»Du fotografierst, während wir sterben«

Über Materialität, Kunst und den Gesellschaftsvertrag des Partisanenfotoarchivs

Sanja Horvatinčić

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

6 Ebd.

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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