrauen gegenüber Journalisten sowie die Missbilligung der Rolle der Presse als 4. Gewalt.¹⁵³ Die Medien sollten Erzieher des Volkes sein, nicht ein neutraler Beobachter der Ereignisse. Ausländische Korrespondenten waren massiven Repressionen ausgesetzt, durften sich nicht frei bewegen, sondern mussten sich von Presseoffizieren begleiten lassen, und waren im Fall der Publikation kritischer Artikel in den Medien, in denen sie publizierten, mit Haft und sogar der Hinrichtung bedroht.¹⁵⁴ Sie waren als „Geiseln“ Garant für die ideologisch korrekte Haltung ihrer Arbeitgeber. Prinzipiell erhielten nur politisch einwandfreie, also konservative, der Politik der nationalen Seite positiv gegenüberstehende Journalisten eine Akkreditierung.¹⁵⁵

Die aktive Lenkung der Presseberichterstattung und deren inhaltliche Positionierung war für die aufständischen Militärs jedoch anfangs keine Priorität.¹⁵⁶ Es ging vielmehr darum, die Verbreitung von schädlichen bzw. generischen Meinungen zu stoppen als eigene propagandistische Ziele zu verfolgen. Dieses passive, reaktionäre Medienverständnis war typisch für die Militärs an der Spitze des Aufstandes, denen die ideologische Basis als

¹⁵² Paul, Krieg der Bilder, 176

¹⁵³ Zimmermann, Clemens. Medien im Nationalsozialismus, Wien 2007, S. 117

¹⁵⁴ Southworth, Guernica, Guernica, 57

¹⁵⁵ Southworth, Guernica, Guernica, 56

¹⁵⁶ Katalog, Immagini nemiche, 195

Machtlegitimation im Gegensatz zu den beiden Verbündeten Italien und Deutschland fehlte. Die ideologische Heterogenität der Rebellen mag hier eine Rolle gespielt haben.

Erst auf deutsche und italienische Anregung hin begann die nationale Seite mit gezielter Medienarbeit. In Form und Inhalt war sie stark an traditionelle Muster der Kriegsberichterstattung angelehnt. Die Wiederherstellung der Ordnung, der Kampf gegen den Bolschewismus, die Verteidigung von nationalen Traditionen sowie des Glaubens waren Inhalte der Kampagnen. Dabei wurde die Ordnung und Disziplin auf nationaler Seite dem Chaos und der Anarchie der Republikaner gegenübergestellt. Frauen in traditionellen Rollenbildern, kirchliche Zeremonien und Paraden sind typische identitätsstiftende Inhalte der von nationaler Seite lancierten Fotografien. Dabei gelang es nicht, ein originäres, eigenes Imaginarium aufzubauen, die nationale Propaganda wich kaum von antirepublikanischen Stereotypen ab, die in internationalen Medien gepflegt wurden. Die republikanischen Spanier selbst wurden nie direkt angegriffen. Vielmehr attackierte die nationale Propaganda die Anführer der Gegenseite scharf.

4.4 Organisation der Presse auf Seiten der Republikaner

Das Misstrauen der nationalen Führung in Journalisten und die Presse erfährt sein genaues Gegenteil in der Begeisterung und der daraus resultierenden Bilderflut im republikanischen Lager. Es befanden sich aufgrund der in Barcelona stattfindenden Arbeiterolympiade bereits einige Medienvertreter in der Stadt, die die Anfangsphase des Konfliktes umfangreich dokumentierten. Zudem sorgten zahlreiche Amateurfotografen für eine beträchtliche Anzahl an Bildern.

Die verschiedenen Gruppierungen auf Seiten der Republik entfalteten autonome Medienaktivitäten, koordiniert in Valencia ab dem November 1936 vom „Ministerio de Propaganda“¹⁵⁷ und in Katalonien vom „Commissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya“ unter Jaume Miravittles.¹⁵⁸ Das Commissariat unterhielt ein Netz von Korrespondenten und Propagandatrups, die an der Front postiert waren und von dort berichteten. Offiziell gab es keine Zensur, doch kann davon ausgegangen werden, dass der Linie der Republik widersprechende Meinungen kaum ihren Weg in die Presse fanden.¹⁵⁹ Die Vielstimmigkeit der Meldungen, bedingt durch die Heterogenität der republikanischen Koalition, blieb jedenfalls gewahrt.

Zur Unterstützung der Republik trugen zahlreiche namhafte antifaschistische Künstler, Fotografen, Maler und Regisseure bei. Diese starke Durchdringung mit internationalen

¹⁵⁷ Paul, Krieg der Bilder, 175

¹⁵⁸ Paul, Krieg der Bilder, 174

¹⁵⁹ Paul, Krieg der Bilder, 175

Meinungsbildnern, viele auf der Flucht vor Nazis und Faschisten, trug dazu bei, die Inhalte der republikanischen Seite bekannt zu machen und zahlreiche Ikonen des Kampfes gegen den Faschismus zu kreieren.

4.5 Illustrazione Italiana

4.5.1 Medien im Faschismus

Propaganda wurde im Faschismus nicht mehr als bloße Überzeugungsleistung der Massen für ein determiniertes Ziel betrachtet, sondern als komplettes Kommunikationssystem verstanden, welches alle Arten der Kommunikation zwischen Staat und Volk umfasst.

Mussolini als Journalist legte besonderen Wert auf die Steuerung und Kontrolle der Medien. Gerade inmitten einer Staatskrise nach der Ermordung des faschismuskritischen Abgeordneten Matteotti 1924 proklamierte Mussolini in einer Flucht nach vorne die Diktatur des Faschismus und beendete die liberale ital. Republik.

Nachdem in den ersten Jahren der Regierung Mussolinis noch keine Vorkehrungen zu einer Kontrolle der Medien erkennbar waren, begann nach der endgültigen Machtergreifung 1925 deren schrittweise Eingliederung in ein System, das sowohl kontrollieren sollte, was erschien, als auch die Regimefreundlichkeit des Mediensystems an sich garantieren sollte. Als letztes Ziel wollte Mussolini einen kapillaren Medienapparat errichten, der es ihm ermöglichte, mit seinen Botschaften schnell und effektiv das gesamte Staatsvolk zu erreichen.

Dabei bediente sich Mussolini zweier Kanäle. Einerseits versuchte er den gegenüber dem Faschismus kritischen Stimmen namhafter Intellektueller wie des Philosophen Benedetto Croce die theoretische Ausarbeitung einer faschistischen Kultur durch Intellektuelle wie Giovanni Gentile und Gabriele d'Annunzio entgegenzusetzen, sowie diesen theoretischen Faschismus durch intensive Propagierung im akademischen Milieu zu forcieren. Um organisatorische Kontrolle darüber ausüben zu können wurde die „Reale Accademia d'Italia“ gegründet, sie sollte die Stimmen aller Intellektuellen bündeln und vor allem die Ideologie des Faschismus verbreiten.¹⁶⁰ Dabei wurden auch kritische Stimmen akzeptiert, konnten sie doch durch die organisatorische Integration relativiert werden.

Der andere Kanal sollte die große Masse der Italiener erreichen. Nachdem Mussolini in den 20er Jahren als Redner bei Massenevents vor hunderttausenden Menschen sprach, seine Inhalte jedoch nicht in der nötigen Breite von der italienischen Gesellschaft rezipiert wurde, kam es zu einer Veränderung der Strategie und der Ziele der Kommunikationspolitik des

¹⁶⁰ Toso, Propaganda Fascista, 63

Faschismus. Mussolini erkannte, dass es nur mit Hilfe der Medien möglich war, die Werte des Faschismus in der italienischen Populärkultur zu verankern.¹⁶¹

Seinen Ausdruck fand dies in der schrittweisen Aufwertung des Pressebüros zum Staatssekretariat für die Presse, und schließlich zum Ministerium für die Presse und Propaganda wurde, flankiert vom Ministerium für die Volkskultur (Ministero di cultura popolare – kurz „minculpop“). Als Vorbild für die Zentralisierung und Totalisierung der Propagandabemühungen Italiens diente Deutschland. Bei einem Italienbesuch des „Minister für Volksaufklärung und Propaganda“ traf dieser sich auch mit dem 1933 für das Pressebüro zuständigen Galeazzo Ciano, der sich in weiterer Folge als federführend für den Umbau des Propagandawesens erweisen sollte.¹⁶²

Bereits 1923 erfolgte die Unterstellung des Pressebüros unter die Kontrolle des Ministerpräsidenten (Mussolini). 1934 kam es dann zur Aufwertung des Büros in ein Unterstaatssekretariat, das eine eigene Sektion für Propaganda im Ausland und für die Kontrolle von Kino und Radio besaß. Damit sollte mit dem heterogenen Propagandavorgehen der faschistischen Regionalfürsten aufgeräumt werden. Alle Kompetenzen für Propaganda und Kommunikation die bisher bei den ständischen Korporationen, dem Innen- bzw. dem Bildungsministerium gelegen waren, wurden 1934/35 dem Staatssekretariat untergeordnet.

Zeitungen blieben bis 1936 die führenden politischen Medien des Landes, allen voran der Mailänder „Corriere della Sera“ mit ca. 500.000 Lesern und die Turiner „La Stampa“ mit ungefähr 400.000.¹⁶³ Das Radio und die Wochenschau wurden erst ab der bereits oben erwähnten Neuorientierung der faschistischen Pressepolitik für die politische Berichterstattung relevant.

Die Kontrolle der Printmedien erfolgte auf mehreren Ebenen. Ab 1923 wurden Oppositionszeitungen unter Androhung von Gewalt geschlossen. Besonders ab 1926, nach dem verunglückten Attentatsversuch auf Mussolini, begann eine Welle der Repression gegen Oppositionsblätter, die zur Schließung der verbliebenen Exemplare führte. Die Grundlage für das gewaltsame Vorgehen bildete das Pressegesetz vom 1. April 1925.¹⁶⁴ Gegnerische Zeitungen konnten nur mehr im Untergrund weiterexistieren.

Die Übernahme von Kapitalanteilen der großen bürgerlichen Zeitungen führte zur schrittweisen Kontrolle dieser Medien. Ergänzt wurde diese Vorgehensweise durch die

¹⁶¹Katalog, Immagini Nemiche, 183

¹⁶² Toso, Propaganda Fascista, 74

¹⁶³ Zimmermann, Medien im Nationalsozialismus, 106

¹⁶⁴ Zimmermann, Medien im Nationalsozialismus, 108

Ersetzung ungeliebter Redakteure oder eines teils der Journalisten. Einzelne Journalisten wurden zudem versteckt vom Regime bezahlt, um das Meinungsklima noch unauffälliger zu beeinflussen. Die Position des verantwortlichen Direktors wurde eingerichtet, um Redaktionen besser kontrollieren und Repressionen zentrieren zu können.

Die völlige Übernahme des Pressesektors durch das Regime blieb, anders als in Deutschland, aus, der private Sektor konnte sich halten, er war jedoch entweder unterwandert worden oder er wurde durch finanziellen Druck auf Linie gebracht.

Mit der Gründung der faschistischen Pressegewerkschaft „Federazione fascista dei giornali italiani“ Ende 1925, deren Mitglieder in der Partei sein sollten und die Interessen der Nation vertreten mussten, wurde versucht die Journalisten zu vereinheitlichen. Da andere Standesorganisationen nicht verboten wurden, erreichte diese Maßnahme nicht vollständig ihr Ziel.

Für die Bildpropaganda wurde das „Istituto Luce“, ein ehemaliges privates cinematographisches Institut, 1925 verstaatlicht. Es wurde für die Diffusion von Bildern und Filmen, die unterweisend im Sinne des Faschismus sein sollten, adaptiert.¹⁶⁵ Die Bildung von themengebundenen Filmverzeichnissen (Landwirtschaft, Militär ..) wurde von der Einrichtung einer fotografischen Abteilung begleitet, die auch für Bilder aus dem Ausland verantwortlich war. Aufgabe war, dem Diktator ein Gesicht zu geben und alle Bildquellen; die im Inland veröffentlicht wurden, zu steuern bzw. zu überwachen.

Die inhaltliche Gleichschaltung der Meldungen erfolgte durch Presseanweisungen, sog. Dispositionen, die von der römischen Zentrale des Pressebüros und seiner Nachfolger ausgegeben wurden. Diese waren inhaltliche und formale Weisungen, die oft die Darstellung des Duce zum Inhalt hatten, oder sich allgemein um die Umsetzung von Themen in Artikeln kümmerte.

Worauf diese kontrollierten Propagandabemühungen ausgerichtet waren, zeigte sich im Äthiopienkrieg. Dabei wurde die konzertierte Aktion aller Teile der Propagandamaschinerie Italiens nach außen und innen getestet, mit besonderer Aufmerksamkeit auf die Betreuung der ausländischen Korrespondenten.¹⁶⁶

Die nächste Einsatz kam in Spanien, wo die Kommunikation der italienischen Beteiligung über das italienische Minculpop durchgeführt.

Spanien und die faschistische Propaganda

¹⁶⁵ Katalog, Immagini nemiche, 177

¹⁶⁶ Katalog, Immagini nemiche, 182

Mussolini bringt 1937 den ideologischen Wert des spanischen Bk. für den Faschismus auf den Punkt, indem er ihn als europäischen Krieg der Doktrinen charakterisiert, der eine außergewöhnliche Bedeutung für die Entwicklung des Antibolschewismus in Europa hat.¹⁶⁷

Die starke militärische und finanzielle Beteiligung des faschistischen Italien am Krieg in Spanien wurde bereits erwähnt, die Einschätzung Mussolinis vom Propagandawert des Konfliktes in Spanien erklärt auch den massiven Modernisierungsschub und das Engagement Italiens für die Pressearbeit Francos.

Die bisherige Vorgehensweise der offenen Manipulation und Steuerung von Information durch das Ministerium für Propaganda und Presse funktionierte im Fall des sp. Bürgerkriegs nicht, da Italien nicht offiziell beteiligt war. Es war nicht möglich, die Anwesenheit von faschistischen Freiwilligen in Francos Armee mit Maßnahmen zu begleiten, die für einen offiziellen Kriegseinsatz Italiens gesetzlich vorbereitet waren. Intern jedoch wurde von Beginn an die Rolle Italiens im Krieg betont und das eigene Engagement betont.

4.5.1.1 *Geschichte, Entwicklung und Blattlinie der *Illustrazione Italiana**

Bereits 1873 wurde in Mailand die „*Illustrazione Italiana*“ (II) gegründet. Sie erscheint im Verlag der Brüder Treves, einem der renommiertesten Verlage Italiens, mit vielen italienischen Geistesgrößen als regelmäßigen Autoren (Carducci , Pascoli, D´Annunzio, de Amicis....).¹⁶⁸ Sie erscheint wöchentlich und ist als klassische Illustrierte bereits am Titelblatt, das neben dem Namen des Magazins fast vollständig von einer Illustration und immer häufiger auch von Fotografien eingenommen wird, erkennbar. Die II soll das Blatt des gehobenen Bürgertums werden.¹⁶⁹ Die bereits oben erwähnten prominenten Gastautoren und die Erstveröffentlichung bzw. Vorstellung von deren Romanen, die Berichterstattung über Sportereignisse, Pferderennen, Kunstaussstellungen, Messen und Landschaftsreportagen füllen neben Werbung und Kolumnen die Seiten. Politik wird meist nur kurz angerissen, selten kritisch, es wird alles in einem Plauderton verfasst, der informieren, der aber auch unterhalten soll. So hat die II bald ein gutes Standing in den besten Kreisen Italiens, mit Ende des 19. Jh. werden Fotografien stärker ins Heft integriert, dabei nie störend oder anklagend, immer dezent und angepasst „*communicavano al lettore una sensazione confortevole*“ (sie versuchten dem Leser eine angenehme Stimmung zu vermitteln.)¹⁷⁰

¹⁶⁷ Katalog, Immagini nemiche, 176

¹⁶⁸ Nicola Tranfaglia, Albertina Vittoria, Storia degli editori italiani, dall unità alla fine degli anni sessanta, Roma Bari 2000, S. 83

¹⁶⁹ Luzzatto, Sergio, de Grazia, Victoria, *Illustrazione Italiana*, L´ in: Dizionario del Fascismo, Volume primo- A-K, Torino 2002, S. 657

¹⁷⁰ Tranfaglia, Vittoria, Storia degli editori italiani, 83

Als mit Beginn des 20. Jh. die Konkurrenz „Domenica del Corriere“ auf dem Markt kommt, bedeutet dies für den Treves - Verlag keine Einbußen, da die neue Konkurrentin billiger als die II ist und ein wesentlich breiteres Publikum zu erreichen sucht.¹⁷¹ Die II sieht sich als Verbildlichung der Vorstellungen des Kreises ihrer Leser. Sie beschreibt italienische Landschaften, stellt wichtige italienische Unternehmen vor, deren Erfolge sie würdigt und versucht immer up to date zu bleiben, was Mode und Moden betrifft. Wie der Verleger Emilio Treves hat die II einen nationalistischen Einschlag. Sie berichtet vom 1. Wk. wie von einem Picknick. Sie erzählt vom Heroismus der Soldaten, dem hohen Grad der Organisation des Heeres, beschreibt die Schönheit der Orte der Schlachten, und verwendet Fotografien von der Front, zur Verfügung gestellt vom ital. Heerespressedienst, um damit das Bild eines spannenden, interessanten und patriotischen „Events“ zu vermitteln. Von den Gefahren, den Toten, den Wunden und der Materialschlacht des Krieges wird nichts erwähnt, ein gutes Beispiel also für die Fokussierung auf die eigene Zielgruppe und deren Bedürfnisse. Fotografien dienen dazu, den ausführlichen Beschreibungen unter die Arme zu greifen, diese besser zu illustrieren.

Diesen Weg geht die II auch im Faschismus. Auch hier kann man die Veränderung der Haltung des ital. Großbürgertums zu Mussolini gut anhand der Herangehensweise der II gegenüber dem Diktator verfolgen. Sie ist zunächst skeptisch, eher kritisch, und erwähnt die illegalen Methoden des Faschismus, Terror und Straßentrupps, um sich an die Macht zu bringen. Nach der Machtergreifung versucht die II den Diktator als Bürger darzustellen, ihm seine Gefährlichkeit zu nehmen, um zu zeigen, dass er gar nicht so anders als die meisten ihrer Leser sei. Ein Mann, der Unsummen beim Schneider ausgibt und reiten lernen will, um sich in der Fuchsjagd zu probieren, hört auf, ein Schrecksgespenst zu sein. Während die Machtergreifung noch nicht fotografisch begleitet wird, wird sich Mussolini in der Folge sehr oft am Cover der II befinden.

Ein neuer Stil der Abbildung entwickelt sich. Politikerportraits waren bisher Bilder, die Politiker im Rahmen ihrer Tätigkeit beobachteten, meist in Gesellschaft anderer befindlich. Sie wurden als Teil eines größeren Etwas dargestellt, Mussolini wird hingegen alleine und bei z.T. völlig alltäglichen Beschäftigungen aufs Titelblatt gehoben. Damit werden die Verhältnisse umgedreht. Nicht der Politiker steht für den Staat, sondern der Staat dient dem Tyrannen als Bühne. Der Morgenspaziergang kommt aufs Cover. Der Weg vom Politiker zum Star ist zurückgelegt. Seine beiden Vorgänger im Amt wurden in 4 Jahren 3-mal auf dem Titel der II abgebildet.¹⁷² Dabei waren sie nie alleine abgebildet oder im Zentrum des Bildes. Mussolini hat in 2 Jahren 22 Coverpräsenzen bei II.. Die anderen

¹⁷¹ Luzzatto, de Grazia, *Illustrazione Italiana*, 657

¹⁷² Zamponi Falasca, Simonetta, *Fascist spectacle: the aesthetics of power in Mussolinis Italy* in: *Studies on the history of society and culture* 28, Berkeley 1997, S. 48

waren unkenntlich und nicht zentral. Bei Mussolini gilt das Gegenteil, er war immer herausgehoben, erkennbar, wichtig, zentral - Mussolini wird zur Ikone.

Treves verliert 1839 die Kontrolle über das Magazin. Er war Jude und musste Italien verlassen. Sein Verlag wurde von Garzanti übernommen, auch der Name wird in Garzanti geändert. Damit folgt Treves dem Druck der neuen antisemitischen Gesetze, die in Italien 1938 erlassen wurden.¹⁷³

Zudem konnten andere Verlage von der Expansion der italienischen Leserschaft ab der Jahrhundertwende aufgrund gestiegener Alphabetisierung stärker profitieren. Sie industrialisierten den Buchdruck, bauten die Anzahl der Titel aus, richteten sich auch inhaltlich am Massengeschmack aus und erwirtschafteten so mehr Gewinn. Treves als Vertreter einer qualitativ hochwertigen Publikationslinie konnte hier nicht mithalten. Der Chefredakteur Enrico Cavacchioli hingegen (1936 – 1939)¹⁷⁴ sieht sich als Erfüllungsgehilfen des faschistischen Italien. Die II sei ein „strumento di propaganda nazionale e fascista“ (Instrument der nationalen faschistischen Propaganda) und ist zudem „destinato ad avvalorare e difendere le ragioni della patria nel glorioso periodo delle guerre di etiopia e della spagna...“ (auserwählt um die Interessen des Vaterlandes in der Zeit der glorreichen Kriege in Äthiopien und Spanien zu würdigen und zu verteidigen)¹⁷⁵

Die II besteht noch bis 1962.¹⁷⁶ Sie wird eingestellt, weil sie es nicht mehr schaffte, die Interessen des Publikums zu treffen.

4.5.1.2 *Aufbau und Struktur der Illustrazione Italiana*

Illustrazione Italiana ist eine Illustrierte, die für ein Publikum aus dem gehobenen Bürgertum produziert wurde. Die Qualität und Stärke des Papiers und der Hochglanzdruck unterstreichen diese Ausrichtung. Der Umfang der II ist meist um die 50 Seiten, von denen jedoch ca. 15 für Werbung reserviert sind.

Der Inhalt kreist weitgehend um das öffentliche und private Leben von Hochadel, Schauspielern und Politprominenz. Kulturelle und politische Themen werden ebenfalls behandelt wie die neuesten Filme, die wichtigsten sportlichen Ereignisse und die aktuelle Mode. Wenn möglich werden alle diese Ereignisse mit Bildern, Fotografien oder Illustrationen, begleitet, die sorgfältig ins Seitenlayout integriert werden. Die Bilder sind meist von einer erklärenden Bildunterschrift begleitet, oft stehen sie ohne erläuternden

¹⁷³ Tranfaglia, Vittoria, Storia degli editori italiani, 325

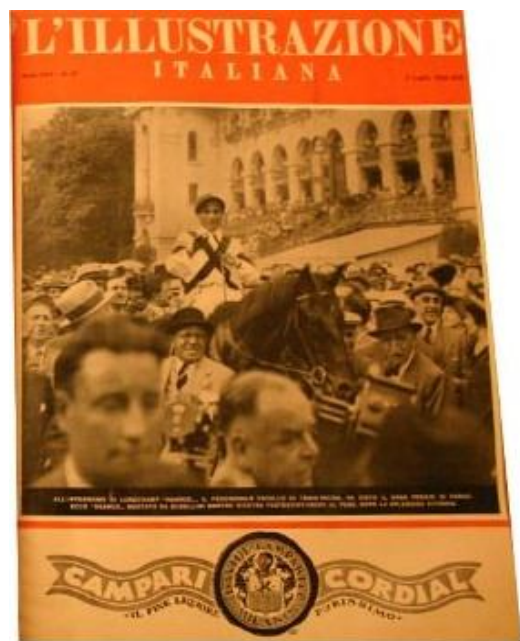
¹⁷⁴ Katalog, Immagini Nemiche, 96

¹⁷⁵ Tranfaglia, Vittoria, Storia degli editori italiani, 325

¹⁷⁶ Luzzatto, L' Illustrazione Italiana, 658

Text, nur von einer Überschrift eingeleitet. Werbung ist auf denn meisten Seiten präsent, zum Teil in kleinen, abgetrennten Kästen, oder aber begleitend in das Layout integriert.

Das Cover besteht aus dem Schriftzug der II in Weiß oder Schwarz auf Farbe. Eine Illustration und ab dem 1. Wk. meist eine Fotografie, nimmt über 2/3 des Covers ein. Ein kurzer Bildtext soll den Kontext des Bildes klären und gibt zugleich Auskunft über den Schwerpunkt der Ausgabe. Werbung am unteren Rand begrenzt das Titelblatt nach unten, auch bei politischen Themen ist sie präsent. Dem ersten folgt ein zweites Titelblatt, das einen weiteren Schwerpunkt der Ausgabe ankündigt und in schwarzweiß gehalten ist. Hier kommen meist Fotografien zum Zug, die wiederum durch einen Bildtext ihre Deutung erfahren.





Der weitere Aufbau verändert sich ständig, konstant befinden sich einige Seiten mit Werbung am Ende.

4.5.2 Berichterstattung über den Krieg in Spanien in der Illustrazione Italiana

Zu Beginn des Krieges ist die Berichterstattung der II noch nicht sehr umfangreich. Da die Unterstützung der Faschisten für Franco nicht offiziell ist, darf auch nicht darüber berichtet werden. Ab dem zweiten Kriegsjahr, 1937, beginnt sich die Berichterstattung zu intensivieren, in fast jeder Ausgabe finden sich Berichte oder Fotografien zum Bürgerkrieg. Dabei wird vor allem die Beteiligung der italienischen Truppen betont. Die nationale Seite Francos wird in der Berichterstattung klar den Republikanern vorgezogen. Berichte von der Front, Reportagen über das Leben im Hinterland, Analysen und Kommentare sowie pure Fotoreportagen, in der Redaktion in Italien zusammengestellt, wechseln einander ab.

Die Berichterstattung gibt die Positionen der nationalen Seite wieder und spiegelt auch die offizielle Linie der faschistischen Propaganda. Ist die II zu Beginn des Kriegs noch moderat, wird sie ab dem Jahr 1937 sehr schnell wertend und klar profranquistisch. Der Hauptkorrespondent ist über das ganze Jahr 1937 Alexis Marcoff, der eine eigene Rubrik unter dem Namen „Racconto di un testimone“ (Bericht eines (Augen)Zeugen) hat, ab 1938 berichten auch andere Journalisten von Spanien, darunter Montanelli, Zanussi und Re. Bei Fotografien gibt es nur dann Quellenangaben, wenn sie vom italienischen Istituto Luce stammen, der faschistischen Bild- und Propagandaagentur

5 Das italienische Bombardement Barcelonas – Luftbilder und die Fiktion von Distanz

5.1 Bilder des spanischen Bürgerkriegs in der *Illustrazione Italiana* in Zahlen

Im gesamten Verlauf des Bürgerkrieges werden in der *Illustrazione Italiana* 955 Fotografien veröffentlicht, die entweder militärische Details des spanischen Bürgerkriegs direkt abbilden, seine Auswirkungen auf Nachbarländer zeigen (Frankreich, Flüchtlinge) oder sich mit der Wirkung des Kriegs auf das faschistische Italien beschäftigen.

Wie bereits erwähnt ist die *Illustrazione Italiana* eine regimestützende Zeitung. Dementsprechend ist die Darstellung der italienischen Beteiligung am Krieg kritiklos und von starken ideologischen Zuschreibungen begleitet. Die Überlegenheit des Faschismus und seines Militärs wird betont, Einzelleistungen seiner Soldaten werden als Heldentaten hervorgehoben.¹⁷⁷ So kommt es im Laufe des Kriegs zur erwartbaren Fokussierung der visuellen Berichterstattung auf die Aktionen von Franquisten und italienischen Hilfstruppen.

66% der Bilder haben einen militärischen Inhalt (Truppen, Waffen, Kämpfe, Manöver...). Davon sind 80%, Angehörige der Armee Francos, und nur 20% können dem republikanischen Militär zugeordnet werden.

Während der ersten beiden Kriegsjahre werden v. a. spanische oder marokkanische Truppen der nationalen Seite abgebildet, und erst gegen Ende des Krieges nehmen die Aufnahmen von Angehörigen der faschistischen Hilfstruppen zu. So sind in den letzten 10 Monaten des Krieges 60% der Fotografien italienischer Teilnehmer publiziert worden, und über 80% sind auf die Jahre 1938 und 1939 verteilt.

Das Bekenntnis zum Einsatz italienischer Hilfstruppen für Franco ist sicherlich gegen Ende des Kriegs leichter gefallen. Die faschistische Hilfe für Franco war dann schon allseits bekannt, spätestens hervorgehoben durch die italienische Hauptrolle bei der Schlacht von Guadalajara¹⁷⁸, deren Niederlage von der internationalen antifaschistischen Presse mit Freude aufgenommen wurde und starke propagandistische Ausschlichtung erfuhr.

Die zunehmende Abbildung der italienischen Streitkräfte und der *Aviazione Italiana* lässt den Versuch erkennen, die Niederlage von Guadalajara als Einzelfall darzustellen, und ihn, gerade in der inländischen Presse, durch positive Berichterstattung von anderen Einsätzen

¹⁷⁷ *Illustrazione Italiana*, 20.03.1938, Sammelband 1938 I, Fratelli Treves, Mailand, S.412/413

¹⁷⁸ Coverdale, *Italian Intervention*, 263

wieder vergessen zu lassen. Die Betonung der Rolle der italienischen Luftwaffe als eine der Garanten für Francos Sieg¹⁷⁹ ist in diese Bemühungen einzuordnen.

Die Aviazione Legionaria nimmt in der Bildberichterstattung über den italienischen Einsatz in Spanien einen wichtigen Platz ein, fast ein Viertel der Bilder (23%) haben sie zum Inhalt. Alle Italiener die aktiv in Kriegshandlungen zu sehen sind, sind Teil der Luftwaffe.

Den einfachen Soldaten wird bei der Abbildung großer Platz eingeräumt. 71% der Abgebildeten Soldaten sind erkennbar in niederen Dienstgraden tätig, gerade 21% der Abgebildeten sind Offiziere, zumeist hohen Dienstgrades. Die Abbildung von Kampfhandlungen ist eher selten, 15% haben sie zum Inhalt.

Zivilisten nehmen ca. ein Viertel der Gesamtbildberichterstattung ein (26%), davon sind 18% Flüchtlinge, 42% Frauen und Kinder, der Rest Männer, sehr oft in städtischem Ambiente (70%). Fotografien von Toten und Verwundeten sind selten zu sehen, ganze 6% der Bilder vom Militär haben diesen Inhalt. Interessanterweise haben 43% der Fotografien von Journalisten Gefallene dieser Berufsgruppe zum Inhalt, wohl bereits damals als Besonderheit betrachtet und darum abgebildet.

Eine weitere Besonderheit ist das fast völlige Fehlen von Fotografien von Mitgliedern der Internationalen Brigaden. 1,2% der Fotografien insgesamt bzw. 1,8% der Bilder mit konkret militärischem Inhalt bilden sie ab. Sie dürfen keine große Bühne erhalten, um die moralische Richtigkeit des Einsatzes für Franco durch ihre Anwesenheit in Frage zu stellen.

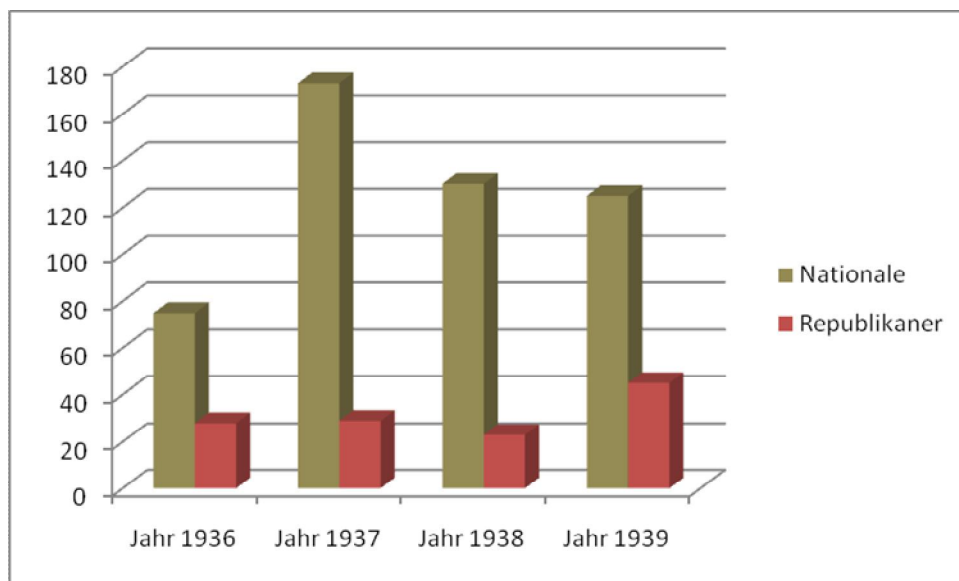
5.1.1 Abbild und Abgebildetes – eine thematische Aufschlüsselung der publizierten Bilder

5.1.1.1 Republikaner und Nationale

Die Rolle der Illustrazione Italiana im Propagandafeldzug für die Beteiligung des faschistischen Regimes Italiens am spanischen Bürgerkrieg kann aus der Anzahl, Ausrichtung und Positionierung der veröffentlichten Fotos erahnt werden. Die Anzahl von Abbildungen die Soldaten Francos zeigen, in geordneten Verbänden, bei Paraden und der Feldmesse, übersteigt die des republikanischen Militärs um das 3 – 8 (!) fache. Der Betrachter soll zur Identifikation mit den Truppen Francos ermutigt werden. Ihre Legitimität als Vertreter des traditionellen, katholischen und „wahren“ Spaniens soll betont und kommuniziert werden. Die Ähnlichkeit des Franquismus mit dem italienischen Faschismus

¹⁷⁹ Illustrazione Italiana, 12.02.1939, Sammelband 1939 I, Fratelli Treves, Mailand, S. 283

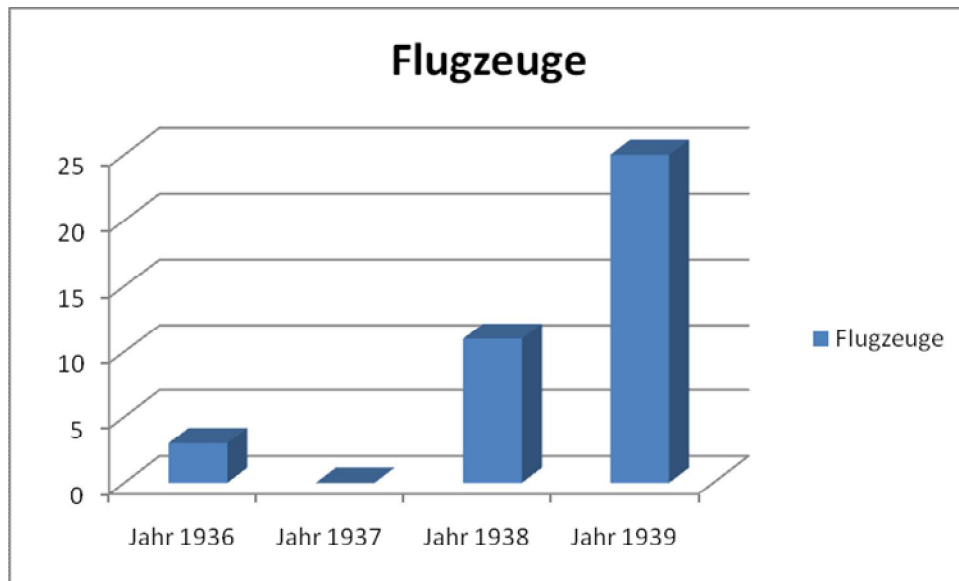
soll die italienische Kriegsbeteiligung begründen und die Rezipienten der II zur Unterstützung dieser Hilfe bringen.



5.1.1.2 *Flugbilder in der Illustrazione Italiana*

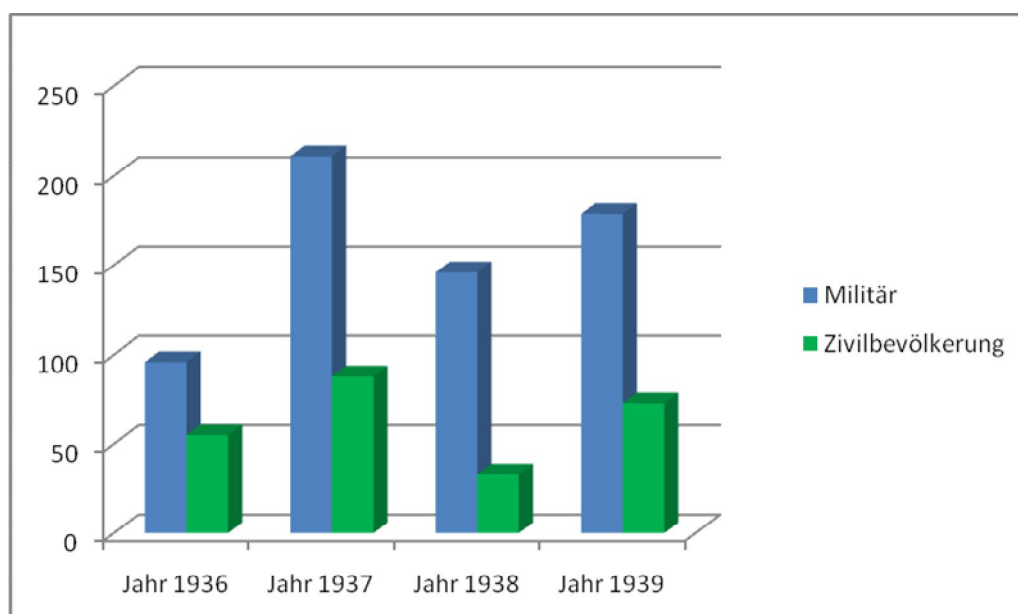
Die Präsenz von Flugzeugen, bzw. der italienischen und deutschen Luftstreitkräfte im spanischen Bürgerkrieg war in den ersten beiden Jahren des Krieges nicht wahrnehmbar. Es gab zwar 1936 und 1937 zusammen 3 Flugbilder, diese definierten sich jedoch nicht über ihre Rolle als Luftbilder und thematisierten ihren Entstehungszusammenhang nicht, so wie die „Aviazione Legionaria“ als solche nicht in den Vordergrund trat.

Auch die Ästhetik der Bilder erfährt mit Fortlauf des Kriegs eine klare Veränderung. Wo zuerst Luftbilder publiziert wurden, die allgemeine Ansichten von Städten und Landschaften beinhalteten, Bilder die auch aus einem Archiv kommen könnten und keinen direkten Bezug zur Aviazione Italiana aufwiesen, wurden ab 1938 zunehmend Luftbilder gedruckt, die sich der expliziten Darstellung von Luftschlachten, Luftwaffe und Flugzeugen widmeten. Die beigestellten Texte lieferten den Kontext zur Glorifizierung von Heldentum und Individualismus der Piloten, deren Tollkühnheit und der Verherrlichung von Krieg als Charakterschmiede der Nation. Der Spielfilm „Los Novios de la Muerte“ (Die Verlobten des Todes), der in der II Nr1 1939 mit einem Titelblatt mit Foto, einem zwei seitigen Artikel und 5 Bildern präsentiert wird, ist ein gutes Beispiel dieses neuen Stils. Luftaufnahmen von Bombenabwürfen, Manövern und Formationsflügen wechseln sich mit Bodenbildern von Piloten mit Bomben und den Flugzeugen sowie mit Szenen des Alltags ab. Der Luftkampf und seine Protagonisten werden heroisiert, zugleich wird der Gleichmut und die Todesverachtung der Piloten verherrlicht und deren Alltag vermenschlicht um, die Identifikation mit ihnen zu erleichtern.



5.1.1.3 *Militär vs. Zivilbevölkerung*

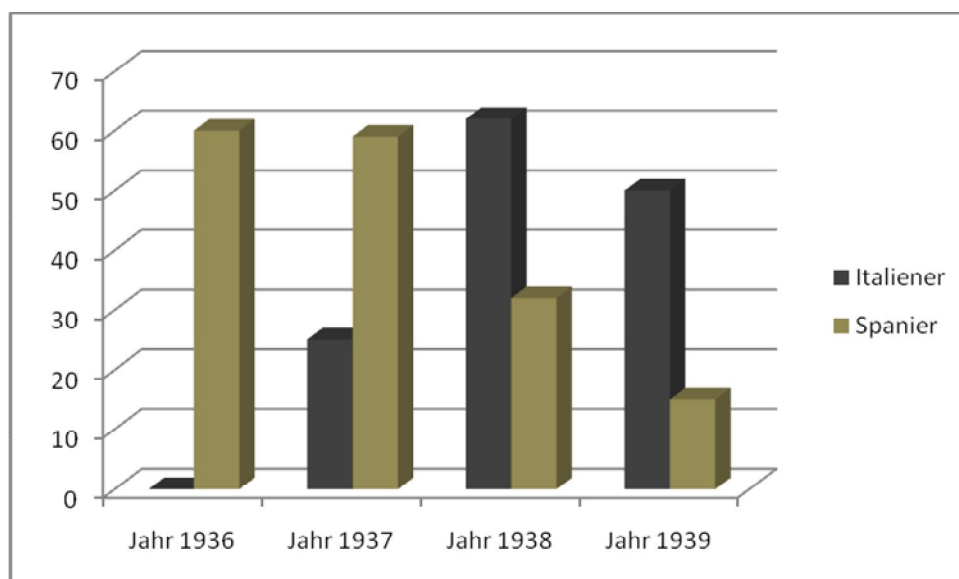
Es gibt deutlich mehr Abbildungen von Militär als von Zivilisten. Zu Anfang und Ende des Kriegs sind Fotografien von Zivilisten als Flüchtlinge bzw. Teilnehmer von Demonstrationen und in Straßenszenen recht häufig und machen um die 40% der Abbildungen aus. In den Jahren 1937/1938 hingegen sind Zivilisten nur marginal vertreten. Falls sie vertreten sind, dann meist als Zaungäste von Paraden oder Reden, und ansonsten als Opfer derselben. Diese beiden Rollen sind am häufigsten auf Fotos in der II vertreten. Die Präsenz von Zivilisten bei einer Parade verlieh den Franchisten Legitimität, so wie die Flüchtlinge Begründungen für eine strikte Ordnungspolitik Francos boten.



5.1.1.4 Italiener vs. Spanier

Wann sich Italien wie stark zu seiner Teilnahme am spanischen Bürgerkrieg bekannte wird durch dieses Diagramm sehr klar deutlich. Die anfänglich sehr versteckte italienische Hilfe, in den ersten beiden Kriegsjahren zögerlich angedeutet, wird in den letzten 18 Monaten des Konfliktes durch eine Kommunikationsoffensive verbreitet, die bereits 1938, und endgültig 1939, versucht den Sieg Francos (auch) zu einem Sieg Mussolinis und des Faschismus zu machen. Die Präsenz von deutschen und italienischen Luftwaffenverbänden war eine Zuwiderhandlung des Non – Interventionspaktes und somit öffentlich nicht zu erwähnen. Diese Haltung änderte sich mit Fortlaufen des Krieges. Die zunehmend öffentliche Beteiligung der Sowjetunion sowie die, von der Gegenseite Italien angelastete, Niederlage von Guadalajara machten es notwendig, die italienische Beteiligung und ihre Relevanz für die nationale Seite zu kommunizieren. Die öffentliche Unterstützung in Italien für die Beteiligung am spanischen Bürgerkrieg nahm zunehmend ab, da die Bevölkerung den massiven Einsatz von Soldaten und Ressourcen nicht nachvollziehen konnte. Italien war durch die Sanktionen der Alliierten empfindlich beeinträchtigt. Sowohl Grundnahrungsmittel wie Weizen, Fleisch und Zucker als auch Rohstoffe mussten rationiert werden. In diesem Kontext erscheint die massive Suventionierung Francos von Seiten Mussolinis als geradezu bizarr. Da das italienische Engagement nun öffentlich war musste es zu einem Sieg Francos führen, da ansonsten der propagandistische Schaden für den it. Faschismus immens gewesen wäre. Franco wusste dies und nützte die italienische Notlage für seine Zwecke.

Am Ende des Kriegs ist die Präsenz von Italienern auf den Kriegsbildern dominierend. Sie sind dreimal häufiger als Spanische Soldaten abgebildet. Ein klares Bekenntnis zum Krieg und ein Versuch, den Sieg möglichst auszuschlachten.



5.2 Zehn Fotografien unter der Lupe – Motive und Einstellungen hinter den Bildern

Die ausgewählten Bilder sind Luftaufnahmen der Angriffe der „Aviazione Legionaria“, also der italienischen Luftwaffe in Diensten Francos, gegen Barcelona, zwischen 1938 und 1939. Es war das erste Mal dass eine Großstadt das Ziel lang anhaltender Attacken war, die neben strategischen Zielen auch Wohnbezirke als Ziel hatten. Dabei hatten die Angriffe das Ziel der Destabilisierung bzw. Demotivierung der Bewohner, um so die darauf folgende Invasion zu erleichtern.¹⁸⁰ Bei kleineren Städten gab es bereits Flächenbombardements (Guernica). Diese Selektion von Bildern soll es ermöglichen, die Motive und Einstellungen die die faschistische Medienarbeit ansprechen bzw. konstruieren wollte, freizulegen.

Der Luftkrieg galt als militärische Verkörperung von futuristisch-faschistischen Idealen.¹⁸¹ Die Attribute der Schnelligkeit, des Mutes, von individuellem Heldentum, Aufopferung und Spannung, ... wurden mit dem Luftkrieg verbunden. Diese Motive kommen aus dem Futurismus, der eine wichtige ideologische Quelle der Definition des Charakters des Faschismus war. Andere futuristische Ideale die als Zuschreibungen für die Luftwaffe funktionierten waren Begriffe wie Modernität, Todesverachtung, Individualismus, Heldentum, die Intensität des Lebensentwurfs. Mussolini und sein Schwager, Außenminister Galeazzo Ciano, waren selbst Piloten und versuchten von diesen Imagetransfers zu profitieren.¹⁸² Der Kommandant der Aeronautica Militare, Giuseppe Valle flog selbst Bombenangriffe auf Barcelona, so wie er mit den ersten Transportern, die Italien Franco zur Verfügung stellte, nach Marokko flog.¹⁸³

Die Luftwaffe wurde von der faschistischen Führung auch wegen ihrer technischen Attribute propagandistisch verwendet. Schnelligkeits- und Geschicklichkeitsrekorde sowie technische Neuentwicklungen in der Luftfahrt dienten als Rechtfertigung für die Modernität und Jugendlichkeit der faschistischen Politik. Zudem sollten sie beweisen, dass die italienische Industrie trotz der ökonomischen Sanktionen gegen Italien fähig war, dem faschistischen Konzept der Autarkie zu genügen und aus eigener Kraft Neues zu entwickeln. Dies ist umso konstruierter als die meisten it. Maschinen lizenzierte Nachbauten anderer außeritalienischer Hersteller waren.¹⁸⁴

¹⁸⁰ Sullivan, Fascist Italy's Military Involvement, 723

¹⁸¹ *Illustrazione Italiana*, 02.04.1939, Sammelband 1939 I, Fratelli Treves, Mailand, S.633

¹⁸² Coverdale, Italian Intervention, 89

¹⁸³ Sullivan, Fascist Italy's Military, 724

¹⁸⁴ Sadkovich, James J., The Development of the Italian Air Force Prior to World War II. In: *Military Affairs*, 1987, Vol. 51, Nr. 3, S. 123, online unter <http://www.jstor.org/stable/1987515> (31.10.2008)

Die Position des Fotografen an Bord der agierenden Flugzeuge ist ein weiteres Motiv, das sich erkennen lässt. Der Betrachter wird in eine quasiaktive Rolle gebracht, er soll sich gleichermaßen mit an Bord befinden. Die Identifizierung mit den Piloten erfolgt quasi nebenbei. Keine Opfer bedeutet auch, keine Hürden bei der Identifizierung mit dem Akteur. Die Position des Betrachters erinnert an die Perspektive beim Spielen eines Videogames, sie ist frontal, ermöglicht Überblick, bindet ein. Zugleich bedingt die Distanz dass Empathie ausbleibt.

Abseits von der zentralen Rolle der Luftwaffe fürs militärische Engagement Italiens im spanischen Bürgerkrieg und deren propagandistischen bzw. ideologischen Wert für den Faschismus gibt es noch weitere Motive für die Auswahl dieser Luftfotografien als Analysegegenstand.

Die Publikation dieser Luftfotografien entwickelt eine technische, entemotionalisierte und nüchterne Projektion des Krieges ohne Opfer und Leid. Die in Barcelona lebenden Bürger waren durch die Propaganda sowieso bereits als kirchenplündernde und folternde Kommunisten entmenslicht worden. Dies ist ein Vorgriff auf die Darstellung der später folgenden hochtechnisierten modernen Kriege im Stile eines Golfkrieg I, eines Golfkrieg II oder des Kriegs im Kosovo.

Die Illusion von chirurgischen Zugriffen der Luftwaffe auf gegnerisches Terrain und die Behauptung, vor allem in Städten, wie im Falle der Bombardierung Barcelonas, klar zwischen Zivilbevölkerung und strategischen Zielen trennen zu können, erwiesen sich und erweisen sich immer noch als Irreführung und Manipulation, als eine der Lebenslügen aller modernen Kriege. Der Begriff „Kollateralschaden“ ist als sprachlicher Schleier für diese Konstruktion in Gebrauch. Worte sind in diesem Fall einfacher zu hinterfragen als Bilder. Deren Oberfläche ist undurchsichtig, sie verstecken die Manipulation hinter ihrer Oberfläche.

„Was auch immer ein Photo dem Auge zeigt und wie immer es gestaltet sein mag, es ist doch allemal unsichtbar: es ist nicht das Photo, das man sieht. Kurz gesagt, der Referent bleibt haften.“¹⁸⁵

Nur das Wissen um das Zustandekommen und die Verwendungszwecke der in der *Illustrazione Italiana* publizierten Luftbilder ermöglicht eine Lektüre hinter ihrer Oberfläche, hinter dem sichtbaren Referenten. Wie stark Fotografien von ihrem Kontext abhängig sind, und wie sich je nach deren subjektiver Lektüre auch verschiedenste Inhalte ergeben können, kann anhand der Rezeption und der verschiedenen Verwendungszwecke solcher

¹⁸⁵ Barthes, *Helle Kammer*, 14

Aufnahmen gut nachgezeichnet werden. Sowohl als pazifistisch instrumentalisierte Warnung vor den Gräueln des Luftkriegs und Erinnerung an dessen Opfer, wie im Katalog zur Wanderausstellung „Quan Plovién Bombes“ der „Generalitat de Catalunya“¹⁸⁶, um an das Flächenbombardement Barcelonas im April 1937 zu erinnern, wie als faschistisch – nationalistisch - militaristische Beschwörung der Überlegenheit und militärischen Macht der italienischen Luftwaffe in der „Illustrazione Italiana“ und anderen faschistischen Medien.

Die Rolle der Stadt in den Luftbildern erscheint als eine Zielscheibe. Die Funktionen der Stadt als Lebensraum für ihre Bewohner erscheinen reduziert auf ihre Funktion als Zielscheibe. Ihre militärisch relevanten Infrastrukturen (Hafen) überlagern alles weitere, deren Zerstörung erscheint symbolisch als Zerstörung der ganzen Stadt. Alles Zivile steht zurück, Barcelona wird als Symbol für das letzte widerstandsfähige Zentrum der Republik, also zu einem legitimen Ziel. An Hafengebäuden können Treffer zudem gut sichtbar gemacht werden, der Hafen ist auch aus der Distanz gut zu erkennen, und ermöglicht so eine gute Steuerung des Auges.

Die Motive hinter diesen Bildern zeigen die Vielfalt an Bedeutung, die scheinbar eindimensionale Fotografien haben können, durchbricht man die glänzende Fixierschicht an der Oberfläche.

5.3 Luftangriffe auf die Stadt Barcelona

Die Bombardierung Barcelonas durch die italienische Luftwaffe erfolgte an mehreren Zeitpunkten innerhalb der Jahre 1937, 1938 und 1939. 1937 zu erwähnen sind der 13. Februar und der 29. Mai. Die Angriffe richteten sich noch auf strategische Ziele.

Am 17., 19. und 30. Jänner 1938, und besonders während der drei Tage des 16. – 18. März 1938, wurde hingegen bewusst ein Langzeitbombardement auf zivile Ziele in der Stadt Barcelona selbst geflogen. Dieses Bombardement geschah aus ausdrücklichen Befehl Mussolinis via Telegramm aus Rom, die spanische militärische Führung unter Franco einfach übergehend¹⁸⁷

„Iniziare da stanotte azione violenta su Barcellona con martellamento diluito nel tempo“.¹⁸⁸ (Ab heute Nacht Beginn der intensiven Bombardierung Barcelonas mit gestaffeltem Trommelfeuer, Übersetzung HMK).

¹⁸⁶ Katalog Ausstellung „Quando piovevano Bombe – I bombardamenti e la città di Barcellona durante la guerra civile“, organisiert von der „Generalitat de Barcelona“, Barcelona 2007), online unter <http://barcelonabombardejada.cat/?q=it> (31.10.2008)

¹⁸⁷ Coverdale, Italian Intervention, 347

¹⁸⁸ http://www.barcelonabombardejada.cat/files/dossier_com.pdf, S.19

Zuvor wurden ab September 1937 die italienischen Bomberkontingente auf den Balearen durch den neuen S79 aufgestockt, eine Eskalierung des Bombenkrieges war also geplant.¹⁸⁹

Zudem hatte Mussolini den Anschluss Österreichs an Deutschland und damit das Scheitern seiner Politik der österreichischen Unabhängigkeit zu verdauen. Auch auf dies scheinen die Bombenangriffe auf Barcelona als Zeichen der Unabhängigkeit und militärischen Stärke Italiens zu reagieren.¹⁹⁰ Die Luftangriffe wurden von Franco am dritten Tag gestoppt, nach dem das internationale Echo darauf verheerend war. Franco erhielt damit auch die Möglichkeit, zu zeigen, dass das Kommando über die nationale Armee bei ihm lag, trotz gelegentlicher italienischer Alleingänge.

In den drei Tagen im März 1937 starben ca. 2700 Menschen bei den Luftangriffen auf Barcelona, hunderte wurden verletzt.¹⁹¹ Ausgeführt wurden die Attacken von einer beträchtlichen Anzahl von italienischen Luftverbänden, die auf dem Fliegerhorst in Malaga stationiert waren, und sich von dort schnell und unerkannt über das Meer der Stadt nähern konnten. Es handelte sich um das 8. Bombergeschwader „Falchi dei Baleari“ mit Savoia Marchetti S. 81 Bombern, die XVIII Bomberstaffel mit Savoia Marchetti S.79 Bombern, die XXVII Bomberstaffel mit Savoia Marchetti S.79, die XXV BomberStaffel „Pipistrelli delle Baleari“ mit Savoia Marchetti S.81 und die X Jagdfliegerstaffel mit Fiat CR. 32, sowie die 1. Sektion Marinejagdflieger Macchi M.41. Zwischen dem 16. und dem 18. März 1938 wurden in Attacken, die sich in dreistündigen Intervallen alternierten, über 42 Tonnen Bomben auf Barcelona abgeworfen.¹⁹² Ziel war dabei das gesamte Stadtgebiet, nicht nur Hafen, Zugstrecken und andere strategische Ziele, auch das Universitätsviertel, die Ramblas und die Wohnbezirke Poble Nou, Poble Sec und Sant Andreu wurden getroffen.¹⁹³

Die Attacken auf Barcelona stellten den ersten lang anhaltenden Luftangriff auf eine Metropole dar, mit dem Ziel, die Moral der Bevölkerung zu schwächen und deren Widerstandswillen zu brechen. Diese Luftangriffe sind ein Vorausblick auf die Bombardierungen anderer Großstädte im 2. Weltkrieg, wie London oder Dresden, ohne die Feuerkraft und das Zerstörungspotenzial dieser Angriffe zu erreichen.

Dennoch wurde hier deutlich, wie wehrlos eine Großstadt Luftangriffen ausgesetzt ist. Die existierende Flugabwehr bewährte sich nicht als Schutz für die Stadt. Viele Angriffe erfolgten nachts, und die republikanische Luftwaffe war bereits schwer reduziert und konnte keinen Luftkampf mit den überlegenen nationalen Verbänden wagen.

¹⁸⁹ Coverdale, Italian Intervention, 319

¹⁹⁰ Coverdale, Italian Intervention, 349

¹⁹¹ Katalog, Quando piovevano Bombe, 26

¹⁹² Katalog, Quando piovevano Bombe, 27

¹⁹³ Katalog, Quando piovevano Bombe, 28

Die Stadt Barcelona versuchte mit dem Bau von Luftschutzeinrichtungen und mit Aufklärung über das richtige Verhalten bei einem Luftangriff die Folgen dieser Attacken so gut wie möglich zu mildern. Besonders der Umstand, dass die Stadt bereits mit republikanischen Flüchtlingen gefüllt war, die sich vor dem Vormarsch der nationalen Truppen ins noch nicht besetzte Katalonien zurückzogen, erschwerte die Aufgabe, Unterstände und Schutz für alle zu gewähren.

5.4 Die Bilder im Detail - Wer, Wann, Warum, Wo.....¹⁹⁴

Die ausgewählten zehn Bilder beschäftigen sich mit den Luftangriffen auf Barcelona in der ersten Hälfte des Jahres 1938. Es kann jedoch nicht mit Sicherheit angenommen werden, dass sie wirklich zu dieser Zeit entstanden sind. Keine Daten, keine Quellenangaben und keine Angaben zum Fotografen sind verfügbar. Direkte Bombenexplosionen sind auf sieben Bildern zu sehen, diese sind mit Sicherheit von Besatzungen mit Kampfflieger aufgenommen worden. In fast allen Bildern ist der Hafen Barcelonas abgebildet, meist sind die Explosionen beim Hafen zu verorten, dessen Wichtigkeit als strategisches Ziel soll betont werden. Die Vorwürfe, Zivilisten bombardiert zu haben, versucht die faschistische Propaganda damit zu entkräften. Zugleich soll die Effektivität der Bombardements betont werden. Während sieben Bilder aus ca. der selben Höhe aufgenommen wurden, sind die restlichen drei aus geringerer Höhe fotografiert worden, bilden aber keine Kampfhandlungen, sondern zerstörte Gebäude ab. Sie sind als Evidenz der Zerstörungskraft der Luftangriffe abgebildet. Wahrscheinlich sind nicht alle Bilder zur selben Zeit entstanden.

Publiziert wurden die Bilder in Begleitung zu zwei Texten. Die Abbildung 10 zu einem Text von Federigo Valli „Los novios de la muerte“, einem Beitrag über die italienischen Luftwaffenpiloten der Aviazione Legionaria und deren Beteiligung an der Schlacht von Teruel, sowie dem Vormarsch auf Katalonien. Hier wird besonders viel Gewicht auf den dokumentarischen Charakter des Films gelegt, obwohl der Film als auch der Text Vallis sich einer sehr propagandistischen Sprache bedienen.

Die Abbildungen 2, 3, 4, 7 und 8 sind dem Artikel von Giacomo Zanussi „La caduta di Barcellona“ beigelegt, in dem die Tapferkeit und Durchschlagskraft der italienischen Legionäre bei der Eroberung Barcelonas propagandistisch – monumental verklärt wird.

Die Abbildung 1 ist dem Artikel „I nazionali sulla via per Barcellona“ zugeordnet, (ohne Autorenangabe), der den Vormarsch der italienischen Truppen auf Barcelona im selben Stil schildert.

¹⁹⁴ Einige Bilder wurden von mir bearbeitet, um Kontraste und Helligkeit zu verbessern.

Schließlich sind noch die Abbildungen 5, 6 und 9 unter der Überschrift „Aviazione legionaria“, einer reinen Fotoreportage, in der Selektion enthalten.

5.4.1 Autorenschaft der Bilder

Da in der gesamten *Illustrazione Italiana* nur in Ausnahmefällen die Autoren bzw. Agenturen, über welche die Bilder distribuiert wurden, genannt werden, ist schwer, die Fotografen auszuforschen. Betrachtet man die Inhalte der publizierten Fotografien (militärische Aufnahmen von Luftangriffen auf eine Großstadt), so kann das Umfeld und die Intention der Aufnahmen recht leicht eingegrenzt werden. Propagandazwecke und militärische Rekognisierung dürften die beiden Hauptursachen für deren Erstellung gewesen sein.

Die Bilder sind Luftaufnahmen, die höchstwahrscheinlich von der *Aviazione Legionaria* bzw. dem Istituto Luce als der Agentur für Bild und Tondokumente des faschistischen Staates hergestellt wurden, um die Planung der Luftangriffe auf Barcelona zu erleichtern und deren Erfolgsquote zu eruieren. Die meisten dieser Bilder sind in einem Archiv der it. Luftwaffe in Rom, ein Teil davon wurde veröffentlicht.¹⁹⁵

Deshalb kann hier im klassischen Sinn nicht von Pressefotografie gesprochen werden, als die Autoren dieser Bilder keine um höchstmögliche Objektivität bemühten Pressefotografen waren¹⁹⁶. Genau konnte im Laufe dieser Recherche jedoch nicht festgestellt werden, welche Quelle direkt verantwortlich für diese Bilder ist. Es ist bekannt, dass die italienische Luftwaffe, bzw. in diesem Fall die *Aviazione Legionaria*, mit Hilfe von Vorher/Nachher – Fotografien die Wirksamkeit und Präzision der Luftangriffe auf Barcelona und andere spanische Städte eruieren wollte.¹⁹⁷ Zu diesem Zweck „geschossene“ Bilder sind auch in der *Illustrazione* verwendet worden. Es ist nicht anzunehmen, dass dem Militär nicht zugehörige Fotografen sich auf Militärmaschinen in Kriegsgebiet aufhielten, bzw. direkte Zeugen der Bombardierungen an Bord der Maschinen waren.

5.4.2 Los novios de la muerte – Propaganda und Luftwaffe

Die Präsenz eines Filmteams auf Flugplätzen der *Aviazione Legionaria* ist allerdings belegbar. Die Macher des Propagandadokumentarfilms „*Los Novios de la muerte*“ waren an der Front bei Teruel und in Zentralspanien anwesend.¹⁹⁸ Sie haben, wie in dem Artikel erwähnt wird, der sich neben den Bildern befand, auch fotografiert. Ob auch militärische Luftfotografie zu ihrem Aufgabenbereich gehörte, ist leider nicht festzustellen. Der Film, der

¹⁹⁵ Sullivan, *Fascist Italy's Military Involvement*, 719

¹⁹⁶ *Illustrazione*, 12.02.39, S. 282, 1939 I

¹⁹⁷ Sullivan, *Italian Military*, 724

¹⁹⁸ *Illustrazione Italiana* 01.01.1939, S. 14/15, 1939 I *Los novios de la muerte*

auf der Website des Istituto Luce online steht und nach einer kostenfreien Registrierung online gesehen werden kann¹⁹⁹, hat jedoch keine Berührungspunkte mit der Bombardierung Barcelonas. Interessant an dem Artikel in der *Illustrazione*, welcher die Standfotografien aus dem Film begleitet, ist, dass die journalistische Herangehensweise der Filmcrew immer wieder betont wird. Trotz der unleugbar propagandistisch stark gefärbten Berichterstattung der *Illustrazione Italiana* über den spanischen Bürgerkrieg ist die Redaktion also bemüht, einige Beiträge bewusst als (einigermaßen) objektiv auszuweisen. Es sollte offensichtlich dem Film, der ein Auftragswerk gewesen sein wird, das Mäntelchen der unabhängigen Dokumentation umgehängt werden. Damit sollten die Leistungen der *Aviazione It.* stärker hervorgehoben werden. Zudem wurde der Film international verliehen, auch dies ein Umstand, der eine gewisse Distanz zum *it.* Militär als wünschenswert für den (auch finanziellen) Erfolg des Films erscheinen lässt. Nichtsdestotrotz werden auch im Artikel die Qualität und Überlegenheit der *it.* Luftwaffe auf so aufdringliche Art präsentiert, dass schnell klar ist welche Intentionen und welches Propaganda hinter diesem Film stecken.

5.5 Die Fotografien

Abbildung 6, *Illustrazione Italiana* 1939 - 1 – S. 14-15d

Die Fotografie bietet einen guten Blick auf Barcelonas Stadtzentrum und Hafen. Es gibt mit Bombentreffer im Hafengebiet, die rechts unten gut erkennbar sind. Die Stadt ist offenbar schutzlos, da die Bombardierungen bei besten Sichtverhältnissen für Fliegerabwehrkanonen stattfinden. Dieses Bild kann als typisch für die veröffentlichten Flugbilder der Bombardierung Barcelonas gelten. Es soll chirurgische Eingriffe an strategischen Punkten der Stadt, die auch von oben gut erkennbar sind, zeigen. Alles liegt klar und vermeintlich überprüfbar vor dem Betrachter, Tote, Verwundete und ähnliche unerwünschte „collateral damages“ sind ausgeklammert.

Die Veröffentlichung dieser Bilder zeigt auch das Interesse der kriegsführenden faschistischen Parteiführung, dem eigenen Staats„Publikum“ zu Hause, gerade den gebildeten und wohlhabenden, also den Lesern der *Illustrazione Italiana*, eine Rechtfertigung für den großen militärischen Aufwand in Spanien zu geben. Zudem will das technik - und fortschrittsaffine Regime gerade in der Luftwaffe seine Zugehörigkeit zur technischen Weltspitze beweisen.

¹⁹⁹ <http://www.archivioluce.com/archivio>, Suchwort „Novios de la muerte“

5.6 Luftaufklärung und Propaganda oder die Grenzen der Pressefotografie

Pressefotografie setzt journalistische Qualitätsprinzipien wie höchstmögliche Objektivität, Nachvollziehbarkeit der Inhalte und Quellen, Trennung von Meinung und Nachricht voraus. Pressebilder werden erstellt, um ein Faktum möglichst wahrheitsgetreu darzustellen. Sie stellt kein abstraktes, ideologisches Ziel in ihr Zentrum, sondern versucht anhand von Bildern die Anschaulichkeit und Zugänglichkeit von Beiträgen zu erhöhen.

Die meisten Pressebilder, v.a. solche aus Kriegsgebieten, werden von professionellen Pressefotografen gemacht, welche sie über Fotoagenturen international vertreiben. Ihre Verwendung in Printmedien erfolgt nach Kriterien, die an journalistische Auswahlverfahren gebunden sind, wozu u.a. Aktualität, Neuigkeitswert, Informationsgehalt, Emotionalisierungspotenzial und Relevanz für die Leserschaft gehören. Auch die konkrete Platzierung der Fotografie im Printmedium wird in der Redaktion des Mediums von professionellen Bildjournalisten entschieden. Diese arbeitsteilige Entstehung und Distribution von Bildern sichert ein Mindestmaß an journalistischer Unabhängigkeit für Fotografen und Kontrolle über die Quelle eines Bildes.

Im Gegensatz dazu steht die militärische Nutzung von Luftfotografie. Zwar ist sie auch einer technisch möglichst genauen Abbildung der Wirklichkeit verpflichtet, um ihre strategische Aufgabe zu erfüllen, über geographische Inhalte möglichst präzise Informationen bereitzustellen, andererseits steht ihr Zustandekommen in einem militärischen Kontext, der eine reduzierte Öffentlichkeit adressiert und in einem hierarchischen System eingebettet ist.

Militärische Luftbilder finden üblicherweise erst Jahrzehnte nach ihrem Einsatz eine breite Öffentlichkeit, teilen mit den Pressefotografien aber die Notwendigkeit, möglichst aktuell zu sein. Ihre Entstehung ist üblicherweise nicht dokumentiert, bzw. soll nicht dokumentiert werden. Die Gründe für ihre Erstellung basieren auf militärischen Ansprüchen, die sich z.t. mit propagandistischen Absichten decken können. Ihre Erstellung, Entwicklung und begrenzte Verbreitung finden in einem geschlossenen, nach außen abgeschottetem System statt.

Gemeinsam haben beide Bildgattungen die Einbettung in eigene Systeme der Produktion, Speicherung, Verarbeitung, Nutzung und Verbreitung aus der sie ihre Macht und Glaubwürdigkeit ziehen. Ohne den professionellen, unabhängigen und möglichst objektiven Umgang des Systems Journalismus würde die Pressefotografie mit Glaubwürdigkeitsdefiziten leben müssen, gleich wie Luftfotografie ohne die Einbettung in genaue geografische und kartografische Daten des Militärs und dessen sorgfältige

Überprüfung und Verarbeitung ihrer Ergebnisse nicht als wichtige Entscheidungshilfe bei der Erstellung der Taktik einer Schlacht benützt werden würde.

Beide werden professionell betrieben und berühren sich immer wieder (Luftangriffe auf Barcelona – span. Bürgerkrieg, Vietnam - Agent Orange Attacken, Bombardierung von vietnamesischen Dörfern, UNO Sicherheitsrat, Beweise für Massenvernichtungswaffen im Irak –, Bilder von Golfkrieg I und II, Bilder des Atombombenabwurfs über Hiroshima). Tun sie es, gibt es (heute) meist Konflikte um die Glaubwürdigkeit der Bildquellen. Da die Veröffentlichung militärischer Daten (zumeist) auf einer strategischen Entscheidung von Militärs beruht, kann es in der ersten Phase dieser Öffentlichmachung die Rezeption seiner Bilder lenken, was für die kurzfristige Unterstützung der Kriegsaktivitäten eines Landes meist reicht. Das sich in Kriegszeiten aufbauende Wir – Gefühl, der Patriotismus, der auch medial angeheizt wird, sowie politisches Interesse an hoher Glaubwürdigkeit des Militärs und an möglichst geringer Kritik am eigenen politischen Kurs tragen zur Übermacht der militärischen Bildinterpretation bei. Zudem sind gerade in Kriegszeiten Recherchemöglichkeiten für eine, wenn überhaupt existente, freie Presse eingeschränkt und öffentliches Interesse daran meist rar.

Mittel – und langfristig jedoch werden Bilder militärischer Macht (gerade Luftbilder sind hier zu verzeichnen – militärische Macht aus der Luft ist absolut und von Zivilisten nicht angreifbar) zu Bildern der Anklage gegen die Brutalität des Krieges.

Bei den Luftbildern des spanischen Bürgerkriegs, die in der *Illustrazione Italiana* abgedruckt worden sind bieten die oben angeführten prinzipiellen Unterschiede zwischen Presse- bzw. Militärbild keine Möglichkeit der Analyse, da im Faschismus kein Unterschied zwischen den beiden gemacht wurde. Alle Beteiligten an öffentlicher Kommunikation sollten denselben ideologischen Zielen folgen. Zur informationellen Übermacht des Militärs in Kriegszeiten kam eine strikt kontrollierte, linientreue Presse, ein mit differenzierter Berichterstattung unerfahrenes Publikum, das zudem von über einem Jahrzehnt Propaganda des Regimes konditioniert war. Die Trennung zwischen Pressefotografie und strategischer Luftfotografie des Militärs verschwimmt in einem solchen Fall.

Mit dem spanischen Bürgerkrieg kommt es zur Ausbildung von Konventionen und Regeln der Kriegsberichterstattung und auch der Kriegsfotografie als wichtigen Teil ihrer Wirkung. Journalistische Konventionen, die hier verletzt werden, sind gerade erst im Entstehen. Die Frage nach dem Ursprung der in der *Illustrazione Italiana* publizierten Bilder besitzt mehrere Implikationen. Wo liegt der Unterschied zwischen den Bildern eines italienischen akkreditierten „embedded correspondents“ und eines ebenfalls mit auf Mission befindlichen Fotografen der italienischen „Aviazione Legionaria“ bzw. des Istituto Luce, wenn beide dem selben Regime dienen müssen? Die äußerst parteiliche Berichterstattung vieler bekannter

Korrespondenten des spanischen Bürgerkriegs (Matthews, Cockburn, Capa..) bzw. ihre Tätigkeit als Agent oder Mitarbeiter einer der beiden Seiten (Koestler, Allen, Markoff) erschwert zwar die Antwort auf diese Frage.²⁰⁰

Der Unterschied liegt in der freiwilligen und offenen Parteinahme für eine kriegsführende Seite unter möglicher Berücksichtigung aller Informationen. Das kann zwar die Rezipienten beeinflussen. Doch sind sie in ihrer Entscheidung frei und wissen dass Inhalte in eine Richtung gehen. Ein Beispiel war der Korrespondent der NYT in Spanien, Matthews, der seine Bias klar zeigte, aber keine, für seine Seite vielleicht negativen Informationen unterschlug.

Berichterstatler aus Italien hatten keine Möglichkeit ihre Meinung zu kommunizieren. Es gab ein zentralisiertes System der Datensammlung, der Datenübermittlung, sowie der anschließenden Dateninterpretation. Alle der faschistischen Ideologie verpflichtet, ohne Gegenmeinung und als Wahrheit präsentiert. Information *und* Überzeugung gegen Manipulation also.

5.7 Kontext und Fotografie

Die Kontextualisierung von Fotografie ist ausschlaggebend für deren Rezeption. So kann die Positionierung der Fotografie eines Autowracks je nach Ort der Veröffentlichung verschieden interpretiert werden. In einer Galerie wird man es für Kunst halten, und der Ästhetik größere Aufmerksamkeit schenken, in einer Kampagne für mehr Sicherheit im Straßenverkehr geht es um das Wrack als Zeugen eines Unfalls, ist es in einem Versicherungsreport beigelegt wird vor allem der Grad an Unfallschaden relevant sein. Die selbe Fotografie erhält durch den Kontext die Rolle eines Kunstwerks, den Status des Unfallzeugen bzw., dient als Dokument um Schadensbegutachtung zu ermöglichen.

Bei Kriegsfotografie ist es ähnlich. Der Wert eines Kriegskorrespondenten ist seine Glaubwürdigkeit. Diese entsteht nicht (oder selten) aus dessen persönlicher Kompetenz vor Ort, sondern wird in erster Linie durch seine Teilnahme am System Journalismus begründet. Dies garantiert dem Leser die genaue Prüfung von Fakten, um möglichst hohe Glaubwürdigkeit herzustellen.

Die Veröffentlichung von Kriegsfotografien in einem bekannten Medium „garantiert“ also für deren nachvollziehbare Entstehung, Verbreitung und für die Glaubwürdigkeit von deren Einordnung. Der Anreiz für kriegsführende Parteien, sich dieses Systems zu bedienen, um Glaubwürdigkeit für die eigene Botschaft zu erreichen, ist hoch. Im Fall der Bilder vom

²⁰⁰ Phillip Knightly, The first casualty, The war correspondent as Hero and Myth Maker from the Crimea to Kosovo, London 2002, S. 208

Bombardement Barcelonas ist diese Strategie erkennbar. Artikel vom Bürgerkrieg sind fast immer von namentlich genannten Korrespondenten (Alexander Markoff, der Artikel „Bericht eines Augenzeugen“, Giacomo Zanussi, Idro Montanelli, bekannter italienischer Nachkriegsjournalist, ...), die die Glaubwürdigkeit der Berichte als Journalisten vor Ort aufwerten sollten. Diese Glaubwürdigkeit sollte die Veröffentlichung der Bilder stützen. Im Umkehrschluss führte der parteiische Mediengebrauch des Faschismus zu einer Reduzierung der Glaubwürdigkeit offizieller Medien und der steigenden Nachfrage nach alternativen Informationsquellen. Um dieses systeminhärente Paradox zu lösen, forderte Mussolini die Journalisten auf, eigenständiger und interessanter zu berichten, obwohl sie gleichzeitig an die offiziellen Sprachregelungen und Informationsquellen gebunden waren. Offizielle Sprachregelungen nahmen gleichzeitig zu.

Parola d'ordine quindi: notizie notizie notizie di qualsiasi specie nonché fotografie fotografie fotografie d'ogni genere. Accusa ricevuta del presente. (16) Opera omnia di Benito Mussolini, cit., vol. XLII, pp. 118 e 126.

Rezeption der Bilder vom Bombardement

Im Ausland wurde die Rezeption der Attacken auf Barcelona zum Problem für die Ausführenden. Das internationale Echo folgte der Interpretation des Comssariat de Propaganda, das die inhumanen Angriffe auf Zivilisten verurteilte.²⁰² Sogar der Vatikan verurteilte die Gewalt gegen Zivilisten, obwohl dieser grundsätzlich die Politik und Ideologie der Franchisten unterstützte.²⁰³ Das negative internationale Echo führte zu einer Distanzierung der Franchisten vom Bombenangriff, es hieß Franco habe nie befohlen Angriffe auf Zivilisten zu fliegen. Das internationale Publikum reagierte in einer ersten Reaktion auf die Bombardierung der Zivilbevölkerung und die Luftangriffe sehr betroffen. Am Kriegsverlauf sollte dies aber nichts mehr ändern. Das Bombardement Barcelonas entsprach Francos Strategie der totalen Vernichtung der Gegenseite²⁰⁴, sein langsamer Vernichtungskrieg gegen die Republik und ihre Anhänger manifestierte sich in diesem Fall deutlich.

²⁰² Katalog, Quando piovevano Bombe, 28

²⁰³ Katalog, Quando piovevano Bombe, 28

²⁰⁴ Sullivan, Italian Military, 710

6 Resümee

Der spanische Bürgerkrieg war ein Medienkrieg. Beide Kriegsparteien spielten auf der medialen Klaviatur. Dabei stützten sie sich auf bekannte Annahmen des kollektiven Imaginariums, die verstärkt oder abgeschwächt, bedient oder vermieden werden sollten.²⁰⁵ Der Einsatz solcher kollektiven Eindrücke ermöglichte das Verbinden neuer Botschaften mit alten „Gewissheiten“.

Diese Verknüpfungen sind Ansatzpunkte zur Analyse und Erklärung neuer Inhalte. In der *Illustrazione Italiana* lassen sich viele solcher Ansatzpunkte beobachten. Das von Vertretern des Ancient Regime in Europa konstruierte Bild von Kommunisten als blutrünstige, gottlose Ungeheuer und Unruhestifter, entstanden bei der Oktoberrevolution 1918, wird aufgegriffen, um es für den spanischen Bürgerkrieg anzuwenden.²⁰⁶ Deutungen dieser Art greifen zur Rechtfertigung, und um solche Kontinuitäten nachzuweisen, auf Fotografien zurück,.

Bilder scheinen vollständige, in sich geschlossene, Abdrücke der Welt zu beinhalten. Sie bilden einen fokussierten Ausschnitt der Welt ab. Ohne Kontext jedoch fehlt ihnen die Aussage, sie stehen isoliert da, statische Zeugen ohne an sie gerichtete Fragen, die sie beantworten könnten. Sie sind Fußnoten für eine Geschichte, die sie nur belegen, aber nicht schreiben können. Leben erlangen sie erst durch einen Rahmen, durch an sie gestellte Fragen, durch ihre Integration in eine Narration, die sie aktiviert, anspricht, ihnen Inhalte entlockt bzw. einschreibt.

Das Abgebildete auf einer bestimmten Fotografie verändert sich nicht. Diese scheinbare Verlässlichkeit verschafft ihr Gewicht als Zeugin, macht ihre Aussage glaubwürdig und erhebt sie über alle Zweifel. Ihr Publikum nahm ihr jede Pose ab, alle Verkleidungen wurden für bare Münze genommen. Sie galt als der Ausdruck des „so ist es gewesen“.²⁰⁷ Gerade die direkte, ungebrochene Verbindung zur Wirklichkeit wurde im spanischen Bürgerkrieg ins Reich der Mythen verwiesen. Dort wurden erste Erfahrungen mit allumfassender Propaganda gemacht.

Im Faschismus hatten Medien hatten nicht die Aufgabe, Fakten wiederzugeben, sie halfen mit, Wirklichkeit zu konstruieren. Deren Umriss legte das *Minculpop* fest, errichtet wurde

²⁰⁵ Siehe dazu: Brothers, War and Photography

²⁰⁶ *Illustrazione Italiana*, 26.02.1939, S. 391/392, *Le belve umane di Barcellona*

²⁰⁷ Barthes, *Helle Kammer*, 103

sie in Redaktionen, Studios und Dunkelkammern. Um in Spanien diesen Zweck zu erfüllen gab es eine italienische Delegation von Kameramännern, Fotoreportern, Journalisten und Radiosprechern. Sie sollte in Spanien und Italien den Kriegsverlauf entlang der Linien der faschistischen Propaganda schildern, um zuhause das bereits entworfene Selbstbild zu verstärken und es im Ausland auf- bzw. auszubauen.

Fotografie sollte diesem Unterfangen die nötige Glaubwürdigkeit geben. Bilder waren noch neu in Massenmedien, sie verschafften der propagandistischen Botschaft Aufmerksamkeit und lenkten zugleich von ihr ab.

Luftfotografie verkörpert die inhaltliche Leere der Fotografie in radikaler Form. Luftbilder zogen Interesse auf sich, da sie ungewöhnlich waren und sie ließen keine Emotionen zu, da sie distanziert genug von jedem individuellen menschlichen Bild des Leidens waren. Die industrielle Tötung von Menschen, das Heroisieren der dafür Verantwortlichen, die Verherrlichung von Kriegstechnik – all das konnte in einem Bild ausgedrückt werden, ohne Anlass für unbequeme Fragen zu geben. Krieg wurde zu einem abstrakten Planspiel ohne sichtbare Konsequenzen. Falls überhaupt, gab es ein paar Rauchschwaden, die als Beweis für Treffsicherheit interpretiert werden konnten und wurden.

Fotografien sind passiver Teil eines sinnstiftenden Prozesses. Sie werden benutzt, sind für sich betrachtet aber ohne Inhalt. Dieser Kontrast kann am Beispiel eines Ereignisses wie dem spanischen Bürgerkrieg, dem ein Höchstmaß an Bedeutung zugeschrieben wurde, sehr gut aufgezeigt werden. Sinnzuschreibung und Sinnkonstruktion durch Medien trifft gerade im Kriegsfall auf ein Publikum auf der Suche nach einer Deutung. Die Tendenz von Medienrezipienten innerhalb des gerade vorherrschenden Meinungsspektrums zu bleiben erleichtert die selektive Präsentation von Nachrichten, sind Einstellungen einmal gefestigt. Daher schaffen es in sich geschlossene Mediensysteme einen hohen Grad an Übereinstimmung zu erzeugen. Fotografien als Zeugen ohne Meinung können dabei sehr nützlich sein.

Qualitätsjournalismus wurde als Disziplin gegründet, um solche Exzesse zu vermeiden. Durch die Unabhängigkeit der Presse von staatlicher Kontrolle, die Institutionalisierung systeminterner Kontrollprozesse wie dem double check von Informationen, der Angabe von Quellen von Fotografien und einer kritischen Betrachtung der Praxis der Bildbearbeitungen wurde versucht Missbrauch auszuschließen und möglichst objektive Information zu gewährleisten. Trotzdem sollte das Beispiel spanischer Bürgerkrieg als Beispiel für die Manipulierbarkeit von Fotografien und als Beweis für ihr komplexes Verhältnis von Abgebildetem und Abbildendem dienen. Fotografie ist ein Text im semiotischen Sinn und sollte immer gelesen werden, nie nur betrachtet. Nur als Text kann sie Teil von Medien sein, ansonsten ist ihr Nachrichtenwert der einer Verzierung.

7 Anhang Bildarchiv - Luftangriffe auf Barcelona



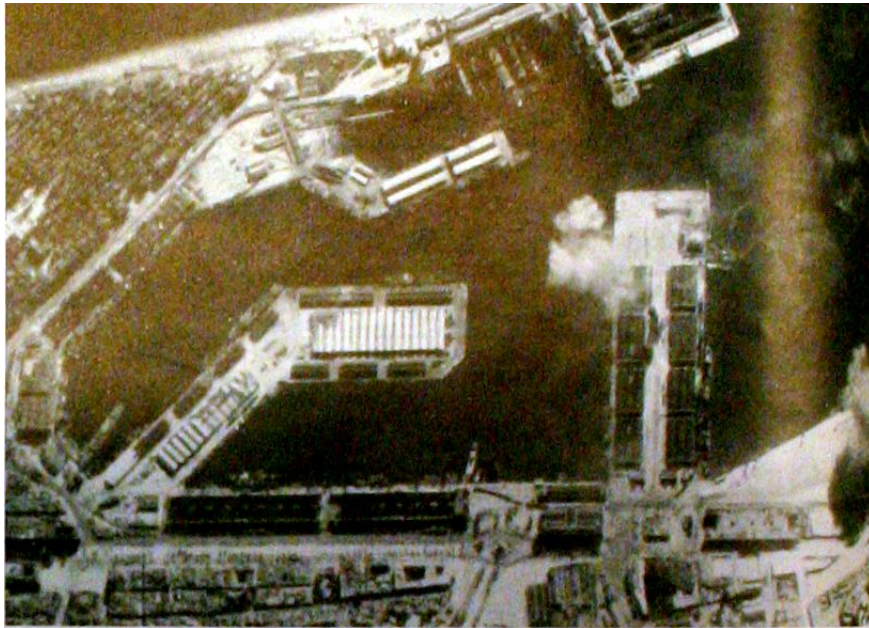
208



209

²⁰⁸ Abbildung 1 Illustrazione Italiana S. 1939 – 1 - 218b

²⁰⁹ Abbildung 2, Illustrazione Italiana S. 1939 - 1 – S. 214-215b



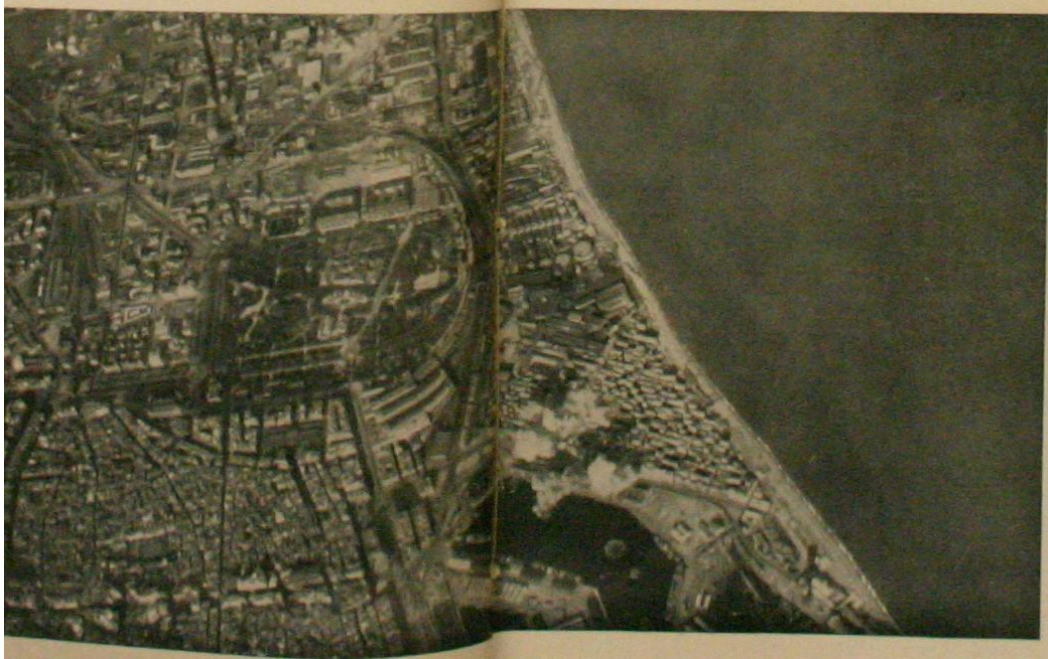
210



211

²¹⁰Abbildung 3, Illustrazione Italiana 1939 - 1 - S. 214-215c

²¹¹Abbildung 4, Illustrazione Italiana 1939 - 1 - S. 214-215e



212



213

²¹²Abbildung 6, Illustrazione Italiana 1939 - 1 - S. 14-15d

²¹³Abbildung 7, Illustrazione Italiana 1939 - 1 - S. 280-281d



214



215

²¹⁴ Abbildung 08, Illustrazione Italiana 1939 - 1 - S. 214-215f

²¹⁵ Abbildung 09, Illustrazione Italiana 1939 - 1 - S. 214-215a



216



217

²¹⁶ Abbildung 09, Illustrazione Italiana 1939 - 1 - S. 280-281e

²¹⁷ Abbildung 10, Illustrazione Italiana 1939 - 1 - S. 282-283d

8 Abstracts

Der spanische Bürgerkrieg war ein Medienkrieg. Beide Kriegsparteien spielten auf der medialen Klaviatur. Fotografien wurden dabei als Fußnoten für eine Geschichte, die sie nur belegen, aber nicht schreiben können, verwendet. Leben erlangen sie durch einen Rahmen, durch an sie gestellte Fragen, durch ihre Integration in eine Narration, die sie aktiviert, anspricht, ihnen Inhalte entlockt bzw. einschreibt.

Eine italienische Delegation von Kameramännern, Fotoreportern, Journalisten und Radiosprechern sollte in Spanien und Italien den Kriegsverlauf entlang der Linien der faschistischen Propaganda schildern, um in Italien das bereits entworfene Selbstbild zu verstärken und es im Ausland auf- bzw. auszubauen. Fotografien als Zeugen ohne Meinung waren dabei sehr nützlich. Luftfotografie zeigt die Kontextabhängigkeit von Fotografie beispielhaft für alle Bilder aus dem spanischen Bürgerkrieg. Von der Erstellung bis zur Publikation war sie das Produkt einer gesteuerten Propagandaoffensive.

Das Beispiel spanischer Bürgerkrieg sollte als Beispiel für die Manipulierbarkeit von Fotografien und als Beweis für ihr komplexes Verhältnis von Abgebildetem und Abbildendem dienen. Fotografie ist ein Text im semiotischen Sinn und sollte immer gelesen werden, nie nur betrachtet. Nur als Text kann sie Teil von Medien sein, ansonsten ist ihr Nachrichtenwert der einer Verzierung.

-

The Spanish civil war was a media war that used photographs to stand as a proof for facts created by the propaganda effort. Photography can be used very well for such purpose as in its nature she lacks a clear meaning and is depended upon the context to inscribe it.

An Italian delegation of journalists and photographers was send to Spain to report the ongoing war following the lines predetermined by fascist propaganda to strenghten the regimes image in Italy and in the rest of the western world. Photography as sort of witness without opinion was very useful for that purpose. Air photography stands as a prime example how context dependent pictures from the Spanish civil war are. Air pictures were completely a product of planned fascist propaganda.

Photography has a complex relationship between what is shown on the photography and who is its real meaning. Pictures are always a text in a semiotic point of view and must therefore always be read not just looked at. Only as a text on its own can pictures be part of mass media, otherwise they are a mere adornment.

9 Bibliographie

Anderson, James M., The Spanish Civil War. A Reference And History Guide, (Westport, 2003)

Barthes, Roland, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie (Frankfurt a. M., 1989)

Benjamin, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Frankfurt a. M., 1977)

Bernecker, Walter L., Krieg in Spanien 1936 – 1939 (Darmstadt 1997)

Bertelli, Carlo, Bollati Giulio, Storia D´Italia , Annali 2, L'immagine fotografica 1845-1945 (Torino, 1979).

Burkart, Roland, Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder (Wien 1998).

Burke, Peter, Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen (Berlin, 2003)

Caroline Brothers, War and Photography – A Cultural History (London, 1997.)

Carruthers, Susan L, The media at war. Communication And Conflict In the Twentieth Century (Basingstoke, 2000).

Cohen, Stanley und Jock Young, The Manufacture of News. Deviance, Social Problems and the Mass Media (London, 1982).

Coverdale, John F., Italian Intervention In The Spanish Civil War (Princeton 1975)

Grittmann, Elke, Das politische Bild . Fotojournalismus und Pressefotografie in Theorie und Empirie (Köln, 2007).

Jäger, Jens, Bilder der Neuzeit. Einführung in die historische Bildforschung (Tübingen, 2000)

Juan Diez Medrano, Divided Nations. Class, Politics, and Nationalism in the Basque Country and Catalonia, (New York 1995).

Keller, Ulrich, The ultimate spectacle. A Visual History of the Crimean War (Amsterdam, 2001).

Knightly, Phillip, The first casualty. The war correspondent as Hero and Myth Maker from the Crimea to Kosovo (London, 2002)

Luzzatto, Sergio, de Grazia, Victoria, L' Illustrazione Italiana, in: Dizionario del Fascismo, Volume primo- A-K, (Torino, 2002)

Ortoleva, Peppino (Hg.), Ottaviano, Chiara (Hg.), Guerra e Mass Media. Strumenti e modi della comunicazione in contesto bellico (Napoli 1994).

Panofsky, Erwin, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Köln, 2002)

Paul, Gerhard, Bilder des Kriegs – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges. (Paderborn, 2004)

Salas Larrazabal, Jesús M., Das Flugzeug im sp. Bürgerkrieg 1936 – 1939. Flieger auf beiden Seiten (Stuttgart 1973).

Schmitt, Julia, Christian Tagsold, Hans-Diether Dörfler, Volker Hirsch und Beate Rabe, Fotografie und Realität, Fallstudien zu einem ungeklärtem Verhältnis (Opladen, 2000).

Sontag, Susan, Über Fotografie (Frankfurt a. M., 2006)

Southworth, Herbert R., Guernica! Guernica! A Study of Journalism, Diplomacy, Propaganda And History (Berkeley, Los Angeles, London 1977).

Tagg, John, The Burden of Representation. Essays On Photographies And Histories (London 1988)

Toso, Serena, La propaganda fascista per la guerra civile spagnola. Manifesti e riviste illustrate (Universität Bologna, 2003)

Tranfaglia, Nicola und Albertina Vittoria, Storia degli editori italiani. Dall unità alla fine degli anni sessanta (Roma, Bari 2000)

Tuñón de Lara, Manuel (Hg.), Der Spanische Bürgerkrieg. Eine Bestandsaufnahme (Frankfurt a. M., 1996)

von Amelunxen, Hubertus (Hg.) und Wolfgang Kemp (Hg.), Theorie der Fotografie Band I-IV, (München 1979 -1988)

Zamponi Falasca, Simonetta, Fascist spectacle. The aesthetics of power in Mussolinis Italy in: Studies on the history of society and culture 28, Berkeley 1997

Zimmermann, Clemens. Medien im Nationalsozialismus. Deutschland 1933 - 1945, Italien 1922 - 1943, Spanien 1936 - 1951 (Wien 2007)

Online Quellen

Böhme, Hartmut, Was ist Kulturwissenschaft? Eine Einführung. Institut für Kulturwissenschaft, Humboldt Universität zu Berlin, online unter <http://www.culture.hu-berlin.de/lehre.php?link=lehre/main.html>, (31.10.2008)

Chandler, Daniel, University of Aberystwyth, Department of Communication, Semiotics for Beginners, online unter <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem08.html> (31.10.2008)

Meyers Lexikon Online, Stichwort Kulturwissenschaften, Online unter <http://lexikon.meyers.de/meyers/Kulturwissenschaften>, (31.10.2008)

Meyers Lexikon Online, Stichwort Ikonologie, Online unter <http://lexikon.meyers.de/index.php?title=Ikonologie&oldid=121213>, (31.10.2008)

Meyers Lexikon Online, Stichwort Sozialwissenschaften, Online unter <http://lexikon.meyers.de/index.php?title=Sozialwissenschaften&oldid=139768>, (31.10.2008)

Meyers Lexikon Online, Stichwort Kommunikationswissenschaft, online unter <http://lexikon.meyers.de/index.php?title=Kommunikationswissenschaft%2C&oldid=131708>, (31.10.2008)

Kataloge

Katalog Ausstellung „Quando piovevano Bombe – I bombardamenti e la città di Barcellona durante la guerra civile“, organisiert von der „Generalitat de Barcelona“, (Barcelona 2007), online unter <http://barcelonabombardejada.cat/?q=it> (31.10.2008)

Katalog Ausstellung „Immagini nemiche. La guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni 1936 – 1939“, organisiert vom “Istituto per i beni artistici, culturali e naturali” der Region Emilia Romagna (Bologna 1999), online unter <http://195.62.160.66/h3/h3.exe/aspagna/> (31.10.2008)

Aufsätze

Balfour, Sebastian, Riot, Regeneration and Reaction: Spain in the Aftermath of the 1898 Disaster In: The Historical Journal, Vol. 38, Nr. 2 (Cambridge 1995) S. 405-423, online unter <http://www.jstor.org/stable/2639989> (31.10.2008)

Barbera, Frederic, Catalan culture and politics: a hundred years of solitude; in: Journal of Iberian and Latin American Studies, Vol. 7, Nr. 1, 2001, S. 85-90, online unter <http://search.ebscohost.com.proxy2.library.jhu.edu/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=5122835&site=ehost-live> (31.10.2008)

Braden, Charles S., Church and State in Spain In: Church History, Vol. 3, Nr. 3, (Cambridge, 1934), S. 207-221, online unter <http://www.jstor.org/stable/3691920> (31.10.2008)

Burdiel, Isabel, Myths of Failure, Myths of Success: New Perspectives on Nineteenth-Century Spanish Liberalism In: The Journal of Modern History, Vol. 70, NR. 4, (Chicago 1998), S. 892-912 online unter <http://www.jstor.org/stable/2990686> (31.10.2008)

Desfor Edles, Laura, A Culturalist Approach to Ethnic Nationalist Movements: Symbolization and Basque and Catalan Nationalism in Spain, In: Social Science History, Vol. 23, Nr. 3, (Durham, 1999), S. 311-355, online unter <http://www.jstor.org/stable/1171602> (31.10.2008)

Forster, Robert, Achievements of the Annales School In: The Journal of Economic History, Vol. 38, Nr. 1, The Tasks of Economic History (Cambridge, 1978), S. 4 online unter <http://www.jstor.org/stable/2119315> (31.10.2008)

Mees, Ludger, Politics, Economy, or Culture? The Rise and Development of Basque Nationalism in the Light of Social Movement Theory, In: Theory and Society, Special Issue: Current Routes to the Study of Contentious Politics and Social Change, Vol. 33, Nr. 3/4 (August 2004), S. 311-331, online unter <http://www.jstor.org/stable/4144875> (31.10.2008)

McCombs, Maxwell E. and Donald L. Shaw, The Agenda-Setting Function of Mass Media, The Public Opinion Quarterly, Vol. 36, Nr. 2, (Oxford 1972), S. 176-187, online unter <http://www.jstor.org/stable/2747787> (31.10.2008)

Payne, Stanley G, Nationalism, Regionalism and Micronationalism in Spain In: Journal of Contemporary History, Vol. 26, Nr. 3/4, The Impact of Western Nationalisms: Essays Dedicated to Walter Z. Laqueur on the Occasion of His 70th Birthday (Cambridge, 1991), S. 479-491 online unter <http://www.jstor.org/stable/260656> (31.10.2008)

Payne, Stanley G., Political Violence during the Spanish Second Republic In: Journal of Contemporary History, Vol. 25, Nr. 2/3 (Cambridge, 1990), S. 269-288, online unter <http://www.jstor.org/stable/260733> (31.10.2008)

Sadkovich, James J., The Development of the Italian Air Force Prior to World War II. In: Military Affairs, 1987, Vol. 51, Nr. 3, S. 128-136, online unter <http://www.jstor.org/stable/1987515> (31.10.2008)

Sánchez, José M., The Spanish Church and the Revolutionary Republican Movement, 1930-1931 In: Church History, Vol. 31, Nr. 4, Cambridge 1962, S. 430-439, online unter <http://www.jstor.org/stable/3162745> (31.10.2008)

Sullivan, Brian R., Fascist Italy's Military Involvement in the Spanish Civil War. In: The Journal of Military History, Vol. 59, Nr. 4 (Oktober 1995), S. 697-727, online unter <http://www.jstor.org/stable/2944499>, (31.10.2008)

Lebenslauf

Name: Heinrich Mayer Kaibitsch

Geburtsdatum: 21.10.1978

Geburtsort: Bozen (Südtirol), Italien

Schulbesuch: Grundschule: Johann Wolfgang v.Goethe,
Bozen
Mittel und Oberschule :
Öff. Franziskanergymnasium Bozen

Matura: 1998

Studium: 1998-2009 Kommunikationswissenschaft,
Geschichte an der Universität Wien