

Davor Konjikušić

JUGOSLAWISCHE PARTISANENFOTOGRAPHIE —

ROTES LICHT

BILDER EINER SOZIALEN BEWEGUNG 1941—1945

Deutscher
Kunstverlag

ROTES LICHT

Davor Konjikušić

JUGOSLAWISCHE PARTISANENFOTOGRAPHIE —

ROTES LICHT

BILDER EINER SOZIALEN BEWEGUNG 1941—1945

Deutscher
Kunstverlag

Herausgegeben von der Rosa-Luxemburg-Stiftung

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

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



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

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

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

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

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

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

Gedruckt in der Europäischen Union

www.deutscherkunstverlag.de

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

Ivan Goran Kovačić

Inhalt

In erster Linie Fotografie 9

Hroje Klasić

»Du fotografierst, während wir sterben«.

Über Materialität, Kunst und den Gesellschaftsvertrag

des Partisanenfotoarchivs 15

Sanja Horvatinčić

1. Einleitung 25

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

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

4. Das rote Licht der Partisanenfotografie 45

Die Anfänge der Partisanenfotografie

Die ersten Ausstellungen der Partisanen

Sic transit gloria mundi: Schauspieler und Balletttänzer als Partisanenfotografen

Die erste Tagung der Kulturschaffenden im besetzten Europa

Fotografisches Tagebuch von Franjo Mosinger

Partisanenfotografinnen

Gattin und Bernstein: Dalmatinischer Fotograf und amerikanischer Journalist

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

5. Fotografie und Propaganda 107

Intensivierung der Tätigkeiten der Agitprop

Feindliche Propaganda

Gründung der Nachrichtenagentur des Neuen Jugoslawien (TANJUG)

Über die Unmöglichkeiten der Propaganda

6. Der revolutionäre Blick der Partisanenfotografie 139

7. Ikonische Fotografien 153

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

9. Fotoalbum 195

Themen und Motive der Partisanenfotografie

Aus dem Leben der Partisanen

Schlafende

Unter dem Kreuz

Menschen und Tiere

Kinder

Aus dem Leben der Bevölkerung

Partisanen und die Bevölkerung

Auf befreitem Territorium

Kundgebungen

Graffiti

Religionsfreiheit

Bestattungen der Partisanen

Werkstätten, Schulen, Druckereien, Institute

Kulturschaffende und Kulturproduktion

Politische Führer

Darstellungen von Josip Broz Tito

Fotografien von Partisaninnen

Im Kampf

Fotografien der Solidarität

Kriegserfolge

Fotografien des besiegten Feindes

Ausstellungen und Wandzeitungen

Farbfotografien von Partisanen und Wandzeitungen

Befreiung

Zusammenarbeit mit den Alliierten

Studiofotografien des Sieges

Private Fotografien

10. Fazit 396

Verzeichnis der Partisanenfotografen

Bibliografie

Bildnachweis

In erster Linie Fotografie

Hroje Klasić

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Und er hat eine vorzügliche Arbeit geleistet.

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

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

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

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

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

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

»Du fotografierst, während wir sterben«

Über Materialität, Kunst und den Gesellschaftsvertrag des Partisanenfotoarchivs

Sanja Horvatinčić

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

6 Ebd.

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

1. Einleitung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

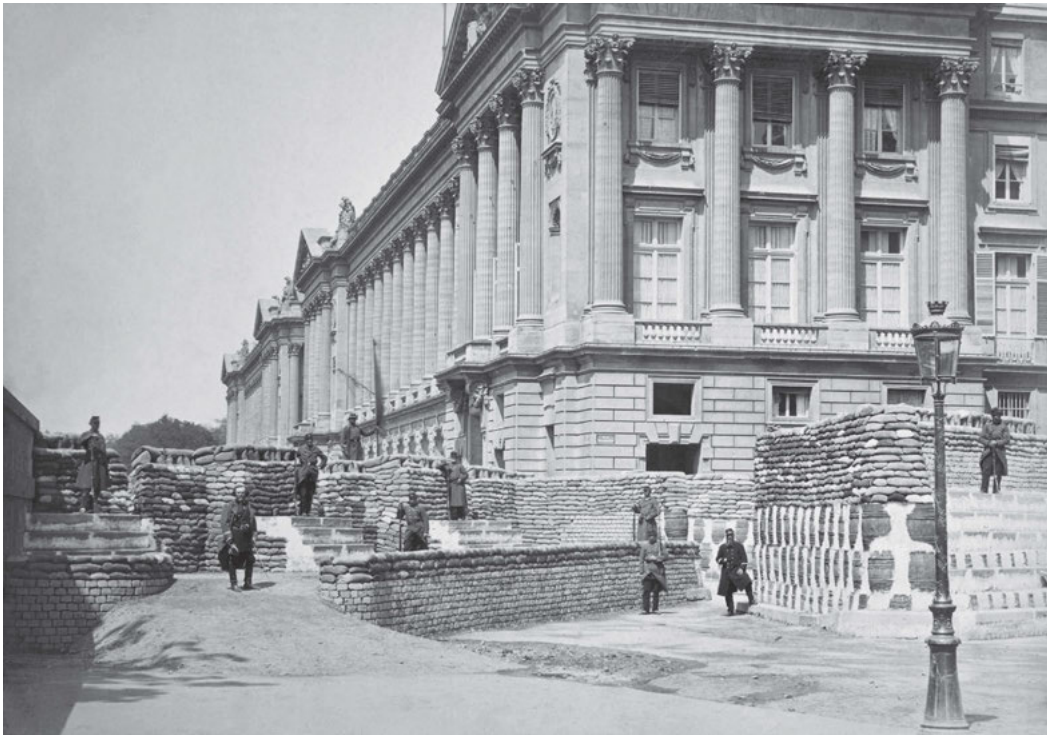
2. Schlachtfeld der Repräsentation – Von der Pariser Kommune zum Nationalsozialismus

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

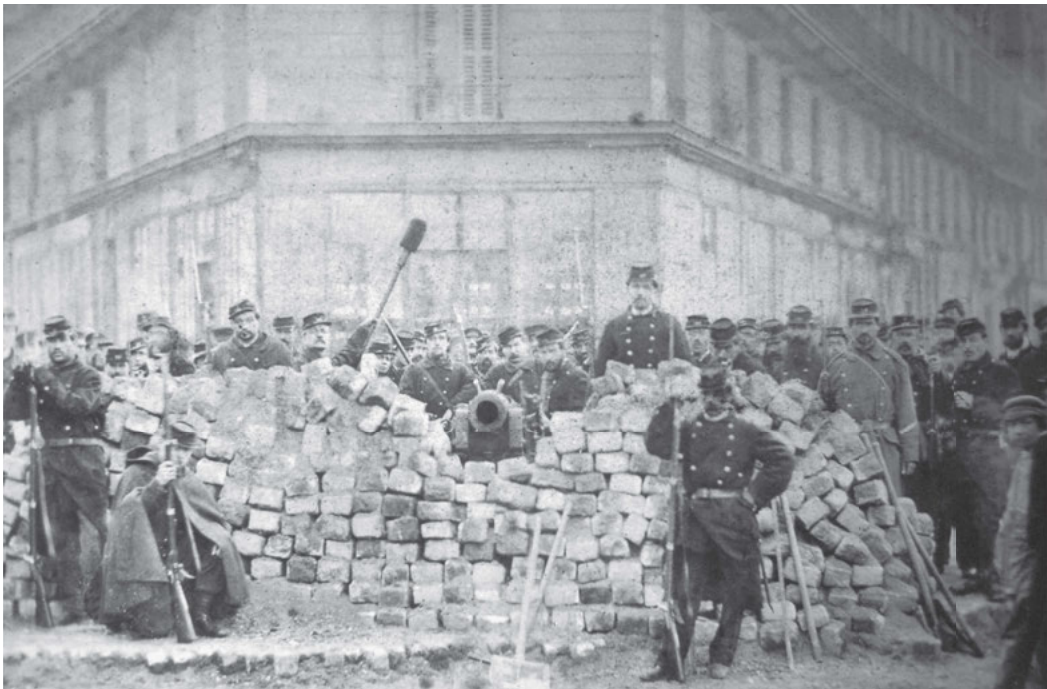
»Mit erhobenem Stock als Signal für die Truppen (oder um dem Fotografen ein Zeichen zu geben) steht er vor dem leeren Weiß, gebannt, beleuchtet. Ein trotziger Aufständischer? Ein verspielter Poseur? Ein Engel, der bereit ist, gen Himmel zu fliegen? Ich schaue auf diesen Mann und frage mich, was er wohl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

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

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



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



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

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

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

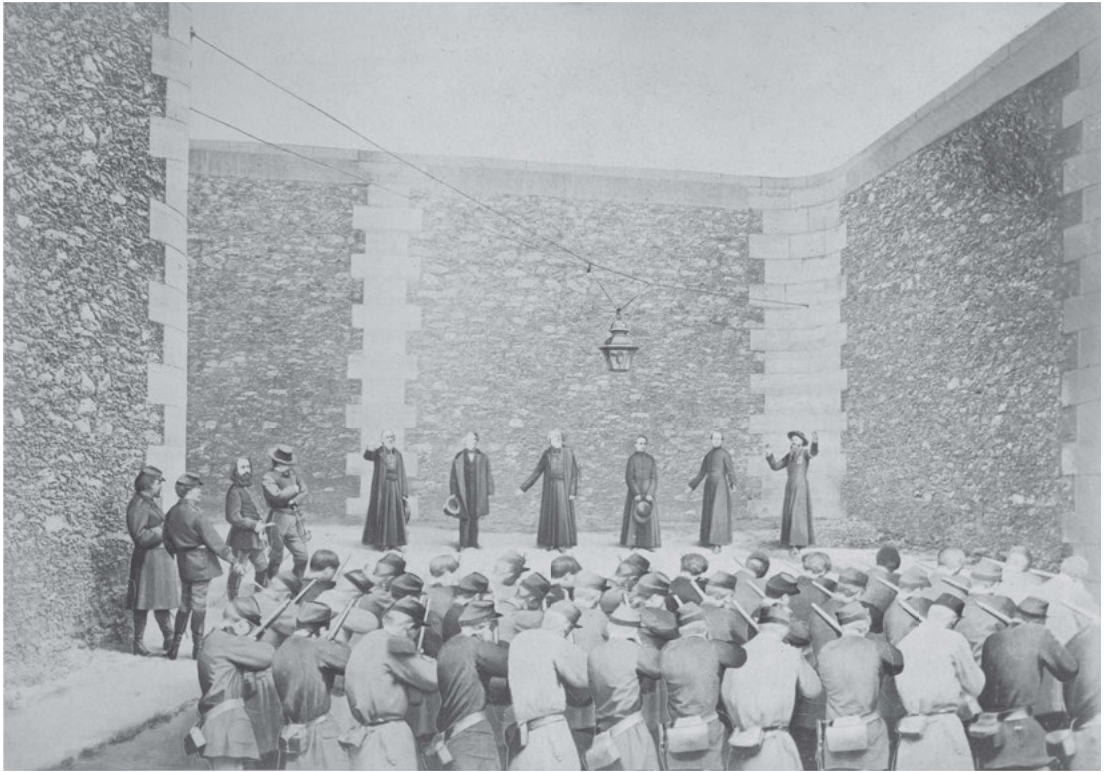
»Apperts Kompositporträts erscheinen mir umso heimtückischer, nicht nur weil es sich um gefälschte Bilder handelt, die vorgeben, real zu sein, sondern auch weil sie möglicherweise alle fotografischen Porträts als Fiktion enttarnen, indem sie sogar das fragile Decorum der gefangenen Kommunarden als wenig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

2 Ebd., S. 63.

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

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

5 Ebd., S. 77.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Gesellschaftliche Bedingungen und Entwicklung der Fotografie in der Zwischenkriegszeit

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

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

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

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

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

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

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

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

2 Ebd., S. 31.

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

4 Ebd., S. 74.

5 Ebd., S. 324.

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

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

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

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

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

8 Ebd., S. 189.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

verstärkender Repressionen gegen fortschrittliche Ideen. Fast ein ganzes Jahrzehnt später schrieb der französische Surrealist André Breton und der mexikanische Maler Diego Rivera²⁰ im Manifest *Für die unabhängige revolutionäre Kunst* von 1938:

»Selbstverständlich können wir auf keinen Fall dem aktuell zur Mode gewordenen Slogan ›Weder Faschismus noch Kommunismus!‹ zustimmen, denn er passt perfekt zu den konservativen und verängstigten Philistern, die sich krampfhaft an den Überresten [...] der ›demokratischen‹ Vergangenheit festhalten. Die wahre Kunst – die Kunst, die sich nicht mit der einfachen Produktion von Variationen fertiger Modelle beschäftigt, sondern vielmehr die inneren Bedürfnisse des Menschen und der Menschheit auf eine Art und Weise zu artikulieren versucht, wie sie heute aussehen – kann nichts anderes als revolutionär sein. Sie muss eine komplette und radikale Neuordnung der Gesellschaft anstreben, und sei es nur, um das intellektuelle Schaffen von den es zügelnden Fesseln zu befreien und der gesamten Menschheit die Möglichkeit zu geben, in jene Bereiche vorzustoßen, die im Laufe der Geschichte nur einzelnen Genies vorbehalten waren. Gleichzeitig ist uns klar, dass nur eine soziale Revolution den Weg zu einer neuer Kultur ebnet kann.«²¹

Der Kampf der Partisanen gegen den Faschismus war gleichermaßen revolutionär, er erwies sich als eine soziale Revolution, die den Weg zu einer neuen Kultur bahnen sollte. Mit Blick auf die unmöglichen Bedingungen, unter denen sich diese Kultur während des Krieges entwickelte, bezeichnete der slowenische Dichter und Kunsthistoriker Miklavž Komelj die Partisanenkunst als »Durchbrechen des Unmöglichen.«²² »Wenn wir vom Unmöglichen sprechen, dann bringt man dies auch mit den materiellen Voraussetzungen in Verbindung, unter denen die Partisanenkunst entstanden ist; die Partisanenkunst könnten wir als eine Kunst begreifen, die dank des Durchbrechens der Unmöglichkeit ihre eigenen Bedingungen zu erschaffen vermochte.«²³ Und im Rahmen dieser Unmöglichkeit erwuchs die Geschichte der Partisanenfotografie.

19 Todić, Milanka. *Istorija srpske fotografije (1839–1940)*. Belgrad: Prosveta, Muzej primenjene umetnosti 1993, S. 93.

20 An der Verfassung des Manifests war auch Leo Trotzki beteiligt, was die heute bekannten Informationen und Schilderungen ihrer Begegnung in Mexiko belegen.

21 Breton, André, Rivera, Diego [und Trotsky, Leo]. *Manifesto for an Independent Revolutionary Art*. In: Caws, Mary Ann (Hrsg.). *Manifesto: A Century of Isms*. Lincoln: University of Nebraska Press 2001, S. 473 (Übersetzung: Anja Trconić).

22 Konjikušić, Davor und Miklavž, Komelj. *Partizanska umjetnost je probaj kroz nemoguće*. Novost 2016. Siehe <https://www.portalnovosti.com/miklav-komelj-partizanska-umjetnost-je-proboj-kroz-nemoguće> [Abruf am: 02.01.2017].

23 Komelj, Miklavž. *Partizanska umetnost iskosa*. In: Vasiljević, Marija (Hrsg.). *Umetnost kao otpor fašizmu*. Belgrad: Muzej istorije Jugoslavije 2015, S. 28.

4. Das rote Licht der Partisanenfotografie

Nachdem die Streitkräfte des Königreichs Jugoslawien eine Niederlage erlitten hatten und die Monarchie am 14. April 1941 kapituliert hatte, rief die Kommunistische Partei Jugoslawiens im Juli desselben Jahres zum Widerstand gegen die Achsenmächte und die neu gegründeten Satellitenstaaten auf. Den Aufständischen schlossen sich Fotografen an, die sehr bald den Grundstein für die Partisanenfotografie legten. Es handelte sich überwiegend um gewerbliche Fotografen oder Hobbyfotografen der Vorkriegszeit, aber auch Personen aus Bergsteigervereinen, die sich eine Zeitlang der Amateurfotografie gewidmet hatten. In den Partisaneneinheiten existierten in jenen Jahren weder die notwendigen Voraussetzungen für eine qualitativ hochwertige fotografische Produktion, noch für die Entwicklung von Negativen und die Erstellung von Positiven. Es fehlte an Fotolaboren mit zugehöriger Ausstattung, an Dunkelkammern, Chemikalien, Entwicklungs- und Fixierbädern, Vergrößerungsgeräten sowie rotem Laborlicht. In einer Zeit konstanter Truppenbewegungen, Standortänderungen und dauerhaftem Aufenthalt im Freien war es überaus schwierig, optimale Temperaturen der für die Entwicklung und Fixierung der Filme notwendigen Chemikalien sicherzustellen. Die Fotografen standen nicht nur vor immensen Herausforderungen, sondern verwendeten auch lediglich Schwarzweißfilme, sodass sie die Welt ausschließlich in Grautönen auf Papier festhalten konnten.

Ferner war es unmöglich, Konversionsfilter zu beschaffen, die auf ein bestimmtes Lichtspektrum Einfluss zu nehmen vermochten, mit der Folge, dass das wichtigste Symbol des Partisanenkampfes, der rote Stern, ein kaum sichtbarer Fleck auf der Partisanenmütze wurde. Sich mit der Zeit an komplexe Bedingungen gewöhnend, lernten die Partisanen aus diesen Gegebenheiten das Maximum herauszuholen und auch den roten Stern erkennbar zu machen. Obwohl sie monochromatisch aufgenommen wurden, schimmerten die Partisanenfotografien rötlich – in der symbolischen Farbe des Kampfes der Proletarier und der von ihnen angestrebten Veränderungen. In unserem Unterbewusstsein schuf die Fotografie paradoxerweise jenes latente Bild, das diesen schwarzweißen fünfzackigen Stern bis heute in der Pracht seiner Doppeldeutigkeit sieht: Leben im Tod und Frieden im Krieg. In diesem Kapitel wird ein Überblick über die fotografische Produktion gegeben, wodurch weitere Besonderheiten der Partisanenfotografie greifbar werden.

Die Anfänge der Partisanenfotografie

Die ersten Partisanenfotografien entstanden 1941, als die Fotografentätigkeit noch ungenügend organisiert war. Im August desselben Jahres hielt Slavko Smolej, Mitglied des Fotoklubs Ljubljana, die Folgen einer Sabotageaktion an einem Aquädukt in der slowenischen Region Gorenjska fest. Ausgeführt wurde diese Aktion von einer aus dem Städtchen Jesenice stammenden Partisanenkompanie.¹ Die Ereignisse in den Partisaneneinheiten fotografierten Kommandanten wie Mirko Bračić, Jule Sočan und Jože Kotnik.² Illegale Aktivisten, die noch in slowenischen Städten lebten, zum Beispiel Jule Sočan in Ljubljana,³ verteilten illegale Literatur, Gedichtbände und Flugblätter, aber auch Fotografien von Objekten und Standorten, in deren Nähe sie sich selbst befanden. Sočan schloss sich schon bald den Partisanen an und nahm zwei Fotoapparate mit, mit denen er später wertvolles Bildmaterial über die Tomšič-Brigade sammelte. Fotografien wurden auch für die Fälschung von Ausweisen eingesetzt, was für Parteimitglieder und Untergrundkämpfer von erheblicher Bedeutung war, da sie auf diese Weise ungehindert zwischen einzelnen Städten und Ortschaften reisen konnten. Wichtig war dies für die Koordinierung und Verbindung aller Teile der Widerstandsbewegung sowie für die Übermittlung von Nachrichten.

Nicht allein Fotografen, die sich den Partisanen anschlossen, nahmen ihre Fotoapparate mit. Nach den ersten bewaffneten Auseinandersetzungen und als eine Art Kriegstrophäe gelangten auch deutsche *Leica*-Fotokameras in die Hände der Partisanen. Der große Stellenwert, der der Erbeutung der Fotoausrüstung zugemessen wurde, zeigt sich in vielen Berichterstattungen, in denen die Anzahl der abgenommenen Kameras und Filme genau dokumentiert wurde. Entsprechende Angaben finden sich schon in den frühesten Berichten, etwa in der Mitteilung des Stabs der in Serbien operierenden Ersten Šumadija-Einheit der Volksbefreiungsarmee vom 14. Oktober 1941, in der die sichergestellten Waffen, Munition, Lebensmittel und Fotogeräte einzeln aufgelistet sind.⁴

Nach dem erfolgreichen Aufstand in Serbien im Juli 1941 und der Ausrufung des ersten befreiten Gebietes im besetzten Europa, der »Republik von Užice«, am 24. September 1941 verfügten die Einheiten über bescheidene Mengen an Fotomaterial bzw. Fotografien. Das Fotostudio, welches mit den Vorbereitungen für die Ausstellung über die UdSSR im Kleinen Saal des Falkenhauses in Užice betraut war, verwendete für diese Ausstellung überwiegend Grafiken, Skizzen, Zeichnungen und Gemälde,⁵ während nur ein kleiner Teil auf Fotografien entfiel.⁶

Nach dem Zusammenbruch der »Republik von Užice« am 29. November 1941 nahm der Widerstand der Partisanen in Serbien ab. Die meisten Streitkräfte der Partisanen zogen sich in Richtung Sandžak und später nach Bosnien und Herzegowina zurück. Serbien befand

1 Fabec, Franc und Vončina, Dejan. *Slovenska odporniška fotografija 1941.–1945*. Ljubljana: Modrijan 2005, S. 44.

2 Kladnik, Tomaž, Jurjavčič, Katarina und Dežman, Jože. *Vojne fotografije 1941.–1945. Partizanske jedinice*. Ljubljana: Defensor 2010, S. 22.

3 Fabec, Franc und Vončina, Dejan. *Slovenska odporniška fotografija 1941.–1945*. Ljubljana: Modrijan 2005, S. 45.

4 *Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda*. Bd. I/20: Borbe u Srbiji 1941–1944. Belgrad 1965.

5 Glišić, Venceslav. 1986. *Užička republika*. Belgrad: Nolit 1986, S. 174–175.

6 Ebd.

sich unter deutscher Besatzung und die Marionettenregierung des Generals Milan Nedić unterstand der deutschen Militärverwaltung, die alle Aspekte des zivilen Lebens regelte. Die Militärverwaltung stellte Genehmigungen für knapp ein Dutzend Fotostudios und Fotografen aus, die Aufträge von Angehörigen der deutschen Wehrmacht annehmen durften.⁷ Während des Krieges arbeiteten in Serbien die Fotografen Aleksandar Aca Simić und Milan Roglić, der eine ikonische Fotografie von Personen auf einem Motorrad mit Beiwagen bei den Belgrader Demonstrationen gegen den Beitritt des Königreichs Jugoslawien zum Dreimächtepakt schuf.⁸ Neben diesen beiden Fotografen waren auch die Fotostudios Miroč und Urošević, die Belgrader Fotoagentur sowie die Fotosektion der Abteilung für Staatspropaganda tätig. Als in Serbien wirkender Fotograf ist aber vor allem Rista Marjanović hervorzuheben, dessen Fotoserien über den Rückzug der serbischen Armee im Ersten Weltkrieg sowie später Aufnahmen der Befreiung Belgrads zu seiner Berühmtheit geführt haben. Besonders eindrucksvoll ist seine Fotoserie, die Soldaten in Bauernkleidung ohne Schuhe zeigt.⁹

Innerhalb der Partisanenbewegung in Serbien war überdies die Arbeit des Amateurfotografen Rade Jokić interessant, der als einer der ersten Partisanenfotografen überhaupt gelten dürfte. Aus einer kürzlich erschienenen Untersuchung über sein Leben und Werk geht hervor, dass Jokić für die Produktion seiner Fotografien das glänzende Bromidpapier *Agfa Brovira* in einem Format von 9 × 12 cm verwendete.¹⁰ In dessen Besitz kamen die Partisanen höchstwahrscheinlich im Zuge ihrer Kämpfe gegen deutsche Einheiten oder hatten es auf andere Art und Weise von deutschen Soldaten erhalten. Vor dem Krieg hatte Jokić eine Fotokamera vom Typ *Leica IIIb* mit dem 5-cm-Objektiv *Summar* erstanden.¹¹ Damit nahm er einige der ersten Partisanenkämpfer wie Filip Kljajić-Fičo, den Maler Boro Baruh und den Bildhauer Vlado Piperski auf. Häufige Motive seiner Fotografien waren Partisanenkolonnen, das Leben der Einheiten und der Bauern. Auf einem der Fotos, das im August 1941 in der Nähe von Valjevska Kamenica entstand, ist auch Stjepan Filipović¹² zu sehen, wie er zusammen mit anderen Partisanen vier deutsche Spione vor das Erschießungskommando führt.¹³ Bei näherer Betrachtung von Jokićs Bildern stellt sich beim Betrachter der Eindruck ein, als hätte der Fotograf für seine Aufnahmen keine Zeit, als würde er der Kolonne hinterherlaufen oder immer weiter zurückbleiben:

»Die Bedingungen, unter denen die Fotos entstanden, waren sehr schwierig. Ich musste schnell einen günstigen Winkel für die Aufnahme finden, während die anderen sich rasch entfernten, so dass es danach galt, die Kolonnen bergauf wieder einzuholen. Es war alles andere als leicht, Aufnahmen zu machen, auch deshalb, weil es bei den Kameraden an Verständnis mangelte. Wäh-

7 *Novo vreme*, 22. Mai 1941.

8 Roglić schloss seine Ausbildung zum Fotografen in Marseille ab; während des Zweiten Weltkriegs war er offizieller Fotograf der Regierung unter Milan Nedić. Seine am 27. März 1941 aufgenommene Fotografie wurde nach dem Krieg in nahezu allen schulischen Geschichtsbüchern abgedruckt.

9 Radanović, Milan. *Oslobođenje. Beograd, oktobar 1944*. Belgrad: Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe 2014, S. 81.

10 Matić, Branko. *Valjevski partizani 1941–1942 na fotografijama Rada Jokića*. Valjevo: Eigenausgabe des Autors 2015.

11 Ebd., S. 16–23.

12 Stjepan Filipović (27. Januar 1916–22. Mai 1942) war ein jugoslawischer Widerstandskämpfer, der Ende 1941 von Anhängern der königstreuen serbischen Tschetnik-Bewegung gefangen genommen, gefoltert und später durch die »Serbische Staatswacht« gehängt wurde. Das Foto seiner Hinrichtung ist weltweit bekannt – es zeigt ihn, die Schlinge um den Hals, mit emporgehobenen Armen und zum Aufstand aufrufend.

rend ich zum Beispiel den Film einfädelte, protestierten die anderen und verlangten, dass man Licht macht, eine Kerze oder Lampe anzündet, weshalb ich dann nach draußen gehen und das Ganze unter dem Mantel und durch irgendein Vordach geschützt erledigen musste. Sie konnten oftmals nicht nachvollziehen, wie wichtig diese Dokumente nach dem Krieg einmal sein würden. Sie sagten nur: ›Du fotografierst, während wir sterben.‹ Eine bestimmte Menge an Fotomaterial habe ich mitgenommen, als ich mich den Partisanen anschloss, doch zumeist habe ich das den gefangenen deutschen Soldaten sichergestellte Material verwendet. Nach den Kämpfen bei Stolice haben wir eine gewisse Anzahl an Filmen beschlagnahmt und später dann auch, als wir Krupanj einnahmen. In Krupanj sind wir zudem auch zu einem Fotoapparat gekommen, den ich Piperski gegeben habe, damit auch er Bilder macht. Er hat ihn aber beim Rückzug aus Kladanj vergessen. Die Filme habe ich aufbewahrt, indem ich sie in Bogovadja bei der Familie Belić im Stall vergraben habe. Ich habe insgesamt elf Filme mit jeweils 36 Fotos verwendet und sie nach dem Krieg den Kameraden übergeben. Doch all diese Filme sind irgendwie abhandengekommen. Später hat man mir gesagt, ich solle versuchen, sie wiederzufinden und es gelang mir dann tatsächlich, drei oder vier Filme in Zagreb aufzuspüren. Wie sie dorthin gelangt sind, ist mir nicht klar. Heute werden sie im Militärmuseum in Belgrad aufbewahrt. Unter diesen elf Filmen war auch ein Film, den die Deutschen bereits vorher für ihre Bilder verwendet hatten. Und da ich dies nicht wusste, habe ich ihn nochmals für mich genutzt, sodass nach der Entwicklung deutsche und unsere Kolonnen übereinander zu sehen waren. Ich habe auch einen Farbfilm aufgenommen, der ebenfalls verloren gegangen ist.«¹⁴



Dragoljub Dudić (rechts) mit seinem Sohn Miša Dudić, Kämpfer der Partisaneneinheit in Valjevo, Valjevska Kamenica, 1941. Foto: Rade Jokić. Branko Matić zufolge sind auf dem Foto abgebildet: Miloš Miličević, Negosava Bojinović und Dragojlo Dudić. Belgrad, Militärmuseum | 992.

13 Matić, Branko. *Valjevski partizani 1941–1942 na fotografijama Rada Jokića*. Valjevo: Eigenausgabe des Autors 2015, S. 101.

14 Ranković, Zdravko und Jeremić, Miroslav. *Kultura u prošlosti Valjevskog kraja*. Bd. 2: Slikarstvo, arhitektura, fotografija, skulptura: izbor tekstova emitovanih u emisijama Radio Valjeva. Valjevo: Napred. Vgl. auch Matić, Branko. *Valjevski partizani 1941–1942 na fotografijama Rada Jokića*. Valjevo: Eigenausgabe des Autors 2015, S. 16-23.

Neben Jokić fotografierte in der Kolubara-Kompanie auch Sreten Čitaković, der nach den Kämpfen gegen die deutschen Wehrmachtsverbände bei Stolice am 1. September 1941 einen Fotoapparat des österreichischen Herstellers *Voigtländer* zusammen mit einigen *Agfa*-Filmen requirierte. Zudem schenkte er seinem Mitkämpfer Miodrag Tatović eine Fotokamera der Marke *Rodenstock*. Anfangs fotografierten sie in erster Linie mit Hilfe der sichergestellten deutschen Filme, und erst später sollte es ihnen gelingen, Fotomaterial über Partisanenverbindungen in den Städten zu besorgen.¹⁵



Die Anhänger der Valjevo-Kompanie Miša Veličković und Sofija Stanišić, Valjevska Kamenica, Serbien, September 1941. Foto: Rade Jokić. Belgrad, Militärmuseum | 1004.



Anhängerinnen der Valjevo-Kompanie, Serbien, 1941. Sofija Stanišić mit zwei unbekanntenen Freundinnen. Foto: Rade Jokić. Belgrad, Militärmuseum | 1007.

15 Čitaković, Sreten. Fotografije iz partizanskog života. In: Tripković, Zoran (Hrsg.). *Slikarstvo arhitektura fotografija skulptura. Izbor tekstova emitovanih u emisijama Radio Valjeva Valjeva*. Valjevo: Novinska i radio ustanova Napred. OOUR Radio Valjevo 1979, S. 145.

Neben der Dokumentation offenbarte Čitaković in einigen seiner Fotografien auch die persönlichere Seite seiner Mitkämpfer. Seine Porträts zeigen Stoja Stanišić – eine der ersten Frauen, die an der Seite der zumeist männlichen Kämpfer gegen die deutschen Wehrmachtsverbände aktiv war – oder bekannte kommunistische Politiker wie Ivo Lola Ribar und Aleksandar Ranković auf ihren Pferden. Über die Jungkommunistin Milica Pavlović aus dem Kreiskomitee der Kommunistischen Partei Jugoslawiens in Valjevo versuchte er, seine Fotografien in die »Republik von Užice« zu schicken, um sie dort vervielfältigen und verteilen zu lassen,¹⁶ doch die Filme sind im Zuge des Vordringens der deutschen Wehrmacht am 29. November 1941 unwiderruflich verloren gegangen. Er schuf auch Aufnahmen für gefälschte Ausweise:

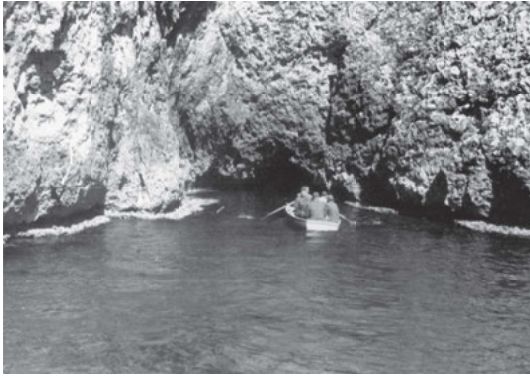
»Unsere Patrouillen erhielten die Aufgabe, in den Gemeinden nicht ausgefüllte Ausweise zu requirieren. Als wir um den 8. Februar herum nach Bukovac und Osečenica kamen, habe ich mich mit einigen meiner Mitkämpfer zu Milomir Uskoković, einem Fotografen aus Osečenica, begeben. Bei ihm habe ich zwei Filme entwickelt und sie trocknen lassen. All dies habe ich alleine getan, sodass Milomir keine einzige Aufnahme sah. Er stellte mir alles Notwendige zur Verfügung und war dabei überaus zuvorkommend. Wir setzten dann unseren Marsch weiter nach Breždje fort, und ich schickte die Fotografien Mirko Tomić, damit er sie Bora Baruh übergibt, der einen deutschen Stempel angefertigt hatte und mit diesen Fotografien gefälschte Ausweise erstellte.«¹⁷



Wachposten bei -40° Celsius, Leskovac, Südserbien, Februar 1942.
Foto: Rade Jokić. Belgrad, Militärmuseum | 1161.

¹⁶ Ebd., S. 147.

¹⁷ Ebd., S. 153.



Eingang in eine Grotte auf der Insel Biševo, 1944.
Foto: Vladimir Bakarić. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-F-5986.



Delegierte auf der regionalen Konferenz der Einheitlichen Volksbefreiungsfront für Dalmatien, Hvar, 10. Oktober 1944.
Foto: Vladimir Bakarić. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-F-5993.

In Kroatien entstanden die ersten Partisanenfotografien im Oktober 1941. Nur zwei Monate nach den ersten Aufnahmen in Slowenien machte ein unbekannter Fotograf die ersten Bilder in der Psunj-Partisaneneinheit.¹⁸ Im Dezember desselben Jahres fotografierte Vladimir Bakarić, Politikommissar und einer der Gründer des Antifaschistischen Landesrats der Volksbefreiung Kroatiens (ZAVNOH), die Flüchtlingskolonne bei Slunj.¹⁹ Später gelangen ihm als einem der Anführer des Partisanenkrieges einige der geschichtsträchtigsten Fotografien aus der Zeit des Volksbefreiungskrieges, darunter ein Bild, das den Aufenthalt des Obersten Hauptquartiers der Volksbefreiungsarmee auf der Insel Vis im Jahr 1944 dokumentiert.

Die ersten Ausstellungen der Partisanen

Es ist nicht leicht festzustellen, wann die erste Ausstellung mit Fotografien der Partisanen stattgefunden hat, doch handelt es sich dabei wahrscheinlich um eine Präsentation, die am 7. November 1942 in Bosanski Petrovac organisiert wurde. Diese Ortschaft befand sich auf dem zweiten großen, von den Besatzern befreiten Territorium, der »Republik von Bihać«. Über das Ereignis selbst gibt es nur wenige heute noch erhaltene Aufzeichnungen, allerdings ist bekannt, dass bei der Ausstellung Fotografien von Vili Šimunov-Barba,²⁰ einem der ersten und bedeutendsten Partisanenfotografen, zu sehen waren. Zu dieser Zeit war das am 25. Mai 1942 befreite Bosanski Petrovac Mittelpunkt der »Republik von Bihać«. Auf dem Gebiet waren die ersten zivilen Regierungsstrukturen durch die Volksbefreiungsräte geschaffen worden, die mit der Regelung aller zivilen Angelegenheiten, etwa der Organisation von kulturellen Veranstaltungen und Bildungsaktivitäten mit Hilfe einberufener sogenannter Ausschüsse für Kultur und Bildung, betraut waren. Sie waren unter anderem für

18 Ivanuš, Rhea. *Fotografski albumi u zbirci fotografija, filmova i negativna Hrvatskoga povijesnog muzeja*. Zagreb: Hrvatski povijesni muzej 2006, S. 23.

19 Hlevnjak, Branka und Ivanuš, Rhea. *Hrvatska antiratna fotografija: Prvi svjetski, Drugi svjetski i Domovinski rat*. Zagreb: Udruga za promicanje oblikovanja i umjetnosti, Design Art d. o. o., Centar za kulturu i obrazovanje 2008, S. 111.

20 Jakšić, Pavle. *Nad uspomenu*. Bd. I. Belgrad: Izdavačko preduzeće Rad 1990, S. 277.



Jugendbataillon aus Bosansko Grahovo, Bosnien-Herzegowina (gegründet 1942, mit 272 Mitgliedern) auf dem Weg zur Kornerte im Sana-Tal. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 10737.

die Organisation des fotografischen Gewerbes auf dem befreiten Territorium zuständig, wie dies im kroatischen Küstenort Selce im Jahre 1943 der Fall war²¹ – was wiederum ein weiterer Beleg dafür ist, dass die Partisanenfotografie während des Krieges auch einen zivilen und künstlerischen Charakter besaß. Während der Dauer der »Republik von Bihać« wurde die erste landwirtschaftliche Arbeitsaktion von Jugendlichen unter der Bezeichnung »Sana-Tal« ausgerichtet. Die fotografisch gute Dokumentation spricht für die hohe Präsenz von Fotografen bei dieser Aktion, an der sich unterschiedlichen Schätzungen zufolge 2.000 bis 3.500 Jugendliche beteiligt hatten.²² In Bosanski Petrovac erfolgte am 6. Dezember auch die Gründung der Antifaschistischen Frauenfront, die durch der Kommunistischen Partei nahestehende Aktivistinnen ins Leben gerufen wurde und im Laufe des Krieges zu einer Massenorganisation anwuchs.²³

Am 20. Oktober 1942, einige Tage bevor Josip Broz Tito als Oberbefehlshaber der Partisanenarmee die Erste Proletarische Brigade – Kommandant war der Belgrader Surrealist und Spanienkämpfer Konstantin »Koča« Popović – zum Eid antreten ließ, erließ er den Befehl an die Brigaden und Partisaneneinheiten, Ausgaben der Partisanenzeitschriften sowie dokumentarisches Material über den Volksbefreiungskampf und der Verbrechen der Besat-

21 Antić, Vinko. *Vinodolska Selca u borbi*. Selca: Udruženje boraca narodnooslobodilačkog rata 1975, S. 623.

22 Trnjaković, Mile. Sjećanja na rad omladinske organizacije na području Bosanskog Petrovca do kraja 1942. godine. In: Čerkez, Vladimir (Hrsg.). *Bosanski Petrovac u NOB. Zbornik sjećanja*. Bd. IV. Bosanski Petrovac: Opštinski odbor SUBNORA Bosanski Petrovac 1974, S. 155.

23 Zur Antifaschistischen Frauenfront siehe Dugandžić, Andreja und Okić, Tijana. *The Lost Revolution. Women's Antifascist Front between Myth and Forgetting*. Sarajevo: Crvena 2018.



Von links: Ivan Milutinović, Josip Broz Tito, Ivan Ribar bei einer Aufführung des Theaters der Volksbefreiung. Bosanski Petrovac, Bosnien-Herzegowina, 1942. Foto: Vili Šimunov-Barba. Belgrad, Militärmuseum | 4110.

zungsmächte und ihrer Verbündeten an den Generalstab zu schicken. Von allen Einheiten wurde verlangt, einzelne Exemplare aller bis dahin herausgegebenen Zeitungen, Broschüren, Flugblätter und sonstiger Drucksachen sowie feindliche Dokumente zu senden. Gleiches galt für Partisanenfotografien, Texte von Volks- und Partisanenliedern, Namenslisten der Kriegsoffer, Angaben zu den begangenen Verbrechen, Verzeichnisse und Schilderungen der Aktionen sowie Humoristisches und Alltägliches aus dem Leben der Einheiten. Unterzeichner des Befehls war Moša Pijade, Vorkriegskommunist, Journalist und Maler mit dem Pseudonym »Čiča Janko« (Onkel Janko). Interessanterweise waren die Fotografien im Befehl als zweiter Punkt angeführt, was als Beleg dafür angesehen werden kann, dass man sich innerhalb der Partisanenbewegung der Bedeutung von Fotografien durchaus bewusst war. Laut Befehl sollte unter anderem Folgendes zugestellt werden:

»Jeweils ein Exemplar aller Fotografien unserer Kämpfe und der Ereignisse hinter der Front sowie der erbeuteten Fotografien des Feindes (insbesondere Aufnahmen der faschistischen Gräueltaten). Des Weiteren Fotografien unserer gefallenen Helden. Die Rückseite einer jeden Fotografie oder das Blatt Papier, auf dem sie eventuell aufgeklebt ist, soll mit Angaben darüber versehen werden, wo und wann sie entstanden ist und eventuell auch von wem sie aufgenommen worden ist. Dabei sollte es den Kameraden auch dann nicht leidtun, wenn sie ihre einzige Aufnahme dafür hergeben, da diese Fotografien vervielfältigt werden, während die Originale den Kameraden später wieder zurückgegeben werden können, wenn sie das möchten. Bei Fotografien, von denen die Kameraden denken, dass sie es wert sind, vergrößert zu werden, und auch sonst, sollte man der Kopie das Negativ beifügen.«²⁴

²⁴ Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda. Bd. II/6: Dokumenti vrhovnog štaba Narodnooslobodilačke vojske Jugoslavije 1942. Belgrad 1957.

Ein Jahr nach der Schau in Bosanski Petrovac wurde am 27. November 1943 im befreiten herzegowinischen Städtchen Livno eine Ausstellung zu Ehren der Zweiten Sitzung des Antifaschistischen Rats der Volksbefreiung Jugoslawiens (AVNOJ) organisiert, über die jedoch nicht viel bekannt ist.²⁵ Von der Fotografie und der Atmosphäre in der befreiten Stadt begeistert, schrieb der bekannte slowenische Schriftsteller und Publizist Edvard Kocbek in seinen Tagebucheinträgen über die Ausstellung. Er begann, Filmszenen in seinem Kopf zu kreieren, Regie zu führen und Kamerabewegungen einzubringen – der Kulturwissenschaftler Gal Kirn sieht diese Notizen als Skizze für das erste Partisanendrehbuch.²⁶ Bei dem Film handelte es sich allerdings keineswegs um bewegte Bilder, sondern vielmehr um Fotografien, die sich erst dann zu bewegen beginnen, wenn sie sich die Unzulänglichkeiten unseres Auges und Geistes zunutze machen.

In den Republiken von Užice und Bihać liegen die Anfänge kultureller Tätigkeiten der Partisanen und der Ausgangspunkt ihrer organisierten Form. Im Rahmen der Gründungssitzung des AVNOJ am 26. und 27. November 1942 in Bihać erging durch den Exekutivrat der Beschluss, eine Übergangsverwaltung des Theaters der Volksbefreiung einzusetzen und damit die erste Kultureinrichtung des neuen Staates zu begründen. An ihrer Spitze stand der Schriftsteller Ivo Frol, Leiter der Dramensektion war der Schauspieler Vjekoslav Afrić,



Ausstellung von Partisanenfotografien anlässlich der Zweiten Sitzung des AVNOJ, Livno, Bosnien-Herzegowina, 27. November 1943. Fotograf unbekannt. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-F-5379.

25 Miletić, Miloš und Radovanović, Mirjana. Lekcije o odbrani: Prilozi za analizu kulturne delatnosti NOP-a. In: Dies. (Hrsg.). *Lekcije o odbrani, Prilozi za analizu kulturne delatnosti NOP-a*. Belgrad: KURS und Rosa-Luxemburg-Stiftung Southeast Europe 2016, S. 31.

26 Kirn, Gal. On the Specific (In)existence of the Partisan Film in Yugoslavia's People's Liberation Struggle. In: Jakiša, Miranda und Gilić, Nikica (Hrsg.). *Partisans In Yugoslavia: Literature, Film and Visual Culture*. Bielefeld: transcript Verlag 2015, S. 211.



Slowenische Delegierte in Livno, auf dem Weg nach Jajce, November 1943.
Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 724.



Details der Ausstellung zur Partisanen-
fotografie in Livno, anlässlich der Zweiten
Sitzung des Antifaschistischen Rates
der Volksbefreiung Jugoslawiens.
Fotograf unbekannt. Fotolabor des Instituts
für die Geschichte der Arbeiterbewegung
der jugoslawischen Völker | MRNJ III-266./
znaci.net.



Detail der Ausstellung zur Partisanen-
fotografie, Livno 1943. Fotograf unbekannt.
Fotolabor des Historischen Archivs beim
ZK BdKJ | MRNJ III-1807/znaci.net.



Eine Gruppe von Partisanen in Livno, 1943. Fotograf unbekannt. Fotolabor des Historischen Archivs beim ZK BdKJ | MRNJ III-3116/znaci.net.



Mitglieder des Theaters der jugoslawischen Volksbefreiung in Jajce, September 1942. Von links nach rechts: Nada Borozan, Mira Afrić, Jože Rutić, Mira Djerić, Dara Lončar, Vjekoslav Afrić. Foto: Žorž Skrigin. Fotolabor des Historischen Archivs beim ZK BdKJ | MRNJ-III-3459/znaci.net.

Leiter der Schauspielschule Nikola Popović, während die Ballettsektion der frühere Balletttänzer des Kroatischen Nationaltheaters in Zagreb und einer der bekanntesten Partisanenfotografen, Žorž Skrigin, übernahm.²⁷ Die Musiksektion führte Nikola Hercigonja, ihr Dirigent war Oskar Danon.²⁸

Entgegen der gängigen Meinung, dass die erste Ausstellung der Partisanenfotografie in Kroatien am 11. Juni 1943 in Otočac veranstaltet wurde, bin ich bei meinen Untersuchungen auf Belege gestoßen, dass die ersten Partisanenfotografien schon am 23. Dezember 1942 im dalmatinischen Städtchen Slunj bei einer Fotografie- und Druckausstellung²⁹ gezeigt wurden. Organisiert hatte sie die Agitprop-Abteilung des Kreiskomitees und des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei Kroatiens.³⁰ Ein Jahr später präsentierte man anlässlich der im Jugendheim in Otočac ausgerichteten Ausstellung Broschüren, Zeitungen im Taschenformat und Karikaturen der Partisanen, Bilder von Vladimir Kristl, Vilim Čerić, Ivo Kušanić sowie Fotografien von Franjo Mosinger. Nach Otočac folgten Ausstellungen in Senj, Novi Vinodolski und Crikvenica, wo die Stücke im Saal des dortigen Falkenhauses zu sehen waren.³¹



Theater der Volksbefreiung auf dem Berg Kozara, Dezember 1943.

Foto: Žorž Skrigin. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 6485.

27 Georgij Skrigin wurde am 4. August 1910 in Odessa geboren, doch mit der Zeit war er unter dem Spitznamen Žorž bekannt. Ich habe mich entschieden, ihn in diesem Buch Žorž Skrigin zu nennen, da der Autor selbst in der Nachkriegszeit mit diesem Namen unterzeichnete.

28 Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918–1988*. Bd. 3: *Socijalistička Jugoslavija 1945–1988*. Belgrad: Nolit 1988, S. 366.

29 Borčić, Mane. *Kulturno-prosvjetna i propagandna djelatnost u kotarevima Slunj i Veljun tokom NOR-a*. In: *Zatezalo, Djuro* (Hrsg.). *Kotar Slunj i kotar Veljun u NOR-u i socijalističkoj izgradnji*. Bd. II. Karlovac: Historijski arhiv u Karlovcu 1988, S. 758.

30 AIHRPH (Archiv des Instituts für die Geschichte der Arbeiterbewegung Kroatiens), KP-220/4890.

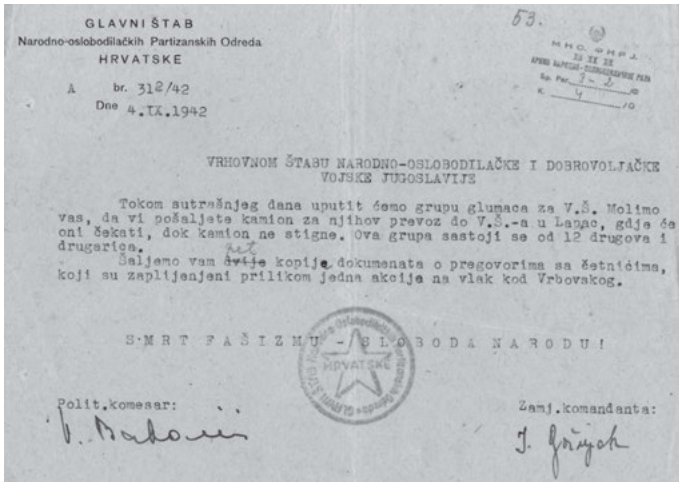
31 Hlevnjak, Branka und Ivanuš, Rhea. *Hrvatska antiratna fotografija: Prvi svjetski, Drugi svjetski i Domovinski rat*. Zagreb: Udruga za promicanje oblikovanja i umjetnosti, Design Art d. o. o., Centar za kulturu i obrazovanje 2008, S. 117.



Josip Broz Tito mit Mitgliedern des Theaters der Volksbefreiung in Mlinišće, September 1942. Links neben Tito sitzend: Nada Borozan, Dara Lončar. Rechts neben Tito sitzend: Mira Djerić, Mira Afrić. Kniend: Vjekoslav Afrić, Milan Vujković. Stehend: Žorž Skrigin und unbekannte Mitglieder. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-1249.



Mitglieder des Theaters der Volksbefreiung im befreiten Glamoč am Markttag, 1942. Auf dem Foto zu sehen sind unter anderem Mira und Vjekoslav Afrić. Fotograf unbekannt. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-3428.



Der Hauptstab der Partisanen-
einheiten Kroatiens bittet
das Oberkommando um den
Transport von Schauspielern.
Belgrad, Militärarchiv | K4 F2 3.



Mitglieder des Theaters der Volksbefreiung während der Proben zur Zweiten Sitzung des AVNOJ in Jajce, 1943. Von rechts nach links: Anika Radošević, Žorž Skrigin, Nada Borozan.
Foto: Žorž Skrigin. znaci.net.



Plakat zur Zweiten Bilder- und Fotoausstellung in Otočac, Kroatien, 11. Juni 1943.
Foto: Franjo Mosinger. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-F-3427.

Sic transit gloria mundi: Schauspieler und Balletttänzer als Partisanenphotografen

Die letzte Rolle von Vjekoslav Afrić im damaligen Kroatischen Staatstheater war die Hauptfigur im *Faust*, und gerade Afrićs Gestalt sollte in den 1980er-Jahren dem kroatischen Regisseur Slobodan Šnajder für die Dramatisierung eines wesentlichen Teils seines *Kroatischen Faust* dienen; dieses Stück versetzt das kroatische Theaterpublikum auch heute noch in Aufregung und gelangte 1987 am Theater in Mühlheim an der Ruhr unter der Regie von Roberto Ciulliu zur deutschsprachigen Uraufführung. In der Gestalt von Afrić und dem heutigen Kroatischen Nationaltheater, das sich auf dem kürzlich umbenannten Zagreber Marschall-Tito-Platz befindet, überschneiden sich ideologisch potenzierte Erinnerungen und Versuche kollektiven Vergessens erneut. Eine Tagebuchaufzeichnung von Afrić aus dem Jahr 1942 über die gesellschaftliche Rolle des Theaters, das Publikum sowie die emanzipatorische Wirkung der Kunst ist überdies von unveränderter Aktualität:

»Von den Partisanen befreite Gebiete konnte man sich nicht ohne ein intensives Kultur- und Künstlerleben vorstellen. Parallel zu der Formierung der ersten militärischen Einheiten organisierte man auch schon die ersten Kurse für Analphabeten, Schulen, Bibliotheken, mündliche Zeitungen, Grafik- und Fotoausstellungen, verschiedene Kurse, Zeitschriften, und so wollte letztendlich jede größere militärische Einheit ihre eigene Kultur- und Künstlertruppe begründen. In jedem Dorf auf dem von den Besatzern befreiten Territorium war mindestens eine Amateurgruppe im Bereich von Kultur und Kunst aktiv. Man sang Volks- und Partisanenlieder, tanzte Volkstänze, richtete unterschiedliche Veranstaltungen aus, Dramen-, Poesie- sowie Kulturabende und andere gesellige Zusammenkünfte [...]. In Lika war das Interesse des Publikums für unsere Veranstaltungen riesig, oftmals spielten wir vor mehreren Tausend Menschen. Wenn man erfuhr, dass wir in irgendeinem Dorf eine Veranstaltung organisierten, eilten die Bauern auch aus den weit entfernten, umliegenden Ortschaften herbei, um den Schauspielern aus Zagreb zu lauschen. Es gab sogar Zuschauer, die nicht in der jeweils befreiten Gegend lebten, sodass der Besuch unserer Veranstaltungen für sie ein überaus riskantes Unterfangen war.«³²

Im selben Jahr begannen Vjekoslav Afrić und Žorž Skrigin mit den Vorbereitungen für die Theatervorstellung *Sumnjivo lice* (Verdächtige Person) des serbischen Satirikers Branislav Nušić. Sie inszenierten auch die erste Ballettvorstellung der Partisanen unter dem Titel *Okupator*, in der neben Skrigin auch Nada Borožan, Dara Tatalović und die wunderschöne, herausragende Berufstänzerin Anika Radošević tanzten, während der Dichter Junus Medjedović als Schauspieler auftrat. Die eigene Geistesstärke, den mentalen Zustand der Kollegen, die Position der Kulturschaffenden, die die Sicherheit der Städte aufgaben und sich den Partisanen in den Wäldern anschlossen, thematisiert ein Tagebucheintrag Afrićs vom 23. November 1942 nach der Vorstellung von *Sumnjivo lice*. Das Publikum setzte sich aus insgesamt siebenzig gefangengenommenen Mitgliedern der kroatischen Heimwehr zusammen. In dieser Situation war die Realität im Grunde weitaus interessanter als die Kunst

32 Afrić, Vjeko. *Lika i teatar bez kulisa*. In: Šnajder, Djuro. *Šesta proleterska divizija*. Zagreb: EPOHA 1964, S. 540.

selbst, hatten das Theater und das Leben die Positionen getauscht und dem Künstler blieb nichts anderes übrig, als über die eigene Rolle nachzudenken und sich mit jenen zu konfrontieren, die statt eines Engagements zu einem Kompromiss bereit waren:

»Sie jubelten und applaudierten so, als wären sie Partisanen. Unter ihnen befanden sich auch einige uns bekannte Bürger aus Zagreb, die uns nach der Vorstellung detailliert über die Vorkommnisse in Zagreb, insbesondere im Zagreber Theater, informierten. Eine dieser uns vertrauten Personen war der Bruder einer uns allen bekannten Balletttänzerin, der selbstverständlich über jeden Klatsch, jede Intrige und Pikanterie in den Theaterkreisen bestens Bescheid wusste. So berichtete er uns bis ins kleinste Detail über die Zustände im Zagreber Theater seit unserem Weggang. Später habe ich viel über all seine Informationen nachgedacht und mich darüber gewundert, wie fremd mir doch das Umfeld geworden ist, das ich verlassen hatte und das mir bis vor einigen Monaten so vertraut war. Ist es denn möglich, dass es auch heute noch mitten im grausamsten Krieg und der Revolution Menschen geben kann, die im Restaurant sitzen, zu Hause Feiern organisieren, im Theater für ein Publikum spielen können, in dem Besatzer des Landes anwesend sind, darüber hinaus aber auch noch mit ›fröhlichen Abenden‹ und Kabarettvorstellungen nebenbei etwas hinzuverdienen, über das Getratsche und die Intrigen im Theater erzählen, Liebesabenteuer erleben, im Radio Gedichte sprechen können, und zwar im selben Radio, das die infamsten Lügen und Dreistigkeiten verbreitet, schamlos das gesamte Volk belügt und beschwindelt, aus dem Stimmen schreien, um sich möglichst laut mit der eigenen Unmenschlichkeit und den begangenen Gräueltaten zu rühmen. Kann ich und darf ich das alles überhaupt verstehen? Wenn ich es verstehen könnte, müsste ich das auch vergeben können. Und was sollte ich überhaupt verstehen? Sind sie denn aus einem anderen Stoff zusammengesetzt als wir, sodass sie sich einfach nicht für das Leben entscheiden können, das wir führen? [...] Ich schaue mir diese Mitglieder der Heimwehr an und was dann? Soll ich sie bemitleiden? Sie verachten? Sie verstehen? Was soll ich über meine guten und unbescholtenen Kollegen in Zagreb denken? Und je mehr ich über sie nachdenke, desto mehr fühle ich, wie sich dieser gesamte psychologische Prozess in mir kopfüber dreht. Wie in einer Fotokamera. Anstatt sie zu verstehen, um sie lieben zu können, liebe ich sie, wodurch ich sie zu verstehen beginne. Wenn dieser Krieg einmal zu Ende geht und wir am Leben bleiben und sie auch, werden wir gemeinsam in irgendeinem Restaurant oder bei einem geselligen Abend bei jemandem zu Hause sitzen und über die eigenen Erlebnisse erzählen. Sie über ihre Erfolge als Schauspieler, ihre Abenteuer und das Getratsche und wir über unsere Erlebnisse im Krieg [...] und das war's dann auch. Wir werden uns wieder gegenseitig interessant sein. ›Sic transit – Gloria Swanson!‹, wie mein Freund Dubajić zu sagen pflegte.«³³

Sic transit gloria mundi (So vergeht der Ruhm der Welt) bedeutet Afrićs Vergebung gegenüber seinen Kollegen, seine Aussöhnung – die große Geste eines Intellektuellen, Künstlers und Revolutionärs, der Privilegien ausschlägt, um seinem politischen Wesen und Wirken treu zu bleiben, indem er Antonio Gramscis Hass gegenüber der Unentschlossenheit überwindet. Afrić betrachtet auch die Rolle der Kunst und im Besonderen die Rolle des Theaters der

33 Afrić, Vjeko. Sa Kazalištem narodnog oslobođenja u Bijaću. In: Todorović, Nataša (Hrsg.). *Bihaćka republika*. Bd. I. Bijać: Muzej AVNOJ-a i Pounja 1965, S. 513–514.



Publikum bei einer Aufführung des Theaters der Volksbefreiung in Lika, Kroatien, 1942.
Foto: Žorž Skrigin. Fotolabor des Historischen Archivs beim ZK BdKJ | MRNJ III-3716/znaci.net.

Volksbefreiung kritisch. Er verweist darauf, dass innerhalb der Partisanenbewegung unterschiedliche, oftmals gegensätzliche Auffassungen von Kunst geherrscht haben.³⁴ Befreit von Dogmatik und Moralismus – mit denen auch heute, nur mit umgekehrten Vorzeichen, der gesamte Zeitraum des Partisanenkampfes dargestellt wird – führt uns Afrić das Dilemma vor Augen. Zwar zeigt er kein Interesse für den grellen Schein des Scheinwerferlichtes und den Schauspielruhm, doch wird er nicht zum Zyniker, sondern vielmehr zum engagierten Kulturschaffenden, der auch weiterhin die Bedingungen, unter denen er wirkt, zu hinterfragen wagt. Aus dem Tagebuch geht gleichermaßen hervor, dass Afrić während seiner Zeit als Partisanenkämpfer fotografierte und seinen Fotoapparat sowie einige Filme aus Zagreb mitgenommen hatte, als er am 22. April 1942 mit einer Gruppe von Kollegen die Stadt verließ. In der ersten Gruppe befanden sich neben Afrić noch Ivka und Joža Rutić sowie Salko Repak, während die zweite Gruppe aus Milan Vujnović, Zvonimir Cvija und Žorž Skrigin bestand, die am selben Tag Zagreb den Rücken kehrten.³⁵ Bevor er seine Wohnung in Zagreb zurückließ, vernichtete Žorž Skrigin einen Teil seiner Fotografien, weil er befürchtete, dass nahestehende Menschen aufgrund der Bilder bei den Ustascha kompromittiert werden könnten. Lediglich ein paar Filme und seinen Fotoapparat der Marke *Rolleiflex* behielt er, um Aufnahmen während seiner Zeit als Partisanenkämpfer zu machen.

³⁴ Ebd., S. 525.

³⁵ Afrić, Vjeko. Umjetnici u redovima boraca. In: Malić, Josip (Hrsg.). *Zbornik sjećanja: Zagreb 1941–1945*. Bd. III. Zagreb: Gradska konferencija SSRNH, Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske und Školska knjiga 1984, S. 237.

Žorž Skrigin gehörte vor dem Krieg zu den namhaftesten Mitgliedern des Fotoklubs *Zagreb* und war einer der am häufigsten ausgezeichneten Fotografen im In- und Ausland. In der Partisanenbewegung schuf er einige der wichtigsten Fotografien. Während des Marsches des Ersten Kroatischen Proletarierbataillons in Richtung Adriaküste machte Skrigin piktorialistische Fotografien an den Plitvicer Seen, später die ersten Bilder der Kämpfe. Auf der Straße, die Senj und Novi Vinodolski verband, bereiteten die Partisanen einen Hinterhalt genau an jenem Punkt vor, an dem die Straße zwischen den Bergen und dem Meer verlief. Der Kommandant des Bataillons, Milan Žeželj, wählte zusammen mit den übrigen Partisa-



Žorž Skrigin, Mitglied des Theaters der Volksbefreiung. Foto: Žorž Skrigin. Fotolabor des Historischen Archivs beim ZK BdkJ | znaci.net.

nen den besten Platz aus, um die Aktion zu filmen. Skrigin beschrieb diese Augenblicke mit folgenden Worten:

»Ich stellte schnell meinen Fotoapparat ein und fand einen Platz, um möglichst gute Aufnahmen machen zu können. Der Feind war schon sehr nahe, kam auf der Straße an mir vorbei – warum schießen wir nicht? Ich weiß, dass abgesprochen war, Banina würde mit einem Schuss aus seinem Revolver das Zeichen für den Angriff geben. An mir fuhr die Artillerie vorbei, gefolgt von gepanzerten Wagen und ich fragte mich, warum unsere Verbände nicht angreifen, da ja dies der beste Moment war, um gute Aufnahmen zu machen. Ich lag regungslos am Boden, damit mich die italienischen Flankenverbände nicht sahen, man hörte keine menschlichen Stimmen, sondern nur das Brummen der Motoren. All dies löste bei mir eine ungeheure nervliche Angespanntheit aus. Ich begann mich leicht hin und her zu bewegen, doch dann – man hörte den Revolverschuss, und vom Meer, das von der Sonne beschienen und durch die Windstille aalglatt war, erschallte ein starkes Echo. Dann entstand ein heilloses Durcheinander. Ich hörte laute Rufe: ›Los, Proletarier! ... Angriff! ...!‹ Kaum hatte ich meinen Fotoapparat auf die angreifenden Truppen gerichtet, da hörte ich schon über meinen Kopf das Rattern des schweren Maschinengewehrs, das nur ein paar Meter von mir entfernt platziert war. Dies war meine Feuertaufe im Krieg. Die Kugeln zischten über meinen Kopf hinweg, ich hörte dieses Geräusch zum ersten Mal in meinem Leben und der Geruch des Pulvers stieg erstmals in meine Nase hoch. Instinktiv zog ich meinen Kopf ein und versuchte, mich noch mehr auf den Boden zu pressen, während mir folgender Gedanke durch den Kopf schoss: Soll ich denn direkt beim ersten Mal mein Leben verlieren, und das auch noch durch Beschuss aus den eigenen Reihen? Doch dann wurde meine Eitelkeit geweckt – sollte ich wirklich nichts von dem aufnehmen, was sich da unten auf der Straße abspielte? Ich drehte meine *Rolleiflex* auf den Kopf, streckte meine Arme in die Höhe und schaute mir das Geschehen unten auf der Straße im Spiegel des Fotoapparats an. Dabei sagte ich zu mir selbst, dass es sicherlich besser sei, wenn die Kugeln aus unserem Maschinengewehr meine Arme und nicht meinen Kopf treffen!«³⁶

Die Partisaneneinheit erlitt bei diesem Kampf keine Verluste, die italienische Einheit verlor zwei Kanonen, und in die Hände der Partisanen gelangten drei leichte Maschinengewehre, zahlreiche Gewehre, einige Tausend Gewehrpatronen und ein Revolver, den Skrigin erhielt.³⁷ Als Mitglied des Theaters der Volksbefreiung, das dem Oberkommando der Volksbefreiungsarmee und der Widerstandsbewegung Jugoslawiens unterstand, hatte Skrigin als Fotograf eine gute Position inne. Er war nicht den Kämpfen an vorderster Frontlinie ausgesetzt und mit Fotomaterial besser ausgestattet. In Mlinište war er einer der ersten Fotografen, die Josip Broz Tito aufnahmen. Ständig gemeinsam mit dem Haupttrupp der Volksbefreiungsarmee unterwegs, befand sich Skrigin oftmals in Gesellschaft des bekannten Dichters Ivan Goran Kovačić, den er auch unmittelbar vor seinem Tod in Ostbosnien nach der Fünften Offensive fotografierte.³⁸ Vjekoslav Afrić rettete die Verse von Kovačićs wohl berühmtesten Gedicht *Jama* (Grube), das er als Erster den Verwundeten der Ersten Proletarischen Brigade öffentlich vorlesen sollte. Das Gedicht beschreibt die Gräueltaten des Krieges und den Schmerz, in den Versen schien der Dichter den eigenen Tod vorauszuahnen:

36 Skrigin, Žorž. *Rat i pozornica*. Belgrad: Turistička štampa 1968, S. 22–23.

37 Ebd., S. 163.

38 Ebd.



Partisanen an den Plitvicer Seen, 1942. Foto: Žorž Skrigin. znaci.net.



Ort, an dem Ivan Goran Kovačić sein Gedicht Grube verfasst hat. Livno, Bosnien und Herzegowina, 2017. Foto: Davor Konjikušić.

*Ich begann zu schluchzen und hörte nie auf
Nur mit der Kehle, da ich keine Augen mehr habe,
Nur mit dem Herzen, da meine Tränen das Messer
Der Mörder das letzte Mal fließen ließen. Ich habe
Keine Augen, um euch zu sehen und auch keine Kraft,
Doch ich würde so gerne – mit euch in den Kampf ziehen.*

*Wer seid ihr? Woher kommt ihr? Ich weiß es nicht, doch
Ich wärme mich in eurem Licht. Singt. Denn ich schweige,
Endlich lebe ich, obwohl ich vielleicht sterben werde.
Die heilige Freiheit und Rache ahne ich ...
Euer Gesang bringt mir das Augenlicht zurück,
Mächtig wie das Volk, strahlend wie die Sonne.*

Die erste Tagung der Kulturschaffenden im besetzten Europa

Obwohl bereits ein Jahr zuvor geplant, fand der Erste Kongress der Kulturschaffenden und Öffentlichen Arbeiter Kroatiens wegen der feindlicher Angriffe erst 1944, vom 25. bis zum 27. Juni, im Örtchen Topusko statt. Diese wahrhaft einzigartige Tagung im besetzten Europa war für die Entwicklung der Partisanenfotografie von besonders großer Bedeutung. Im Rahmen der Konferenz wurde am Abend des 26. Juni eine Gemälde- und Fotoausstellung ausgerichtet.³⁹

In Otočac hatte Hugo Fischer Ribarić, ein Fotograf aus Crikvenica, zusammen mit Elvira Kohn und Djurdja Koren (geb. Šipušić) – die zu den wenigen Fotografinnen gehörten – die Fotosektion der Propagandaabteilung des Antifaschistischen Landesrats der Volksbefreiung Kroatiens (ZAVNOH) begründet.⁴⁰ Die übrigen Mitglieder der Sektion waren der Journalist und Publizist Mahmud Konjhodžić, die Fotolaborantin Slavica Biluš und der Grafiker Karlo Nadj.⁴¹ Ribarić oblag gleichzeitig die Leitung der Propagandaabteilung des ZAVNOH.

Der bekannte Jurist und Mitglied der Kommunistischen Partei Jugoslawiens Mladen Iveković, der zugleich einer der Gründer der Zeitschrift *Pregled* und Redaktionsmitglied der Zeitungen *Novi list*, *Odjek* und *Naše novine* war, dokumentierte die Sitzung in Topusko fotografisch. Zu Beginn des Zweiten Weltkriegs war er von Januar bis September 1942 im Konzentrationslager Jasenovac inhaftiert, doch den Partisanen gelang es, ihn im Zuge eines Gefangenenaustauschs zu befreien. Als Mitglied des Exekutivrats des AVNOJ, verantwortlichem Redakteur der Zeitung *Vjesnik* und Leiter der Propagandaabteilung des ZAVNOH war

39 Prvi kongres kulturnih radnika Hrvatske. Topusko, 25.–27.VI.1944. In: *ČSP*, 8, Nr. 2/3, 1976, S. 16–17. Siehe Roksandić, Drago. Prvi kongres kulturnih radnika Hrvatske (Topusko, 25.–27. lipnja 1944.): Iskustvo i apropijacije. In: Ders. und Cvijović Javorina, Ivana (Hrsg.). *Intelektualci i rat 1939.–1947. Zbornik radova s Desničinih susreta 2011*. Zagreb: Plejada d. o. o. 2012, S. 112.

40 Graovac, Dušan. Organizacija i djelatnost NOO-a u Lici između Drugog i Trećeg zasjedanja ZAVNOH-a. In: Zatezalo, Djuro (Hrsg.). *Treća godina Narodnooslobodilačkog rata na području Karlovca, Korduna, Like, Pokuplja i Žumberka*. Karlovac: Historijski arhiv u Karlovcu 1977, S. 745.

41 Hlevnjak, Branka und Ivanuš, Rhea. *Hrvatska antiratna fotografija, Prvi svjetski, Drugi svjetski i Domovinski rat*. Zagreb: Udruga za promicanje oblikovanja i umjetnosti, Design Art d. o. o., Centar za kulturu i obrazovanje 2008, S. 113.



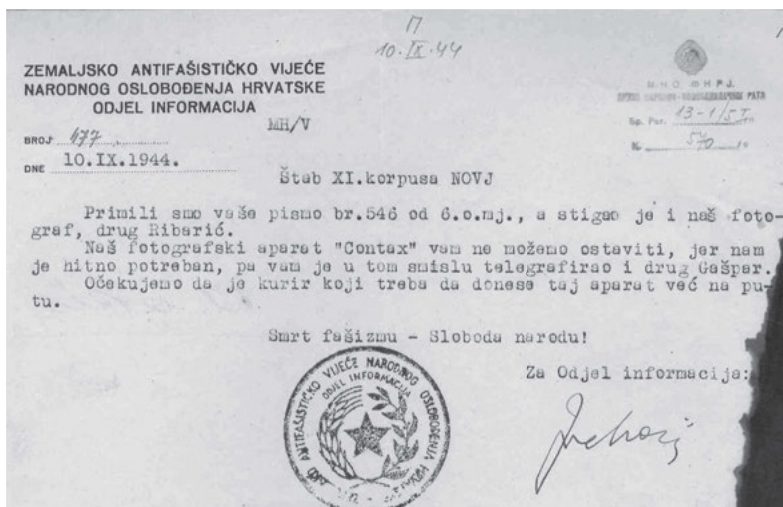
Mitglieder der Fotosektion der Propagandaabteilung des Antifaschistischen Landesrates der Volksbefreiung Kroatiens. Fotograf unbekannt. Von links nach rechts: Djurdja Koren, Karlo Nadj, Hugo Fischer Ribarić, Slavica Biluš und Elvira Kohn. Topusko, Kroatien, Herbst 1944. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-A-2602-f33-27a.



Ivan Ribar, Vorsitzender des Antifaschistischen Rates der Volksbefreiung Jugoslawiens, Otočac, Kroatien, 1943. Foto: Fotosektion des Landesrats der Volksbefreiung Kroatiens. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-A-2601-f90-30.

es Iveković möglich, in ganz Kroatien und Bosnien-Herzegowina zu fotografieren, wobei vor allem seine Porträts des Volksdichters Vladmir Nazor, des bekannten Politikers Dr. Ivan Ribar sowie des bereits erwähnten Dichters Ivan Goran Kovačić hervorzuheben sind. Bei den Vorbereitungen für die Fotoausstellung in Topusko gab es zahlreiche Probleme, weil die Fotografien thematisch nicht geordnet waren, Titel fehlten und die Fotografien überwiegend bei den früher abgehaltenen Sitzungen des ZAVNOH und der Einheitlichen Volksbefreiungsfront (JNOF) gemacht wurden. Man konnte weder bestimmtes Fotomaterial noch den Bildvergrößerungsapparat finden, den Hugo Fischer Ribarić angeblich in einem in der Erde ausgehobenen Versteck zurückgelassen hatte.⁴²

Eine ähnliche Versammlung fand schon zwei Jahre zuvor auf der Adriainsel Hvar statt. Die Konferenz der Kulturschaffenden Dalmatiens, an der Schriftsteller, Komponisten, Architekten und bildende Künstler teilnahmen, wurde am 19. Dezember 1942 abgehalten. Im Zuge der weiteren Entwicklung des ZAVNOH wurden bei seiner dritten Sitzung Abteilungen für Verwaltung und Justiz, Volksgesundheit, Wirtschaft, Schulwesen, Sozialpolitik und Propaganda organisiert. Auf diese Weise gestaltete man auch die Ordnung der Volksbefreiungsräte von der Bezirksebene aufwärts.⁴³ Ebenso die Basis für die Gründung des Museums der Volksbefreiung wurde geschaffen, nachdem am 3. September 1944 alle Kreis- und Bezirksräte der Volksbefreiung den Befehl erhielten, mit der Sammlung von Objekten, einschließlich jener Fotografien, denen man besondere Bedeutung zuschrieb, zu beginnen.⁴⁴ Cvito Fisković, namhafter Kunsthistoriker und damaliger Kustos des Archäologischen Museums in Split, rief in der Zeitung *Slobodna Dalmacija* (Freies Dalmatien) die Bürger auf, von Wasserrohren und Sanitätsmaterial bis hin zu Fotografien alles zu sammeln.⁴⁵



Schreiben des Landesrates der Volksbefreiung Kroatiens an das Sechste Korps der Volksbefreiungsarmee Jugoslawiens über die Schwierigkeit, der Einheit einen Fotoapparat zu überlassen. Belgrad, Militärarchiv | NOVJ-K570 F5i 13.

42 HDA (Kroatisches Staatsarchiv), ZAVNOH II/Propagandaabteilung (Informationsabteilung): 1944.: 6. Schachtel 30/206, NV-32/2905, Siehe Roksandić, Drago. Prvi kongres kulturnih radnika Hrvatske (Topusko, 25.–27. lipnja 1944.): Iskustvo i aroprijacije. In: Ders. und Cvijović Javorina, Ivana (Hrsg.). *Intelektualci i rat 1939.–1947. Zbornik radova s Desničinih susreta 2011.* Zagreb: Plejada d. o. o. 2012, S. 115.

43 *Sabor u Topuskom. Treće zasjedanje Zemaljskog antifašističkog vijeća narodnog oslobođenja Hrvatske.* Zagreb 1975, S. 51.

44 *Zemaljsko antifašističko vijeće narodnog oslobođenja Hrvatske, zbornik dokumenata 1944.* Zagreb 1975.

45 Dedijer, Vladimir. *Dnevnik III 1941–1944.* Rijeka: GRO Liburnija, Zagreb: Mladost 1981, S. 204.



Der Dichter Ivan Goran Kovačić. Foto: Mladen Iveković. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 6440.



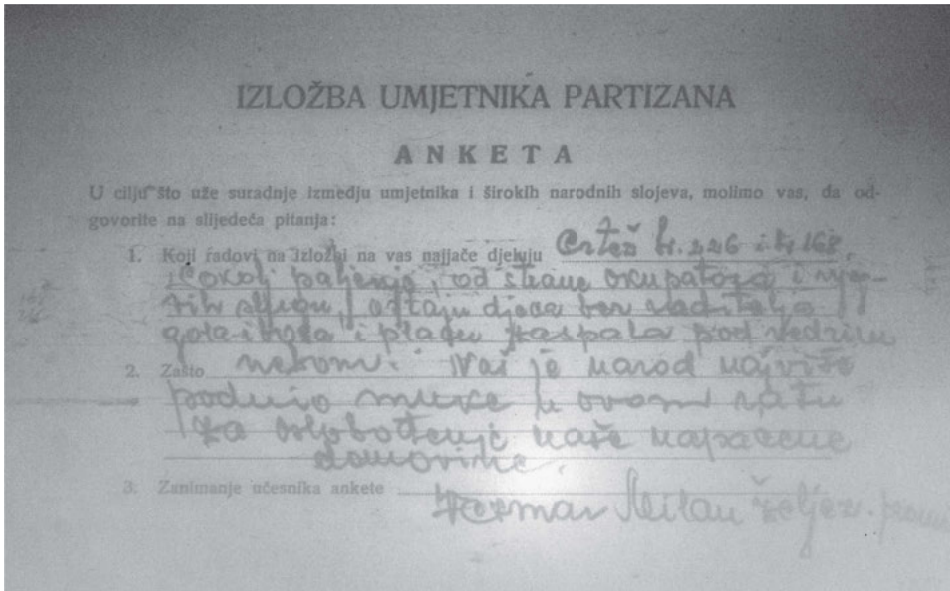
Der kroatische Volksdichter Vladimir Nazor. Foto: Mladen Iveković. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-A-6337/135.



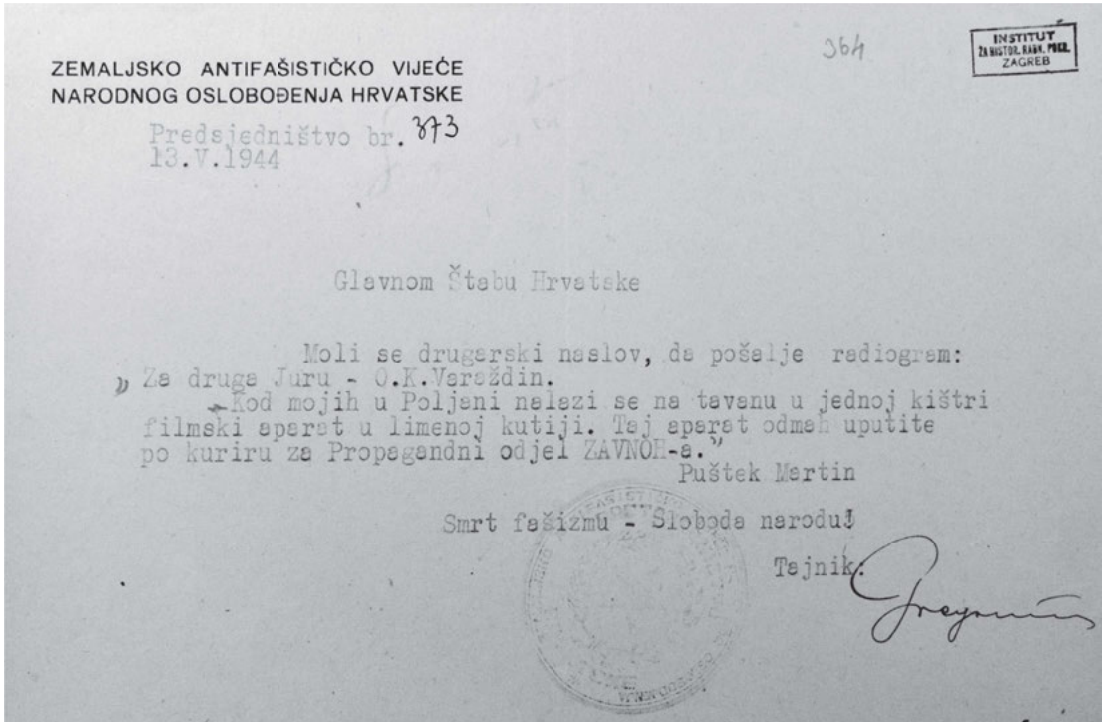
Eine Gruppe von Partisanen am Denkmal des österreichisch-ungarischen und jugoslawisch-königlichen Militärbefehlshaber Eugen Kvaternik, Rakovica, Sommer 1944. Foto: Fotosektion des Landesrates der Volksbefreiung Kroatiens. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-A-2601-f129-7.



Improvisiertes Haus in Kordun, Kroatien, 1944. Foto: Fotosektion des Landesrates der Volksbefreiung Kroatiens. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-2602 f88-34a.



Umfrage, welche Werke einer Ausstellung den Besuchern aus welchem Grund am besten gefallen haben. Kroatisches Staatsarchiv. Ohne Inv.-Nr.



Ein Schreiben an den Generalstab Kroatiens, das auf die Entdeckung eines Fotoapparates auf einem Dachboden hinweist und den Auftrag enthält, diesen direkt an die Propagandaabteilung des Antifaschistischen Rates der Volksbefreiung Kroatiens zu schicken. Kroatisches Staatsarchiv. Ohne Inv.-Nr.



Informationsbüro in Dubrovnik, 1945. Foto: Nikola Rubčić. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-F-8259.



Informationsbüro in Dubrovnik, 1945. Foto: Nikola Rubčić. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-F-8247.

Fotografisches Tagebuch von Franjo Mosinger

Nach dem Krieg blieb eine Vielzahl der Fotografien in Fotoalben erhalten, wie zum Beispiel im Album von Nikola Rubičić mit dem Titel *Rad odjela informacija u Dubrovniku* (Tätigkeit der Informationsabteilung in Dubrovnik),⁴⁶ während der Zagreber Fotograf und Partisan Franjo Mosinger ein persönliches Fototagebuch anlegte, in dem er Fotografien und Texte kombinierte. Hierbei handelt es sich um ein einzigartiges und erschütterndes Zeugnis, das uns seinen Weg und sein Werk als Partisanenfotograf verfolgen lässt:

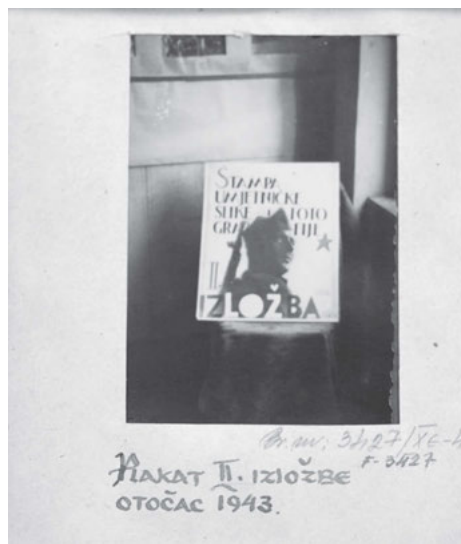
»In den ersten Frühlingstagen des schicksalhaften Jahres 1943 brachte mich der Genosse Jovica Trzun zu den Partisanen. [...] Aus dem Dorf Borčec in der Nähe von Stenjevac begaben wir uns über Sesveta zum Fuß des Bergs Zagrebačka gora. Richtiges Lager – ich lernte den Wald kennen, seine schönen und schrecklichen Seiten. [...] Das Haus in Turopolje, in dem wir auf unserem weiteren Weg Unterschlupf gefunden haben. Der Bauer, unser treu ergebener Freund, begab sich dadurch in Lebensgefahr. [...] Versteckt auf dem Dachboden, warten wir auf unseren Verbindungsmann. Hinter uns molk die Bäuerin die Kuh. Ständig in Angst, verraten zu werden. [...] Wie es der Zufall so will, kam drei Stunden nach unserer Ankunft eine Einheit der Ustascha in das Dorf. Deren Kommando befand sich im benachbarten Haus. Wir saßen in der Falle. Acht Tage lang lagen wir unter Heuhaufen begraben. Wir warteten, dass die Ustascha den Stall betreten, der unter uns lag. Und am dritten Tag kamen sie dann auch, um die Kuh zu beschlagnahmen. Sie bemerkten uns nicht. Die Bäuerin traute sich von da an kaum, den Stall zu betreten. Sie stand Todesängste aus. Wir konnten nicht ewig bleiben. Der achte Tag... [...] Als Bauern verkleidet, begaben wir uns in den Wald des Bauern. So kamen wir problemlos am Wachposten der Ustascha vorbei. Von der kleinen Öffnung auf dem Heuboden aus fotografierte ich kurz vor dem Aufbruch diese Szene. Die Tochter des Hausherrn war sich der Gefahr nicht bewusst, der die gesamte Familie ausgesetzt war, und spielte sorglos. [...] Nachts marschierten wir weiter. Unsere Führer waren junge Knaben. Alle fünf Kilometer wechselten sie sich ab. In der Abenddämmerung brachten sie uns zu der Truppe im Wald. Kaum zehn Kilometer von Zagreb entfernt, also im Herzen des Unabhängigen Staates Kroatien, begegneten wir einem Dutzend Partisanen (Diversanten). Ihr Kommandant begrüßte uns freudig. »In zwei bis drei Stunden wird es hier hoch hergehen«, sagte er uns. »Wir werden zu tun haben, ihr werdet es schon sehen!« Wir nahmen auf dem Waldboden Platz. Um uns herum lagen Papierpakete, Schreibmaschinen, Bleistifte. Am Tag zuvor wurde all das im nahe gelegenen Gemeindehaus sichergestellt. Um zehn Uhr brachen wir auf und gelangten nach zwei Kilometern zu Eisenbahnschienen unweit von Odra. Der Kommandant befestigte Drähte an den Schienen. Der Zug kam, und dann sprangen unter lautem Getöse die Lok, der Beiwagen und zwei Waggons seitlich aus den Schienen. Aus den Waggons schauten angstverzerrte Gesichter hervor. [...] Ein Monat ist vergangen. Otočac ist zur Hauptstadt des befreiten Territoriums geworden. Es wurde eine Gruppe von Kriegsmalern unter meiner Leitung gegründet.«⁴⁷

46 Hlevnjak, Branka und Ivanuš, Rhea. *Hrvatska antiratna fotografija: Prvi svjetski, Drugi svjetski i Domovinski rat*. Zagreb: Udruga za promicanje oblikovanja i umjetnosti, Design Art d. o. o., Centar za kulturu i obrazovanje 2008, S. 114.

47 Text aus dem Fototagebuch von Franjo Mosinger, das im Kroatianischen Historischen Museum verwahrt wird.

Partisanenfotografinnen

In Kroatien wirkte auch Elvira Kohn, eine der wenigen Partisanenfotografinnen. Ihre Karriere als Fotografin begann 1932 im von Miho Ercegović geführten Fotoatelier *Jadran* in Dubrovnik, wo sie kommerzielle Fotografien aufnahm. Ihre künstlerische Arbeit stand indes unter dem Einfluss der Neuen Sachlichkeit. Nach der Gründung des Unabhängigen Staates Kroatien wurde sie unter dem Druck des Geschäftspartners von Ercegović aufgrund ihrer jüdischen Abstammung entlassen, doch sie war auch weiterhin heimlich für ihn tätig.⁴⁸



Seiten aus dem Tagebuch von Franjo Mosinger. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum.
Ohne Inv.-Nr.

48 Šiljak, Lea. Elvira Kohn. In: *Centro*, Mai 2003. Siehe <http://www.centropa.org/biography/elvira-kohn#During%20the%20War>.
[Abruf am 30.01.2021].

Unmittelbar vor ihrem Tod im Jahr 2003 gab Elvira Kohn ihr letztes Interview für das Jüdische Museum Wien, in dem sie Folgendes sagte:

»Neben der Verpflichtung zum Tragen des Abzeichens war es uns verboten, in staatlichen und öffentlichen Einrichtungen zu arbeiten, und auch unsere Bewegungsfreiheit war eingeschränkt. Es war gestattet, zum Strand oder auf den Markt nur bis zu einer bestimmten Uhrzeit am Tag zu gehen; für uns galt die Polizeistunde. In Dubrovnik lag die Staatsgewalt in den Händen der Kroaten, das heißt der Ustascha, während die Militärgewalt in den Händen der Italiener lag. Unser Glück war, dass die Italiener die Macht innehatten. Die Deutschen haben versucht, uns in Zusammenarbeit mit den Ustascha in ihre Konzentrationslager abzutransportieren, doch die Italiener gaben ihnen unmissverständlich zu verstehen, dass sie in Dubrovnik das Sagen hatten und dass es italienisches Recht sei, mit uns zu tun, was sie wollten. [...] Sie brachten uns auf ein großes italienisches Passagierschiff und viele Einwohner aus Dubrovnik kamen, um uns zu sehen. Unter ihnen war auch mein Chef Miho Ercegović. Als ich ihn sah, ging ich auf ihn zu und gab ihm die Kamera zurück. Doch er sagte nur: »Nein, behalte sie, und alles was geschieht, wird auf Film festgehalten werden.« Zuerst brachte man uns ins Hotel Vrek in Gruž, einige Kilometer von Dubrovnik entfernt. Dort blieben wir zwei Monate, wonach man uns Anfang Januar 1943 nach Kupare brachte. Wir waren etwa 1.200 Juden.«⁴⁹

Im Mai desselben Jahres wurden sie, wie viele andere Juden auch, in das Lager auf der Insel Rab gebracht, das nach der Kapitulation Italiens aufgelöst wurde. Nach der Befreiung aus dem Lager schloss sich Elvira Kohn mit ihrer *Leica*, die es ihr während des Lageraufenthalts zu behalten gelang, den Partisanen an. Und obwohl die Partisanen überrascht waren, eine professionelle Fotografin vor sich zu sehen, boten sie ihr sofort an, der Fotoabteilung des ZAVNOH mit der Aufgabe beizutreten, alle Ereignisse auf Filmen festzuhalten. Kohn berichtet:

»Ich war die einzige Fotografin im ZAVNOH. Es gab noch zwei weitere männliche Fotoreporter, die man gelegentlich auch mit anderen Ämtern und Tätigkeiten betraute, sodass ich manchmal als Einzige im ZAVNOH fotografierte. Nachdem das Hauptkommando eine eigene Abteilung für Öffentlichkeitsarbeit gegründet hatte, begann ich für sie zu arbeiten und blieb dort bis Kriegsende. [...] Nach Zagreb kamen wir am 9. Mai 1945 so gegen 17 Uhr. Wir überquerten die Save-Brücke und gelangten auf den Hauptplatz. Der Empfang war einfach unbeschreiblich. Die Menschen säumten die Straßen in ganz Zagreb, warteten darauf, dass wir vorbeikommen, sie klatschten, schwenkten Fahnen. Die Atmosphäre war feierlich, emotionsgeladen und die Menschen waren begeistert und aufgeregt. Alle wussten, dass der Krieg nun vorbei war, dass die Ustascha und die Deutschen die Stadt verlassen hatten und das Zagreb befreit war. Nach der Feier auf dem zentralen Platz der Stadt gingen wir, eine Gruppe von Partisanen, die zusammen im Krieg war, in die Zvonimir-Straße, wo sich einst der Sitz von Ante Pavelić befand. Wir beschlossen, als Zeichen des Sieges über die Ustascha im Hauptquartier von Pavelić zu übernachten. Man warnte uns davor, irgendetwas anzufassen, da die Gefahr bestand, dass die Ustascha dort Sprengkörper und Munition zurückgelassen hatten. Im Hof des Gebäudes war immer noch Brandgeruch zu

⁴⁹ Ebd.

vernehmen; höchstwahrscheinlich hatten die Ustascha Dokumente und Papiere verbrannt, nur einen Tag bevor man sie vertrieben hatte. Meine erste Nacht in Zagreb schlief ich auf dem Tisch im Hauptquartier von Pavelić, im Soldatenmantel und mit einer Pistole im Anschlag unter mir.«⁵⁰

In der Partisanenbewegung in Serbien wirkte ebenfalls eine Fotografin – Slavka Abramović. Das fotografische Handwerk erlernte sie unmittelbar vor dem Zweiten Weltkrieg. Vor Ausbruch des Krieges internierten ungarische Faschisten sie mit ihrer Familie in ihrer Heimat Senta in ein Lager, in dem sie die drei darauffolgenden Monate zubrachte. Nach der Entlassung aus dem Lager ging sie zunächst nach Belgrad, später nach Valjevo. Mit ihrer Schwester Zora trat sie 1944 dem Ersten Montenegrinischen Bataillon der Ersten Proletarischen Brigade bei. Von dort aus wurde sie in die Kultur- und Propagandaabteilung der Brigade abkommandiert, in der sie bis Ende September 1945 als Fotografin tätig war.⁵¹



Karlovac, Kroatien, nach der Befreiung im Mai 1945. Foto: Elvira Kohn. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-11474/18a.

Gattin und Bernstein: Dalmatinischer Fotograf und amerikanischer Journalist

In Dalmatien wirkte die Agitprop des Regionalen Volksbefreiungsrates für Dalmatien, deren Fotosektion Živko Gattin zusammen mit den einstigen Kriegsreportern Slavko Zalar, Jure Ruljančić und Andjelko Batinić gegründet hatte und auch leitete.⁵² Er war der einzige Partisanenfotograf, dem es in Kroatien gelungen war, Farbfotografien zu machen. Nach der Befreiung der Stadt Split organisierte seine Fotosektion am 5. November 1944 im dortigen Kino

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Čukić, Milorad und Lagator, Špiro. *Partizanke prve proleterske*. Belgrad: NIP 1978, S. 161.

⁵² Mataušić, Nataša. *Koncentracioni logor Jasenovac*. Zagreb: Spomen područje Jasenovac 2008, S. 46.

Eden eine Fotoausstellung, bei der die Entwicklung des Volksbefreiungskampfes, die Verbrechen der Faschisten, die Befreiung von Split und das Leben in der befreiten Stadt gezeigt wurden.⁵³ Die Ausstellung eröffnete Cvito Fisković, der damalige Leiter der Bildungsabteilung des Regionalen Volksbefreiungsrates, mit folgenden Worten:

»Ihr werdet hier die Verbrechen der Besatzer sehen, Erschießungen unserer Kinder, unsere brennenden Dörfer, unsere gequälten, aber unerschütterlichen Krieger. Mit diesen Fotografien werdet ihr nochmals die schweren und großen Tage des Kampfes um Freiheit erleben. Diese Fotografien zeigen, wie unser Volk gequält wurde, wie hart es kämpfen musste [...]. Und es verwundert nicht, dass gerade hier, in dem alten *Gabinetto di lettura* bzw. in Wirklichkeit dem *Gabinetto di delitto* die Wahrheit ans Tageslicht kommt. Unter diesem Dach sind die Autonome und Ausgeburten zu Faschisten geworden, hier haben sie unsere Galgen errichtet, hier taten sie vor Europa so, als würden sie Barbaren kultivieren.«⁵⁴

In Gattins Aufzeichnungen, die von seiner Familie zur Verfügung gestellt wurden, ist verzeichnet, dass für seine Liebe zur Fotografie sein Vater Ivan, Überseeskapitän und Vertreter des amerikanischen Unternehmens *Standard Oil*, verantwortlich war, der auch die Fotosektion im kroatischen Bergsteigerverein *Mosor* leitete. Als junger Mann sog Gattin die damals erscheinende *Foto reviju* (Fotorevue) förmlich in sich auf. Seine Vorbilder waren Tošo Dabac, Milan Pavić, Franjo Fuis, Žorž Skrigin und Mladen Grčević, durch die er Techniken und Rezepturen für Filmvergrößerungen lernte. In seinen Notizen ist Folgendes festgehalten:

»Bis heute erinnere ich mich an das in dieser Zeitschrift abgedruckte Rezept für die feinkörnige und weiche Filmentwicklung, mit dem man brillante Negative für starke Vergrößerungen erzielte: Metol 6 g, Natriumsulfat 150 g, Borax 6 g, destilliertes Wasser 1 l; bei exakt 20° C dauerte die Entwicklung sechs Minuten. Immer wenn ich in meinem Leben Schwarz-Weiß-Filme entwickelt habe, verwendete ich jedes Mal diese hervorragende Entwicklungslösung. [...] Als ich mich Ende des Sommers 1942 den Partisanen anschloss, habe ich meine *Plaubel Makinette* und einen Bestand an *Agfa-Isopan*-ISS-Filmen mitgenommen. Zu Beginn habe ich das Partisanenlager in Moseć, unsere Gastgeber in Milešina am Fuße des Svijala-Gebirges, die Familien Tokić und Miletić sowie die sich gerade formierende Dritte Dalmatinische Brigade fotografiert.«⁵⁵

Das Fotelabor seines Vaters, das sich auf dem Dachboden ihres Familienhauses befand, sollte zum ersten Fotelabor der Partisanen in Klis Kosa, in der Nähe von Solin werden. Gattin schloss sich direkt nach der italienischen Okkupation dem Verband der Kommunistischen Jugend Jugoslawiens (SKOJ) an, doch er entschied zugleich, erst nach dem Abitur den Partisanen zu folgen:

»Bis dahin haben wir Parolen in ganz Split geschrieben, politische Literatur verteilt, die Widerstandsbewegung in den Wäldern unterstützt. An jenem Tag kam mich beim Mahl ein Mann abho-

53 Arhiv VII, arhiv NOB-a (Archiv des Volksbefreiungskampfes), CS K16, Reg.-Nr. 34/1.

54 *Antifašistički Split, ratna kronika 1941. – 1945: Listopad 1944. – svibanj 1945. Od oslobođenja grada do kraja rata. Odricanja i muke okrunjeni pobjedom*. Siehe <http://www.ratnakronikasplita.com/kronika/1944-2>. [Abruf am 30.01.2021].

55 Aufzeichnungen von Živko Gattin, die freundlicherweise von Ingrid Gattin Pogutz zur Verfügung gestellt wurden.

len, der vor dem Haus in der Kukuljićeva-Straße, der heutigen Triester Straße, pfiiff. Ich ließ die halbe Mahlzeit stehen, sagte zu Hause niemandem etwas und folgte ihm in einer Entfernung von etwa fünfzig Metern. Als wir nach Sitnica kamen, ruderte ein Mann aus Vranjica zu uns, steckte mir eine Angelschnur mit Haken in die Hand, so als würden wir Fische fangen, und wir ruderten zur Insel Barbarinac. Dort nahm mich ein dritter Mann in Empfang, wir gingen durch einen Weingarten und stiegen entlang der alten Straße nach Klis den Berg hinauf. In einem Pinienhain warteten zwei Milchfrauen aus Solin auf mich und führten mich nach Blace unterhalb des Kozjak-Gebirges. [...] Als wir nach Muć kamen, schloss ich mich der Moseć-Einheit an, deren Kommandant der aus Solin stammende Duje Bašić war. Doch just zu jener Zeit suchte Mirko Marasović, ebenfalls Mitglied des Provinzkomitees, jemanden, den er für die Arbeit mit einer Vervielfältigungsmaschine ausbilden wollte, um Flugblätter zu drucken. Damals begannen wir die Zeitung *Naš glasnik* [Unser Bote] zu drucken, die der aus Sarajevo kommende jüdische Journalist Eli Finci als Redakteur leitete. Man fragte mich, doch ich wollte unbedingt ein Gewehr haben. Marasović sagte mir aber: »Wenn du Flugblätter und Zeitungen druckst, bist du genauso viel wert wie vier Gewehre!« Ich hatte ja meine *Plaubel Makinette* mitgenommen und begann sofort zu fotografieren, obwohl es damals noch nicht möglich war, auch Fotografien zu drucken. Recht bald gesellte sich die Agitprop-Abteilung des Provinzkomitees von Dalmatien zu uns, die die Deutschen aus Livno vertrieben hatten. Dies war in Mosar, auf dem Feld unterhalb der Siedlung Sitno Gornje. Damals wurde der Beschluss gefasst, eine Zeitung ins Leben zu rufen, die wir *Slobodna Dalmacija* [Freies Dalmatien] nannten, da sie auf freiem Territorium gegründet wurde.«⁵⁶

Diese Art von Belegen ist außerordentlich wichtig angesichts der Tatsache, dass ein Großteil der Fotografen und Zeugen verstorben ist und über die Fotografie nur wenige Aufzeichnungen existieren. Im Interview für *Slobodna Dalmacija* erzählte Živko Gattin, wie er seine Kollegen, die Fotografen Jure Ruljančić und Slavko Zalar, um sich versammelte:

»Ich verlangte vom Stabskommandanten Maks Baće, ihn [Slavko Zalar – Anmerkung D. K.] zu uns abzukommandieren, doch er wollte nicht. Wir stritten, ja schlugen uns fast, doch am Ende bekam ich ihn. Er war die Nummer zwei. Der nächste war Jure Ruljančić, der das bekannte Fotoatelier in der Marulić-Straße betrieb. Er schloss sich uns in Split an, als Italien kapitulierte. Bei *Slobodna Dalmacija* war er als Schriftsetzer beschäftigt. Auch ihn habe ich nur mit Mühe und Not bekommen. Bis zum Ende des Krieges waren wir zu sechst. Einer von ihnen war Hrvoje Vidović, Student der Elektrotechnischen Fakultät in Zagreb. Während die Fotoreporter mit den militärischen Verbänden zogen, musste jemand auf das Fotoarchiv aufpassen. Es war ja nicht wie heute, der Feind konnte mit Hilfe von Fallschirmjägern und Schiffen jederzeit einen Angriff starten und alles würde verloren gehen, wie dies mit dem Fotoarchiv des Hauptstabs in Drvar beim Angriff der deutschen Wehrmacht geschah. [...] Die erste Ausgabe der Zeitung *Slobodna Dalmacija* mit unseren Fotografien erschien, als wir uns auf der Insel Vis befanden, wobei die Zeitung mit Hilfe der Vervielfältigungsmaschine gedruckt wurde, die Jure Kaštelan und ich aus der Wüste Blace auf die Insel Brač brachten. Die Zinkografie, das heißt die Anfertigung von Zink-Klischees mittels Übertragung des Bildes auf Zink- oder Kupferplatten, erfolgte im befreiten Bari. Dort wurden Plat-

56 Šarac, Damir. Dr. Živko Gattin: Za čitanje »Slobodne« se strijeljalo!. In: *Slobodna Dalmacija*, Juni 2013. Siehe <https://www.slobodnadalmacija.hr/scena/kultura/clanak/id/204129/dr-zivko-gatin-za-citanje-slobodne-se-strijeljalo> [Abruf am 30.01.2021].

ten mit Fotografien erstellt und wieder zurückgeschickt. [...] Die Verbreitung und das Lesen der antifaschistischen Propaganda wurde bei den Italienern mit einer Haftstrafe und bei den Deutschen mit der Erschießung bestraft. Und dennoch haben die Menschen sie gelesen und allerorts verbreitet.«⁵⁷

Sie fotografierten auf dem befreiten Territorium in Livno und Split sowie auf den Inseln Čiovo, Hvar und Vis, wo sie Ausstellungen organisierten und Wandzeitungen gestalteten. Im Februar 1944 realisierten die Mitglieder der Fotosektion auf der Insel Vis ihre erste Ausstellung unter dem Titel *Narod Dalmacije u borbi za oslobodjenje* (Das Volk Dalmatiens im Kampf um die Befreiung).⁵⁸ Die Präsentation wurde danach auf der Insel Lastovo in der dortigen Schule den Besuchern vorgestellt und anschließend in der Stadt Drvar im Rahmen des am 2. Mai 1944 ausgerichteten Zweiten Kongresses des Vereinigten Verbands der Antifaschistischen Jugend Jugoslawiens (USAOJ) gezeigt. Gattin zufolge haben Slavko Zolar und er die Ausstellungsstücke in Taschen gepackt, zu Fuß transportiert und über das Küstenhinterland Ravni kotari nach Drvar gebracht. Für die Ausstellung nutzten sie eine der dortigen Hallen des holzverarbeitenden Unternehmens *Šipad*. Danach verlegte man die Ausstellung anlässlich des Kongresses der Volksbefreiungsräte Dalmatiens in die befreite Stadt Hvar sowie in der Folge wie erwähnt in das Kino *Eden* in Split, schließlich nach Šibenik und nach Belgrad, wo die dalmatinischen Fotografen das Ende des Krieges erlebten.

Gattins Episode der Reise nach Drvar gibt auch die faszinierende Geschichte des amerikanischen Journalisten Walter Bernstein preis, dem Gattin als Begleiter zugeteilt war und der neben den gemeinsamen Reisen zu Fuß auch beim Tragen der Taschen mit dem Ausstellungsmaterial half. Seine Geschichte ist vor allem deshalb interessant, weil er sich als Leutnant der amerikanischen Armee ohne Wissen seiner Vorgesetzten auf das befreite Territo-



Erster Fotodienst
der Zeitung *Slobodna
Dalmacija*: Ruljančić, Zalar,
Kohn, Batinić, Gattin und
Klišmanić, Insel Vis, 1944.
Foto: Fotodienst *Slobodna
Dalmacija*. Privatarhiv
von Ingrid Gattin Pogutz.

57 Ebd.

58 Hlevnjak, Branka und Ivanuš, Rhea. *Hrvatska antiratna fotografija: Prvi svjetski, Drugi svjetski i Domovinski rat*. Zagreb: Udruga za promicanje oblikovanja i umjetnosti, Design Art d. o. o., Centar za kulturu i obrazovanje 2008, S. 113.

rium schleusen ließ und als erster westlicher Journalist ein Interview mit Josip Broz Tito führte. Das Interview wurde im Wochenmagazin *Yank* veröffentlicht.⁵⁹

Bernstein wurde 1941 im Alter von zwanzig Jahren in die amerikanische Armee einberufen, in der er schon bald als Berichterstatler aus dem Nahen Osten zu arbeiten begann. Zu jener Zeit bis einschließlich 1944 unterlag die jugoslawische Partisanenbewegung durch die Alliierten einer strengen Zensur – insbesondere von britischer Seite, da deren Regierung



Fotoausstellung zum Volksbefreiungskampf. Insel Hvar, Kroatien, 12.–13. Oktober 1944. Autor: Miloš Žanko. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-F-43.



Ausweise von Živko Gattin.
Privatarchiv von Ingrid Gattin Pogutz.

auch weiterhin den geflüchteten jugoslawischen König Petar II. Karadjordjević und seine Exilregierung unterstützte. Obwohl die Volksbefreiungsarmee Hilfe in Form von Waffen und sonstigem Material erhielt, war die Blockade von Informationen allgegenwärtig. Ihre Durchbrechung war von immenser Wichtigkeit, weil sie die Voraussetzung für die Anerkennung der Partisanenbewegung als einzig legitimer, antifaschistischer Bewegung in Jugoslawien bildete. Die Akzeptanz wiederum war für die internationale Anerkennung des neuen Staates nach dem Krieg erforderlich.

Der im Jahr 2021 verstorbene Walter Bernstein hatte sich 2017 zu einem Gespräch für dieses Buch bereit erklärt. Über die beiden bekannten jugoslawischen Politiker Vladimir Dedjער und Milentije Popović, die er in Kairo kennengelernt hatte, gelang es Bernstein, eine Einladung nach Jugoslawien auf das befreite Territorium zu erhalten. Kurze Zeit später reiste er selbstständig nach Bari, wo auch das amerikanische Kommando stationiert war. Sein erklärtes Ziel war es, nach Jugoslawien weiterzureisen:

⁵⁹ Bernstein, Walter. Interview with Tito of Yugoslavia. In: *Yank Magazine*, 16.06.1944, S. 8–9.



Fotoausstellung zur Zeit des Zweiten Kongresses der Vereinigten Antifaschistischen Jugendfront Jugoslawiens in Drvar, Bosnien und Herzegowina, Mai 1944. Foto: Živko Gattin. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-A-11701/52.



Vereidigung der Ersten Dalmatinischen Brigade auf der Insel Vis, September 1944. Foto: Živko Gattin. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-A-2602-f146-69



Kriegsschiff auf der Insel Vis, Kroatien, 1944. Foto: Živko Gattin. Privatarchiv von Ingrid Gattin Pogutz.

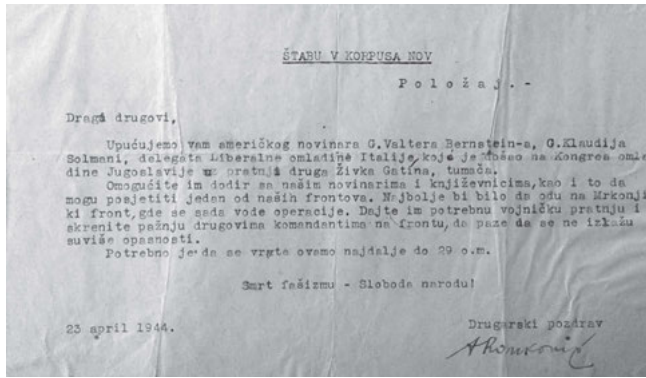


Partisanen befreien
die Insel Hvar, Kroatien,
September 1944. Foto:
Živko Gattin. Privatarhiv
von Ingrid Gattin Pogutz.

»Ich kam in die Balkanspezialeinheit der amerikanischen Armee, die die Partisanen mit Waffen versorgte. Ich ging zum amerikanischen Offizier und sagte ihm, dass ich nach Jugoslawien reisen wollte. Dieser lächelte nur und gab mir zu verstehen, dass es niemanden erlaubt wäre, zu den Partisanen zu reisen. Er sagte zu mir: ›Bleib hier und schreib Texte über uns.‹ Daraufhin sagte ich Dedijer, dass es mir nicht erlaubt sei, nach Jugoslawien zu reisen, woraufhin er mir nur antwortete: ›Pfeif auf ihn, das ist unser Staat und wenn du kommen möchtest, mach es ruhig, wir werden dich dorthin bringen.«⁶⁰

Auf der Reise nach Drvar wurde Bernstein nachts die Tasche mit all seinen persönlichen Sachen und einem Fotoapparat gestohlen. Gattin gab ihm daraufhin die Filme, die er während der Reise von der Insel Vis aufgenommen hatte, weil ihm die Veröffentlichung der Fotografien in der amerikanischen Presse wichtig war. Nach der Ankunft in Drvar wurde für Bernstein die erste Begegnung mit Tito organisiert:

⁶⁰ Aus dem Gespräch des Autors mit Walter Bernstein am 29.11.2017.



Passierschein für Walter Bernstein, ausgestellt von Aleksandar Ranković, Mitglied des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei Jugoslawiens. Privatarchiv von Ingrid Gattin Pogutz.



Walter Bernstein auf dem Weg nach Drvar, Bosnien-Herzegowina. Foto: Živko Gattin. Privatarchiv von Ingrid Gattin Pogutz.

»Ich erinnere mich daran, dass er sich in einer großen Höhle befand, einer Höhle, die das Haus schützte, in dem er untergebracht war. Ich erinnere mich auch daran, dass er einen großen Hund hatte. Hinter einem großen Tisch sitzend, empfing er mich, und das erste Mal sah ich ihn nur kurz. Ich glaubte an all das, was ich bei den Partisanen gesehen habe, es inspirierte mich und ich wollte unbedingt Teil all dessen werden. Aus der heutigen Perspektive betrachtet, denke ich, dass ich damals noch sehr jung war und meine Fragen naiv waren. Seine gesamte Gestalt wirkte außerordentlich imposant. Er war nicht dick, so wie er es später geworden ist. Ich wusste, dass er vor dem Krieg illegal reiste und dabei einen reichen Unternehmer spielte. Ich hatte das Gefühl, dass er dazu in der Lage war, und alles was er tat, war für mich unheimlich wichtig.«⁶¹

Das Gespräch zwischen Bernstein und Tito wurde in englischer Sprache geführt und von einer Frau namens Olga übersetzt. Am darauffolgenden Tag sollte für den jungen amerikanischen Leutnant ein zweites Treffen organisiert werden, zu dem es aber leider nicht gekommen ist.

»Nach diesem ersten einleitenden Gespräch mit Tito war für den nächsten Tag noch ein weiteres, längeres Gespräch vereinbart. An jenem Abend beschloss ich, einen kleinen Spaziergang zu machen, bei dem ich einem britischen Offizier begegnete, der sehr überrascht war, jemanden in der Uniform der Alliierten zu sehen. Es handelte sich um einen unbedeutenden Offizier der britischen Mission beim Hauptstab. Er sah mich neugierig von Kopf bis Fuß an und fragte, wer ich denn sei. Ich erklärte ihm, was ich hier tat, woraufhin er mir sagte, dass ich gegen alle möglichen Befehle verstoßen hätte und mit ihm kommen müsste. Er brachte mich zur britischen Mission, in der sich Randolph Churchill, der Sohn von Winston Churchill, befand. Er war belustigt, dass man mich in Drvar angetroffen hatte, doch dann gab er mir zu verstehen, dass ich verhaftet sei und man mich nach Bari zurückschicken werde. Im Flugzeug saß ich dann mit ihm zusammen und ich kann mich noch gut daran erinnern, dass er sturzbetrunken war. Ich war enttäuscht und zum Teil auch verängstigt. Ich wusste nicht, was mit mir geschehen würde, und glaubte damals niemandem außer den Partisanen. Zugleich befürchtete ich, dass man das, was ich geschrieben hatte, nicht veröffentlichen würde. Ich wollte eigentlich länger bei den Partisanen bleiben und noch viele weitere Artikel schreiben. Gleichzeitig erfuhr ich, dass die Briten dabei waren, die erste offizielle Reise einiger Journalisten und Fotografen zu den Partisanen zu organisieren. Sie sollten diejenigen sein, die die offizielle Geschichte über die Partisanen erzählen.«⁶²

Während Bernstein als militärischer Gefangener nach Bari zurückgebracht wurde, landete am 9. Mai 1944 in Drvar, in der Nähe von Bosanski Petrovac, tatsächlich ein Flugzeug mit der ersten offiziellen, von den Alliierten genehmigten Journalistengruppe. Sie bestand aus dem Berichterstatter des *Time Magazine* Stojan Pribičević, Sohn des Politikers Svetozar Pribičević, dem Fotografen der Agentur *Reuters* John Talbot, dem britischen Fotografen Gene Fowler und dem amerikanischen Fotografen Slade. Sechs Tage später wurde für sie ein Abendessen mit Tito organisiert.⁶³ Bis heute gelten sie als die erste westliche Journalistendelegation, die den Hauptstab besucht hatte, weil ihre Berichte vor dem erst am 16. Juni 1944 im *Yank Magazine* veröffentlichten Interview von Bernstein erschienen sind. In seinem Artikel schrieb Bernstein unter anderem Folgendes:

61 Ebd.

62 Ebd.

63 Roberts, Walter E. *Tito, Mihailović and the Allies, 1941–1945*. Durham: Duke University Press 1987, S. 227.

»Titos Kosmopolitismus wird noch offensichtlicher, je länger man sich in seiner Gesellschaft befindet. Er ist kein einfacher Bauernanführer, sondern ein Weltbürger. Tito ist in Wirklichkeit ein gebildeter Mensch im besten Sinne dieses Wortes. Es gibt Augenblicke, in denen er den Eindruck eines guten Schauspielers hinterlässt – die Uniform trägt er mit Talent.«⁶⁴

Ein paar Monate später schickte Bernstein Gattin ein Paket mit dessen Filmen und veröffentlichte noch einige weitere Artikel, in denen er ihre gemeinsame Reise erwähnte.⁶⁵ Bernstein war vor dem Krieg kein Mitglied der Kommunistischen Partei, doch die Reise nach Jugoslawien stellte für ihn die Verwirklichung seiner jugendlichen Ideale dar und ermöglichte seinen eigenen Beitrag zum Durchbruch der Informationsblockade. Vor Bernstein führte lediglich *Associated Press*, vermittelt über einen Mittelsmann der Partisanen in Bari, ein schriftliches Gespräch mit Tito. Das Militärkommando der Alliierten zensurierte das Interview dennoch. Es wurde erst nach einigen Interventionen, auch seitens des amerikanischen Präsidenten Roosevelt, am 21. Mai 1944 veröffentlicht, was für die Anerkennung der Volksbefreiungsarmee und die künftige Unterstützung durch die Alliierten von entscheidender Bedeutung war.⁶⁶ Die ersten Fotografien, die die Militärzensur der Alliierten durchbrachen, wurden vom britischen Leutnant Lambton Burn aufgenommen und am 6. Dezember 1943 im *Life Magazine* veröffentlicht.⁶⁷

Nur ein paar Tage nach Titos Gespräch mit Pribićević begann am 25. Mai 1944 mit der sogenannten Siebten feindlichen Offensive der Angriff auf Drvar. Im Verlauf des »Unternehmens Rösselsprung«, bei dem Tito und das Hauptquartier der Partisanen außer Gefecht gesetzt werden sollten, gelang dem Hauptstab nur mit Mühe der Rückzug. Beim Angriff kamen zahlreiche ausländische Verbindungsoffiziere und Partisanen ums Leben, während Tito flüchten konnte und mit einem russischen Flugzeug vom jugoslawischen Territorium nach Bari ausgeflogen wurde. In Drvar gerieten Pribićević, Talbot und die beiden ausländischen Fotografen in Gefangenschaft, doch schafften die Partisanen, Pribićević bei einem rasch erfolgten Gegenangriff zu befreien. Auch die anderen konnten letztendlich ihre Freiheit zurückgewinnen. Vili Šimunov-Barba, Partisanenfotograf und erster Fotograf der Presseagentur TANJUG, wurde indes bei dem Versuch, seine Filmnegative auf der Straße von Drvar nach Oštrej aus dem Feuer zu retten, getötet. Geboren in Ogulin als Vilim Schwarz, änderte er nach der Ausrufung des Unabhängigen Staates Kroatien seinen Nachnamen in Šimunov und schloss sich der Partisanenbewegung an. Er arbeitete bereits vor dem Krieg mit der Kommunistischen Partei Jugoslawiens zusammen und begann in Drvar mit der Einrichtung eines Partisanenarchivs. Zudem war er auch der erste offizielle Fotograf des Hauptstabs der Volksbefreiungsarmee und der Widerstandsbewegung Jugoslawiens.

64 Bernstein, Walter. Interview with Tito of Yugoslavia. In: *Yank Magazine*, 16.06.1944, S. 8–9.

65 Bernstein, Walter. Walk Through Yugoslavia. In: *Yank Magazine*, 28.07.1944, S. 8–9.

66 Roberts, Walter E. *Tito, Mihailović and the Allies, 1941–1945*. Durham: Duke University Press 1987, S. 227–228.

67 Kurtović, Nikolina. *Communist Stardom in the Cold War: Josip Broz Tito in Western and Yugoslav Photography, 1943–1980*. Toronto: University of Toronto (Diss.) 2010, S. 55.



Zweiter Kongress der Vereinigten Antifaschistischen Jugendfront Jugoslawiens, Drvar, Bosnien-Herzegowina 1944. Randolph Churchill und Josip Broz Tito. Foto: Živko Gattin. Privatarchiv von Ingrid Gattin Pogutz.



Titos Rede auf der Insel Vis, Kroatien, 1944. Foto: Živko Gattin. Privatarchiv von Ingrid Gattin Pogutz.

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

Neben den bereits erwähnten dalmatinischen Fotografen sei noch Ante Roca erwähnt, der sich 1943 der Stabseinheit der 19. norddalmatinischen Division anschloss.⁶⁸ Bei der Umsetzung der ihm anvertrauten Aufgabe, notwendiges Material zu beschaffen, nahmen ihn Soldaten der deutschen Wehrmacht fest und brachten ihn nach dem Verhör ins Lager nach Slavonski Brod. Ihm gelang die Flucht, woraufhin er als Fotograf der Zeitung *Vjesnik* zu arbeiten begann.⁶⁹

Unbekannt ist bis heute, dass auch Stevan Benčić, Vorkriegsfotograf der Tageszeitung *Politika* und Abgeordneter in der Versammlung des Königreichs der Serben, Kroaten und Slowenen, Mitglied der Partisanenbewegung war. Seiner großen Liebe folgte er auf die Insel Hvar und weitete von dort mit der Zeit sein Geschäft von Budva bis Dubrovnik aus, indem er touristische Motive fotografierte und Ansichtskarten herstellte. Er war Vertreter des Unternehmens *Agfa* für diesen Teil Dalmatiens. Während der kurzen Regentschaft der Ustascha auf der Insel Hvar befand er sich in Gefangenschaft, doch seiner Familie gelang es, ihn durch Bestechung der lokalen Machthaber freizubekommen. Er unterstützte Boža Novak, den späteren namhaften kroatischen Journalisten. Benčić schloss sich 1943 den Partisanen an und begegnete dort in der Folgezeit Vladislav Ribnikar, der ihn mit der Nachrichtenagentur TANJUG bekannt machte. Zu jener Zeit nahm er ein Porträt von Tito auf, das später auf Briefmarken abgedruckt wurde.⁷⁰

Eine besonders eindrucksvolle Fotosammlung, die heute im Kroatischen Historischen Museum in Zagreb verwahrt wird, schuf der Fotodienst des Regionalen Volksbefreiungsrates für Slawonien, in dem Pero Dragila, Vlado Potočnjak, Mate Tačković oder Milan Crnelić wirkten.⁷¹ Dieser Fotodienst erstellte Fotomontagen für besondere Anlässe, zum Beispiel eine Glückwunschkarte zum orthodoxen Weihnachtsfest. Der Dienst organisierte mit Erfolg Fotoausstellungen, darunter jene in Orahovica im Jahr 1944.

Neben den erwähnten Fotografen stechen in dieser Sammlung einige Bilder in quadratischem Format durch ihren Stil und ihre Qualität hervor. Der Urheber ist bis heute unbekannt geblieben, doch handelt es sich vermutlich um Miro Matašin, den Leiter der Fotosektion des Regionalen Volksbefreiungsrates für Slawonien. Der Name dieses Fotografen steht unter einer Aufnahme vom 31. Mai 1944, die in der Ortschaft Duboka Reka im Papuk-Gebirge entstand. Auf dem Bild sind der Chirurg Jože Koporc und die Instrumentierschwester Meri Barvinski zu sehen.⁷² Stil, Format und technische Qualität der Aufnahme sprechen dafür, dass sie aus derselben Hand wie die restlichen Fotos quadratischen Formats stammt, die sich heute in der Sammlung des Kroatischen Historischen Museums befinden. Matašins

68 Ivanuš, Rhea. Ratni ciklus Ante Roce *Svjetlo na pepelu* i Zadar 1944. In: Cukrov, Tončika (Hrsg.). *Ante Roca fotograf stvarnosti*. Zagreb: Hrvatski fotosavez 2013, S. 71.

69 Mutnjaković, Andrija. Ante Roce. In: Cukrov, Tončika (Hrsg.). *Ante Roca fotograf stvarnosti*. Zagreb: Hrvatski fotosavez 2013, S. 15.

70 Mündliche Aussagen der Tochter von Stevan Benčić und der kroatischen Historikerin Zorica Stipetić am 01.12.2017.

71 Hlevnjak, Branka und Ivanuš, Rhea. *Hrvatska antiratna fotografija: Prvi svjetski, Drugi svjetski i Domovinski rat*. Zagreb: Udruga za promicanje oblikovanja i umjetnosti, Design Art d. o. o., Centar za kulturu i obrazovanje 2008, S. 114.

72 Kocković, Braco. *I tamo smo samo ljudi bili (tragovima partizanskih ranjenika)*. Zagreb: Spekter 1982, S. 57.



Mutter mit Kindern im Dorf Knezovljani
in der Banija, Kroatien, April 1945.
Foto: Ante Roca. Zagreb, Kroatisches
Historisches Museum | HPM-82093-2.



Partisaninnen in Slawonien, Kroatien, 1944.
Foto: Miro Matašin. Zagreb, Kroatisches Historisches
Museum | HPM/MRNH-A-2203/1837.



Slawonien. Foto: Miro Matašin. Zagreb, Kroatisches
Historisches Museum | HPM/MRNH-A-2203/1695.

Nachname ist unter der Fotografie fälschlicherweise mit »Marašin« angegeben, doch gab es keinen Partisanenfotografen mit diesem Nachnamen. Miro Matašin war durchaus aktiv, was auch der Katalog zur Ausstellung seiner Kriegsfotografien im Salon Becić in Slavonski Brod von 1981 dokumentiert.⁷³ Matašin stellte in dieser Ausstellung die meisten seiner Fotografien zum ersten Mal vor, was dafür spricht, dass der talentierte Fotograf nach dem Zweiten Weltkrieg in Vergessenheit geraten war.

Doch wer war eigentlich Miro Matašin? Er wurde im Dorf Uljanik unweit des kroatischen Städtchens Garešnica geboren, wo sein Vater als Gemeindebeamter und Kaufmann arbeitete. Nach Abschluss der Handelsschule erwarb er kurz vor Kriegsbeginn seinen ersten Fotoapparat und baute sich ein Fotolabor auf, um sich als Amateurfotograf zu betätigen. Im Alter von 22 Jahren transportierte er auf einem Pferdewagen seine Fotoausrüstung, um in die Nähe von Zvečevo zu gelangen. Zu jener Zeit verwendete er Fotokameras vom Typ *Leica* und *Rolleiflex*, weshalb die meisten seiner Fotografien ein quadratisches Format (6 × 6 cm) aufweisen. In der Umgebung von Zvečevo richtete er ein Fotolabor ein, wo er zusammen mit Nikola Popović und Drago Pavlić arbeitete. Viele Bilder entstanden bei seinen Landsleuten, in der tschechischen Brigade *Jan Žižka*. Man ernannte ihn zum Fotografen des Stabs der Vierzigsten Division, später begleitete Matašin Kosta Nadj und den Stab der Dritten Armee bei den Kämpfen zur Befreiung des Landes bis zur slowenisch-österreichischen Grenze. Nach der Demobilisation im Jahre 1946 arbeitete er als Verkäufer von Fotozubehör im Unternehmen *Univerzal*.⁷⁴ Dieser bescheidene und höchst talentierte Fotograf schuf einige der technisch und künstlerisch eindrucksvollsten Aufnahmen. Die Modelle auf seinen Bildern wirken gelöst, überdies fotografierte er aus großen Entfernungen in der Totale, die heute in der modernen Fotografie allgegenwärtig sind.



Am Ljutoč im Papuk-Gebirge, Slawonien, 1944. Invalidenheim des Siebenten Armeekorps. Foto: Miro Matašin. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-A-2203/1718.

73 Matašin, Miro. *Ratne fotografije: Salon Becić*. Ausst.-Kat. Slavonski Brod: Muzej radničkog i narodnooslobodilačkog pokreta 1981.

74 Ebd.



Junge Partisanin im Krankenhaus, Slawonien, 1944.
Foto: Miro Matašin. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-A-2203/1780.



Erste Kinotruppe der Partisanen. Zvečevo, Slawonien, 1943.
Foto: Fotodienst des Volksbefreiungsrates für Slawonien.
Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-F-4312.

Zu den serbischen Fotografen, deren Entwicklung durch die Partisanenbewegung entscheidend geprägt wurde, zählen Jovan Ritopečki und Nikola Bibić. Ritopečki war während des Kriegs Radiotechniker, Kriegsberichterstatter und Fotograf in der Ersten Vojvodina-Brigade. Nach dem Krieg arbeitete er eine Zeitlang als Fotograf für die Nachrichtenagentur TANJUG und die Tageszeitung *Politika*, um dann 1966 nach Wien zu ziehen, wo er als Fotograf in der Agentur *Votava* tätig war. Vier Jahre später machte er sich als Fotograf selbstständig, arbeitete mit dem österreichischen ORF und anderen staatlichen Institutionen zusammen und schuf zahlreiche Bilder über das Leben der Gastarbeiter in Österreich.

Nikola Bibić wiederum erlernte sein fotografisches Handwerk vom serbischen Fotografen Aleksandar Aca Simić aus Belgrad. Bibić hatte während seines Aufenthalts bei den Partisanen Kurse für Amateurfotografen organisiert. Nach dem Krieg setzte er seine erfolgreiche Laufbahn als Fotograf fort und gewann 1957 den World Press Photo Award. Er realisierte auch das Porträt des lächelnden Bergarbeiters Arif Heralić aus Zenica, dessen Konterfei Anfang der 1960er-Jahre auf dem 1.000-Dinar-Schein abgebildet war, worüber der Regisseur Vojdrag Berčić 1967 den Dokumentarfilm *Devalvacija jednog osmijeha* (Abwertung eines Lächelns) drehte.

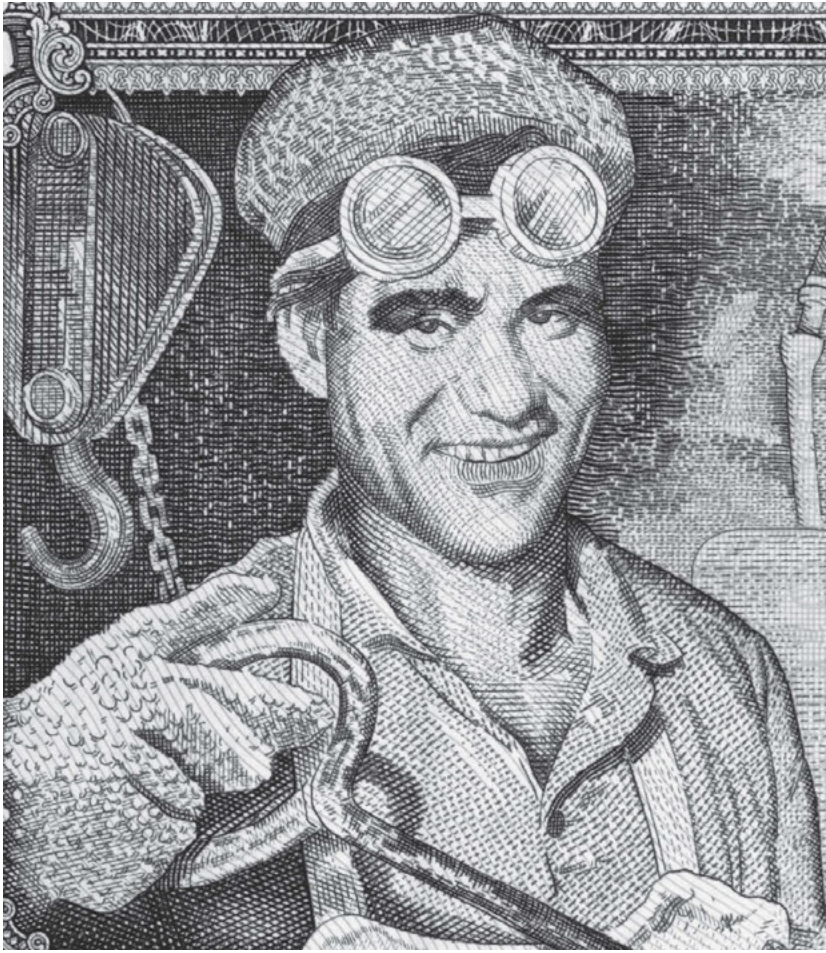


Foto des Bergarbeiters Arif Heralić aus Zenica, Bosnien und Herzegowina, aufgenommen 1954 von Nikola Bibić. Das Bild befand sich im sozialistischen Jugoslawien auf dem 1.000-Dinar-Schein.

Ein weiterer wichtiger Partisanenfotograf war der aus Bosnien-Herzegowina stammende Schriftsteller und Revolutionär Drago Mažar. Während des Krieges führte Mažar als Kommandant der Sechsten Lika-Einheit den Aufstand in Bosnien an und arbeitete zudem als militärischer Nachrichtenoffizier im Operativen Stab für die bosnische Krajina. Im Krieg verlor er zwei seiner Brüder – Josip Mažar-Šoša und Ivica Mažar. Alle drei wurden nach dem Krieg zu Volkshelden erklärt. Seine ersten Fotografien schuf Drago Mažar im Jahr 1942. Nach seinem Tod ist nur ein Teil seines fotografischen Werks erhalten geblieben, das sich, immer noch nicht abschließend bearbeitet und geordnet, im Archiv der Republika Srpska befindet. Einige seiner Fotografien wurden im Buch *Partizanski album* (Partisanenalbum) veröffentlicht, das keine nummerierten Seiten, aber klar strukturiertes und identifiziertes Fotomaterial sowie ein Vorwort aufweist, in dem Folgendes geschrieben steht:

»Fotografien zeichnen keine Worte auf, doch sie verleihen der Situation Macht. Diese Aufnahmen sind eine wichtige und inspirierende Geschichte des ›Fotografen‹. Sie sind der Beleg unserer revolutionären Grundsätze und Formen, Beziehungen und Ereignisse, doch in diesem Zeugnis ist

auch Lyrik enthalten, manchmal mit kaum vernehmbarem Ton des gerade erst erlebten Unglücks, häufiger jedoch gepaart mit dem Enthusiasmus einer gleichartigen Hoffnung.«⁷⁵

Hauptthemen seiner Fotografien sind Freiheit und Emanzipation. Mažar war ein gesellschaftlich engagierter Fotograf, der 1942 Schreckensszenen auf dem Kozara-Gebirge und die Folgen des »Unternehmens Westbosnien« dokumentierte. Bei dieser Militäraktion haben Truppen der Wehrmacht und der Ustascha, mit Unterstützung einzelner kleinerer Einheiten serbischer Tschetniks, 24.480 Menschen ermordet, darunter 8.893 Kinder unter vierzehn Jahren. Den Angaben des Gesundheitsministeriums und des Roten Kreuzes zufolge wurden weitere 7.460 Kinder aus insgesamt 138 Dörfern im Kozara-Gebirge verschleppt.⁷⁶



Von dem Fotografen Dragan Mažar aufgenommene Szenen. Archiv der Republik Srpska. Ohne Inv.-Nr.

⁷⁵ Mažar, Drago. *Partizanski album*. Mit einem Vorwort von Jovo Popović. Banja Luka: Glas, Belgrad: 4. Jul. 1981.

⁷⁶ Lukić, Dragoje. Zločini okupatora i njegovih saradnika nad decom kozarskog područja 1941.–1945. godine. In: Antonić, Zdravko und Marjanović, Joco. *Kozara u Narodnooslobodilačkoj borbi i socijalističkoj revoluciji: radovi za naučnog skupa održanog na Kozari (Mrakovica) 27. i 28. oktobra 1977. godine*. Prijedor: Nationalpark Kozara 1980, S. 283.



Von dem Fotografen Dragan Mažar aufgenommene Szenen.
Archiv der Republik Srpska. Ohne Inv.-Nr.



Von dem Fotografen Dragan Mažar aufgenommene Szenen.
Archiv der Republik Srpska. Ohne Inv.-Nr.



Von dem Fotografen Dragan Mažar aufgenommene Szenen.
Archiv der Republik Srpska. Ohne Inv.-Nr.

Savo Orović⁷⁷ fotografierte während des gesamten Zweiten Weltkriegs die Ereignisse innerhalb der Partisanenbewegung, indem er Einheiten in Montenegro, Bosnien und Herzegowina, Dalmatien, Sandžak, Lika und Kordun begleitete. Vladimir Dedijer schrieb im Vorwort zu Orovićs 1951 veröffentlichtem Buch:

»In den ersten Monaten des Aufstands gab es keine organisierten Fotodienste, es arbeiteten lediglich einige Liebhaber der Fotografie mit überaus bescheidenen Mitteln. Leider ist ein Großteil dieser Fotografien in den Offensiven vernichtet worden. Wie viele Krieger und Amateurfotografen sind mit ihren Fotoapparaten und Filmen gefallen, wie viele wertvolle Aufnahmen wurden vernichtet, weil es keine technischen Möglichkeiten gab, die Filme zu entwickeln?«⁷⁸

Zur gleichen Zeit, als Skrigin Josip Broz Tito im September 1942 in Mlinišće fotografierte, machte auch Orović Aufnahmen von Tito. Später hielt er viele namhafte Persönlichkeiten wie Koča Popović, Ivan Milutinović, Sava Kovačević, Milovan Djilas, Fjodor Mahin und Kulturschaffende wie Ivan Goran Kovačić in Livno fest, wo dieser das Gedicht *Grube* offenbar vollendet hatte. Als Berufsoffizier fotografierte Orović stets militärisch präzise. Seine Bildeinstellungen waren immer schulisch exakt, die Vergrößerungen technisch sorgsam und ohne größere Experimente ausgeführt. Eine seiner bedeutendsten Fotografien, die den verwundeten Tito mit verbundenem Arm und Dr. Ribar zeigt, entstand am 9. Juni 1943 während der Schlacht an der Sutjeska, die Kovačić nicht überleben sollte.

Beleg für die Sparsamkeit beim Fotografieren und den Mangel an Fotomaterial ist ein Brief, den Orović im Dezember 1943 an den Hauptstab richtete. Er fügte dem Schreiben die seit Dezember 1941 geschaffenen⁷⁹ Fotografien bei, wobei es sich lediglich um 124 Bilder handelte.⁸⁰

»Hier schicke ich Ihnen die angeforderten Fotografien der Partisanenaktionen bzw. eigentlich des Partisanenlebens zu, weil die Aktionen zumeist nachts ausgeführt werden, sodass die schönsten und wichtigsten Momente des Kampfes nicht aufgenommen werden können. Ich schicke nahezu alles, was ich fotografiert und verwahrt habe, ungeachtet ihrer Bedeutung, während ein Teil bei Fotografen in Bihać und in Livno verlorengegangen (verblieben) ist.«⁸¹

Seine Aufzeichnungen dokumentieren überdies die strengen Regeln der Partisanen, denen zufolge ein Fotografieren der Partisanenkrankenhäuser verboten war.⁸² Probleme gab es allerdings auch beim Fotografieren der Alliierten, insbesondere auf der Insel Vis.⁸³ Im Gegensatz zu Orović machte der Fotograf Pavle Bojčević eine Serie von Fotografien aus der

77 Savo Orović, montenegrinischer Komitadschi und Offizier der Armee des Königreichs Montenegro, Soldat im Ersten Weltkrieg und danach Oberst in der Armee des Königreichs Jugoslawien. Im Zweiten Weltkrieg nahm er von Anfang an Verbindung zu den Partisaneneinheiten auf, zog sich aber nach der Niederlage der Partisanenbewegung in Montenegro nach Bosnien und Herzegowina zurück. Im Mai 1943 wurde ihm der Offiziersrang eines Generalleutnants verliehen.

78 Orović, Savo. *Fotografije iz Narodnooslobodilačkog rata 1941.–1945*. Belgrad: Historisches Militärinstitut der Jugoslawischen Armee 1951, S. 6.

79 Ebd., S. 114.

80 Orović, Savo. *Ratni dnevnik 1941.–1945*. Belgrad: Hronometar 1972, S. 448.

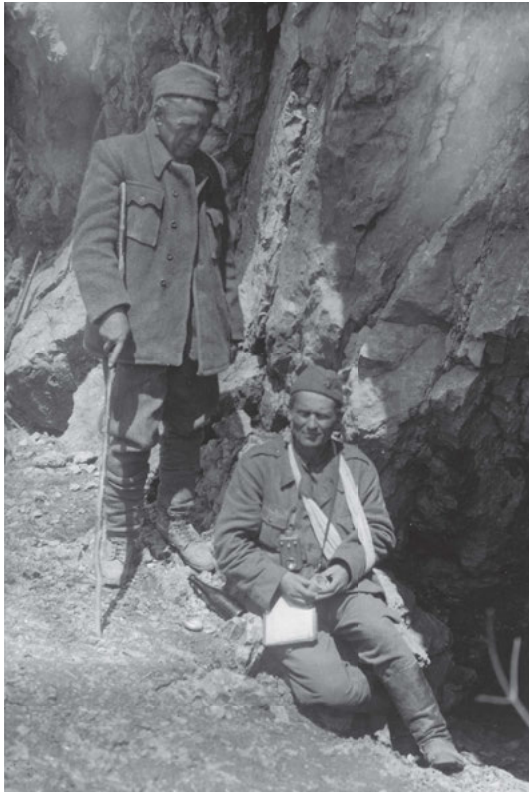
81 Ebd.

82 Ebd., S. 332.

83 Ebd., S. 584.

Vogelperspektive. Diese gehören zu den imposantesten Bildern der Partisanenkolonnen. Gerade wegen des Aufnahmewinkels verlieh er ihnen eine immense Monumentalität und eine nahezu filmische Szenografie.

In Mazedonien war die Situation im Bereich des Verlagswesens und der Kulturproduktion ausgesprochen schlecht, was auch die Spaltung des Staates in einen bulgarischen und einen albanischen Teil sowie die probulgarisch gestimmte Führung der provinziellen Kommunistischen Partei Jugoslawiens bedingte, die mit der Organisierung des bewaffneten Widerstands in Verzug war. Obwohl die Partisanenbewegung 1942 immer mehr Kämpfer zählte und das Zentralkomitee den erfahrenen Organisator und Parteiaktivisten Svetozar Vukmanović-Tempo nach Mazedonien schickte, um dort die Aktivitäten der Kommunistischen Partei Jugoslawiens zu strukturiieren und zu festigen, stand in seinem Bericht an das Zentralkomitee der KPJ am 22. April 1944, dass in Mazedonien nur vier Zeitungen erscheinen würden und es nur ein paar Journalisten und einen Opersänger aus Sofia, aber keine Fotografen gäbe.⁸⁴ Dieselben Angaben sind auch in allen späteren Berichten zu finden.



Der verwundete Josip Broz Tito zusammen mit Ivan Ribar, Sutjeska, 1943. Foto: Savo Orović. znaci.net.



Jugendkompanie beim Treffen in Suvaj bei Bosanski Petrovac, 25. Oktober 1942, anlässlich der Wahlen der Volksbefreiungsräte. Foto: Savo Orović. Privatchiv von Marko Strpić.

84 Zbornik dokumentata i podata o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda. Bd. II/12. Belgrad 1971.



Jugendkompanie beim Treffen in Suvaj bei Bosanski Petrovac, 25. Oktober 1942, anlässlich der Wahlen der Volksbefreiungsräte. Foto: Savo Orović. Privatarhiv von Marko Strpić.



Schlacht am Fluss Neretva, Bosnien und Herzegowina, April 1943. Foto: Pavle Bojčević. Fotolabor des Historischen Archivs beim ZK BdkJ | MRNJ III-4557/znaci.net.



Milinklade, am Fluss Sutjeska gelegen (Schlacht an der Sutjeska), 9. Juni 1943. Foto: Žorž Skrigin. Aus: Skrigin, Žorž. Rat i pozornica. [Krieg und Bühne] Belgrad: Turistička štampa 1968.



Vierte feindliche Offensive, Schlacht am Fluss Neretva, April 1943. Foto: Pavle Bojčević.
Fotolabor des Historischen Archivs beim ZK BdKJ | MRNJ III-4557/znaci.net.



Mazedonien, 1945. Fotograf unbekannt. Belgrad, Militärmuseum | 13290.



Jungpioniere zeichnen einen Roten Stern in Skoplje, Mazedonien. Foto unbekannt. Belgrad, Militärmuseum | 13288.



Mazedonische Einheiten, Skoplje, November 1944. Fotograf unbekannt. Belgrad, Militärmuseum | 413050.

Nach der Kapitulation Italiens am 8. September 1943 und der Fünften feindlichen Offensive – der Schlacht an der Sutjeska – kam es zu einer verstärkten Zusammenarbeit mit den Alliierten, vor allem mit dem Vereinigten Königreich unter Winston Churchill, die nach mehreren Jahren des Zögerns die Realität akzeptierten und die von Tito angeführte Partisanenbewegung als einzig relevante verbündete und antifaschistische Bewegung auf dem Gebiet Jugoslawiens anerkannten. Dies schlug sich auch in einer größeren Unterstützung in Form von Fotomaterial nieder. In Slowenien kam es in der nachfolgenden Zeit zur wahrscheinlich bedeutendsten Intensivierung der fotografischen Tätigkeit, was Tomaž Kladnik, Katarina Jurjavčič und Jože Dežman in ihrer Studie belegen.⁸⁵ Im Winter 1943 und 1944 dokumentierten Edi Šelhaus, Mirko Trobec, Miloš Brelih, Vinko Bavec und Gojko Pipenbacher in der Unterkrain, Marjan Masterl in der Oberkrain, Ivan Lipar-Iztok, Stane Lepardič-Žan und Miroslav Lilik in der Steiermark sowie Čoro Škodlar im Neunten Korps in der Region Primorska die Ereignisse, während Jože Petek den Feldzug der Vierzehnten Division fotografierte. Mitglieder der Fotosektion der Slowenischen Volksbefreiungsfront (SNOS) waren zu dieser Zeit Alfred Kos, Stane Viršek und Frane Cerar. Bei den Partisanen fotografierte zudem der akademische Maler Božidar Jakac, und der Geschichtspräsident Franjo Veselko hielt die Cankar-Brigade fest.⁸⁶



Franjo Veselko, Leiter der Fotosektion, überprüft Filme in einer Dunkelkammer, 23. Oktober 1944. Foto: Maksimilijan Zupančič. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN389/38.

⁸⁵ Kladnik, Tomaž, Jurjavčič, Katarina und Dežman, Jože. *Vojne fotografije 1941.–1945. Partizanske jedinice*. Ljubljana: Defensor 2010.

⁸⁶ Ebd., S. 22.



Fotografisches Atelier, Črnomelj, Slowenien. Foto: Alfred Kos. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN529/4.



Fotografisches Atelier, Črnomelj, Slowenien. Foto: Alfred Kos. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN529/22.



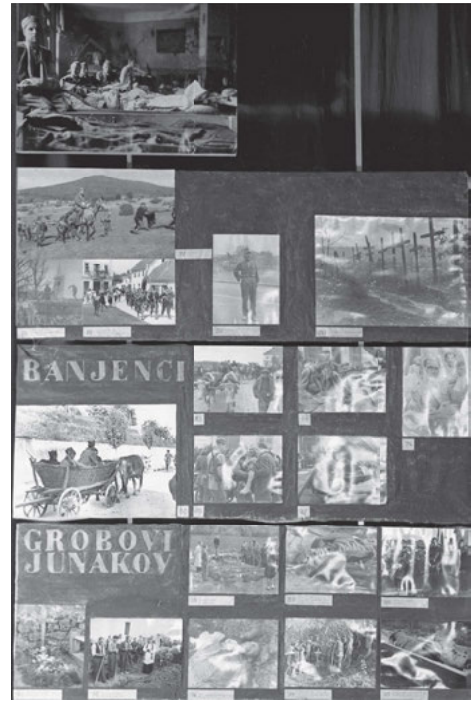
Partisanenkrankenhaus in Zgornji Hrastnik, Slowenien, Frühling 1944. Foto: Dr. Janez Milčinski. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | 1227/15.



Fotoausstellung in Črnomelj, Slowenien, 25.-31. Dezember 1944. Foto: Jože Bitenc. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN526/1



Fotoausstellung in Črnomelj, Slowenien, 25.–31. Dezember 1944.
Foto: Jože Bitenc. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte
Sloweniens | TN526/4.



Fotoausstellung in Črnomelj, Slowenien,
25.–31. Dezember 1944. Foto: Jože Bitenc.
Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte
Sloweniens | TN 526/2.



Durchbruch einer Propagandaeinheit bei Črnomelj, Slowenien. Viršek Stane mit einer neuen Kamera,
28. Februar 1945. Fotograf unbekannt. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN1628/4.

Der slowenische Fotodienst bildete einen der am besten organisierten innerhalb der Partisanenbewegung. Nach 1943 war die Zahl der Fotografen weitaus größer als in anderen jugoslawischen Republiken, gleichzeitig wurde auch die Ausstellungstätigkeit intensiviert. In Cerkno fand am 23. Februar 1945 eine wichtige Fotoausstellung aus Anlass des 27. Jahrestags der Gründung der Roten Armee statt, ausgerichtet von der Propagandaabteilung des Stabs des Neunten Korps.⁸⁷ Bei den slowenischen Fotografen ist insbesondere das Werk von Jože Petek zu erwähnen, der mit seinem dokumentarischen Ansatz, seinem Mut und kompromisslosen Dokumentarismus mit den Arbeiten des angesehenen Robert Capa konkurrieren kann. Hervorzuheben sind weiterhin Dr. Janez Milčinskis Bilder, die eine einzigartige anthropologische Analyse des Lebens in den Krankenhäusern der Partisanen darstellen.

Die Propagandaabteilung des Hauptstabs der Volksbefreiungsarmee und der Widerstandsbewegung Sloweniens organisierte eine Ausstellung mit 118 Fotografien am 5. Juni 1944 im Lakner-Salon in Črnomelj, am 9. Juni in Metlika und am 13. Juni in Semič.⁸⁸ Die Präsentation war in vier thematische Blöcke unterteilt: Verbrechen der Besatzungsmächte, Leben und Kampf der Partisanenarmee, Versorgung der Verwundeten und Kulturveranstaltungen; in jedem der genannten Orte zog die Ausstellung 2.000 Besucher an.⁸⁹ In Dvor kamen etwa 400 Menschen, von denen die Hälfte Soldaten waren. Die Besucher beanstandeten, dass Fotografien aus dem unmittelbaren Kriegsgeschehen fehlen würden und man das Leben der Partisanen nicht detailliert genug dargestellt habe.⁹⁰ Dank der Bemühungen von Slavko Smolej, der die letzten Kämpfe in der Krain fotografierte, konnte die Jesenice-Bohinj-Einheit in Slowenien bereits während des Krieges ein beachtliches Fotomaterial sammeln.⁹¹

Das Allumfassende der Kulturproduktion der Partisanen und ihre Horizontalität führten dazu, dass sich die Kunst für alle Menschen öffnete – Akademiker und Arbeiter, Bauern und Künstler. Zu Dichtern und Schriftstellern wurden jene, die niemals zuvor Gedichte geschrieben und niemals zuvor Geschichten erzählt haben. Viele Fotografen haben sich gerade während des Krieges beruflich entwickelt, viele unbekannte Amateure haben zum ersten Mal fotografiert. Ebenso wie die Dichter, Schriftsteller, Schauspieler, Tänzer, Zeichner, Musiker, Bildhauer und Maler haben auch die Fotografen die Welt kommentiert und gezeigt – und zwar nicht nur als fotografisches Dokument oder als ›falsche‹ fotografische Wahrheit, sondern häufig als ihre eigene künstlerische und politische Vision eines revolutionären Kampfes, der dauerhaften Frieden bringen sollte. Das vorliegende Kapitel beab-

87 Ljubič-Bogo, Mirko. Oris dejavnosti in služb. In: Lah-Boris, Borivoj (Hrsg.). *Artilerija 9. korpusa*. Ljubljana: Partizanska knjiga 1985, S. 260.

88 *Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda*. Bd. IX/6: Partijsko-politička dokumenta 1943. godine. Belgrad 1967.

89 Ebd.

90 Ebd.

91 Pavlin, Mile. *Jeseniško-bohinjski odred*. Ljubljana: Knjižnica NOV in POS 1970, S. 317.24 *Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda*. Bd. II/6: Dokumenti vrhovnog štaba Narodnooslobodilačke vojske Jugoslavije 1942. Belgrad 1957, na zurück. Im Mai 1943 wurde ihm der Offiziersrang eines Generalleutnants verliehen.

sichtigte aufzuzeigen, wie sich unter freiem Himmel und unter unmöglichen Bedingungen eine rege Produktion vollziehen konnte, die vor allem eine besondere Rolle in der Entfaltung des revolutionären Bewusstseins spielte, aber auch durch die Besonderheit der technischen Voraussetzungen geprägt wurde.

5. Fotografie und Propaganda

Das Wort Propaganda wird heutzutage zumeist von einer negativen Konnotation begleitet und mit Manipulation und Missbrauch in Verbindung gebracht. In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts indes wurde darunter vor allem ein Prozess verstanden, in dem Informationen zur Darstellung bestimmter Ziele oder der Sicherung notwendiger Unterstützung kommuniziert wurden. Es handelte sich vornehmlich um die Kontrolle und die Vermittlung von Informationen in erster Linie mit Hilfe und durch Medien¹ – zumeist Massenmedien, die den jeweiligen politischen, kulturellen oder ökonomischen Interessen entsprachen – an ein interessiertes Publikum.²

Roland Barthes zufolge ist die Fotografie hingegen insbesondere eine Information bzw. die Zeitungsfotografie eine Botschaft, die durch die Quelle der Sendung, den Kanal der Übertragung und den Punkt des Empfangs definiert ist.³ Die Redaktionsmitglieder sind nach Barthes die Quelle der Sendung, der Kanal der Transmission ist das Medium als solches, während das Publikum den Punkt des Empfangs bildet.⁴ Wenn man eine solche Form der Systematisierung auf die Partisanenfotografie anwendet, sind der Fotograf, die fotografische oder kulturell-künstlerische Sektion, die Zeitungsredaktion, die Druckerei, die Foto- und Propagandaabteilung allesamt Quellen der Sendung. Den Transmissionskanal bilden die Zeitungen der Partisanen, in denen man nur selten qualitativ hochwertig abgedruckte, mit Titeln versehene Fotografien finden konnte – weitaus häufiger wurden die entwickelten Bilder selbst oder Wandzeitungen verwendet.⁵ Zeitgenössische Autoren wie etwa Allan Sekula betonen, die Fotografie könne nicht isoliert vom Distributionskontext betrachtet werden. An dieser Stelle sei hervorgehoben, dass im Falle der Partisanenfotografie gar der gesamte Kontext, in dem die fotografische Botschaft der Partisanen funktionieren sollte, heranzuziehen ist. Es handelte sich nicht um gewöhnliche Zeitungsredaktionen, deren Fotografen und Redakteure unter komfortablen Bedingungen arbeiteten, sondern vielmehr

1 Kallis, Aristotle. *Nazi Propaganda and the Second World War*. Hampshire and New York: Palgrave Macmillan 2005, S. 1.

2 Faber, Sebastian. *Memory Battles Of The Spanish Civil War*. Nashville: Vanderbilt University Press, S. 30.

3 Barthes, Roland. The Photographic Message. In: Sontag, Susan: *A Barthes Reader*. New York: Hill and Wang 1982, S. 124.

4 Ebd.

5 Die Distributionskanäle der Fotografie offenbarten all ihre negativen Seiten bei der Ankunft der Verbindungsoffiziere des Hauptstabs für den Nahen Osten. Edvard Kardelj schickte am 13. Juni 1943 einen Brief an Boris Kidrič und Franc Leskosek, in dem er ihnen mitteilte, dass ihre Fotografien für politische Zwecke genutzt und in der Zeitung *Poročevalec* (Berichterstatter) abgedruckt werden sollten. Sich der absoluten Limitiertheit einer solchen Propaganda bewusst, riet er ihnen, dass man sie auch den Bauern in den Dörfern zeigen sollte. In: *Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda*. Bd. II/7: Dokumenta vrhovnog štaba Narodnooslobodilačke vojske Jugoslavije 1942–1943. Belgrad 1959.

um Druckereien, die überwiegend in Wäldern oder in den vorübergehend befreiten Städten und Ortschaften angesiedelt waren. Zudem reduzierten sie sich nicht selten auf die Fotografen selbst.

Mit Blick auf Distributionskanäle ist das Beispiel einer Fotografie interessant, auf der königstreue serbische Tschetniks zusammen mit Offizieren der deutschen Wehrmacht und Anhängern der kroatischen Ustascha in der bosnischen Stadt Sanski Most dem Fotografen Modell standen – und zwar im selben Park, in dem nur ein Jahr zuvor 27 Menschen erhängt worden sind.⁶ Zu erwähnen sind auch Fotografien, auf denen Mitglieder der Ustascha gemeinsam mit Tschetniks am 15. Mai 1942 in Banja Luka posieren. Nachdem die Partisanen über Verbindungsleute und Sympathisanten in den Besitz dieser Fotografien gelangt waren, verteilten sie diese unter der Bevölkerung und sicherten dadurch der Partisanenbewegung eine noch breitere Unterstützung. Die Aktion war vor allem Vilko Vinterhalter, Chef der Agitprop-Abteilung für die Bosanska Krajina und späterer Redakteur der in Sarajevo veröffentlichten Zeitung *Oslobodjenje* (Befreiung) zu verdanken.⁷ In der Folge stießen die Einheiten der Ustascha auf zunehmend größeren Widerstand der Bevölkerung, worüber ein Tschetnik-Oberst namens Rade Radić,⁸ dem Nachrichtenoffizier der Vierten Infanteriedivision des Unabhängigen Staates Kroatien, Stjepan Kovačević, berichtete: »Das Volk greift uns, und besonders mich, wegen der geschlossenen Abkommen vehement an.«⁹

Unter Agitation, die Guerillabewegungen und somit auch die Partisanenbewegung kennzeichnet, war die Verbreitung politischer Ideen mit Hilfe von Worten, Briefen und anderen Mitteln zu verstehen, um eine kritische Masse an Unterstützern für unmittelbare Aktionen oder die Verwirklichung eines bestimmten politischen Zieles zu gewährleisten. Propaganda bedeutete hingegen die planmäßige Verbreitung politischer Grundsätze und die Schulung von Menschen zum Verständnis dieser Prinzipien. Unter Kultur wiederum wurde die Summe »aller materiellen und geistigen Leistungen eines Volkes oder der Menschheit in einem bestimmten Zeitraum« verstanden.¹⁰ In einem Dokument mit Anleitungen zur Arbeit und Organisation der Agitprop in der Küsten- und Gebirgsdivision ist zu lesen, dass man sich in allen Einheiten – jedem Zug, jeder Kompanie, jedem Bataillon und schließlich auch der Division – »ständig vor Augen führen muss, dass unsere Armee umso stärker ist, je mehr die Kämpfer wissen bzw. je politisch gebildeter, besser informiert, kulturell fortschrittlicher sie sind. Im Gegensatz dazu ist die faschistische Wehrmacht umso stärker, je weniger ihre Soldaten wissen, das heißt je weniger politisch gebildet, informiert und kulturell bewandert sie sind.«¹¹ Die Kommunistische Partei Jugoslawiens vertrat von Beginn an den Standpunkt, dass Kultur und Bildung eine wichtige Form des revolutionären Kampfes darstellen, der sich parallel zum antifaschistischen Kampf vollzieht. Diese Idee illustrierten auch Parolen

6 Bokan, Branko J.. *Srez Sanski Most u NOB 1941–1945. godine*. Sanski Most: Skupština opštine Sanski Most 1980, S. 445.

7 Samardžija, Stevo. *Četrnaesta srednjebosanska NOU brigada*. Banja Luka: Skupština opštine Prnjavor 1983, S. 233.

8 Ebd., S. 233.

9 Arhiv VII, NDH [Unabhängiger Staat Kroatien], Schachtel 101, Reg.-Nr. 2/4-1. Siehe Samardžija, Stevo: *Četrnaesta srednjebosanska NOU brigada*. Banja Luka: Skupština opštine Prnjavor 1983.

10 *Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda*. Bd. IX/3: Partijsko-politička dokumenta 1943. godine. Belgrad 1967.

11 Ebd.

wie »Durch Bildung zur Freiheit«, »Waffen sind nicht nur Gewehre und Kanonen, Flugzeuge und Panzer, sondern auch Wissen« und »Bücher helfen uns, die Freiheit zu gewinnen, und die Freiheit wird uns ermöglichen, Bücher zu erobern«,¹² womit das emanzipatorische Potenzial des Partisanenkampfes bestätigt werden sollte.

Intensivierung der Tätigkeiten der Agitprop

Aufgrund ihrer Eigenschaft, Botschaften relativ leicht zu übermitteln, wurde die Fotografie in der Agitprop-Abteilung zu einem zunehmend wichtigeren Kommunikationskanal und immer bedeutender für die Agitation der Partisanen. Dennoch glitt die Partisanenfotografie zu keinem Zeitpunkt in ausschließliche Propaganda ab. Der Grund für die stetig bedeutendere Rolle der Fotografie lag in der Tatsache begründet, dass in den beiden letzten Kriegsjahren die Zentralisierung der Propaganda- und der kulturell-künstlerischen Abteilungen immer weiter gestärkt wurde, um den bevorstehenden Aufgaben des Volksbefreiungskampfes zu entsprechen. Im Jahr 1943 wurde mit einer Systematisierung des Agitations- und Propagandaapparats sowie der Kultur- und Bildungsarbeit begonnen. Sie wurden in vier Bereiche eingeteilt: politische Agitation, Zeitungswesen, Kultur- sowie Bildungsarbeit, zu der die Alphabetisierung der Menschen, das Schulwesen, die Organisation von Vorträgen, eine Lientheatersektion, Chöre, Bibliotheken, die Anlegung von Archiven sowie die Fotografie gehörten:

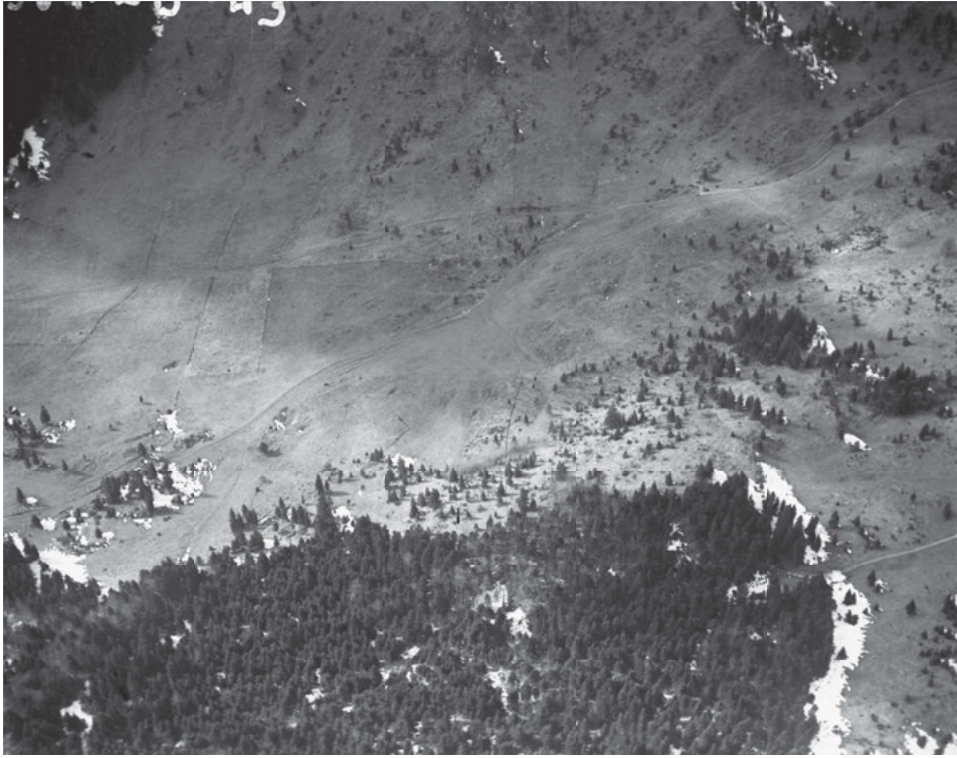
»Jede Agitprop-Abteilung in den Brigaden sollte entsprechend den verfügbaren Möglichkeiten und Mitteln (Fotografen, Fotoapparate und -material) Fotoreporter haben, die Kämpfe, Märsche, Übungen, Lernprozesse, Ruhepausen, Feiern, erbeutetes Material, Gefangene und feindliche Verluste, unsere Gefallenen, die alltäglichen Tätigkeiten, beginnend beim Brigadestab bis hin zum einzelnen Soldaten usw. fotografieren würden. Man muss bedenken, dass Fotografien die wohl objektivsten Bilder und Dokumente unseres Kampfes sind und einen unschätzbaren historischen Wert besitzen. Sie stellen außerdem ein vorzügliches Propagandamaterial dar. Besonders wichtig sind Fotografien, die an vorderster Front aufgenommen werden und die unmittelbaren Kampfhandlungen zeigen. Diese Aufgaben haben allerhöchste Priorität: Wenn in den Brigaden das Material fehlt, hat man sofort der Agitprop-Abteilung der Division Meldung zu machen und dabei zusätzlich die Zahl der Fotoapparate anzuführen, über die die Brigade verfügt. Das gesamte aufgenommene Material gehört dem Stab der Division und ist in Form von nicht entwickelten Filmen zu übergeben. Die Filme wird man danach entwickeln, Kopien für das Archiv der Brigade anfertigen und verdienten Kämpfern ihre Fotografien schenken.«¹³

Hieraus wird ersichtlich, wie hoch die Beweiskraft der Fotografie veranschlagt wurde. Der Glaube an die Macht und die Wahrheit der Fotografie war insbesondere mit Blick auf ihr Propagandapotenzial enorm. Dem Medium wurde eine größere Aussagekraft als dem geschriebenen Wort zugewiesen. An diesem Punkt setzte die Indexierung der wichtigsten

¹² Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918–1988*. Bd. 3: *Socijalistička Jugoslavija 1945.–1988*. Belgrad: Nolit 1988. S. 357.

¹³ *Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda*. Bd. IX/3: *Partijsko-politička dokumenta 1943. godine*. Belgrad 1967.

Themen ein, aber es deutete sich auch die künftige Anlegung von Fotoarchiven an. Hinsichtlich der Wahl der Themen überwog ein horizontaler Ansatz, doch wichtig waren auch Mußestunden sowie jeder einzelne Soldat, ungeachtet seiner Position innerhalb der militärischen Hierarchie.



Höchstwahrscheinlich eine Aufnahme aus einem Flugzeug der Alliierten, 1944/45. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN1119/8.

Die größte Zahl der Fotosektionen wurde nach dem Befehl des Oberkommandos vom 13. Dezember 1944 zur Organisation der Propaganda- sowie der Kultur- und Bildungsarbeit innerhalb der Volksbefreiungsarmee systematisch eingerichtet. Die Fotosektionen sollten in der Propagandaabteilung des Hauptstabs sowie in den Stäben der Divisionen und Brigaden gemeinsam mit Filmsektionen ihrer Arbeit nachgehen. Die Propagandaaktivitäten erlebten Ende 1944 ihren größten Aufschwung, sie durchdrangen die gesamte Struktur, angefangen bei den kleinsten militärischen Formationen, über Bataillone und Kompanien bis hin zum Hauptstab selbst, der Abteilungen für Propaganda, Kultur- und Bildungsarbeit, Zeitungswesen, Film, Fotografie und historisch-wissenschaftliche Arbeit erhielt.¹⁴ Die Kritik an dieser Art der Organisation richtete sich zumeist gegen die »schablonenhafte Herangehensweise an die Formen der Arbeit und die Realisierung der Kultur- und Bildungsaktivitäten.«¹⁵ Gleichzeitig übernahmen die Kulturabteilungen in den Brigaden maßgeblich die

¹⁴ Ebd., S. 361.

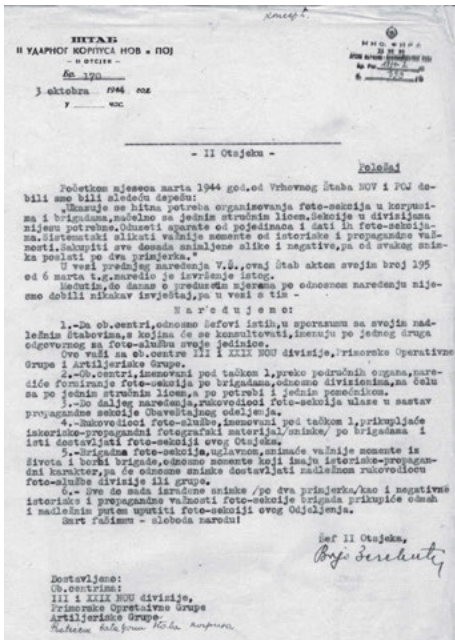
¹⁵ Ebd., S. 362.

4. Čega treba da se drže vojni cenzori u svome radu?

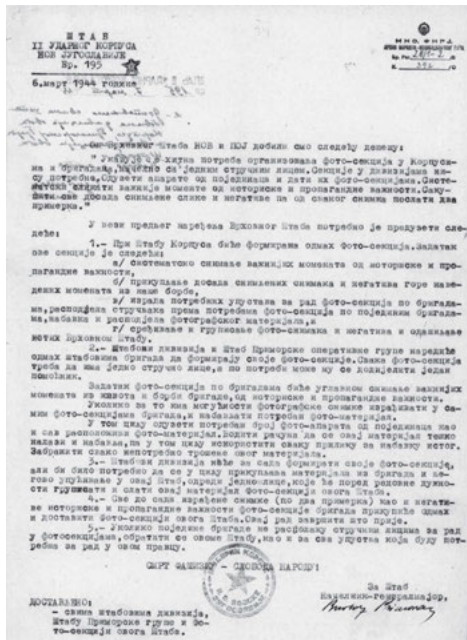
Cilj rada vojnih cenzora treba da bude:

- a) da spreče rasturanje knjiga, publikacija, filmova i odašiljanje pošte koji su po svome sadržaju upereni protiv tekovina naše borbe, usmereni na razaranje pozadine, demobilisanje snaga za ratne napore, izazivanje šovinističkih i sl. trvenja i sukoba, slabljenje borbenog morala i ratnih napora i na to da neprijatelju otkriju - svesno ili nesvesno - naše vojne tajne (položaj jedinica, obezbeđenje, brojno stanje, namere i zadatke, o jačini i vrstama naoružanja, vojne objekte za prebacivanje i smeštaj trupa, preduzeća za proizvodnju ratnog materijala ili vojne opreme, mesta i kapacitet naših tvornica, brojno stanje radnika, podatke o predviđenom putovanju, pravcu i načinu putovanja vojnih i političkih rukovodilaca, o mestima naših magazina, skladišta, načinu prevoza ratnog i vojnog materijala itd.).
- b) da spreče rasturanje svih knjiga, filmova, foto-materijala, publikacija, žurnala i sl. koji su proizvod fašističke odnosno kvislinške propagande, u kojima se pronose fašističke tendencije, brane ili slave narodni izdajnici i sluge okupatora pa bilo da su one štampane, slikane ili snimane za vreme okupacije, pre okupacije ili posle oslobodjenja.
- c) da spreče izdavanje i rasturanje, odnosno samo rasturanje stvari snimanih ili štampanih za vreme okupacije, koje bi štatile ratnim naporima savezničkih država ili išle na štetu - moralno ili materijalno - armija savezničkih država. Tako je određen opseg rada i kriterijuma vojnih cenzora u čl. 4 Uredbe i njega se treba potpuno pridržavati. Treba se čuvati toga da vojni cenzori ne postanu kočnica književnog i umetničkog razvoja. Za senzore treba da bude bitno ne da li je neka stvar dovoljno umetničkoj visini, nego da li je ona neprijateljska ili fašistička. Pogrešno bi bilo da vojni cenzori

Anweisung des Generalstabs, Fotosektionen in den Korps und Brigaden zu gründen, 3. Oktober 1944. Belgrad, Militärarchiv | NOVJ K393 F2 19.



Anweisung des Generalstabs, Fotosektionen in den Korps und Brigaden zu gründen, 6. März 1944. Belgrad, Militärarchiv | NOVJ K392 F2 28.



Schreiben mit dem Titel „Was müssen Militärzensoren bei ihrer Arbeit beachten?“. Belgrad, Militärarchiv | NOVJ K440C F2 20.

Agitations- und Propagandaarbeit, die Kultur- und Bildungstätigkeit. Im selben Jahr wurden Fotodienste gegründet, die Aufnahmen aus der Luft unter anderem für die Verwendung in der Landvermessungssektion fertigen sollten.¹⁶ Als einziger Widerstandsbewegung war es den Partisanen gelungen, Fliegerstaffeln zu organisieren. Durch die Entwicklung der Luftwaffe kam es auch zur Gründung eines separaten Dienstes für Luftaufnahmen, der Aufklärung aus der Luft betreiben und nachrichtendienstliche Aufgaben übernehmen sollte. Für die Vorbereitung der abschließenden Kriegsoperationen und die Befreiung des Landes waren diese Tätigkeiten von entscheidender Bedeutung. Die aus der Luft getätigten Aufnahmen wurden vergrößert und zu größeren Einheiten verbunden.

Die Anweisungen für die Arbeit des Pressedienstes vom März 1944 erläutern die besondere Bedeutung der Fotografien und enthalten die Aufforderung an die Berichterstatter, alle Fotografien aus dem Volksbefreiungskampf sowie Aufnahmen feindlicher Verbrechen zusammenzutragen. Eine recht optimistische Empfehlung lautete überdies, dass man Fotografien sammeln sollte, die sich »in den Taschen der Leute befinden, die diese für die Verwendung der Widerstandsbewegung gerne hergeben werden.«¹⁷ Das Oberkommando erteilte daher am 4. März 1944 dem Hauptstab der Volksbefreiungsarmee und der Widerstandsbewegung Kroatiens den dringlichen Befehl, in den Brigaden und Korps Fotosektionen einzurichten, deren Aufgabe im Fotografieren relevanter Ereignisse bestand. Angeraten wurde, Fotoapparate, die einzelne Partisanenkämpfer besaßen oder ihnen überlassen wurden, einzusammeln und sie den Fotosektionen zurückzugeben: »Systematisch sind alle Ereignisse von historischer und propagandistischer Bedeutung zu fotografieren sowie alle bislang gefertigten Abzüge und Negative zu sammeln und von jeder Aufnahme zwei Abzüge einzuschicken.«¹⁸ Denselben Befehl erhielten in den darauffolgenden Tagen auch alle anderen Stäbe, denen man zudem auferlegte, Anleitungen für die Arbeit der Fotosektionen zu erstellen.

Die Versuche einer stärkeren Zentralisierung des Agitprop-Apparats im Verlauf des Jahres 1944 bewirkten allmähliche Veränderungen, was im Beschluss der KPJ mündete, dass ein neuer Propagandadienst ins Leben gerufen werden sollte:

»Die neue Organisation der Agitprop-Abteilung des Zentralkomitees war auf die Überwindung der ›Spontantität und Archaik‹, den Aufbau des Agitprop-Apparats, die Konzentrierung – mittelbar oder unmittelbar – des gesamten volkseigenen, politischen, kulturellen, schulischen, ja auch des wissenschaftlichen Lebens in den Händen der parteilichen Einrichtungen ausgerichtet.«¹⁹

Auf diese Weise sollte die Zahl der Parteimitglieder gesteigert und die ideologische Grundlage einer neuen Gesellschaft geschaffen werden. Das letzte Kriegsjahr und das Kriegsende stellten für die Fotografie einen Wendepunkt dar, da sie nunmehr unter die absolute

16 *Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda*. Bd. V/26: Borbe u Hrvatskoj 1944. godine. Belgrad 1961.

17 *Zemaljsko antifašističko vijeće narodnog oslobođenja Hrvatske, zbornik dokumenata 1944. (od 10. svibnja do 31. prosinca)*. Zagreb: Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske 1975.

18 *Zbornik dokumenata /podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda*. Bd. II/12: Belgrad 1971.

19 Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918–1988*. Bd. III: *Socijalistička Jugoslavija 1945.–1988*. Belgrad: Nolit 1988, S. 121.

Kontrolle eines Massenapparats fiel. Zugleich setzte langsam eine Periode ein, die der Historiker Branko Petranović beschrieb als Zeit ohne »Kritik, Disput, Pluralität der Standpunkte über spezifische Themen aus dem Bereich des kulturellen Schaffens – wenn man von einzelnen kritisch intonierten Artikeln mit politischem Hintergrund aus den Reihen der sogenannten bürgerlichen Opposition absieht.«²⁰ In dieser Phase ging das Partisanenarchiv in die Hände zentralisierter Ämter über. Sie wurden zu Einrichtungen des neu entstandenen Staates, der eine souveräne Kontrolle auch durch den Aufbau einer dogmatischen ideologischen Position in der gesamten Gesellschaft zu sichern bemüht war. Einer der Gründe für diese Wende lag auch im Umstand begründet, dass die Entstehung eines neuen Staates nicht ohne Widerstände und Probleme im In- und Ausland verlaufen konnte; vor allem vonseiten der Sowjetunion waren direkte Drohungen einer Invasion zu vernehmen.

Die Propagandaabteilungen in den Brigaden- und Divisionsstäben hatten im Jahr 1945 Sektionen für Politik und Propaganda, Kultur und Bildungswesen, für Fotografie sowie Presse. Die Propagandaabteilungen in den Korps besaßen darüber hinaus Abteilungen für politische Propaganda sowie Kultur- und Bildungsabteilungen mit Sektionen für Schulbildung, Alphabetisierungskurse und Kunst, ferner Abteilungen für Zeitungswesen, Film und Fotografie. Das Oberkommando der Volksbefreiungsarmee und der Widerstandsbewegung Jugoslawiens sowie ab dem 1. März der Generalstab der Jugoslawischen Armee (JA) verfügten über eine Abteilung für politische Propaganda und eine Abteilung für Kultur und Bildung mit drei Sektionen: Allgemeinbildung, Alphabetisierungskurse und Kunst, darüber hinaus Abteilungen für Zeitungswesen, ein Institut für die Erforschung des Volksbefreiungskrieges, eine Fotosektion sowie eine Abteilung für Auslandsbeziehungen und Personalangelegenheiten.

Entgegen der heute gängigen Meinung wurde in Jugoslawien die Militärzensur erst Anfang 1945 eingeführt und war auf die Kontrolle der Inhalte innerhalb des Militärs gerichtet. Gemäß dem Dokument des Oberkommandos waren die Hauptstäbe für die Einführung der Zensur verantwortlich. Vollzogen wurde die Zensur von den Beauftragten in den Stäben der Korps und der unter ihre Zuständigkeit fallenden militärischen Gebiete sowie bei Bedarf auch in den Stäben der Brigaden und Kompanien. Militärische Zensoren waren Organe der Stäbe, während die militärische Postzensur von mit diesem Amt betrauten Kommandos ausgeübt wurde. Zum ersten Mal wurde ein Verzeichnis mit Titeln verbotener Bücher erstellt und zudem sämtliche aus dem Ausland stammenden Manuskripte und Bücher samt detaillierter Beschreibungen kontrolliert. Für Filme legte man ein besonderes Verzeichnis an, das neben den Filmdaten auch die Verbotsgründe nannte. Wegen Materialmangels verzichtete man interessanterweise auf die Vernichtung der konfiszierten Filme, um sie später bei Bedarf wiederverwerten zu können. Offizielle Schreiben wie die Briefe des Oberkommandos, aber auch Briefe von Zivilisten, die an andere Zivilisten oder Soldaten gerichtet waren, unterlagen nicht der Zensur. Kontrolliert wurden hingegen die Berichte von Journalisten, alle Nachrichten der Berichterstatter sowie Fotomaterial, das für unterschiedliche offizielle Zeitungsausgaben bestimmt war. Verhindern sollte die Zensur die Verbreitung feindlicher Inhalte und Propaganda von Kollaborateuren, die Preisgabe von militärischen

20 Ebd., S. 124.

Geheimnissen sowie die Distribution von Materialien, die während der Okkupation gedruckt wurden und die in irgendeiner Form die Anstrengungen der Alliiertenverbände hätten gefährden können. Dabei hob man besonders hervor, dass die Militärzensur nicht die literarische und künstlerische Entwicklung bremsen dürfe und es nicht ihre Aufgabe wäre, den Wert des künstlerischen Werks zu beurteilen, sondern lediglich zu entscheiden, ob ein Werk feindlichen oder faschistischen Charakters war.²¹ Anders als bei den Alliierten und den feindlichen Streitkräften wurde der Zensurapparat erst im letzten Kriegsjahr Realität. Diese Tatsache ist vor allem in Hinblick auf die fotografische Tätigkeit interessant. Gerade das Fehlen von Kontrolle trug ja zum Pluralismus von Ideen und Ansätzen bei, der zusammen mit den Produktionsbedingungen die Partisanenfotografie maßgeblich prägte. Im übertragenen Sinne standen der demokratische Aspekt des Mediums und die fotografische Produktionspraxis in Distanz zu autoritären und bürokratischen Praktiken, die in anderen Feldern geherrscht hatten. Die Partisanenfotografen waren innerhalb der antifaschistischen Bewegung vielleicht dem Ideal des horizontalen antikapitalistischen Kampfes am nächsten, das heute unter verschiedenen gesellschaftlichen Bewegungen in der Welt allgegenwärtig ist.



Warten auf Radionachrichten vor dem Informationsbüro in Dubrovnik, 1945. Foto: Nikola Ruočić.
Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-F-8242.

21 Belgrad, Militärarchiv, NOVJ [Volksbefreiungsarmee Jugoslawiens], K24 F2 20.

Feindliche Propaganda

Während der gesamten Kriegszeit folgte das Kultur- und Schulleben innerhalb der okkupierten Territorien der Ideologie des Faschismus und Nationalsozialismus. Die Inhalte waren ausgesprochen antikommunistisch, antijüdisch und antifreimaurerisch, auf dem Gebiet des Unabhängigen Staates Kroatien auch antiserbisch und antijugoslawisch. Die deutsche Kultur wurde ebenso wie das antike Rom glorifiziert. Als Fremdsprachen im Schulunterricht unterrichtete man nun die Sprachen der Achsenmächte: Deutsch, Italienisch, Bulgarisch und Ungarisch.²² Die italienische Besatzungsmacht gründete in Split eine Abteilung für faschistische Kultur.

Eine der größten, vorrangig gegen Freimaurer, Kommunisten und Juden gerichteten Propagandaausstellungen im besetzten Serbien war die sogenannte Antimasonische Ausstellung, organisiert durch profaschistische Journalisten wie Milan Stojadinović, der während der Besetzung an der Spitze der Propagandaabteilung des Regierungspräsidiums stand, sowie Djordje Perić, Chef der staatlichen Propaganda.²³ Die Partisanen wurden auf den Plakaten und in den Berichten der Deutschen, insbesondere jedoch seitens der einheimischen Vasallenstaaten als Brandstifter und sexuell ausschweifend lebende Menschen dargestellt, die nicht einmal vor der Ermordung ihrer eigenen Geschwister zurückschreckten.

Im Unabhängigen Staat Kroatien war für die Fotografie das Lichtbildbüro der Staatlichen Nachrichten- und Propagandabehörde des Regierungspräsidiums des Unabhängigen Staates Kroatien zuständig, das der Schriftsteller und Fotograf Ivan Soft (mit Unterstützung des Leiters der Filmabteilung Mladen Grčević) von 1941 bis 1943 leitete.²⁴ Die Aufgabe des Büros bestand darin, jegliches Propagandamaterial zu sammeln; die Fotosammlung zählte bereits im Jahr 1942 insgesamt 3.000 Fotografien und Negative.²⁵ Im Februar 1943 bildete sich eine neue Propagandastruktur innerhalb der Oberdirektion für Propaganda heraus. Es erfolgte die Gründung einer Abteilung für Presse und Fotografie, die wiederum in die Teilbereiche Zeitungswesen, Fotografie und Film untergliedert war.²⁶ Gleichzeitig gab man auch Fotomonografien wie jene mit dem Titel *Lijepa naša domovino* (Unsere schöne Heimat) heraus.

Wie die Propaganda im Unabhängigen Staat Kroatien funktionierte, lässt sich am Beispiel des Fotografen Edmund Stoger zeigen, der Anfang September 1942 im Konzentrationslager Jasenovac eintraf.²⁷ Während seines achttägigen Aufenthalts in Jasenovac machte Edmund Stoger nicht nur Fotos, sondern drehte auch einen Propagandafilm mit dem Titel *Pozitivni rad u logoru Jasenovac* (Positive Arbeit im Lager Jasenovac), der im Rahmen der Zagreber

22 Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918–1988. III: Socijalistička Jugoslavija 1945.–1988*. Belgrad: Nolit 1988, S. 358–359.

23 Radanović, Milan. *Anitmasonska izložba*. In: Pisarri, Milovan und Rädle Rena (Hrsg.). *Mesta stradanja i antifašističke borbe u Beogradu 1941–44. Priručnik za čitanje grada*. Belgrad: Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe 2016, S. 74.

24 Hlevnjak, Branka und Ivanuš, Rhea. *Hrvatska antiratna fotografija: Prvi svjetski, Drugi svjetski i Domovinski rat*. Zagreb: Udruga za promicanje oblikovanja i umjetnosti, Design Art d. o. o., Centar za kulturu i obrazovanje 2008, S. 101.

25 Mataušić, Nataša. *Koncentracioni logor Jasenovac*. Zagreb: Spomen-područje Jasenovac 2008, S. 46.

26 Labus, Alan. *Upravljanje medijima, cenzura, te položaj i uloga novinara u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj*. In: *Studia lexicographica*, Jg. 3, Nr. 1–2 (3–4), S. 107–108.

27 Mataušić, Nataša. *Koncentracioni logor Jasenovac*. Zagreb: Spomen-područje Jasenovac 2008, S. 28–29.

Herbstmesse 1942 vorgeführt wurde. Unter der Parole »Ihre frühere Arbeit war Politik – unsere heutige Politik ist Arbeit« wurden in einer Baracke die Bedingungen im Lager sowie sein Arbeits- und angeblich auch Besserungscharakter nachgestellt. In der Ausstellung befanden sich unter anderem Zeichnungen des jungen Daniel Ozma, der am 5. September 1942 durch Erschießung hingerichtet wurde, nur einige Tage nachdem seine Mutter, sein Bruder und seine Schwester in Jasenovac umkamen.²⁸ Stoger fertigte in Jasenovac Aufnahmen zu Propagandazwecken an, auf denen die unmenschlichen Bedingungen im Lager und die primitiven »Manufakturen«, in denen »manuelle Arbeit der höchsten Brutalität« verrichtet wurde, nicht zu sehen waren.²⁹ In dem Bericht eines anonymen Reporters ist festgehalten:

»Die Ausstellung ist in einer Baracke untergebracht, die sonst als Unterkunft für die Lagerinsassen dient. Die Baracke ist außen von Stacheldraht umgeben, während an jedem Ende ein Wachhäuschen steht, von dem aus die Ustascha die Insassen bewachen. Man war nämlich bestrebt, ein möglichst getreues Bild zu erhalten und auf die gleiche Weise wie in den Konzentrationslagern zu arrangieren. Am Eingang in die Baracke, in der die Ausstellung organisiert wurde, fand sich das Wappen der Ustascha und unter ihm folgende Inschrift: ›Alles für den Staatsführer – Ustascha-Verteidigung‹ [...]. Jahrelang lebten Juden, Freimaurer und ihnen vergleichbare Menschen auf Rechnung des kroatischen Volkes. Sie drangen in alle Sphären des Lebens vor, getrieben vom Wunsch, das kroatische Volk in größtmöglichem Maße für sich auszunutzen. Dies war ein Albtraum, der all unsere Volksschichten zu erdrücken drohte, ein Albtraum, gegen den ein Kampf unmöglich war, weil diejenigen, die damals Kroatien regierten, ihnen stets zur Hand gingen und mit ihnen jedes Mal zusammenarbeiteten, wenn dem kroatischen Volk Schaden zugefügt werden sollte [...]. Die Ausstellung *Godinu dana sabirnih logora Ustaške obrane* [Ein Jahr der Konzentrationslager der Ustascha-Verteidigung] erregte bei den Besuchern der ZM [Zagreber Messe – Anmerkung D. K.] die größte Aufmerksamkeit. Der hölzerne Bau, in dem die Ausstellung stattfand, war stets gut besucht und die Besucher schauten sich einzelne Teile der Ausstellung mit besonderem Interesse an. Angefertigt wurden alle Gegenstände, die notwendig waren, wobei als Beispiel genannt sei, dass man auch mit dem Bau eines Ofens für die Bedürfnisse des Lagers begann, weil passende Öfen ansonsten nicht zu beschaffen waren.«³⁰

Zur gleichen Zeit war Vice Lisičić als einem von wenigen Fotografen gestattet, das Büro von Ante Pavelić zu fotografieren.³¹ Obwohl auch andere Fotografen Pavelić porträtierten, sagte Lisičić über seine eigene Erfahrung Folgendes:

»Es war eine richtige Qual, Pavelić fotografisch zu porträtieren, weil er auf allen Fotografien genauso aussah, wie er auch in Wirklichkeit war: düster und mit dem bekannten verbrecherischen Gesichtsausdruck. Seiner Ehegattin, ›der Pharaonin Mara«, gefielen diese Fotografien natürlich

28 Israeli, Raphael. *The Death Camps of Croatia. Visions and Revisions, 1941–1945*. New Brunswick & London: Transaction Publishers 2013, S. 166.

29 Mataušić, Nataša. *Koncentracioni logor Jasenovac*. Zagreb: Spomen-područje Jasenovac 2008, S. 171–172.

30 *Hrvatski narod, Njihov prijašnji rad bila je politika – sadašnja naša politika jest rad*, 09.11.1942, Nr. 524. Siehe Mihaljević, Nikica. Krvavi ustaški Disneyland: Srbi su lijeni, Židovi drski. In: *Express*, 02.07.2016. Siehe <https://www.express.hr/life/krvavi-ustaski-disneyland-srbi-su-lijeni-zidovi-drski-5978#> [Aufruf am 02.02.2021].

31 Hlevnjak, Branka und Ivanuš, Rhea. *Hrvatska antiratna fotografija: Prvi svjetski, Drugi svjetski i Domovinski rat*. Zagreb: Udruga za promicanje oblikovanja i umjetnosti, Design Art d. o. o., Centar za kulturu i obrazovanje 2008, S. 105.

nicht, sodass auf ihre ausdrückliche Weisung hin die Aufnahmen unendlich oft wiederholt wurden. Und zwar immer so lange, bis es ›der gnädigen Führergattin‹ zu bunt wurde. Schließlich fand sie eine Lösung, wie ihr Mann vor den Fotografen etwas weicher wirken könnte: Sie verlangte, ihm beim Posieren Witze zu erzählen. Ein natürliches Lächeln auf seinem Gesicht bemerkte ich nur dann, wenn er seinen geliebten Sohn Velimir auf dem Pferd reitend oder beim Spiel auf der Geige sah.«³²

Die Ustascha-Propaganda schrieb den Partisanen moralische Degeneration zu und sah sie unter jüdischer Führung. Julije Makanec, einer ihrer Chefideologen, sprach den Partisaninnen ab, die Rolle der Mutter und Frau zu erfüllen: Sie seien ehemalige Prostituierte und »instabile Frauen, die sich ihren weiblichen Instinkten und der Mutterrolle widersetzen«.³³

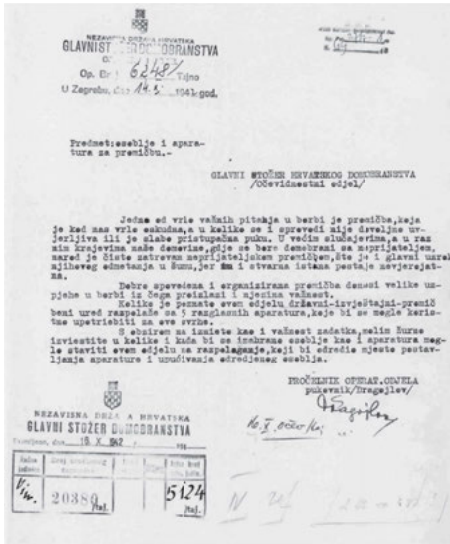


Plakat »Europäische Waffen sichern den Sieg«. Sarajevo, Archiv von Bosnien und Herzegowina | FOND NDH

In Zagreb blieben die Fotografen auch während des Krieges aktiv, sodass der Fotoklub Zagreb 1941 über 400 Fotografien in einer Ausstellung mit dem Titel *Lijepa naša domovino* (Unsere schöne Heimat) im Künstlerpavillon vorstellte. Gleichzeitig erschienen in Slowenien zahlreiche Zeitschriften der Italiener, der Deutschen und der Landwehr. Die erste Ausgabe der Zeitschrift *Slovensko domobranstvo* (Slowenische Landwehrbewegung) stellt ein ungewöhnliches Beispiel für die Verwendung beschlagnahmter Fotografien dar. Im Artikel *Komunistička buržoazija in njihov proleterijat* (Kommunistische Bourgeoisie und ihr Proletariat) versuchte man den Dichter Matej Bor durch eine bohemistisch-bourgeoise Darstellung mit einer Flasche Wein in der Hand und umgeben von jungen Mädchen zu diskreditieren.

32 Vojinović, Aleksandar. *Ante Pavelić*. Zagreb: Centar za informacije i publicitet 1988, S. 16.

33 Yeomans, Rory. *Visions of Annihilation: The Ustasha Regime and the Cultural Politics of Fascism, 1941–1945*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press 2013, S. 315–316.



Propagandaaufruf des Hauptstabes des Unabhängigen Staates Kroatien. Belgrad, Militärarchiv | NDH K69 F7 27.



Slowenische Heimwehr Nr. 1. Ljubljana, Institut für neuere Geschichte. Ohne Inv.-Nr.



Doppelseite aus der Zeitschrift Signal. Undatiert. Ljubljana, Institut für neuere Geschichte.



Plakat »Tränen einer kroatischen Mutter«. Sarajevo, Archiv von Bosnien und Herzegowina | FOND NDH

Gründung der Nachrichtenagentur des Neuen Jugoslawien (TANJUG)

Für die Propagandatätigkeit der Partisanenbewegung und für die Entwicklung des Fotojournalismus war die Gründung der *Telegrafska agencija Nove Jugoslavije* (Nachrichtenagentur des Neuen Jugoslawien) am 5. November 1943 von erheblicher Bedeutung. Ihre Gründung fand im Laufe der Vorbereitungen für die Zweite Sitzung des Antifaschistischen Rates der Volksbefreiung Jugoslawiens (AVNOJ) im bosnischen Städtchen Jajce statt. Als größter Befürworter der Agenturgründung erwies sich der angesehene Belgrader Maler Moša Pijade. Zum Direktor wurde Vladislav Ribnikar ernannt, Korrespondenten waren Milan Gavrić und Mahmud Konjuhodžić, Radiotelegrafisten Veljko Dragićević, Jozo Butorac, Andjelko Gančević und Ante Runjić, Stenografen Aleksandar Tepavčević-Englez und Nikita Bakov, Übersetzerinnen Lepa Pijade, Olga Humo und Jara Ribnikar, Fotoreporter Danilo Kabić und Vili Šimunov-Barba. Letztgenannter nahm mit seiner *Leica* eine der ersten Fotografien der TANJUG-Redaktion auf. Abgesehen von Šimunov-Barba nennen einige Quellen auch den Berufsfotografen Ernst Grgić, der als Radiotelegrafist tätig war. Grgić hat als einer der ersten Bilder von Zuhörern der Agentur angefertigt, die zu jener Zeit Nachrichten in englischer und kroatisch-serbischer Sprache ausstrahlte. Der Agentur gelang es zudem, im September 1943, vermittelt durch Moša Pijade, von der Insel Vis aus fünf Fotografien zu schicken; für TANJUG bildete die Sendung einen technologischen Wendepunkt und den Übergang zum telegrafischen Versenden von Fotografien – einem Verfahren, das andere Agenturen bereits seit den 1930er-Jahren nutzten. Die Fotografien der Agentur TANJUG erschienen auf

diese Weise erstmals in einer ausländischen Zeitung, der sowjetischen Zeitung *Komsomolskaja pravda*.³⁴

Bereits ab dem 2. November 1941 strahlte die Radiostation *Slobodna Jugoslavija* (Freies Jugoslawien) unter der Direktion des Spanienkämpfers Veljko Vlahović ihr Programm aus, zuerst von Ufa im Ural, anschließend aus dem Gebäude der Kommunistischen Internationale in Moskau.³⁵ Die Gründung der Agentur TANJUG war für die Entwicklung des Fotojournalismus von enormer Wichtigkeit, es wurden aber auch die organisatorischen Voraussetzungen für die Gründung eines professionellen Fotoreporterdienstes geschaffen. Neben der radiotelegrafischen Versendung von Nachrichten war vorgesehen, dass der Radiosender des Antifaschistischen Rates der Volksbefreiung Jugoslawiens sein Programm ausstrahlt, überdies wurden Fotoreportagen und Radioberichterstattungen angeboten, Ausstellungen organisiert, eine illustrierte Zeitschrift ins Leben gerufen und ein Reporternetzwerk aufgebaut.³⁶ In der Agentur selbst gab es Kurse im Bedienen von mobilen Radiostationen, im Chiffrieren, in der Verwendung von Fotoapparaten und der Entwicklung von Filmen.³⁷

Die Agentur hatte zudem die Aufgabe, die Partisanenbewegung weltweit zu repräsentieren, getragen von dem Bestreben, dass die von den Partisanen angeführte Volksbefreiungsbewegung trotz ihres kommunistischen und revolutionären Charakters als einzige antifaschistische Bewegung auf dem Territorium Jugoslawiens anerkannt wird. Im Rahmen der Zweiten Sitzung des AVNOJ in Jajce 1943, auf der die Grundlagen für die künftige Gesellschaftsordnung des neuen Staates geschaffen wurden, entstand somit die Agentur TANJUG, die zu einer der wichtigsten und professionellsten Nachrichtenagenturen Mittel- und Südosteuropas aufsteigen sollte. Ihr Untergang begann in den 1990er-Jahren, als sie gänzlich unter die Kontrolle des Regimes von Slobodan Milošević fiel. Heute steht sie unmittelbar vor der Einstellung.

Bald nach ihrer Gründung stießen geschulte Fotografen zur Agentur, zum Beispiel Stevan Benčić und Branko Savić, der das fotografische Handwerk in Deutschland erlernt hatte und dessen Vater einen Fotoladen im Belgrader Stadtzentrum besaß.³⁸ Zu Savićs Werk zählen unter anderem Fotoreportagen, die bei der Befreiung des Lagers Jasenovac entstanden. Diese zwischen 1944 und 1947 entstandenen Bilder werden auf mehreren Dutzend Filmnegativen in der Agentur TANJUG verwahrt. Vermutlich hatte das einstige Marschallamt von Josip Broz Tito diese Negative zusammen mit den Kontaktkopien der Agentur TANJUG übernommen, da in jeder Schachtel der Kontaktabzüge besonders gekennzeichnete Filmnummern mit einem Bild von Tito zu finden sind, wie die Mitarbeiter des Museums Jugo-

34 Huljić, Veseljko. *Vis 1941–1945*. Split: Institut za historiju radničkog pokreta Dalmacije 1979, S. 268.

35 Roberts, Valter. *Tito, Mihailović i saveznici 1941–1945*. Belgrad 2013: Čigoja štampa, S. 82.

36 Huljić, Veseljko und Dželebdžić, Milovan. *Veze u Narodnooslobodilačkoj borbi 1943.–1945*. Bd. II. Belgrad: Vojnoizdavački zavod 1984, S. 145; Čemalović, Enver. *Mostarski bataljon*. Mostar: Skupština opštine Mostar i Odbor za istoriju revolucionarnog radičkog pokreta i NOB-a Mostara 1986, S. 163.

37 Marić, Mihajlo. Fragmenti iz okupiranog Beograda. In: Tihić, Esad und Kalem Momčilo (Hrsg.). *Veze u NOB-u 1941–1945. Ratna sećanja*. Bd. V. Belgrad: Vojnoizdavački zavod 1981, S. 127.

38 Rovčanin, Snežana. Kvadrati filma spojili i most. In: *Večernje novosti*, 07.05.2007. Siehe <http://www.novosti.rs/vesti/naslovna/reportaze/aktuelno.293.html:197712-Kvadrati-filma-spojili-i-most> [Abruf am 02.02.2021].



Erste TANJUG-Redaktion. Von links nach rechts: Ivo Lola Ribar, Moša Pijade, Vladimir Velebit, Ivan Ribar, Vladislav Ribnikar, Lepa Pijade, Olga Humo und Jara Ribnikar. Fotograf unbekannt. Aus: Aleksić, Dejan (Hrsg.). Tanjug 1943–1963. Belgrad: Novinska agencija TANJUG 1963, S. 7.



Delegierte auf ihrem Weg zum Zweiten Kongress des Antifaschistischen Rates zur Volksbefreiung Jugoslawiens. Von rechts nach links: Otmar Kreačić-Kultura, Dr. Pavle Gregorić. Fotograf unbekannt. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-274.



Der Fotograf Vili Šimunov-Barba fotografiert Delegierte beim Zweiten Kongress des Antifaschistischen Rates zur Volksbefreiung Jugoslawiens. Fotograf unbekannt. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-274.

slawiens in Belgrad erst kürzlich entdeckt haben. In vorliegendem Buch wird ein Teil dieser Aufnahmen von Branko Savić, Isak Koen und Pavle Obradović zum ersten Mal veröffentlicht. Viele Jahre nach dem Krieg erzählte Branko Savić über die Befreiung von Jasenovac:

»Vier waren noch am Leben. Sie krochen entlang der Wand der Ziegelei, als Schüsse in der Nähe zu hören waren. Sie konnten sich retten. Ich fotografierte so lange, bis alle Filme aufgebraucht waren [...]. Die Save zog sich zurück. Aneinandergeschnürt – Menschen. Alle tot. Jeweils 15–20 in einer Reihe. Und als ich dachte, dass das Ganze zu Ende sei, kam es zu neuen Massakern. Man ertränkte sie lebend. Als sich das Wasser zurückzog, konnte man alles sehen.«³⁹

39 Ebd.



Überreste des Konzentrationslagers Jasenovac, von der Ustascha beim Rückzug weitgehend zerstört.
5. Mai 1945. Fotograf: Branko Savić. Belgrad, Museum Jugoslawiens | VIS 286 04.



Zerstörung des Dorfes Jasenovac, aufgenommen vom Dach der katholischen Kirche, 5. Mai 1945.
Fotograf: Branko Savić. Belgrad, Museum Jugoslawiens | VIS 286 14.



Ehemalige Häftlinge des Konzentrationslagers Jasenovac, 5. Mai 1945. Belgrad, Museum Jugoslawiens | VIS 286 21.



Augenzeuge vor dem Konzentrationslager Jasenovac. Belgrad, Museum Jugoslawiens | VIS 286 26.

Zur gleichen Zeit fotografierte auch Mato Tačković,⁴⁰ Mitglied des Fotodienstes des Bezirksrates der Volksbefreiung Slawoniens, das Konzentrationslager Jasenovac, nachdem er es mit den Soldaten der 28. Slawonischen Division am 24. April 1945 betrat.

Das Schicksal der restlichen Negative von Savić ist bis heute unbekannt, doch kann man davon ausgehen, dass die Bilder aus der gleichen Zeit wie die hier gezeigten Fotografien stammen. Alle Kommandanten der Korps erhielten die strikt einzuhaltende Weisung, zusammen mit den Kommissionen für Kriegsverbrechen Daten über die Lager Jasenovac, Slavonski Brod, Savska cesta, Djakovo, Slavonska Požega und Feričanci zu sammeln, direkt nach der Befreiung der Orte Aufnahmen zu fertigen und diese der Landeskommission für die Ermittlung von Kriegsverbrechen zuzuschicken.⁴¹ Die Fotografien stechen durch ihre technische und fotografische Qualität heraus und lassen sich mit dem hohen Niveau der Arbeit der Alliierten vergleichen. Davon zeugen auch die Bilder der Befreiung von Zagreb, die ebenfalls im vorliegenden Buch zum ersten Mal veröffentlicht werden.

39 Ebd.

40 Mihovilović, Djordje. *Jasenovac 1945–1947. Fotomonografija*. Jasenovac: Javna ustanova Spomen područje Jasenovac 2016, S. 18.

41 *Zbornik dokumenata i podataka o narodnooslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda*. Bd. V/34: Borbe u Hrvatskoj 1944. godine. Belgrad 1966.



Vormarsch der Jugoslawischen Armee in Zagreb, Mai 1945. Belgrad, Museum Jugoslawiens | VIS 287 0.



Vormarsch der Jugoslawischen Armee in Zagreb, Mai 1945. Belgrad, Museum Jugoslawiens | VIS 288 19.



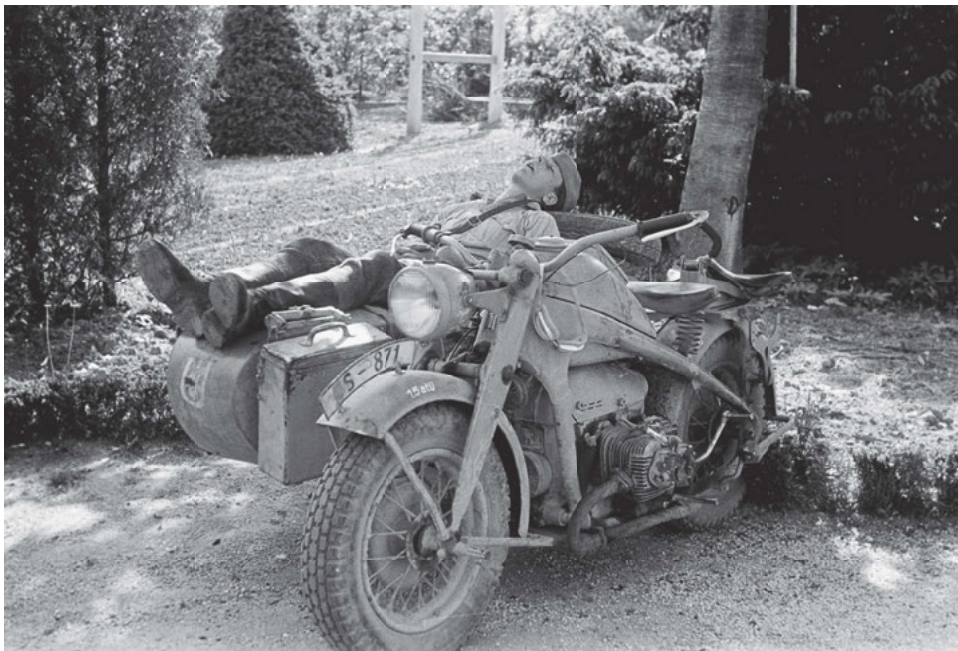
Vormarsch der Jugoslawischen Armee in Zagreb, Mai 1945. Belgrad, Museum Jugoslawiens | VIS 289 0.



Vormarsch der Jugoslawischen Armee in Zagreb, Mai 1945. Belgrad, Museum Jugoslawiens | VIS 289 22.



Ankunft der Jugoslawischen Armee in Zagreb, 8. Mai 1945. Belgrad, Museum Jugoslawiens | VIS 290 12.



Ankunft der Jugoslawischen Armee in Zagreb, 8. Mai 1945. Belgrad, Museum Jugoslawiens | VIS 291 23.



Ankunft der Jugoslawischen Armee in Zagreb, 8. Mai 1945. Belgrad, Museum Jugoslawiens | VIS 291 35.



Zerstörte Statue des Ustascha-Führers Ante Pavelić, unmittelbar nach Befreiung der Stadt Zagreb, Mai 1945. Belgrad, Museum Jugoslawiens | VIS 293 35.



Versammlung in Zagreb anlässlich der Befreiung und des Kriegsendes, 11. Mai 1945.
Belgrad, Museum Jugoslawiens | VIS 292 13.



Parade der jugoslawischen Armee im befreiten Zagreb, 13. Mai 1945.
Belgrad, Museum Jugoslawiens | VIS 296 12.



Gefangene feindliche Soldaten in Zagreb, Mai 1945. Belgrad, Museum Jugoslawiens | VIS 294 24.

Über die Unmöglichkeiten der Propaganda

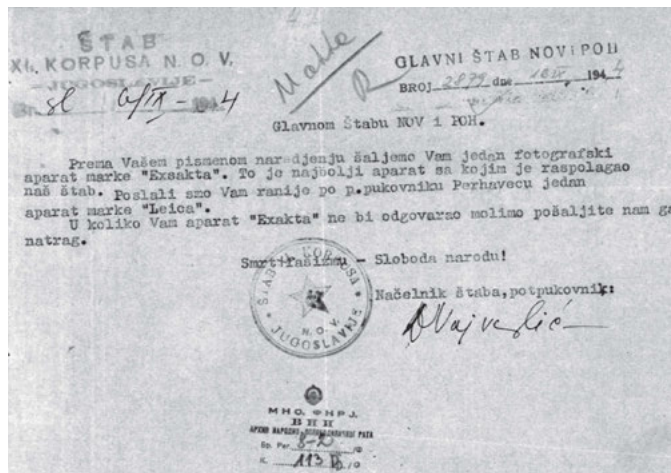
Ungeachtet der Befehle und der fortschreitenden Organisierung des Propagandaapparats unterlag die Tätigkeit der Fotografen weiterhin nicht der zentralisierten Propagandakontrolle. Eine Vielzahl von Fotografen entwickelte ihre Filme selbst, ohne Aufsicht durch die Propagandaabteilungen, die ohnehin oftmals die Entscheidungen den Fotografen überließen, auch wenn sie die Möglichkeit hatten, auf ihre Arbeit Einfluss zu nehmen. In den meisten Berichten ist zu lesen, dass Erfolge in der fotografischen Arbeit erzielt worden sind, doch als limitierender Faktor wurden stets die schlechten technischen und produktionstechnischen Bedingungen sowie Personalmangel genannt. Der eigenen Intuition und Vision folgend, nahmen die Fotografen jene Motive auf, die sie selbst für wichtig hielten, während es den Propagandisten chronisch an Fotos der unmittelbaren Kämpfe fehlte – sogar im letzten Kriegsjahr, worüber im Bericht des Neunten Korps Folgendes geschrieben steht:

»Es fehlt uns an Material für Negative und Positive, insbesondere jedoch an geschickten Fotografen und Fototechnikern. Die Zahl der Fotografien der unmittelbaren Kriegshandlungen steht bei Weitem hinter den Fotografien zurück, die vorher oder nachher angefertigt wurden. Die Zahl der unter Wagnissen aufgenommenen Fotografien ist immer noch zu gering. Die Fotosektion ist so sehr durch die tägliche Arbeit belastet, dass sie einfach nicht imstande ist, ältere Bilder in größeren Zahlen zu reproduzieren.«⁴²

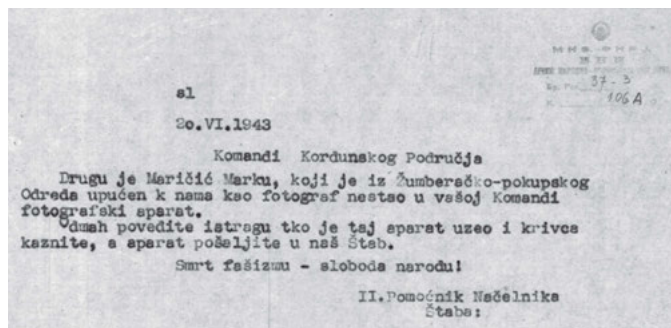
42 Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda. Bd. IX/3: Partijsko-politička dokumenta 1943. godine. Belgrad 1967.

Es wurden zudem Kritiken laut, dass die Filme nicht rechtzeitig in den Einheiten einträfen oder zweckentfremdet würden. In den Weisungen der Abteilung für politische Bildung der 26. Stoßdivision vom 4. April 1945, die an die Abteilungen für politische Bildung der ihr untergeordneten Brigaden gerichtet waren, wurde kritisch resümiert, dass Filme für Aufnahmen irgendwelcher Kolonnen, Porträts oder führender Persönlichkeiten verwendet werden:

»Bis heute hat keine einzige Brigade Fotografien, Artikel oder Biografien namhafter Kämpfer oder Anführer eingeschickt, die im Kampf gefallen oder noch am Leben sind. [...] Man sollte nicht denken, dass der Fotograf eine Exklusivität der Brigade sei, dies ist nicht nur für die Brigaden von Bedeutung, sondern für unsere gesamte Armee! Wenn die Filme entwickelt werden, wird all das, was gut ist, für unsere zentrale Propaganda produziert werden: für die Armee, Divisionen, ja auch für Brigaden, die Ausstellungen zur Geschichte der Brigade oder zu einem ähnlichen Thema organisieren könnten. Jene Fotografien, die nicht von wesentlicher Bedeutung sind, werdet ihr als originale Kopie samt Negativ für das Archiv zurückbekommen. Die wichtigsten werdet ihr im Format 13 × 18 erhalten. In den Brigaden sind sinnlose Aufnahmen zu verbieten, mit denen nur Material unnützlich verschwendet wird. Fotografieren soll man nur dann, wenn damit ein propagandistisches Ziel verfolgt wird, nämlich wenn es sich um Aufnahmen eures Kampfes, bedeutender politischer und kultureller Momente sowie der freudigen Begegnungen mit dem Volk handelt, welches befreit wird usw.«⁴³



Meldung über
das Verschwinden
eines Fotoapparates.
Belgrad, Militärarchiv |
NOVJ K113B F2 8.



Meldung über
das Verschwinden
eines Fotoapparates.
Belgrad, Militärarchiv |
NOVJ K113B F2 8.

ШТАБ VII ВОЈВОДАНСКЕ БРИГАДЕ
Народно-ослободилачке војске
Југославије
Број: Службено
Дана 4-XI-1944 год.
Полагај

Препис

М. П. О. - 22
25. 11. 44
М. П. О. - 22
Бр. Пр. - 215
214/10

Друже Чамо,

Фото-репортер наше Бригаде Јаза, неznam му презиме, већ неколико дана се не јавља овом штабу, што нас је нагнало да га потражимо. Јуче га је сасвим случајно пронашао помоћник комесара бригаде у грађанској кући у осби заменика командантанта места. На питање овога шта он ту ради он је дао овако смешан одговор. Ја сам друже комесару на боловању, добио сам дужност као први помоћник команданта места. О свему овоме овај штаб докле није знао ништа. Он није са нашим знањем отишао у болницу и незнамо како се могло догодити да му болница изда уверење на три месеца боловања. Кад он уопште није бољестан. А како се додворио у команду места још мање знам. О томе ћу ја још разговарати са Командантом али тебе обавештавам знања ради јер он је сада престао вршити своју дужност, еготре-портера, па га ти пронађи и одузи му апарат.

Пази ти тог спекуланта, како силом жели постати неки грађански управник. Он је како чујем пришио поручничке знаке. Неznam ко му је те знаке дао и да ли он некад био поручник. Одмах му реци да скине знаке пошто је нећу имати времена да будем са њим.

Молим те учини крај са глупостима која чини тај човек.
Да ли су готове слике које си снимисонај дан?

Смрт фашизму - Слобода народу!

(и.п.)

С другарским поздравом
Комесар VII Војвојанске бригаде.
Јазар Љубинковић с.р.

4-XI-1944 год.

Да је овај препис веран своје оригиналу који се налази код
Пропагандног отсека ГШВ, тврди:

Пропагандни отсек ГШВ
Нови Сад, 10 новембра -1944 год.
Смрт фашизму - Слобода народу!



Шеф Пропагандног отсека:

J. K. K. K.

Nachricht über eine angebliche Krankmeldung eines Fotoreporters der Siebenten Vojvodina-Brigade, mit der Bitte, ihm den Fotoapparat wegzunehmen. Belgrad, Militärarchiv | NOVJ K214 F5 26.

Aufschluss über das fotografische Fachwissen in den einzelnen militärischen Einheiten gibt auch ein Bericht zur Arbeit der Fotografie- und Filmsektion in der Fünften Serbischen Stoßbrigade der Volksbefreiung:

»Die Sektion zählte drei Mann, wobei Ende Februar 1945 noch zwei weitere Fotografen hinzukamen. Wegen mangelnder fachlicher Ausbildung dieser Fotografen wurde massenweise fotografisches Material vergeudet, sodass der Chef der Propagandaabteilung Folgendes berichtete: »Man kann sagen, dass der Schaden fast größer ist als der Nutzen. Die Aufnahmen sind mehrheitlich unscharf und nicht künstlerisch, das heißt ohne jegliches Geschick eines Reporters gefertigt. In dieser Zeit wurden 154 unterschiedliche Aufnahmen gemacht, von denen 139 ziemlich schlecht und 15 überhaupt nicht gelungen sind. Außerdem ist auf den Filmen vieles unentwickelt

geblieben, weil der Reporter offensichtlich immer noch nicht mit den Grundbegriffen der Fotografie vertraut ist. Wir haben keinen besseren Reporter in der Brigade, weshalb wir uns vorübergehend auch mit ihm zufriedengeben und seine Arbeit natürlich streng kontrollieren müssen.«⁴⁴

Die Brigade schaffte es dennoch, sieben Ausstellungen zu organisieren, bei denen 18 Fotografien die Stellungen der Brigade, 16 die Sitzungen der Sanitätstruppe, 23 die Feier anlässlich des Jahrestags der Gründung der Roten Armee und 16 die Manöver der Brigade zeigten. Genauso wie in anderen Brigaden fehlten hier Fotografien von der vordersten Front und der unmittelbaren Kämpfe gegen den Feind. Vereinzelt wurden Fotografen wegen Feigheit vor dem Feind oder wegen Verrats bestraft, doch das häufigste Problem war ihre Unachtsamkeit.⁴⁵ In der Fotosektion der 21. Serbischen Stoßbrigade kam es auch zu persönlichen Problemen mit den Fotografen:

»Sie machten sich mit ihren Fotoapparaten wichtig und hielten sich zumeist in der Nähe der Stäbe auf, um die Offiziere zu fotografieren. Dem Politkommissar Mirko Jovanović missfiel ihre ständige Präsenz in der Nähe der Stabsoffiziere und er wünschte sich sehnlichst, sie an vorderster Front zu sehen, wie sie die Feuerstellungen der Partisanen sowie ihre Angriffe und ihre Abwehr feindlicher Attacken fotografieren.«⁴⁶

Statt ihnen einen strengen Befehl zu erteilen, gelang es dem Kommissar jedoch, sie für seine Idee zu begeistern und sie zu motivieren, an die vorderste Front zu gehen. Binnen zehn Tagen organisierten sie bereits eine Ausstellung, die großen Erfolg hatte.

»Die Anwesenheit der Fotoreporter an den vordersten Frontlinien, in den Schützengräben und Unterständen löste bei den Soldaten und Offizieren ein reges Interesse und große Neugierde aus. Mancherorts gab es jedoch Spott und Hämte. Die Fotoreporter hatten keine Zeit, darauf zu reagieren, da sie unaufhörlich fotografierten. Manche von ihnen waren dann an den direkten Kampfhandlungen beteiligt, erlebten ihre Feuertaufnahme und machten dabei Aufnahmen, die historischen Wert besitzen.«⁴⁷

Dass sich die materiell-technischen Bedingungen auf die Organisation der Propagandatätigkeit auswirkten, zeigt das Schreiben der Propagandaabteilung des Oberkommandos an den Stab des Fünften Korps vom 1. Dezember 1944, demzufolge alle Fotoapparate vom Typ *Leica*, »die sich bei einzelnen Partisanen befinden und ihrem persönlichen Vergnügen dienen«, eingeschickt werden mussten.⁴⁸ Des Weiteren ist dem Dokument zu entnehmen, dass die Fotosektion des Oberkommandos keinen einzigen qualitativ hochwertigen Fotoapparat besaß, weshalb den Stäben der Korps die Übersendung der Fotoausrüstung auferlegt wurde.⁴⁹

44 Izveštaj Propagandnog odsjeka 5. brigade od 15. ožujka 1945. godine o radu kulturno-prosvjetne sekcije od 15. veljače do 15. ožujka 1945. godine. In: Jovanović, Stanimir und Mirčetić, Dragoljub. *Peta srpska NOU brigada*. Belgrad: Vojnoizdavački i novinski centar 1989, S. 289.

45 Belgrad, Militärarchiv, NOVJ [Volksbefreiungsarmee Jugoslawiens], K60B F5 22.

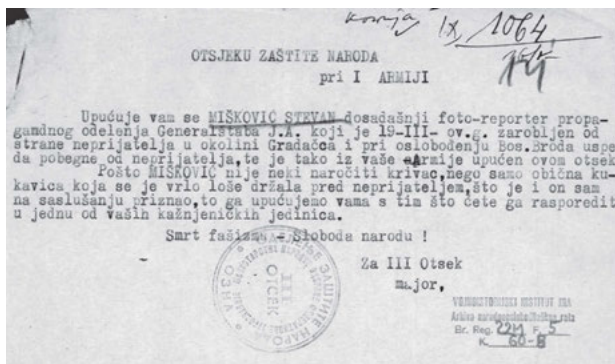
46 Gončin, Milorad. *U rovovima Srema*. Belgrad: NIRO Eksport-pres 1981, S. 210.

47 Ebd.

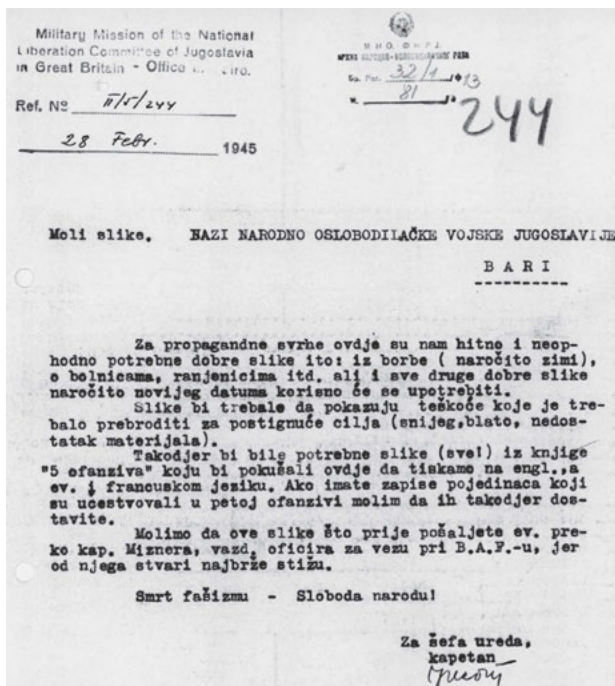
48 Belgrad, Militärarchiv, NOVJ [Volksbefreiungsarmee Jugoslawiens], K460C F29 8.

49 Ebd.

Zu Beginn des Jahres 1944 war in den Propagandasektionen des Hauptstabs für Slowenien und des Slowenischen Volksbefreiungsrates der militärische vom zivilen Fotodienst getrennt. Die als Soldaten dienenden Fotografen, die in den militärischen Einheiten aktiv waren, hatten die Aufgabe, vor allem Kriegsoperationen zu dokumentieren. Sie waren ständig in Bewegung und in unmittelbare Kämpfe gegen den Feind verwickelt. Ein zweiter Teil der Fotografen sollte wiederum Aufnahmen auf dem befreiten Territorium machen und die Folgen der feindlichen Verwüstungen sowie die Zerstörung von zivilen und wirtschaftlichen Objekten festhalten. Damit der Fotodienst funktionieren und ein zentrales Fotoar-

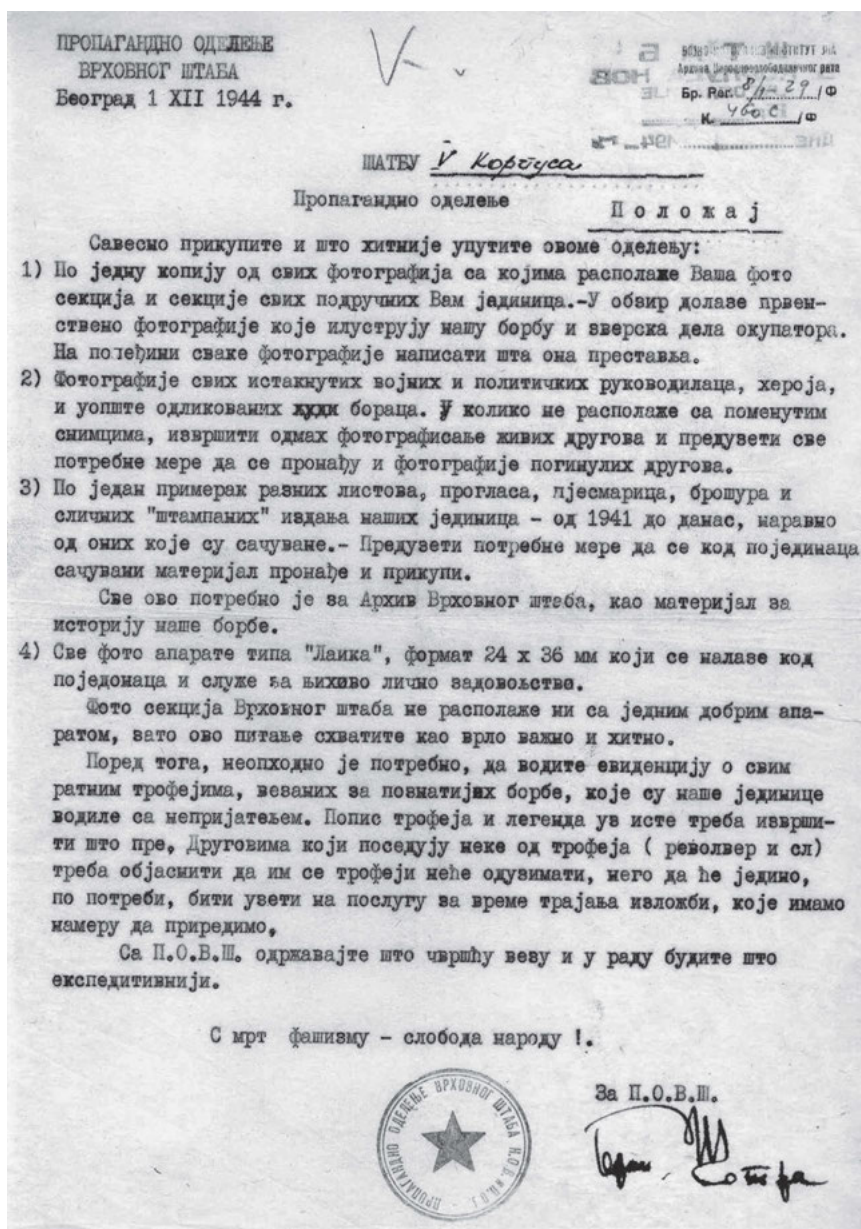


Überstellung eines befreiten Fotografen an den jugoslawischen Geheimdienst mit der Bitte, diesen wegen schlechter Haltung vor dem Feind in ein Strafbataillon zu überführen. Belgrad, Militärarchiv | NOVJ K60B F5 22.



Der in Bari, Italien, stationierte Stab der Volksbefreiungsarmee Jugoslawiens fordert Fotomaterial zu Propagandazwecken an, vor allem Bilder, die Kampfszenen im Winter, Krankenhäuser, Verwundete etc. zeigen. Ziel ist es, die Schwere des Kampfes darzustellen. Belgrad, Militärarchiv | NOVJ K113B F2 8.

chiv angelegt werden konnte, waren alle Fotografen verpflichtet, ihre Negative direkt an den Hauptstab zu schicken.⁵⁰ Unterschiedlichen Schätzungen zufolge arbeiteten in der slovenischen Partisanenbewegung annähernd 150 Fotografen.



Anweisung der Propagandaabteilung des Generalstabs, wichtiges Fotomaterial und Fotoapparate der Marke Leica zu senden. Belgrad, Militärarchiv | NOVJ K113B F2 8.

50 Fabec, Franc. Photography during the Slovene National Liberation Struggle. In: Pirjevec, Jože und Repe, Bože (Hrsg.). *Resistance, Suffering, Hope: The Slovene Partisan Movement 1941-1945*. Ljubljana: National Committee of Union of Societies of Combatants of the Slovene National Liberation Struggle Ljubljana, Trieste: Založništvo tržaškega tiska Trieste in cooperation with Slovenska kulturno gospodarska zveza 2008, S. 97-99.

Laut Bericht der Propagandaabteilung des Hauptstabs der Volksbefreiungsarmee für Slowenien vom 1. Januar 1945, der an die Propagandaabteilung des Oberkommandos der Armee gerichtet war, wurden insgesamt 15 Exemplare der Ausstellung *Sahrana generalajtanta Franca Rožmana-Staneta* (Begräbnis des Generalleutnants Franc Rožman-Stane) an die Truppen geschickt, bei denen die Fotografien zusammen mit einem entsprechenden Text auf Leinwänden montiert waren.⁵¹ In den gleichen Zeitraum fielen die Vorbereitungen für die Ausstellung *Rušimo komunikacije* (Sprengung der Kommunikationen), die den erfolgreichen Aktionen der Diversanten gewidmet war, sowie für die Ausstellung über die italienische Division *Fontanot* und den Kriegszug der 24. Division mit Fotografien von Jože Petek. Angeführt wurde, dass es für diese Ausstellungen an Material, am meisten an Fotopapier für die Vergrößerung der Fotografien, fehle.⁵² Der Mangel an Fotomaterial setzte sich weiterhin fort, wie im Bericht derselben Propagandaabteilung vom 1. Februar 1945 zu lesen ist. Die Arbeit in der Fotosektion sei aber überaus rege, sodass in der Zeit vom 14. bis 24. Januar 1945 in Črnomelj eine Ausstellung der 24. Division stattfinden konnte. Für den Hauptstab der Volksbefreiungsarmee und der Widerstandsbewegung Sloweniens erstellte man ein Fotoalbum mit allen zusammengetragenen Fotografien, das in der Folgezeit auch das Oberkommando der Armee erreichte.⁵³ Im Bericht vom darauffolgenden Monat wurde die Krise nunmehr für überwunden erklärt. Die Fotowerkstatt hätte 4.023 Fotografien unterschiedlichen Formats angefertigt, auf denen auch Szenen der Kampfhandlungen, der Arbeit und des alltäglichen Lebens zu sehen seien.⁵⁴ Die 26. Stoßdivision organisierte in Tržič Ausstellungen, deren Begleittexte ins Italienische und Englische übersetzt wurden und die eine mobile Bibliothek flankierte. 200 Fotografien im Format 16 × 24, 18 × 24, 26 × 38 und 13 × 18 cm wurden auf 15 Papptafeln geklebt.

Dass angelernte Amateurfotografen bis zum Kriegsende an der Arbeit der Fotodienste beteiligt waren, besagt auch der Bericht des Operativen Stabes für Istrien vom 23. April 1944. Über die Zustände vor Ort wird unter anderem mitgeteilt:

»Die Kultur- und Bildungsarbeit erfolgt nicht nach einem vorher erstellten Plan und sie ist unorganisiert. [...] Wir beabsichtigen, eine Fotosektion zu organisieren. Eine Werkstatt für die Vervielfältigung und Entwicklung haben wir schon. Wir suchen einen guten Fotografen für unseren Stab.«⁵⁵

Die fundierte Analyse der heute bestehenden Archive und die Sichtung zahlreicher Untersuchungen, die sich in den letzten Jahren mit dem Thema der Partisanenkunst von 1941 bis 1945 beschäftigt haben, lassen den Schluss zu, dass die Partisanenkunst nur schwer als eine Kulturproduktion nach heutiger Definition angesehen werden kann. Indes handelt es sich bei der Partisanenkunst um eine besondere Form der Politik, die trotz der Zentralisie-

51 *Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda*. Bd. IX/3: Partijsko-politička dokumenta 1943. godine. Belgrad 1967.

52 Ebd.

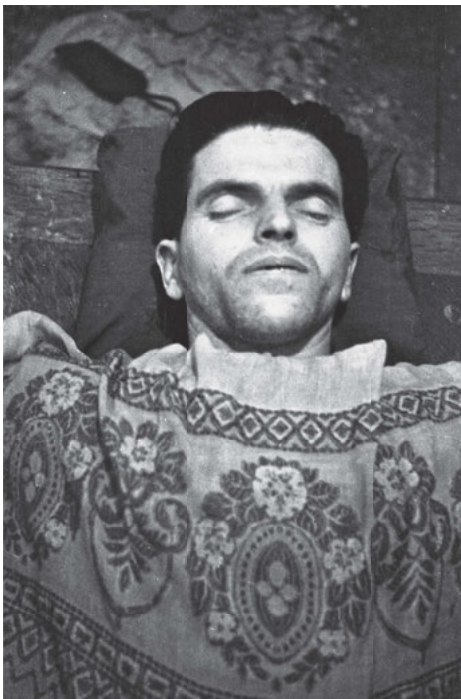
53 Ebd.

54 Ebd.

55 *Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda*. Bd. V/26: Borbe u Hrvatskoj 1944. godine. Belgrad 1961.



Totenmaske von Franz Rozman-Stane, Črnomelj, 8. November 1944. Foto: Peter Jelič. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN440/16.



Der verstorbene Franz Rozman-Stane auf dem Sterbebett, Črnomelj, 8. November 1944.
Foto: Peter Jelič. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN440/16.



Explosion einer Granate, August 1943. Fotograf unbekannt. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN27/40.



Ausstellung in Samobor, Kroatien, am 6. Juni 1945. Fotograf: Vlado Potočnjak. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-F-9155.

rung des Befreiungskampfes ein bestimmtes Maß an Autonomie erreichen konnte.⁵⁶ Hierin liegt auch die Bedeutung der Partisanenfotografie, da gerade die politische Sprache und die Mechanismen, die sie während des Volksbefreiungskampfes anwendete, ihr aktivistisches Potenzial betonen.

Die Partisanenfotografie kann daher nicht ausschließlich auf Propagandafotografie reduziert und nicht nur als Teil des Propagandaapparats betrachtet werden. Obwohl die Idee der Zentralisierung der Organisation, in deren Rahmen auch die Fotosektionen wirkten, von Anfang an präsent war, geht aus dem vorliegenden Material hervor, dass die Partisanenfotografie in der Zeit zwischen 1941 und 1943 vor allem dank des persönlichen Mutes und Enthusiasmus einzelner Partisaninnen und Partisanen existierte. In den Jahren 1944 und 1945 folgte eine ganze Reihe von Verordnungen, die die Rolle der Fotosektionen innerhalb des Propagandaapparates zu bestimmen suchten, was jedoch erst nach Ende des Krieges im Jahr 1945 gänzlich erreicht wurde. Die Zentralisierung des gesamten Apparats war in erster Linie durch die Konsolidierung der Macht des neuen Staates und die von außen herangezogenen Sicherheitseinschätzungen bezüglich einer potenziellen sowjetischen Okkupation des Landes bedingt. Erst nach der Resolution des Informationsbüros und dem Zerwürfnis mit der UdSSR 1948 wurden die »dogmatischen Anschauungen im Bereich der Bildung und Kultur verworfen, die den sowjetischen Erfahrungen entnommen wurden.«⁵⁷

56 Kirn, Gal. On the Specific (In)existence of the Partisan Film in Yugoslavia's People's Liberation Struggle. In: Jakiša, Miranda und Gilić, Nikica (Hrsg.), *Partisans In Yugoslavia: Literature, Film and Visual Culture*. Bielefeld: transcript Verlag 2015, S. 207.

57 Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918-1988*. Bd. 3: *Socijalistička Jugoslavija 1945.-1988*. Belgrad: Nolit 1988, S. 319.

6. Der revolutionäre Blick der Partisanenfotografie

Neben den bereits erwähnten unmöglichen Bedingungen, unter denen sich die Partisanenfotografie entwickelte, hing ihre Produktion anfangs von den Druckereibesitzern ab, da es in dieser Zeit keine Maschinen für Drucksatz, Stereotypie, Guss und Rotation gab und man Zeitungen überwiegend mit Hilfe von Zyklostil-Maschinen druckte.¹ Als Rotationspapier das Packpapier ablöste – das sich eher zum Verpacken von Geschenken als zum Drucken eignete, da die Farbe darauf häufig zerlief – war es kaum möglich, Zeitungen auf mehr als zwei Seiten zu drucken. Und gerade aus diesem Grund wurde eine große Zahl der Taschenzeitungen auf normalem Briefpapier mit der Hand verfasst, doch häufig fehlte auch hierzu das notwendige Material, nämlich Tinte und Füllfederhalter. Zudem gab es nur wenige Schreib- und Vervielfältigungsmaschinen.² Die Kommunistische Partei Jugoslawiens stütze sich auf ihre Erfahrungen aus der Vorkriegszeit und die eigene technische Arbeitsweise während ihrer illegalen Tätigkeit.

Die Produktionsbedingungen der Partisanen und die Möglichkeit der fotografischen Dokumentierung waren auch beeinträchtigt, weil die Aktionen gegen den stärkeren und besser ausgestatteten Feind im Schutz der Dunkelheit ausgeführt wurden. Von einer solchen Erfahrung zeugt der Bericht des Stabs der 18. Division, in dem die Aktion der Sprengung der Eisenbahnlinie zwischen den slowenischen Dörfern Preserje und Goričica beschrieben wurde, die ein namentlich ungenannter amerikanischer Fotoreporter nicht fotografieren konnte:

»Die Explosionen zählte auch der amerikanische Fotoreporter begeistert mit. Er konnte nicht mit Hilfe von Magnesium fotografieren, da er mit dieser Art der Beleuchtung den Standort der Minenleger aufgedeckt hätte, die auf den Eisenbahnschienen lagen. Wahrscheinlich hätte er damit auch sich selbst zu erkennen gegeben und das Feuer aus Maschinengewehren und Mörsern auf sich gezogen. Zu diesem Schluss war er selbst gekommen und versuchte erst gar nicht zu fotografieren. Die Explosionen konnte er aus technischen Gründen nicht filmen.«³

1 Zyklostil oder Gestetner sind Druckmaschinen, die mit Hilfe von auf Schreibmaschinen getippten Matrizen aus Papier arbeiten.

2 Hrvaičić, Fabijan. Listovi, brošure i leci – ubojito oružje protiv neprijatelja u Pokuplju i Žumberku. In: Zatezalo (Hrsg.). *Djuro Četrta godina narodnooslobodilačkog rata na području Karlovca, Korduna, Like, Pokuplja i Žumberka*. Karlovac: Historijski arhiv u Karlovcu 1981, S. 134.

3 *Zbornik dokumenata i podataka o narodnooslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda*. Bd. V/4: Borbe u Hrvatskoj 1944. godine. Beograd 1961.



Das Kollektiv der Druckerei Naprijed (Vorwärts) in Drežnica, Kroatien, 1944. Foto: Marija Kreačić. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-F-3517.



In der Kolonne. Fotograf unbekannt. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-F-3569.



Sichergestellte Papierrollen nach einer geglückten Sabotageaktion auf einen Zug der Ustascha bei Koprivnica, Kroatien. In der Nähe von Kordun, Kroatien. Fotograf unbekannt. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-F-4808.

Nachts wurden die Negative auch meist in zuvor mit Sand sorgfältig gereinigten Verpflegungsbehältern entwickelt und fixiert. Für die Filmentwicklung fehlte es an Behältnissen mit Deckel, Entwicklungsspiralen, Messbehältern, Thermometern und Filmen. Nicht einmal hohe Offiziere der Partisanenbewegung sind vom Mangel verschont geblieben, was aus dem Brief des obersten Kommandanten Josip Broz Tito an Svetozar Vukmanović-Tempo hervorgeht, in dem er ihn bat, neben Zigaretten auch Filme zu senden:

»Wenn die Filme, die ich nach Sarajevo geschickt habe, entwickelt sind, bitte ich dich, sie mir zu schicken, und wenn eine Aufnahme mehr oder weniger gut gelungen ist, so lass diese in möglichst großen Stückzahlen vervielfältigen. Besorge mir daneben auch Filme für meinen Fotoapparat; wenn es in Sarajevo noch Zigaretten gibt, und insbesondere der Marke ›Neretva«, vergiss die Armen hier nicht.«⁴

Filme konnten nur in finsternen Nächten ohne Mondschein entwickelt werden; man trocknete sie mit einfachen Schwämmen und betrachtete sie im Schein des Feuers.⁵ All diese Bedingungen beeinflussten das finale Aussehen der Fotografien und wurden zu ihrem Referenzmerkmal, das die Partisanenfotografie auch der technischen Produktion der weitaus mächtigeren Propagandamaschinerie der deutschen Wehrmacht und der Ustascha entgegensetzte. Und gerade die Partisanenfotografie führte wegen der schwierigen Produktionsbedingungen zu einem *Hacken* des Produktionsprozesses. Man erdachte neue Formen der Produktion und – weitaus wichtiger – der Distribution, die nicht von oben nach unten, sondern umgekehrt, von unten nach oben, verlief. In erster Linie war dadurch eine schwächere propagandistische Kontrolle und eine Dezentralisierung der Propagandaorganisation in den ersten Jahren des Krieges möglich. Dank der Alphabetisierung und Schulung zur Verwendung verschiedener Technologien wurden die bis dahin stets sozial und politisch im Abseits stehenden Schichten gestärkt. An dieser Stelle gilt es zu erwähnen, dass die Fotoreportage, die nach dem Ersten Weltkrieg infolge der hoch professionalisierten Fotoreporterdienste entstand, zu einer Trennung des Objekts und Subjekts führte. Diese Regel wurde in Ausnahmeständen jedoch von allen Seiten außer Kraft gesetzt, sodass eine »Objektivität« nicht zu verwirklichen war. Im Unterschied zu Fotoreportern, die auf allen Seiten der Militäreinheiten engagiert sind, legten die Partisanenfotografen oftmals ihre eigenen Regeln fest, während die Betrachter der Aufnahmen den Fotografen als ihr eigenes Surrogat ansahen, sich über Siege und Erfolge freuten und wegen Verlusten trauerten.⁶ Die Partisanenfotografie wurde auf eine andere Weise konsumiert, sie war nicht für das Bürgertum der westlichen Staaten bestimmt und auch nicht Teil der Werbung für bestimmte Produkte, sodass man gerade deswegen behaupten kann, dass die Partisanenfotografie den Kampf gegen Elend zum Gegenstand der Konsumierung gemacht hat.⁷

4 *Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda*. Bd. II/6: Dokumenta vrhovnog štaba Narodnooslobodilačke vojske Jugoslavije 1941–1942. Belgrad 1954.

5 Skrigin, Žorž. *Rat i pozornica*. Belgrad: Turistička štampa 1968, S. 23.

6 Rosler, Martha. *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975–2001*. Cambridge und London: The MIT Press 2004, S. 226–227.

7 Benjamin, Walter. *Eseji*. Belgrad: Nolit 1974, S. 107.

Die fehlende Indexierung und Signierung der Fotografien kann man als eine Form der kollektiven Praxis ansehen. Für die meisten Fotografen war die Signatur unwichtig, weil sie die Arbeit als etwas Kollektives auffassten. Vor diesem Hintergrund ist insbesondere eine Fotografie interessant, die sich heute im Historischen Museum in Zagreb befindet und die auf den Negativen im Fotoapparat eines gefallenen Partisanen entdeckt wurde. Sie entstand während der Überquerung der zerstörten Brücke über den Fluss Neretva in der Bewegung, sodass sie zwar unscharf, jedoch gerade wegen der fehlenden Ästhetik besonders eindrucksvoll ist. Ihre mangelnde Qualität sagt auch etwas über die gesellschaftliche und wirtschaftliche Stellung ihres Schöpfers, und zwar auf die gleiche Art und Weise, wie dies heutzutage die ästhetisch minderwertige digitale Fotografie tut. Hito Steyerl zufolge würde man bei dieser den Fokus als Frage der Klasse und privilegierten Position werten, während er die Bildauflösung indes als eine unnötige Fetischisierung betrachtet.⁸



Übergang über den Fluss Neretva. Fotograf unbekannt. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-MRNH-F-830.

Der mittlerweile 95-jährige Franjo Cvrtila, der heute in Zagreb wohnt, ist einer der wenigen noch lebenden Partisanenfotografen. Er erzählt beispielsweise, von seinen Vorgesetzten niemals Befehle bekommen zu haben, was er fotografieren sollte. Einzig war ihm verboten, Opfer unter den Partisanen zu fotografieren, weil solche Bilder die feindliche Propaganda für sich nutzen konnte. Er schloss sich im Alter von nur 16 Jahren den Partisanen an und

⁸ Steyerl, Hito. In Defense of the Poor Image. In: *Journal*, Nr. 10, 2009. Siehe <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> [Abruf am 11.02.2021].

kämpfte in der 16. Jugendstoßbrigade *Joža Vlahović*. Nach dem Krieg wurde er Fotograf beim Dritten Kongress des Verbands der Antifaschistischen Jugend Jugoslawiens.

»Ich gehörte der Arbeiterklasse an. Als Diener hatte ich ein schweres Leben, man demütigte mich als Kind. Ich arbeitete als Lehrling in einem Malerbetrieb, doch dann begannen sie in Koprivica, Menschen zu erhängen. Meine Schwester arbeitete zu dieser Zeit für das Rote Kreuz, während meine beiden Brüder bei den Ustascha waren. Zu den Partisanen flüchtete ich 1943 mit meiner Mundharmonika und meinem Fotoapparat der Marke *Kodak Retina*. Bei den Kämpfen in Žumberak gegen die Verbände der Ustascha starben sehr viele von uns, und ich verlor all meine Fotografien. Vor den Kämpfen habe ich sie einer Krankenschwester gegeben, um sie für mich aufzubewahren oder zu verbrennen, wenn die ›Bobaner‹ kommen sollten. Ich überlebte die Kämpfe, doch sie verlor ihr Leben, vernichtete aber vorher alle Fotografien. Es war verboten, tote Partisanen zu fotografieren.«⁹

In einer ähnlichen Situation befand sich auch Žorž Skrigin während des Krieges, als er sich im Jadovnik-Gebirge mit den Partisanen aus dem Siebten Korps, der sowjetischen und der britisch-sowjetischen Militärmission – zu der Randolph Churchill und Stojan Pribičević gehörten – von feindlichen Kräften umzingelt sah. Wegen der großen Gefahr, in Gefangenschaft zu geraten, erging der Befehl, alle persönlichen Dokumente und Fotografien zu vernichten.

»Ich war verblüfft. Die Negative vernichten? ... Dann verstand ich den Befehl und es schien mir logisch zu sein, dass der Feind nicht in den Besitz einer solchen Dokumentation gelangen durfte. Doch wie sollte ich Sachen vernichten, die ich so lange und mit großer Mühe aufbewahrt habe? ... Habe ich es denn nicht geschafft, sie zu retten und über den Fluss Bosna hinüberzuschaffen? ... Hatte ich denn nicht Glück, als ich sie erneut aus Drvar gerettet habe?... Und wie soll ich sie nun vernichten? ... Nein! Ich werde es nicht tun! Ich beschloss, bis zum letzten Augenblick zu warten. In meinem Kopf hatte ich schon einen Plan ausgeheckt: die Negative werde ich vernichten, indem ich sie mit meinem Maschinengewehr durchlöchern werde.«¹⁰

Darüber hinaus konnte das fotografische Material in den Kämpfen leicht zerstört werden, und die Feuchtigkeit stellte ein zusätzliches Problem dar, da man feuchte Negative nicht sofort trocknen konnte und sie dann unwiderruflich verloren gingen. Während die Soldaten bei der Überquerung von Flüssen in den über den Köpfen getragenen Bündeln ihre Kleidung trugen, um sie trocken zu halten, waren die Fotografen oftmals gezwungen, angezogen durch das Wasser zu waten und die Ausrüstung, die Negative und die bereits gefertigten Abzüge hoch über den eigenen Köpfen zu tragen.¹¹ Aus diesen Gründen lagerte man das Fotomaterial oftmals an verborgenen Orten oder vergrub es in den Wäldern, wie der Bericht der Fünften operativen Zone an den Hauptstab der Widerstandsbewegung der Einheiten in Kroatien vom 29. Mai 1942 angibt.¹² Beim Einreichen der Filme zur Entwicklung sollte auf

9 Aus dem Gespräch des Autors mit Franjo Cvrtila am 13.12.2017 in Zagreb.

10 Skrigin, Žorž. *Rat i pozornica*. Belgrad: Turistička štampa 1968, S. 257.

11 Ebd., S. 213.

12 *Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda*. Bd. V/4: Borbe u Hrvatskoj 1942. Belgrad 1954.

dem Briefumschlag stets Folgendes notiert werden: »Film, nicht bei Tageslicht öffnen«. Filme und Fotografien wurden mit der Partisanenpost geschickt. Untergrundkämpfer hielten über geheime Kanäle während der gesamten Dauer des Krieges diesen Austausch aufrecht; neben Fotografien wurden zu Fuß auch Briefe, Zeitungen, Pakete und zahnärztliches Material transportiert.¹³ Es war außerordentlich wichtig, dass die Negative nicht in feindliche Hände gelangten, weil dies die Familien der Partisanen, die auf dem besetzten Territorium zurückgeblieben waren, in tödliche Gefahr hätte bringen können.

Zahlreiche Negative wurden bei feindlichen Bombardierungen und Angriffen vernichtet. Im Falle der deutschen Bombardierung des Krankenhauses in Korenica wurden sogar 1.500 Negative zerstört, wie Franjo Mosinger in seinem fotografischen Tagebuch festgehalten hat. Die bedeutendste Fotosammlung der Partisanen ging beim Bombenangriff eines deutschen Fliegers am 27. November 1943 auf dem Glamoč-Feld verloren, als Ivo Lola Ribar getötet wurde und als auf dem Boden des brennenden Partisanenflugzeugs das gesamte Fotoarchiv, an dem Vili Šimunov-Barba und Ernst Grgić sowie mutmaßlich auch Žorž Skrigin monatelang gearbeitet hatten, den Flammen zum Opfer fiel. Die Fotografien sollten für die Illustrierung von Zeitschriften und die Veranstaltung von Ausstellungen bzw. Repräsentation der Partisanenbewegung vor den Alliierten zuerst in Kairo und später in London verwendet werden. Es verbrannten circa 300 Fotografien,¹⁴ die man vorher sorgfältig ausgesucht hatte. Moša Pijade betraute Skrigin schon am darauffolgenden Tag mit der Aufgabe, seine Fotografien erneut zu erstellen, die Vladimir Velebit und Miloje Milojević anschließend nach Kairo brachten. Zu dieser Zeit wurden einige seiner Fotografien in der britischen Tageszeitung *News Chronicle* und in der amerikanischen *New York Times* veröffentlicht.¹⁵

Im Laufe des Jahres 1944 intensivierte man die Programme für die Ausbildung von Propagandamitarbeitern und neuen Fotografen. Eines der besten Beispiele hierfür bildet vielleicht das *Fotografski priručnik* (Handbuch der Fotografie), das Leutnant Milan Štok, Leiter der Fotosektion der Propagandaabteilung des Siebten Korps, verfasst hatte und mit Hilfe der Zyklostil-Technik drucken ließ. Im einleitenden Kapitel wird erläutert, dass das Handbuch für Fotoreporter der Volksbefreiungsarmee bestimmt ist, die man mit dem Fotografieren wichtiger und interessanter Ereignisse betraute, während man die Laboruntersuchungen wiederum der Fotosektion des Hauptstabs überlassen hatte. Dieses wertvolle Dokument verdeutlicht gleich zu Beginn die Relevanz von Schulungen und Kenntnissen der Fototechnik.

»Die größten Erfolge werden sicherlich nicht ausschließlich mit Hilfe der Technik erzielt, doch für diejenigen, die mit ihr nicht vertraut sind, bleibt dieser Erfolg unerreichbar. In diesem Handbuch wird ein für die Fotoreporter dringend notwendiger Gegenstand behandelt (viele sind immer noch ziemlich ungeschickt beim Fotografieren), damit sie den Bedürfnissen der modernen Fotografie genügen können. [...] Ziel dieses Büchleins ist, dass sich jeder Fotoreporter mit seiner Kamera bestens vertraut macht und sie auch nachts zu gebrauchen imstande ist, dass er die Grundbegriffe und die wichtigsten Verfahren der Filmbeleuchtung genau kennt, dass ihm die Tie-

13 Konjhodžić, Mahmud. *Različite veze*. In: Tihčić, Esad und Kalem, Momčilo (Hrsg.). *Veze u NOB: Ratna sećanja 1941–1945*. Bd. 4. Belgrad: Vojnoizdavački zavod 1981, S. 44.

14 Skrigin, Žorž. *Rat i pozornica*. Belgrad: Turistička štampa 1968, S. 216.



Titelseite von Milan Štoks *Fotografski priručnik* (Handbuch der Fotografie) für Partisanen. Foto: Davor Konjikušić.

fenschärfe bekannt ist, dass er sich mit dem Filmmaterial und seinen Charakteristiken auskennt und weiß, was ein Bild eigentlich ist. Dem militärischen Fotodienst kommt in unserer Armee eine besonders gewichtige Rolle zu. Er ist verantwortlich für die Verwahrung der Aufnahmen unseres gesamten Kampfes, sei es der kleinsten Aktionen, unserer Probleme und Leiden, aber auch der freudigen Momente in unseren Reihen, und insbesondere jetzt, da wir dem endgültigen Sieg so nahe sind.«¹⁵

Dank dieses Handbuchs weiß man heute, dass in der Partisanenbewegung zumeist die Filmformate 24 × 36 mm, 4 × 4 cm, 6 × 6 cm, 6 × 3 cm und 9 × 12 cm sowie die Kameras *Leica*, *Contax*, *Kodak* und *Retina* oder bei mittlerem Format *Rolleiflex* und *Rolleicord* verwendet wurden. In den Partisaneneinheiten, zumindest in den slowenischen Einheiten, fand man Apparate mit Filmspulen von 6 × 9 cm sowie die US-amerikanische Kamera *Kodak 35 Rangefinder*, die die amerikanischen Streitkräfte 1938 für ihre eigenen Bedürfnisse weiterentwickelt hatten. In der Werbung nannte man die Kamera »zivile Miniatur«, sie war einst beliebt bei enthusiastischen Fotografen und wurde während des Krieges auch buchstäblich in die olivgrüne Soldatenuniform »eingekleidet«. Mit ihren technischen Eigenschaften und ihrem kompakten Design war die Kamera für die sich ständig in Bewegung befindlichen militärischen Einheiten höchst praktikabel.¹⁷ Štok betonte die Vorteile von Kameras mit einem 35-mm-Film, weil sie sogar 36 Aufnahmen ermöglichten und zudem eine größere Tiefenschärfe im Vergleich zu Fotoapparaten im Format 6 × 9 cm aufwiesen, was sich vor allem für Aufnahmen während der Partisanenaktionen eignete.¹⁸

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Štok, Milan. *Fotografski priručnik. Propagandni odsjek Sedmog korpusa*, o. O. 1944, S. 3–5.

¹⁷ *Life magazine*, 08.05.1944, S. 59.

¹⁸ Štok, Milan. *Fotografski priručnik. Propagandni odsjek Sedmog korpusa*, o. O. 1944, S. 7.

Im Handbuch wird der Wahl des Bildausschnitts besondere Aufmerksamkeit geschenkt, wobei der Autor das oftmals zu weit entfernte Motiv, die ungeordnete Komposition und das immense »Durcheinander« auf den Partisanenfotografien als Problem ansah. Er schlug vor, jede Fotografie systematisch aufzubauen und sie mit einem zentralen Teil, der Umgebung und einem Hintergrund zu versehen. Mit Kameras kleineren Formats sollten vornehmlich die im Vordergrund stehenden Objekte und die Umgebung aufgenommen werden.¹⁹

»Im Winter sind kleine Objekte auf großen Schneeverwehungen aufzunehmen. Jede Aufnahme im Schnee muss einen ausgesprochen deutlichen Vordergrund aufweisen – Ski- oder Fußspuren, schneebedeckte Fichten oder Zäune usw. ... Die Sonne darf niemals ins Objektiv scheinen. Tipp: Aufnahmen so machen, dass mit der Hand oder mit Papier Schatten sichergestellt wird oder aus dem Schatten heraus fotografieren.«²⁰



Fotograf bei den Partisanen in Breznica bei Slavonski Brod, Kroatien.
Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-100522/36.

Der Text von Štok zeugt von einem Bildungsanspruch, ist präzise und leicht verständlich geschrieben. Jedem interessierten Leser vermittelt er auf einfache Art und Weise grundlegende technische Kenntnisse über Tiefenschärfe, Lichtmessung und Exposition, aber auch über komplexere physikalische Eigenschaften des Objektivs. Das vor über siebenzig Jahren verfasste Handbuch ist hinsichtlich der analogen Fotografie noch immer aktuell. Štok verfügte offensichtlich über profunde Kenntnisse im Bereich der Physik; seine Erläuterungen zur Funktion der Blende, des Objektivdiaphragmas oder zur Entstehung der Fotografie sind auch heute zutreffend:

¹⁹ Ebd., S. 40.

²⁰ Ebd., S. 39.

»Mit der Belichtung der Filmschicht dringt Licht ein. Die bronzen-silberne Schicht war dem Einfluss des Lichtes ausgesetzt. Von außen wird auf der Filmschicht nichts verändert, das Bild ist immer noch unsichtbar und verborgen (latent). Erst durch die Entwicklung mit Hilfe von unterschiedlichen Entwicklern wird das Bild sichtbar, aber nur im Negativ: das, was in der Natur weiß ist, ist auf dem Negativ schwarz und umgekehrt. Negative werden auf fotosensitives Papier übertragen und dabei Bilder in Positive umgewandelt. Das Licht setzt den chemischen Prozess in der bromsilbernen Filmschicht in Gang, wobei dieser Prozess erst durch die Entwicklung in den Chemikalien zum Ausdruck kommt. Filmentwickler besitzen die Fähigkeit, Brom von den beleuchteten Bromsilberteilchen zu unterscheiden und sich in Entwickler zu verwandeln, während sich das ursprüngliche Bromsilber in metallisches Silber verwandelt. Diese unzähligen Bromsilberteilchen bilden die Aufnahme. Die nicht beleuchteten Bromsilberteilchen bleiben vom Entwickler unberührt. Die Metallsilberteilchen sind die sogenannten Körnchen, und aus diesen Körnchen setzt sich dann das Bild zusammen.«²¹

Das Handbuch belegt auch die häufigere Verwendung von panchromatischem Material im Unterschied zu orthochromatischen Filmen, was für die Partisanenfotografien von außerordentlicher Bedeutung war. Die panchromatischen Filme sind nämlich weitaus farbempfindlicher bzw. wellenlängenempfindlicher, was wiederum eine größere Bandbreite der Grautöne ermöglichte. Bei den orthochromatischen Filmen war es indes ausgesprochen schwierig, den roten Stern auf grünem Hintergrund zu isolieren und sichtbar zu machen. Im Gegensatz zu Farbfilmen, bei denen die Expressivität und der Kontrast auf Farben basieren, gründen Schwarzweißfilme ihre Expressivität auf dem Kontrast zwischen schwarzer und weißer Farbe bzw. auf der gesamten Tonskala. Štok widmete sich darüber hinaus eingehend der Frage, wie man bei der Entwicklung des Films feine Körner erhalten kann, und gab die optimalen chemischen Relationen zwischen unterschiedlichen Filmen und Entwicklern an.



Zweite Sitzung des Antifaschistischen Rates der Volksbefreiung Jugoslawiens. Delegierte auf Lastern. Jajce, Bosnien und Herzegowina, 29.–30. November 1943. Fotograf unbekannt. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-180.

21 Ebd., S. 37–38 (Broschüre t. e. 27, 1079).

Der wichtigste Teil des Handbuchs, das für die Untersuchung der Partisanenfotografie ein unentbehrliches Dokument darstellt, behandelt die Wahl des zu fotografierenden Motivs. Trotz der Ratschläge des Autors, wie man die Partisanenbewegung präsentieren sollte, erwartete er in der Wahl der Motive von jedem Fotografen Eigeninitiative und eigenen schöpferischen Anteil. Er riet, Kämpfe, das Antreten der Brigaden, Beratungen und Sitzungen sowie Kuriere, Waffen und Radiotelegrafisten bei der Arbeit aufzunehmen. Auf einer Seite stellte Štok die Propagandafunktion der Fotografie in den Vordergrund, um dann bereits auf der nächsten Seite über die künstlerischen Ausdrucksmittel zu sprechen: Sein Handbuch der Fotografie endet mit der Geschichte von Leonardo da Vinci. Die Betonung legte Štok auf das Fotografieren des Alltags der Partisanen, auf Augenblicke des Ausruhens und des Anscheins von Normalität.

Im Laufe des Jahres 1944 begannen die Partisanen im Rahmen der Hilfslieferungen der Alliierten auch größere Mengen an Fotomaterial zu erhalten, was eine raschere Entwicklung der fotografischen Tätigkeit ermöglichte. Der Wert der Warenlieferungen aus den USA, Großbritannien und Kanada belief sich bis zum 15. April 1945 auf 10.283.419 Dollar, wobei es sich vorwiegend um Lebensmittel, Schmieröle, Benzin, Petroleum, Ambulanzfahrzeuge, Konstruktionen für den Brückenbau, Material für Eisenbahnen, Kleidung und natürlich Fotomaterial handelte.²²

Die Hilfslieferungen kamen aus Gorica, Triest, Mailand, Bari und Rom. Gleichzeitig konnten auch Feinmechanik-Werkstätten ihre Arbeit verstärken und nunmehr unterschiedliche Präzisionsinstrumente, einschließlich der Fotoapparate, reparieren.²³ Deshalb ist auch nicht verwunderlich, dass die Hilfslieferungen der Alliierten mit der Entstehung des Fotografiehandbuchs zeitlich zusammenfielen. Trotz einer besseren Versorgung, die in erster Linie aus der politischen Anerkennung der Partisanenbewegung als einziger antifaschistischer Bewegung seitens der westlichen Alliierten resultierte, kam es dennoch sporadisch zu Engpässen bei der Belieferung mit Fotomaterialien.²⁴ Sogar der bekannte slowenische Maler und Fotograf Božidar Jakac, Mitglied der 15. Brigade, blieb beim Fotografieren des Zweiten Treffens der Aktivisten der Befreiungsfront am 4. und 6. September 1944 in Črnomelj, dem mehr als 600 Delegierte beiwohnten, ohne Fotofilme.²⁵

Nicht nur die genannten materiell-technischen Bedingungen beeinflussten die Entwicklung der Partisanenfotografie. Das Leben der Partisanenfotografen, überhaupt das Leben aller Partisanen, war stetig bedroht. Zahlreiche Fotografen starben. Von vielen werden wir es nie erfahren, sie sind unbekannt geblieben. Viele von ihnen sind beim Fotografieren an vorderster Front ums Leben gekommen. Beim Versuch, den sich zurückziehenden Feind bei Lovas zu fotografieren, wurde der Fotograf Dragić Radivojević aus der Vierten Serbischen Stoßbrigade getötet. Ljubo Andjelić verstarb am 10. Juni 1943, als er das Bombardement der deutschen Luftwaffe in der Nähe des Ljuba-Grabes auf dem Berg Tjentište zu foto-

22 Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918–1988*. Bd. 3: *Socijalistička Jugoslavija 1945–1988*. Belgrad: Nolit 1988, S. 355–356.

23 Tom Lasić, Vida. *Slovenačke partizanske radio-stanice*. In: Tihčić, Esad und Kalem, Momčilo (Hrsg.). *Veze u NOB: Ratna sećanja 1941.–1945*. Bd. 4. Belgrad: Vojnoizdavački zavod 1981, S. 425.

24 Belgrad, Militärarchiv, NOVJ [Volksbefreiungsarmee Jugoslawiens], K24 F2 20.

25 Pavlin, Mile. *Petnajsta brigada*. Ljubljana: Odbor 15. brigade, Partizanska knjiga 1969, S. 277.



Schwerverwundeter Partisan der Ersten Dalmatinischen Brigade. Tal des Idbar, Bosnien und Herzegowina, 1943. Foto: Mladen Iveković. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-MRNH-A-6337/66.

grafieren versuchte. Dabei wurden auch die meisten seiner Fotografien vernichtet. Doch schlimmer als der Tod war manchmal das Leben in Zeiten des Hungers und der Krankheit, wovon folgende Schilderung bildhaft zeugt:

»... Als Erste begannen die Pferde tot umzufallen, weil es für sie fast gar keine Nahrung gab. Ihnen folgten die gefangenen Italiener und dann auch unsere Soldaten. Ich sah, wie Pferde starben und schon ein paar Minuten später in den Taschen der Gefangenen verschwanden. Von ihnen ließen sich auch unsere Soldaten dazu verleiten, obwohl wir uns niemals vorstellen konnten, dass unsere Leute verendetes Vieh essen könnten; auch das haben wir bei diesem Marsch erlebt. All diese Erlebnisse, Leiden und Verzweiflung wirkten sich auf die Entmutigten unter uns verheerend aus. Es war nicht selten der Fall, dass sich manch einer in seiner Verzweiflung selbst das Leben nahm. Ich sah mit meinen eigenen Augen, wie sich in der Kolonne, die von Krstač aus in das Idbar-Tal [unweit von Konjic, Bosnien und Herzegowina – Anmerkung D. K.] marschierte, ein Soldat (dessen Namen ich nicht kenne) eine italienische Granate unter die Jacke steckte und aktivierte; im Tal begegnete ich einem Mann, der zuerst seine Kameradin und dann auch sich selbst tötete; zwischen dem Gletschersee Boračko jezero und Konjic stieß ich nach einem der vielen schweren Kämpfe auf unseren verwundeten Kameraden Uroš Dmitrović (verwundet wurde er bereits in Banija), der apathisch und entkräftet auf dem Boden lag und fest entschlossen war, keinen Schritt mehr zu tun. Ich redete auf ihn ein, sich doch zu besinnen und weiterzugehen, doch er machte mir klar, dass es mit ihm zu Ende ging und er nicht weiter konnte.«²⁶

Ganz andere Probleme existierten in den Einheiten selbst. Unter den Soldaten und den Fotografen kam es manchmal unnötig zu Spannungen, die oftmals tragikomische Situationen wie jene im Mostar-Bataillon auslösten:

26 Egić, Obrad. Treći bataljon Pete dalmatinske brigade. In: Savković, Svetislav (Hrsg.). *Neretva, zbornik radova*. Bd. 3. Belgrad: Vojnoizdavački zavod 1965, S. 451.

»Salko Zebić nahm zum ersten Mal in seinem Leben einen Fotoapparat in die Hände und schaffte es, ihn zu öffnen. Da er ihn nicht wieder schließen konnte, begann man Späße mit unserem ›Fotoreporter‹ zu machen, der danach den Fotoapparat wutentbrannt in den Bach warf.«²⁷

Bei den Kämpfen im Rama-Tal, unmittelbar vor dem Kampf um die Befreiung von Prozor, verlor dieses Bataillon Luka Knežić, einen Fotografen aus Mostar und Kommunisten seit der Vorkriegszeit. Bevor er an Bauchtyphus erkrankte, schickte er Enver Ćemalović drei Filmrollen zu. Doch der Kommandant stieß bei der Suche nach irgendwelchen Papieren auf die Filmrollen und öffnete sie. »Alle drei Filme sind unwiderruflich verloren und ich bin mir sicher, dass dies die wertvollsten Fotodokumente über unser Bataillon waren. Als ich sah, was er getan hatte, stritten wir und schlugen uns fast. Luka hat in seiner durch Typhus verursachten Agonie Selbstmord begangen.«²⁸

Aus den schwierigen Produktionsbedingungen der Partisanenfotografie resultierten ihre Spezifika, ihre besonderen technischen Eigenschaften. Während des gesamten Krieges, insbesondere jedoch in den ersten drei Jahren, stand die Partisanenfotografie regelrecht am Rande der Existenz, doch mit der Zeit lernten die Partisanenfotografen, sich den Gefahren anzupassen und ihnen zu begegnen. Die Partisanenfotografie überwand ebenso wie die übrigen künstlerischen Ausdrucksformen der Partisanen ihre eigene Unmöglichkeit, was Miklavž Komelj am Beispiel der Partisanenpoesie eindrücklich zu zeigen vermochte.²⁹ Die Fotografie teilte das Schicksal der Partisanenbewegung und ihrer Künste, hatte aber noch ein weiteres tragisches Los: Sie stand zwischen Dokumentation, Kunst und Propaganda. Die wichtigste Aufgabe der Partisanenfotografie jedoch war, trotz limitierter Ausrüstung, beschränkter Kenntnisse und Personalkräfte den antifaschistischen und revolutionären Kampf zu repräsentieren. In diesem Kampf gegen das Unmögliche gelang es den Partisanenfotografen im Gegensatz zu den Fotografen der Alliierten und der Entente im Benjamin'schen Sinne, ihr politisches Potenzial freizusetzen, was das Bündnis wie den Kampf stärkte und den Feind schwächte. Die Partisanenfotografie wurde mit all ihren technischen Unzulänglichkeiten innerhalb der Guerillabewegung und in einem asymmetrisch geführten Krieg zu einer Praxis der revolutionären Sichtweise.

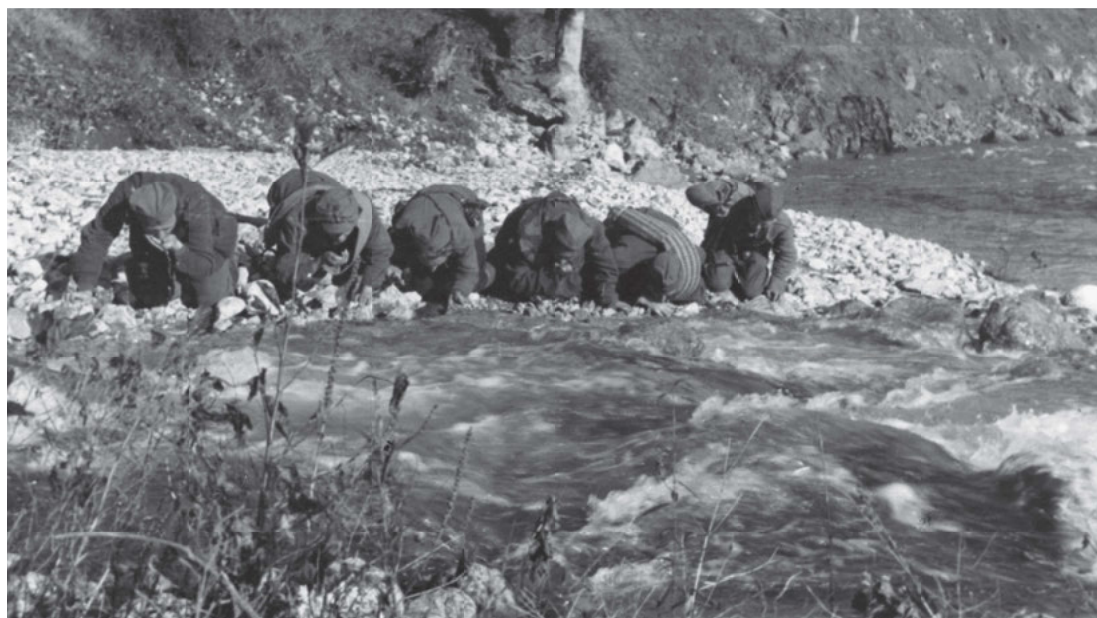
27 Ćemalović, Enver. *Mostarski bataljon*. Mostar: Skupština opštine Mostar i Odbor za istoriju revolucionarnog radničkog pokreta i NOB-a Mostara 1986, S. 163.

28 Ebd., S. 175.

29 Komelj, Miklavž. Dva predavanja o partizanskoj umjetnosti. In: *Jat: časopis studenata kroatistike*, Bd. 1, Nr. 1, Juni 2013, S. 105.



Kurze Rast der Verwundeten der Zweiten Division in der Nähe von Balinovac, Serbien. Fünfte feindliche Offensive (Schlacht an der Sutjeska), 1943. Foto: Žorž Skrigin. Belgrad, Museum Jugoslawien | III-3429.



Partisanen trinken am Fluss. Kroatien, 1944. Fotograf unbekannt. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-F-1056.



Angriff der 14. Division. Foto: Jože Petek. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | PL1476.



Evakuierung der Verwundeten, 1944. Foto: Jože Petek. Museum für Neuere Geschichte der Stadt Celje | FZ2 801-XIV.

7. Ikonische Fotografien

Ikonische Fotografien sind Fotografien, die viele Menschen in unterschiedlichen Kulturen und Zeitperioden erkennen und verstehen. Zugleich haben sie auch in größerem oder geringerem Maße ihren ursprünglichen Zweck und ihre Parameter überstiegen, insbesondere wenn ihre »Produktion, Funktion, ihr Kontext und ihre Bedeutung«¹ berücksichtigt wird. Ein gutes Beispiel für eine ikonische Fotografie ist das Bild von Ernesto Che Guevara, das der kubanische Fotograf Alberto Korda aufnahm. Hierbei handelt es sich um ein Foto, das in die populäre Kultur, Kunst und in die Medien vorgedrungen ist. Seine internationale Verbreitung setzte erst nach der Ermordung von Che Guevara ein, und zwar während der studentischen Demonstrationen im Jahr 1968, die zuerst im Mai an der Pariser Universität Sorbonne, im Oktober in Mexiko-Stadt² und auch innerhalb der jugoslawischen Studentenbewegung stattfanden. Für die Distribution dieser Fotografie war der italienische Verleger Feltrinelli verantwortlich, der 1967 nach Kuba gereist war und dem Korda zwei Kopien des Porträts des berühmten Revolutionärs zur eigenen Verwendung überlassen hatte.³ Korda sah kein Problem darin, dass seine Fotografie von Che Guevara solange für verschiedene politische Kämpfe verwendet wird, bis man beginnt, sie zu kommerziellen Zwecken zu nutzen, was jedoch leider mit der Zeit der Fall geworden ist. Dieses Beispiel zeigt anschaulich, wie sich eine Fotografie semiotisch zu einem universal erkennbaren Zeichen – zu einer Ikone – zu verwandeln vermag.⁴

Eine der ikonischen Partisanenfotografien mit hohem Wiedererkennungswert wurde Ende 1943 von Žorž Skrigin aufgenommen.⁵ Seine Fotografie *Majka Knežopoljka* (Die Mutter aus Knežopolje), benannt nach Skender Kulenovičs Gedicht *Stojanka majka Knežopoljka* (Stojanka, die Mutter aus Knežopolje), entstand bei der Flucht der Zivilbevölkerung aus dem Kozara-Gebirge. Auf dem Foto ist Milica Tepić, die Frau des gefallenen Volkshelden Branko Tepić, mit ihrem Sohn Branko und ihrer Tochter Dragica zu sehen. Und gerade diese Fotografie hat der kroatische Kunsthistoriker und Kustos Želimir Košćević zu Recht mit der bekannten Fotografie *Migrant Mother* (Heimatlose Mutter) von Dorothea Lange aus dem Jahr 1936

1 Kemp, Martin. *Christ to Coke: How Image Becomes Icon*. New York: Oxford University Press 2012, S. 3.

2 Memou, Antigoni. *Photography and social movements. from the globalisation of the movement (1968) to the movement against globalisation (2001)*. Manchester and New York: Manchester University Press 2013, S. 74.

3 Passariello, Phyllis. *Desperately Seeking Something: Che Guevara as Secular Saint*. In: Hopgood, James F. (Hrsg.). *The Making of Saints: Contesting Sacred Ground*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, S. 84.

4 Ebd., S. 89.

5 Unterschiedliche Publikationen und Gespräche lassen die Vermutung zu, dass die Fotografie erst im Januar 1944 aufgenommen wurde.

verglichen.⁶ Auch laut Koščević ist Skrigins Fotografie weder als Folge der Propagandatätigkeit entstanden, noch unterlag sie irgendeiner Form der Kontrolle, die in Zeitschriften der Alliierten und der Nationalsozialisten hingegen omnipräsent war.⁷ Es ist wichtig zu betonen, dass die beiden Fotografien inhaltlich und in ihrer ikonischen Bedeutung miteinander verglichen werden können, doch dass man die Positionen dieser beiden Fotografen keineswegs miteinander vergleichen kann. Im Gegensatz zu Skrigin erhielt Lange von der Regierung den Auftrag, Fotografien zu Propagandazwecken der *Farm Security Administration* während der Weltwirtschaftskrise zu machen. Zusammen mit anderen Fotografen, unter denen sich auch Walker Evans und Russell Lee befanden, hatte sie die Aufgabe, deprivierte Gesellschaftsschichten zu fotografieren, um die Unterstützung der Öffentlichkeit für das groß angelegte staatliche Hilfsprogramm zu sichern.



Majka Knežopoljka (Die Mutter aus Knežopolje), aufgenommen in Knežopolje, Kozara-Gebiet, Bosnien und Herzegowina, während der Sechsten feindlichen Offensive, Herbst 1943. Foto: Žorž Skrigin. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-802.



Majka Knežopoljka (Die Mutter aus Knežopolje), aufgenommen in Knežopolje, Kozara-Gebiet, Bosnien und Herzegowina, während der Sechsten feindlichen Offensive, Herbst 1943. Foto: Žorž Skrigin. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-803.

⁶ Koščević, Želimir. *U fokusu: ogledi o hrvatskoj fotografiji*. Zagreb: Školska knjiga 2006, S. 74.

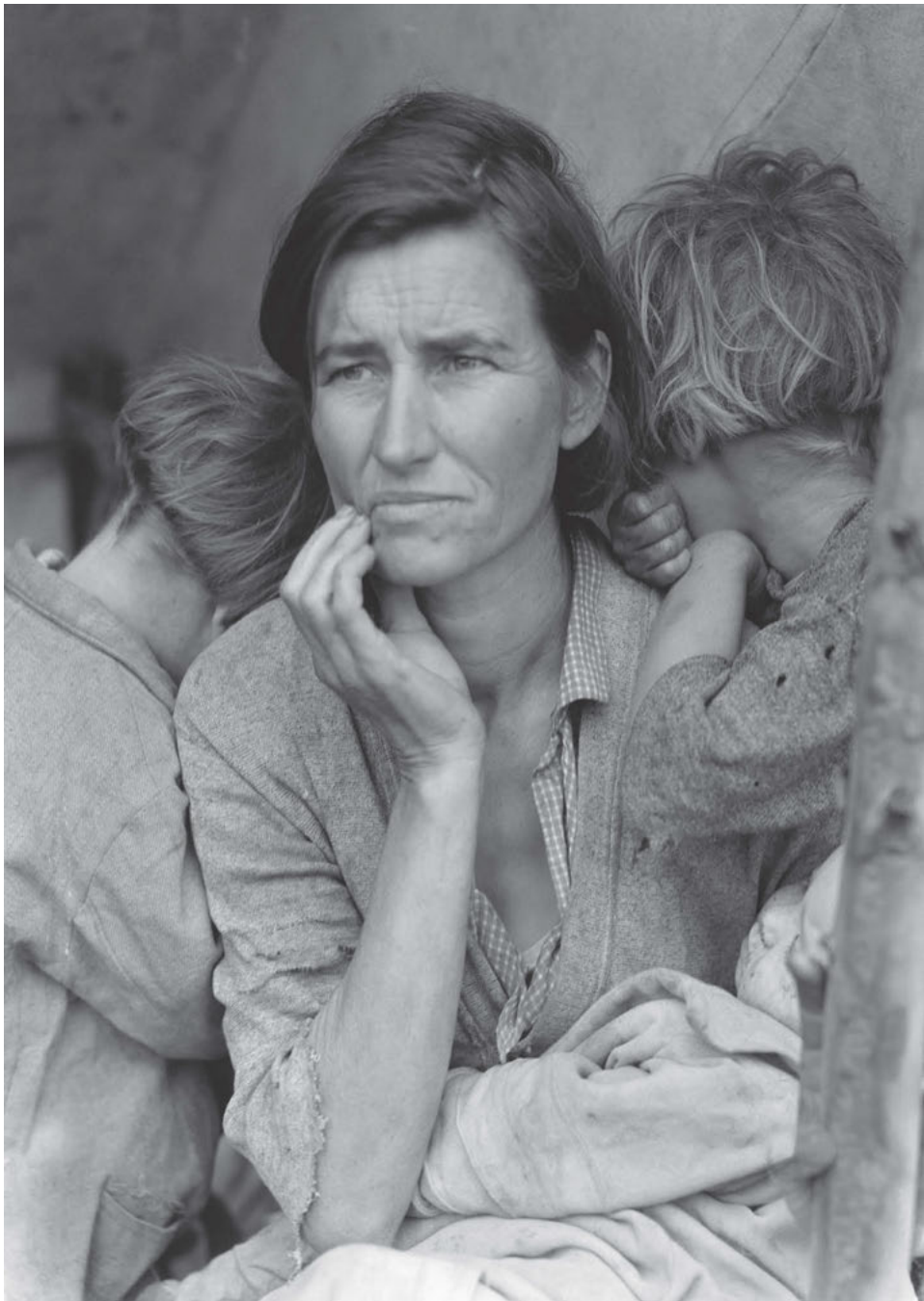
⁷ Ebd., S. 78.



Majka Knežopoljka (Die Mutter aus Knežopolje), aufgenommen in Knežopolje, Kozara-Gebiet, Bosnien und Herzegowina, während der Sechsten feindlichen Offensive, Herbst 1943. Foto: Žorž Skrigin. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-806.



Majka Knežopoljka (Die Mutter aus Knežopolje), aufgenommen in Knežopolje, Kozara-Gebiet, Bosnien und Herzegowina, während der Sechsten feindlichen Offensive, Herbst 1943. Foto: Žorž Skrigin. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-807.



Migrant Mother (Heimatlose Mutter), Februar/März 1936. Foto: Dorothea Lang. Washington, Library of Congress, Prints and Photographs Division | FSA.8b29516.

Im Unterschied zu Lange wurde Skrigin nicht engagiert, um seine Fotografie anzufertigen, sondern es war vielmehr der Intensität des Anblicks zu verdanken, der sich ihm unverhofft bot. Durch die eingehende Untersuchung des heute im Museum Jugoslawiens in Belgrad verwahrten Fotomaterials konnten Skrigins Negative, auf denen sich alle Fotografien aus dieser Serie befinden, gefunden werden. Dies erlaubt eine detaillierte Analyse seines fotografischen Ansatzes und der angewendeten Verfahren. Trotz Ermangelung von Filmen und Materialien hatte sich der Fotograf für umfangreiche Aufnahmen und die Suche nach der passenden Einstellung entschieden. Nach einigen erfolglosen Versuchen fotografierte er die Mutter frontal und isolierte sie auf diese Weise vom Hintergrund, auf dem eine unendliche Weite, Verlassenheit und Einöde zu sehen sind. Gleich einem Dokumentaristen nahm Skrigin selbst keinen Einfluss auf das Objekt seiner Aufnahmen, sondern folgte dem Motiv und versuchte, den entscheidenden Moment abzuwarten, weil er glaubte, dass ihm auf diese Weise eine Fotografie mit der größten inhaltlichen und emotionalen Spannung gelingen könnte.

»Ich stieg vom Pferdchen ab, das mich nun nur noch störte, und ließ es gehen. Ich lief etwa zwanzig Meter vor ihr her, legte mich ins Gras und wartete darauf, dass sie kam. Tief in Gedanken versunken kam sie näher, die Hand auch weiterhin vor das Gesicht haltend. Und endlich war der Gesichtsausdruck, den ich aufnehmen wollte, nun vor mir. Ein, zwei Schritte noch und ich drückte auf den Auslöser der Kamera.«⁸

Hinter der jungen Mutter und Witwe durchbrachen die winterlichen Sonnenstrahlen nur teilweise die dunklen Wolken, die Skrigin nachträglich im Fotolabor ausleuchtete, um den Kontrast und die Dramatik des dargestellten Inhalts zusätzlich hervorzuheben. Er nahm diese Fotografie unter Bedingungen auf, die von jenen Bedingungen, unter denen Fotografen der Alliierten und der deutschen Wehrmacht arbeiteten, weit entfernt waren. Mit der Zeit gewann das Foto an ikonischem Wert, insbesondere weil Skrigin künstlerische Techniken, die er dank seiner großen Erfahrung als Fotograf der Vorkriegszeit bestens kannte, erfolgreich anzuwenden vermochte. Die Fotografie konnte zweifelsohne auch außerhalb des jugoslawischen Kontextes ihre Botschaft vermitteln – die Botschaft vom Leid der Zivilbevölkerung, von den Schrecken des Krieges, aber auch von den heldenhaften Anstrengungen, die durch die stereotype Figur der Mutter dargestellt sind. Das Bild erweist sich somit als gutes Beispiel dafür, dass man mit Hilfe der Fotografie bestimmte Botschaften verbreiten kann.

Auf der Fotografie der Mutter ist genauso wie im Gedicht die Rolle der epischen Heldin betont, was in epischen Volksliedern als häufiges Stilelement finden ist. Beispielhaft hierfür ist die Ballade *Smrt majke Jugovića* (Tod der Jugović-Mutter) mit dem zentralen Motiv der Mutter, die bei der Schlacht auf dem Amselfeld ihren Mann und sieben Söhne verlor. Und gerade dieses Modell der traditionellen Heldin wurde, wie Jelena Batinić behauptet, im bekanntesten Gedicht über den Kampf der Partisanen, *Stojanka majka Knežopoljka*, besungen.⁹ Skrigin hat dieses Motiv in die Fotografie umgewandelt, wie der Titel der Fotografie belegt.

8 Skrigin, Žorž. *Rat i pozornica*. Belgrad: Turistička štampa 1968, S. 244.

9 Batinić, Jelena. *Women and Yugoslav Partisans. A History of World War II Resistance*. Cambridge: Cambridge University Press 2015, S. 51.

Der stereotype Ansatz war nicht aber nur den Partisanenfotografen vorbehalten. Der Fotograf John Phillips nahm in El Shatt nahezu das gleiche Motiv auf, wenngleich seine Fotografie technisch ausgefeilter ist.

Die zweite ebenfalls ikonische Fotografie nahm Skrigin im selben Zeitraum am selben Standort in der Nähe von Knežopolje im Dezember 1943 auf. Sie zeigt Milja Marin, verheiratete Toroman, die während der feindlichen Offensive 1942 als 15-jähriges Mädchen zuerst ins Lager in Sisak gebracht wurde, von wo aus man sie statt ins Lager Jasenovac nach Nürnberg schickte. Dort arbeitete sie im Haus einer Deutschen namens Margit. Aufgrund ihres Wunsches, möglichst schnell wieder nach Jugoslawien zurückzukehren, halfen ihr die neuen Dienstherrn, alle notwendigen Genehmigungen einzuholen, damit sie nach Slowenien gelangen konnte. In Cerovljani schloss sie sich den Partisanen an und wurde in die 11. Kraina-Brigade als Krankenschwester abkommandiert. Im Unterschied zu seiner Fotografie *Majka Knežopoljka* hat Skrigin bei dieser Aufnahme sorgsam Regie geführt.



Milja Toroman, Sanitäterin der Elften Krajina-Brigade der Volksbefreiungsarmee Jugoslawiens. Winter 1943/44. Foto: Žorž Skrigin. Belgrad, Museum Jugoslawiens | VIS 554 25.



Cover des Albums von Dino Merlin mit dem Titel *Teško meni sa tobom, a još teže bez tebe* (Schwer ist es mit dir, noch schwerer ohne dich), Diskoton 1986. Design: Trio (Dalida Duraković, Leila Mulabegović, Bojan H. Halilović).

Für die Fotografie suchte er ein hübsches, charmantes Mädchen und wählte unter den Krankenschwestern Milja aus, die sorgfältig für die Fotografie vorbereitet wurde: Er setzte ihr eine Mütze auf und legte sein eigenes Gewehr über ihre Schulter.¹⁰ Ihr Haar war frisch gewaschen und sorgsam gekämmt. Für diese Fotografie hatte Skrigin genügend Zeit, um die Szene zu setzen und die Ausdrucksmittel für die Fotografie mit Bedacht zu wählen. Er entschied sich für einen Winkel aus leichter Froschperspektive, um das zentrale Motiv im Verhältnis zum Hintergrund zu isolieren und das junge Mädchen imposanter und größer wirken zu lassen. Die Jugendlichkeit des Mädchens, ihr breites Lächeln und ihre Weiblichkeit, die einen absoluten Gegensatz zu den maskulinen Darstellungen männlicher Krieger bildete, bestimmen die Fotografie. Das über die Schulter gelegte Gewehr betont die Einzigartigkeit der Partisanenbewegung, der sich zahlreiche Frauen anschlossen, ebenso wie ihre Bedeutung für die Gleichberechtigung im Vergleich zu anderen militärischen Formationen. Seine Fotografie weist eine starke Nähe zur Fotografie der 17-jährigen Marina Ginestà auf, eines der eindrucksvollsten ikonischen Bilder aus dem Spanischen Bürgerkrieg. Der spanische Fotograf Juan Guzmán hatte seinem Modell ebenfalls ein Gewehr über die Schulter gelegt. Es ist nicht überliefert, ob Skrigin die Fotografie kannte, somit kann ein direkter Bezug nur vermutet werden.

Im Unterschied zur ersten Fotografie ist diese Aufnahme nach dem Zweiten Weltkrieg Teil der Popkultur geworden. So druckte man 1948 Ansichtskarten mit dem Antlitz der jungen Partisanin, die *Kozarčanka* (Frau aus Kozara) genannt wurde. Die Fotografie war in Schulbüchern zu finden, aber auch auf dem Cover der Langspielplatte des Sängers Dino Merlin mit dem Titel *Teško meni sa tobom* (Schwer ist es mit dir).

¹⁰ Fotografija partizanke Milje Marin: Simbol svega pozitivnog. In: *Buka*, 09.05.2014. Siehe <http://www.6yka.com/novost/55806/fotografija-partizanke-milje-marin-simbol-svega-pozitivnog> [Abruf am 07.02.2021].

Die Fotografie der Milja Toroman erinnert heute an die Bilder kurdischer Frauen, die westliche Medien gerne veröffentlichen. Die zugrundeliegende Idee deckt sich zum Teil: Die Tatsache, dass Frauen zusammen mit Männern Schulter an Schulter kämpfen, kündigt von einem einzigartigen emanzipatorischen Potenzial und einer Veränderung des traditionellen Paradigmas. Die Frau wird zum relevanten, selbstbestimmten Subjekt, das über die eigene Zukunft entscheidet.¹¹ Eine Fotoserie der ägyptischen Fotografin Asmaa Waguih fand beispielsweise mit Erfolg den Weg in westliche Medien, wodurch eine bessere Sichtbarkeit des Kampfes und der Kurdenfrage im Ganzen gewährleistet wurde. Und dennoch ist die überwiegende Zahl der Beiträge hinsichtlich der Stellung dieser Frauen simplifiziert, kolonialistisch-orientalistisch, misogyn und patronisierend. Tatsächlich ist somit die gesamte Komplexität der Problematik weiblicher Emanzipation und des Kampfes der Frauen in einer stark patriarchal geprägten Gesellschaft unberücksichtigt geblieben.¹² In den türkischen und iranischen Medien wird die Glaubwürdigkeit dieser Frauen zumeist durch Geschichten über ihre Indoktrination und ihr sexuell promiskuitives Verhalten in Frage gestellt.¹³ Dies erfolgt auf nahezu identische Art und Weise, wie die feindliche Presse der Deutschen, der Ustascha, der heimischen Landwehr und der Tschetniks die Partisaninnen diskreditiert hatte. Dabei ist zu erwähnen, dass trotz einer großen Zahl von Frauen, die der Partisanenbewegung beitraten, ihre Präsenz unter den Fotografen überaus gering war; sie wurden auch nicht mit der Aufgabe betraut, Aufnahmen an der vordersten Front zu machen.



Kämpferin der PKK in Sinjar, März 2015. Foto: Asmaa Waguih. Wir danken der Agentur Reuters für die Nutzungserlaubnis.

11 Diese Frage geht über das Thema dieser Untersuchung hinaus. Es würde jedoch eine detaillierte Analyse im Hinblick auf die Konstruktion gesellschaftlicher Identitäten und Fragen der Repräsentation lohnen.

12 Dirik, Dilar. *The Representation of Kurdish Women Fighters in the Media*. Siehe <http://kurdishquestion.com/oldarticle.php?aid=the-representation-of-kurdish-women-fighters-in-the-media> [Abruf am 04.11.2017].

13 Ebd.

Eine der Partisanenfotografien, die zweifelsfrei über die Grenzen des Landes hinaus Bekanntheit erlangte, ist die Aufnahme von Stjepan Filipović oder Stevan Kolubarac, wie man ihn in Serbien nannte. Geboren im kroatischen Opuzen, kam er als Jugendlicher mit seiner Familie nach Serbien. Vor dem Krieg war er aktives Gewerkschaftsmitglied, um sich gleich zu Beginn des Aufstands den Partisanen anzuschließen. Anfänglich war er stellvertretender Kommandant der Kolubara-Kompanie und danach Politikommis­sar der Partisaneneinheit in der Mačva. Nach seiner Gefangennahme durch die Tschetniks wurde er an die deutsche Wehrmacht ausgeliefert, die ihn zur Abschreckung am 22. Mai 1942 im Stadtzentrum von Valjevo öffentlich durch Erhängen hinrichten ließ. Die nur wenige Minuten vor seinem Tod entstandene Fotografie zeigt ihn unter dem Galgen, mit einem Strick um den Hals und mit hoch erhobenen und zu Fäusten geballten Händen. Als man ihn vor mehr als 3.000 Menschen auf dem zentralen Platz der Stadt zum Galgen führte, wandte er sich mit großem Mut und ohne Angst an das versammelte Volk: »Schaut nicht bloß zu, sondern haut auf die Schurken ein. Holt eure rostigen Gewehre hervor. Wenn ihr nur zuschaut, werden die Schurken uns alle einen nach dem anderen hinrichten.«¹⁴

Um ihn zum Schweigen zu bringen und am weiteren Sprechen zu hindern, gab der deutsche Offizier das Zeichen, Filipović 15 Minuten vor dem geplanten Termin hinzurichten. Bereits am Nachmittag desselben Tages zeigte man die Aufnahme seiner Hinrichtung im Schaufenster des Fotostudios *Kosara* in Valjevo. Die Fotografie, auf der dieser 26 Jahre alte Mann die Fäuste entschlossen gegen den Himmel richtet, wurde zum Symbol für Widerstand, Trotz und Mut. Anstatt dass seine Hinrichtung die Menschen in Angst versetzte und sie unterwürfig machte, motivierte seine Haltung viele der versammelten Personen zum Widerstand gegen die Besatzungsmächte. Die Geschichte seines Heldenmuts begann sich unter dem Volk rasch zu verbreiten.

Die erstmalige Veröffentlichung der Aufnahme von Stjepan Filipović mit hoch erhobenen Fäusten unter dem Galgen auf der Titelseite der Tageszeitung *Politika* am 4. November 1944 bahnte ihren Weg zur ikonischen Fotografie des Widerstands. Nach dem Zweiten Weltkrieg hat man das Grab des hingerichteten Proletariers niemals finden können. Das Negativ der Fotografie ist nicht erhalten geblieben, die Bürger von Valjevo hatten lediglich einige Positiv-Abzüge aufbewahrt. Ein Exemplar befand sich im Archiv der Belgrader Gestapo, an die Filipović von den Polizeibeamten der Regierung Milan Nedićs ausgeliefert und wo er eine Zeitlang als Häftling festgehalten wurde.¹⁵ Erst lange nach dem Krieg, im Jahr 1983, kam die Frage nach dem Urheber der Fotografie auf.¹⁶ Die Hinrichtung von Stjepan Filipović wurde wahrscheinlich von Slobodanka Vasić fotografiert, einer damals erst 17 Jahre jungen Frau und Praktikantin im Fotostudio *Kosara*, die unmittelbar nach Filipovićs Tod das Bild ver-

14 Radišić, Nebojša und Pejić, Milana. Priča o Stjepanu Stevi Filipoviću. In: *Blic*, 22.05.2017. Siehe <https://www.blic.rs/vesti/drustvo/herojska-lekcija-koju-ne-smemo-da-zaboravimo-hrvat-koji-je-zeleo-da-umre-sa-srbima/7enh5k3> [Abruf am 07.02.2021].

15 Radanović, Milan. *Stjepan Filipović: heroj radničke i antifasističke borbe: 70 godina od smrti*. 21.05.2012. Siehe <http://www.starosajmiste.info/blog/stjepan-filipovic-heroj-radnicke-i-antifasisticke-borbe-70-godina-od-smrti/> [Abruf am 07.02.2021].

16 Über Stjepan Filipovićs Leben und die historische Fotografie existiert eine umfangreiche Studie: Davidović, Radivoje und Belić-Koročkin-Davidović, Mirjana: *Stevan Filipović, istina o istorijskoj fotografiji*. Belgrad Čigoja 2012.



Stjepan (Stevan) Filipović, jugoslawischer Volksheld, unmittelbar vor der Vollstreckung der Todesstrafe am Galgen, 22. Mai 1942. Foto: Slobodanka Vasić (?). znaci.net.



Titelblatt der Zeitung *Politika* vom 4. November 1944. Ljubljana, Institut für Neuere Geschichte.

vielfältigte und es noch am selben Nachmittag im Schaufenster des Studios zum Verkauf ausstellte, bevor die deutsche Wehrmacht den Verkauf unterband.¹⁷ Viele Jahre später erklärte Vasić den Journalisten, wie die berühmte Fotografie entstanden ist:

»Stevan wurde mit gefesselten Händen vorgeführt. Er schritt mit erhobenem Haupt. In Begleitung der Gefängniswärter brachte man ihn zum Marktplatz, wo sich schon eine große Menschenmasse versammelt hatte. Ich drückte die ganze Zeit auf den Auslöser meines Fotoapparats. Als sie ihn auf einen kleinen Hocker stellten, trat ich bis auf 4–5 Meter an ihn heran und machte etwa 10 Aufnahmen. Ich sah niemanden mit einem Fotoapparat in der Hand, nicht einmal unter den deutschen Soldaten. Nach der Hinrichtung lief ich schnell zum Fotoladen, entwickelte den Film und machte Abzüge von diesem Ereignis. Die Fotos stellten wir dann auf dem Zeichenbrett im Schaufenster des Ladens aus. Die Menschen scharten sich schon bald vor dem Schaufenster. Viele von ihnen kamen herein und kauften die Bilder. Da sich der Laden direkt gegenüber dem Kommando der Stadt befand, bemerkten die Deutschen schnell, dass etwas geschah. Nach einer gewissen Zeit stürmten deutsche Soldaten zusammen mit den Gendarmen in den Laden, durchsuchten ihn und beschlagnahmten alle Bilder sowie den aufgenommenen Film.«¹⁸

Einer zweiten Version zufolge nahm Bata Antić, der vierzehnjährige Sohn der Fotostudioinhaberin Milka Antić, die Fotografie auf.¹⁹ Nach dem Krieg fand das Bild sehr oft Eingang in die Medien, wurde in Schulbüchern abgedruckt und in naturgetreuer Vergrößerung im Gebäude der Vereinten Nationen in New York ausgestellt.²⁰ Die ikonische Macht dieser Auf-

17 Gligorijević, Jovana. Što čekate? Što trpite? In: *Remo* 08.11.2012. Siehe <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1081728> 2012 [Abruf am 07.02.2021].
 18 Davidović, Radivoje. S »lajkom« na zadatak. In: *Yugopapir* 1983. Siehe <http://www.yugopapir.com/2016/01/slobodanka-vasic-autor-istorijske.html> [Abruf am 07.02.2021].
 19 Ebd.
 20 Ebd.

nahme wie auch der übrigen hier erwähnten Fotografien liegt womöglich in der leichten Lesbarkeit in verschiedenen Gesellschaften weltweit: Man erwartet, dass Häftlinge mit einem Strick um den Hals um ihr Leben flehen würden, statt dem Tod zu trotzen. Ein solches Zeichen des Widerstands vermag nahezu jeder zu verstehen.

Eine in Montenegro entstandene Fotografie vermittelt ebenso Stolz und Widerstand. Sie zeigt Ljubo Čupić, Politkommissar der Kompanie Djuro Djaković, der unmittelbar vor seiner Erschießung dem Tod mit einem Lächeln ins Gesicht blickt. Am 9. Mai 1942, zwei Wochen vor Filipovičs Ermordung wurde Čupić von den Tschetniks hingerichtet. Das *Punctum* beider Fotografien liegt in der Tatsache, dass beide jungen Männer unmittelbar vor ihrer Hinrichtung fotografiert wurden. Aus dem zweiten Bild ist allerdings nicht unmittelbar zu schließen, dass es sich um das letzte Foto des jungen Mannes handelt. Man sieht, dass seine Hände in Ketten gelegt sind, man versteht, dass dies keine Situation darstellt, die zum Lachen verleitet. Doch erst langsam begreift man, dass sein Lächeln eine Form des Widerstands gegenüber dem Fotografen und dem Henker ist und es wohl ausdrückt: *Ihr könnt mir nichts anhaben, für euch bin ich unantastbar.*

Anfang der 1990er-Jahre wurde das zu Ehren von Stjepan Filipović in Opuzen errichtete Denkmal in die Luft gesprengt. Sein Denkmal in Valjevo, ein Werk des Bildhauers Vojin Bakić, ist zwar erhalten geblieben, jedoch systematischer Verwahrlosung ausgesetzt. Die in dem vorliegenden Kapitel vorgestellten Fotografien besitzen alle mehr als einen bloßen dokumentarischen Wert, sie reichen über eine einfache fotografische Repräsentation hinaus. Wie Robert Hariman und John Louis Lucaites treffend angemerkt haben, zeichnet diese Fotografien eine Aura der Geschichte, der Humanität oder Selbstbestimmtheit aus. Gleich dem anfänglich erwähnten Foto von Che Guevara sind sie nicht weniger als »heilige Bilder für eine säkulare Gesellschaft«.²¹

21 Hariman, Robert und Louis Lucaites, John. *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*. Chicago: University of Chicago Press 2007, S. 2.



Čedomir-Ljubo Čupić, Student der Rechtswissenschaften und Mitglied der Kommunistischen Partei, vor der Hinrichtung durch die serbischen Tschetniks im Mai 1942 in der Nähe von Nikšić, Montenegro. Fotograf unbekannt. MRNJ 12426/znaci.net.



Stjepan (Stevan) Filipović, jugoslawischer Volksheld, vor der Vollstreckung der Todesstrafe am Galgen, 22. Mai 1942. MRNJ A-948/22/znaci.net.

8. Die nachrichtendienstliche Bedeutung der Fotografie und Trophäenfotografien der Verbrechen

Im Oktober 1942 erteilte das Oberkommando Weisungen, wie mit den beschlagnahmten feindlichen Unterlagen zu verfahren ist und wie sie zu verwenden sind. Zu diesen zählten alle gesetzlichen Vorschriften, Briefe, Propagandamaterial, Broschüren, Zeitungen, Bücher, insbesondere jedoch Fotografien von Personen, Personengruppen sowie Objekten.¹ Zu Beginn der nachrichtendienstlichen Aktivitäten stammten die ersten Angaben aus den Berichten von Mitgliedern der Widerstandsbewegung aus den städtischen Gebieten. Die im Nachrichtendienst tätigen Partisanen gelangten in den Einheiten zu Informationen, indem sie die zugeschickten Unterlagen und Fotografien analysierten.²

Für bestimmte Personengruppen war es in Gebieten unter der Besatzung der deutschen Wehrmacht und der Ustascha strengstens verboten, Fotoapparate zu besitzen. Jene Teile der Bevölkerung, die unter die Rassengesetze fielen, mussten den Besitz sogar mit ihrem Leben bezahlen. Unmittelbar nach der Gründung des Unabhängigen Staates Kroatien wurden in den Häusern der Juden und Serben außer Fotoapparaten auch Radioempfänger und Ferngläser beschlagnahmt.³ In Zadar requirierte man in einzelnen Häusern von Familien sogar Schreibmaschinen,⁴ während in den anderen Teilen des Staates allen Juden befohlen wurde, ihre Fahrräder und Autos den Regierungsbehörden zu übergeben.⁵ Der Handel mit fotografischen Chemikalien unterstand der Aufsicht der Behörden, die von jedem Händler verlangten, besondere Verzeichnisse über die eigenen Kunden und über diejenigen, die diese Chemikalien kauften, zu führen. Der Belgrader Fotograf Branko Savić erinnert sich:

»Ich reiste drei Mal während der Zeit des Unabhängigen Staates Kroatien zu den Ustascha nach Zagreb, um Fotomaterial zu besorgen, nachdem dieses in Belgrad nicht zu bekommen war. Mit gefälschten Passierscheinen oder ohne sie. Jedes Mal durchsuchte die Polizei den falschen Koffer. Immer jenen mit meinen persönlichen Sachen und nicht mit dem geschmuggelten Mate-

1 *Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda*. Bd. II/6: Dokumenta vrhovnog štaba Narodnooslobodilačke vojske Jugoslavije 1942. Belgrad 1957.

2 *Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda*. Bd. II/10: Dokumenta vrhovnog štaba Narodnooslobodilačke vojske Jugoslavije 1943. Belgrad 1962.

3 Lukač, Dušan. *Ustanak u Bosanskoj krajini*. Belgrad: VIZ Belgrad 1967, S. 56–57.

4 *Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda*. Bd. IX/3: Partijsko-politička dokumenta 1943. godine. Belgrad 1967.

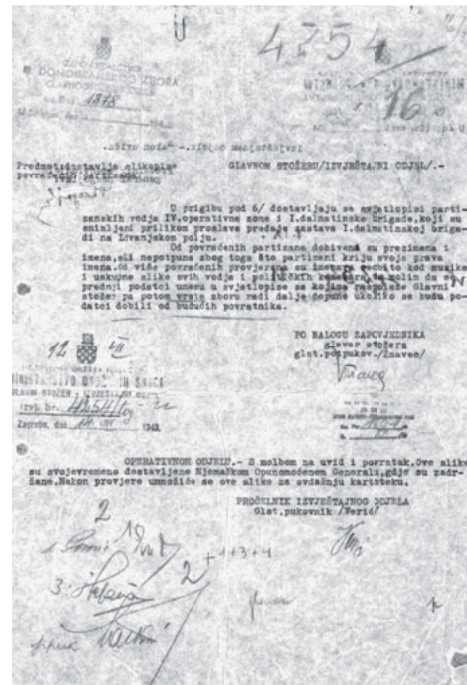
5 *Grada za povijest narodnooslobodilačke borbe u sjeverozapadnoj Hrvatskoj 1941.–1945*. Bd. I. Zagreb 1981.

rial. Einmal ging ich nach der polizeilichen Kontrolle zurück zu meiner Bekannten in den Wartesaal. Sie sagte mir: »Branko, du bist ja blass wie der Tod«. Ihm hatte ich ja auch ins Gesicht geschaut.«⁶

Als wohl am schwierigsten erwies sich die streng konspirative Tätigkeit für jene Fotografen, die Mitglieder der Widerstandsbewegung außerhalb der befreiten Gebiete waren. Ihre Aufgabe bestand vor allem in der Erstellung gefälschter Ausweise,⁷ die man benötigte, um sich auch außerhalb der Städte frei bewegen und in die befreiten Gebiete reisen zu können. Falls sie »aufflogen«, durfte keine einzige Fotografie in die Hände des Feindes gelangen. Den Untergrundkämpfern war strengstens untersagt, Fotografien anderer Mitglieder der Widerstandsbewegung bei sich zu tragen, was auch aus dem Brief von Koloman Barany, Mitglied des Kreiskomitees der kommunistischen Partei Kroatiens für Varaždin, vom 24. Juni 1942 hervorgeht. Darin ist zu lesen, dass man sich durchaus bewusst war, welche Gefahr solche Fotografien für das illegale Netzwerk der Partisanen bedeuten konnten.⁸ In Zagreb arbeitete das Ortskomitee der Kommunistischen Partei einen Plan für die Schleusung von Personen zu den Partisaneneinheiten aus, der von insgesamt fünf Gebietskomitees umgesetzt wurde. Eines dieser Komitees war für den Eisenbahntransport zuständig und verfügte über eine separate Gruppe, die man mit dem Transport der Personen und unterschied-



Vereidigung der Ersten Dalmatinischen Brigade im Livanjski-Tal, Kroatien. Belgrad, Militärarchiv | K82 F3 16.



Auffüstung der Partisanen vor der Vereidigung der Ersten Dalmatinischen Brigade im Livanjski-Tal, Kroatien. Belgrad, Militärarchiv | K82 F3 16.

⁶ Rovčanin, Snežana. Kvadrati filma spojili i most. In: *Novosti*, 07.05.2007. Siehe <http://www.novosti.rs/vesti/naslovna/reportaze/aktuelno.293.html:197712-Kvadrati-filma-spojili-i-most> [Aufruf am 07.02.2021].

⁷ Veber, Norbert. Delatnost u okupiranom Zagrebu. In: Tihić, Esad und Kalem, Momčilo (Hrsg.). *Veze u NOB: Ratna sećanja 1941.* – 1945. Bd. 4. Belgrad: Vojnoizdavački zavod 1981, S. 54.

⁸ *Građa za povijest narodnooslobodilačke borbe u sjeverozapadnoj Hrvatskoj 1941.–1945.* Bd. II. Zagreb 1981.

1. Anto Štani's poginuo
5. Burki's iz Gubeceva, ni Livna
6. Čenčević pol. kom. I. Dal. Br.
9. Mate Stanić iz Sibevuila
10. Marko poginuo
13. Dušan
15. Vicho Krstulović zap. II. Dal. Br.
16. Đude Branko Kdt. III. Dal. Br.
17. Franc Kuršan iz Sibevuila
odlučno SOLINA
19. Vlado
20. Kutorović Fryovaz iz Krina
21. Terzi's kapetan
22. Cvethković's poginuo
23. Kapetan Tartalija načel
štaba I. Dal. brigade
25. Cvethković - Črnopavos
ofaz poginulo
kapetana Cvethković



Vereidigung der Ersten Dalmatinischen Brigade im Livanjski-Tal, Kroatien. Belgrad, Militärarchiv | K82 F3 16.

Auflistung der Partisanen vor der Vereidigung der Ersten Dalmatinischen Brigade im Livanjski-Tal, Kroatien. Belgrad, Militärarchiv | K82 F3 16.



Vereidigung der Ersten Dalmatinischen Brigade im Livanjski-Tal, Kroatien. Belgrad, Militärarchiv | K82 F3 16.

1. - Vlado
2. - Cvethković's Kdt. brigade - poginuo
3. - Čenčević pol. komesar I. Dalu. brigade
4. - "Marko" Kdt. I. Dalu. brigade. poginuo

Auflistung der Partisanen vor der Vereidigung der Ersten Dalmatinischen Brigade im Livanjski-Tal, Kroatien. Belgrad, Militärarchiv | K82 F3 16.

lichen Materialien in die befreiten Gebiete betraute. Allein im ersten Kriegsjahr haben sich circa 25.000 Einwohner der Stadt Zagreb, deren gefälschte Ausweise mit der Hand angefertigt wurden, den Partisanen angeschlossen.⁹

Die erste Zagreber Kriegstechnik zur Erstellung gefälschter Ausweise befand sich in der Wohnung von Dragutin Susović in der Derenčinova-Straße 21d, in der neben dem Wohnungseigentümer auch Maks Durjava tätig war, der fotografisches Material besorgte.¹⁰ Zu Sitzungen des Ortskomitees traf man sich oft in der Wohnung des Fotografen Srećko Delhunija in der Ilica-Straße 124.¹¹ Da es nahezu unmöglich war, fotografisches Material unbemerkt zu beschaffen, nutzte man für die Besorgung die bereits existierenden Verbindungen zu den Beschäftigten im Fotoladen *Corsa* und der Vertretung von *Agfa-Gevaert* in der Ilica.¹² Als man keine unausgefüllten Vordrucke für Ausweise mehr beschaffen konnte, wurde dazu übergegangen, die Tinte zu löschen und falsche Namen einzutragen.¹³ Nach der Entwicklung der Fotografien vernichtete man alle Negative. Die Untergrundkämpfer in Zagreb waren auch damit beauftragt, angesehene Persönlichkeiten der Ustascha heimlich zu fotografieren und anschließend die Aufnahmen in die befreiten Gebiete zu schicken, was mit der Zeit ebenso in anderen kroatischen Städten praktiziert wurde. Auf diese Weise legte man ein Archiv an, mit dessen Hilfe potenziell eingeschleuste Agenten in den Reihen der Partisanen oder deren mögliche Handlanger innerhalb der Partisanenbewegung identifiziert werden konnten.



Speziell angefertigte Gegenstände zum Schmuggeln von Post und Literatur.
Fotograf unbekannt. Ljubljana, Museum der Volksbefreiung Sloweniens | 10902/znaci.net.

9 Putrić, Mato. Kako se odlazilo u partizane. In: *Večernji list*, 26/27.04.1975.

10 Ugarković, Stipe. Partijska tehnika u okupiranom Zagrebu. In: *Ustanak naroda Jugoslavije 1941*. Belgrad: Vojnoizdavački zavod JNA Vojno delo 1964, S. 86.

11 Dozet, Perica. Moj dolazak u Zagreb. In: Malić, Josip (Hrsg.). *Zbornik sjećanja Zagreb 1941–1945*. Bd. 4. Zagreb: Gradska konferencija SSRNH, Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske i Školska knjiga 1984, S. 20.



Speziell angefertigte Gegenstände zum Schmuggeln von Post und Literatur. Fotograf unbekannt.
Ljubljana, Museum der Volksbefreiung Sloweniens | 10903/znaci.net.



Speziell angefertigte Gegenstände zum Schmuggeln von Post und Literatur. Fotograf unbekannt.
Ljubljana, Museum der Volksbefreiung Sloweniens | 10904/znaci.net.

Auf der anderen Seite waren die feindlichen nachrichtendienstlichen Aktivitäten gut organisiert und in voller Entfaltung. Das Oberkommando der Abwehr in Zagreb erstellte am 22. Februar 1942 ein Album der Partei- und Partisanenführer,¹⁴ während die Polizei gleichzeitig vergrößerte Aufnahmen von Personen anfertigte, von denen man annahm, sie würden der antifaschistischen Widerstandsbewegung angehören. Die Abzüge verteilte man zusammen mit den gesammelten Informationen über potenziell verdächtige Mitglieder der Widerstandsbewegung an das Netzwerk der Agenten in Zivilkleidung auf den Straßen, die ohne Warnung auf jeden Verdächtigen schießen durften.¹⁵

In Rijeka spielte sich zu Beginn des Krieges ein wahrer Action-Thriller ab. Für die Gestapo arbeitete damals der aus Sušak stammende Fotograf Karlo Lau Ritz, gebürtig aus Bela Crkva in der Vojvodina, der zugleich Besitzer des Fotoladens *Desa* war und bereits vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges Verbindung zum deutschen militärischen Geheimdienst aufgenommen hatte. Seine häufigen Reisen nach Deutschland rechtfertigte er mit der eigenen beruflichen Weiterbildung und dem Besuch von Fotokursen. Im Zweiten Weltkrieg dehnte er seine Tätigkeit auf die Verhaftung und Verhöre gefangener Widerstandskämpfer aus.¹⁶ Auf der anderen Seite arbeitete ein Angestellter aus der polizeilichen Kartothek für die Widerstandsbewegung in Rijeka, der jeweils montags und freitags der Widerstandsbewegung etwa zwei Dutzend vertraulicher Karteikarten mit den Namen polizeilicher Agenten und ihrer Mitarbeiter zukommen ließ. Der Fotograf Simo Milković machte im Friseurladen von Živko Jović heimlich Aufnahmen von diesen Unterlagen, um die Abzüge später nach Kostren zu schicken, wo sie Partisanenkuriere in Empfang nahmen und auf das befreite Territorium brachten.¹⁷

Nachrichtendienstliches und propagandistisches Material gelangte aber auch in umgekehrter Richtung aus den befreiten Gebieten in die Städte. Fotografien, die Kriegserfolge und Siege der Partisanen zeigten, wurden in den besetzten Gebieten verteilt und lösten beim Feind erhebliche Beunruhigung aus. Zumeist wählte man jene Fotografien aus, denen der größte Propagandaeffekt zugeschrieben wurde,¹⁸ aber auch solche, bei denen man annahm, sie könnten neue Sympathisanten und Soldaten anziehen.¹⁹

Während der Okkupation wirkte die Jugendorganisation der Kommunistischen Partei Jugoslawiens in den Mittelschulen von Zagreb und versammelte etwa vierzig junge Mädchen und circa hundert Sympathisantinnen. Um keinen Verdacht zu erwecken, hielten sie

12 Susović, Dragutin. U partijskoj tehnici. In: Malić, Josip (Hrsg.). *Zbornik sjećanja Zagreb 1941–1945*. Bd. 3. Zagreb: Gradska konferencija SSRNH, Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske i Školska knjiga 1984, S. 223.

13 Čobanski, Mila, Golubović, Zvonimir und Kumanov, Živan. *Novi Sad u ratu i revoluciji 1941–1945*. Novi Sad: Institut za izučavanje Vojvodine 1976, S. 419.

14 Nemačka obaveštajna služba [Deutscher militärischer Geheimdienst], IX.

15 Perović, Lepa. Ilegalni partijski rad u Zagrebu. In: Malić, Josip (Hrsg.). *Zbornik sjećanja Zagreb 1941–1945*. Bd. 4. Zagreb: Gradska konferencija SSRNH, Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske i Školska knjiga 1984, S. 11.

16 Butorović, Radule. *Sušak i Rijeka u NOB*. Rijeka: Centar za historiju radničkog pokreta i NOR Istre, Hrvatskog primorja i Gorskog Kotara 1975, S. 341.

17 Ebd., S. 429.

18 *Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda*. Bd. V/4: Borbe u Hrvatskoj 1942. godine. Beograd 1954.

19 *Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda*. Bd. V/30: Borbe u Hrvatskoj 1941.–1942. godine. Beograd 1963.

ihre Sitzungen sonntags nach der Messe ab und organisierten Ausflüge, Lesegruppen, gemeinsame Kinobesuche und Teilnahmen an wissenschaftlichen Vorträgen der Volkshochschule, denen Debatten über die Vorträge folgten. Doch im Unterschied zu anderen Jugendorganisationen der Kommunistischen Partei Jugoslawiens hatten diese jungen Mädchen auch eine Fotoamateurgruppe gegründet.²⁰ Die Schülerin des Ersten Mädchengymnasiums Zorka Fak war mit der illegalen Distribution der Fotografien betraut, auf denen die Verbrechen der Ustascha zu sehen waren:

»Es ist heute schwer zu sagen, auf welchem Wege Ende [sic!] 1941 die Aufnahmen der grausamen Folterungen der Kommunisten, Juden und Serben in den Lagern der Ustascha nach Zagreb gelangt sind. Dies waren schreckliche Zeugnisse der von den Besatzungsmächten und ihren einheimischen Vasallen begangenen Verbrechen. Es galt, sie zu vervielfältigen und in der Stadt zu verteilen. Eines Tages kam die Genossin Zorka Fak (aus dem Ersten Mädchengymnasium) und erteilte unserem Gymnasium den Auftrag, dieses Problem zu lösen. Das Bad in der Wohnung einer der Schülerinnen in der Deželićeva-Straße 60 wurde in ein kleines Fotolabor verwandelt. Einige Tage später brachten zwei Mädchen aus der Jugendorganisation kleine Pakete mit einigen Hundert Fotografien zum ›Verbindungsmann‹.«²¹

Zur selben Zeit existierte in Dalmatien ebenfalls eine starke Widerstandsbewegung, der auch viele Partisanenfotografen angehörten, beispielsweise der aus Split stammende Fotograf Marcel Njegovan aus der Plinarska-Straße 14, den die italienischen Besatzungsmächte am 18. Juni 1942 wegen des Beschmierens der italienischen Straßennamen mit schwarzer



Kruzifix und beschmierte Fotografien der italienischen Besatzung (das rechte Porträt zeigt Benito Mussolini) in Split, Kroatien. Fotograf unbekannt. Zagreb, Kroatistisches Historisches Museum | HPM/MRNH-R-5740.

20 Škrinjar, Sonja. Djevojke iz treće ženske. In: Tihčić, Esad (Hrsg.). *Revolucionarni omladinski pokret u Zagrebu 1941.–1945.* Bd. II. Zagreb: Gradska konferencija SSRNH, Gradski odbor Saveza udruženja boraca NOR-a, Sveučilišna naklada Liber 1984, S. 150.

21 Pavičić, Sofija-Maša und Fak-Horvatić, Zorka. Borbeno Prva ženska gimnazija. In: Tihčić, Esad (Hrsg.). *Revolucionarni omladinski pokret u Zagrebu 1941.–1945.* Bd. II. Zagreb: Gradska konferencija SSRNH, Gradski odbor Saveza udruženja boraca NOR-a, Sveučilišna naklada Liber 1984, S. 147.

Farbe verhaftet hatten.²² Das faschistische Blatt *Il popolo di Spalato* veröffentlichte regelmäßig Informationen über diese ersten Aktionen gegen die italienischen Besatzer. Im Gegensatz zu den deutschen Besatzern verteilten die italienischen Streitkräfte selbst Fotografien öffentlicher Hinrichtungen, sich wohl dessen nicht bewusst, dass diese Aufnahmen die lokale Bevölkerung zu noch stärkerem Widerstand bewegen könnten. Solche Fotografien stellten für die Partisanen wichtiges Propagandamaterial dar. In den Besitz einer ganzen Sammlung entsprechender Fotografien gelangte auch Vicko Krstulović. Im Ort Donji Lapac, in dem die damalige Redaktion der Zeitung *Vjesnik* ihren Sitz hatte, übergab er am 26. August 1941 Otmar Kreačić-Kultura und Vjera Jurić Fotos, auf denen die Erschießung der Angehörigen der Partisaneneinheit aus Split dokumentiert war.²³

In Sarajevo waren Fotoausstellungen bereits in den Jahren vor Kriegsausbruch Zielscheibe der kommunistischen Jugendbewegung. Einer der bekanntesten Angriffe spielte sich im Frühling 1938 ab, als eine Gruppe junger Männer unter Anführung von Vasa Miskin die Eröffnung einer Fotoausstellung der Serbischen Radikalen Partei zu verhindern beschloss. Den Parteivorsitz hatte Milan Stojadinović, der gleichzeitig auch Ministerpräsident der Regierung des Königreichs Jugoslawien war und vom nationalsozialistischen Deutschland tatkräftig unterstützt wurde. Den Jugendlichen gelang es, einen Großteil der Fotografien zu entwenden und dann auf der Straße vor dem Rathaus öffentlich in Stücke zu reißen.²⁴

Zu Beginn des Krieges stand Sarajevo unter der Besatzung der Ustascha. Der Hauptkommandant Ivan Zorko gab am 23. Juni 1941 den Befehl, allen Juden und Serben Fotoapparate und Rundfunkempfänger wegzunehmen, alle kyrillischen Aufschriften zu tilgen sowie in Geschäften der Juden und Serben Beauftragte der Ustascha einzusetzen. Entwendet wurden des Weiteren Motorfahrzeuge, Schreibmaschinen, Fahrräder und alle Wertgegenstände.²⁵ Doch zur selben Zeit tauchten in der Stadt Partisanenfotografien und Plakate auf, die im Schutz der Dunkelheit vor allem Mitglieder der Kommunistischen Jugend verteilten und auf Wände klebten. Unter ihnen befanden sich Stevo Nevjestić, der als Fotograf in der Gespanschaftspolizei arbeitete, sowie Ivica Lisac, der für die illegale Vervielfältigung der Fotografien zuständig war.²⁶

»Plötzlich wurden, wie dies in solchen Situationen stets üblich war, Sitzungen der Kommunistischen Jugend organisiert, man teilte die Leute in Gruppen ein, verteilte Materialien, beauftragte die Sekretäre, zusammen mit den Mitgliedern ihres Aktivs die Aktion nachts schnell, gleichzeitig und ohne Verluste durchzuführen. Die Bewohner der Stadt Sarajevo fanden die Fotografien in ihren Postfächern, auf ihren Treppen, unter den Fenstern, in den Höfen, an gut einsehbaren und stark befahrenen Plätzen, in Fabriken.«²⁷

22 Arhiv VII K 533, Reg.-Nr. 38/8-1.

23 Krstulović, Vicko. *Memoari jugoslavenskog revolucionara I*. Sarajevo: Buybook 2012, S. 287.

24 Radić, Josif. *Borba omladine željezničke zanatske škole*. In: Malić, Hrvoje (Hrsg.). *Sarajevo u revoluciji. U borbi do punog oslobođenja (novembar 1943–april 1945.)*. Sarajevo: Oslobođenje 1981, S. 366.

25 Arhiv VII, NDH [Unabhängiger Staat Kroatien], Schachtel 171, Reg.-Nr. 2/18-1.

26 Mikulić, Mario. *Plakati i Titove slike širom okupiranog Sarajeva*. In: Malić, Hrvoje (Hrsg.). *Sarajevo u revoluciji. U borbi do punog oslobođenja (novembar 1943–april 1945.)*. Sarajevo: Oslobođenje 1981, S. 232.

27 Ebd., S. 233.

Für die Erhebung nachrichtendienstlich relevanter Informationen in Sarajevo waren die Tätigkeiten des Hauptmanns der Landwehr, Muhamed Šefkić, und des Oberstleutnants Šefket Hasandedić besonders wichtig. Heimlich fotografierten sie militärische Pläne und Skizzen, um dieses äußerst wertvolle nachrichtendienstliche Material dann über Kuriere dem Stab der Zehnten Division zukommen zu lassen.²⁸ Šefkić und Hasandedić waren auch für die Versorgung der Partisaneneinheiten mit fotografischem Material und Fotoapparaten sowie für die Anfertigung gefälschter Ausweispapiere zuständig. Das gesamte Material übergaben sie unbemerkt, jedoch vor den Augen des Feindes im Lager des Fotoateliers *Karahasanović*, das sich gegenüber dem Büro der Gestapo im Hotel Gaza in Sarajevo befand. Abgesehen von ihnen war das Atelier *Foto Enis* mit der Fälschung von Ausweisen betraut. In den Frühlingsmonaten entstand in Sarajevo ein einzigartiges Fotoarchiv der Partisanen, in dem sich 4.000 Karteikarten mit Angaben zu Personen befanden, die man der Kriegsverbrechen verdächtige.²⁹

Besonders erwähnenswert als einer der bereits vor dem Krieg bedeutenden Fotografen ist Milan Pavić, Korrespondent der Zeitung *Politika*. Bei Kriegsausbruch lebte und arbeitete Pavić in Daruvar, doch als Sympathisant der Partisanenbewegung war er für den Transport von Personen auf das befreite Territorium und die Anfertigung gefälschter Ausweise zuständig. Seine Gruppe flog jedoch sehr schnell auf. Nach der Verhaftung und einiger Zeit im Gefängnis gelang es Pavić, wieder freizukommen. Kurz darauf begann er, für den Filmdienst des Unabhängigen Staates Kroatien in Zagreb zu arbeiten. Sein eigenes Leben riskierend, setzte er während des gesamten Krieges seine Zusammenarbeit mit der antifaschistischen Bewegung fort, indem er in erster Linie nachrichtendienstliche Tätigkeiten verrichtete, die Partisanen aber auch erfolgreich mit Fotomaterial, vor allem Chemikalien und Fotopapier, sowie Medikamenten versorgte.³⁰

Mitte 1944 wurde Pavić Berichterstatter der Partisanenpresse in Zagreb. Informationen, die von den höchsten Stellen kamen, sammelte er heimlich, anfangs einmal, später zweimal und schließlich dreimal wöchentlich, und chiffrierte das Material. Seine Berichte verfasste er in seiner Wohnung in der Buconjićeva-Straße 6/1, als würde er aus den befreiten Gebieten und nicht aus dem Stadtzentrum von Zagreb berichten. Die geordneten Berichte übergab er heimlich seinem Mittelsmann, dem Ingenieur Machaček in der Istarska-Straße 17, der sie an die in der Nähe der Remise wohnende Radiotelegrafistin Ljerka Dulčić weiterleitete.³¹ Zusammen mit Machaček und Bischof Bukatka fertigte er im April 1945 für die Soldaten und Flieger der Alliierten heimlich Fotos des Konzentrationslagers Jasenovac, damit die Alliierten den genauen Standort wussten und ihre Flugzeuge keine Bomben auf

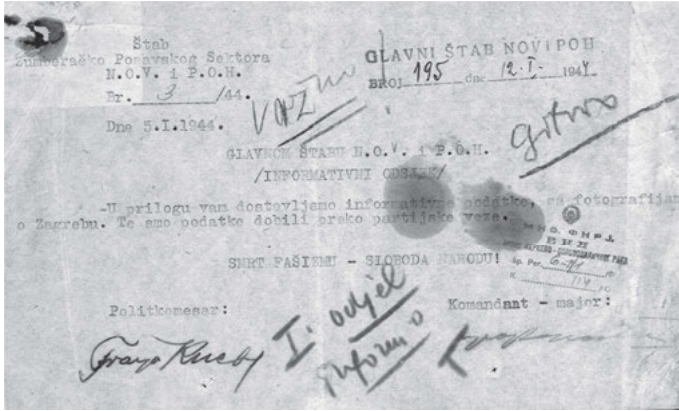
28 Ebd., S. 266.

29 Grbac, Zvonko. O vojnobavještajnom radu za NOP u neprijateljskim vojnim i drugim institucijama. In: Al-bahari, Nisim et al. (Hrsg.). *Sarajevo u revoluciji. U borbi do punog oslobođenja (novembar 1943.-april 1945)*. Sarajevo: Istorijski arhiv Sarajevo 1976, S. 619.

30 Pavić, Milan. Kamera je zabilježila posljednje događaje u Zagrebu. In: Malić, Josip (Hrsg.). *Zbornik sjećanja Zagreb*. Zagreb: Gradska konferencija SSRNH Zagreb, Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske 1984. S. 394.

31 Ebd., S. 395.

das Lager abwarfen. Pavić war für die Abschrift des Memorandums der Ustascha verantwortlich, das er an die westlichen Alliierten geschickt hatte, um sie darin um Schutz vor den Briten zu ersuchen.³²



Informationen zu Fotografien aus Zagreb. Belgrad, Militärarchiv | K114 F1 6.



Informationen zu Fotografien aus Zagreb (Moschee). Belgrad, Militärarchiv | K114 F1 6.

³² Ebd.



Informationen zu Fotografien aus Zagreb (Krešimir Platz). Belgrad, Militärarchiv | K114 F1 6.

Pavićs Plan, Zagreb zu verlassen und sich zusammen mit einer größeren Gruppe von Antifaschisten dem Antifaschistischen Landesrat der Volksbefreiung Kroatiens anzuschließen, wurde von den Ustascha jedoch aufgedeckt und seine Reise auf das befreite Territorium auf diese Weise vereitelt. Pavić blieb in Zagreb und erhielt von den Behörden der Ustascha Anfang 1945 den Auftrag, die Reise der Ustascha-Garde nach Novska und Jasenovac fotografisch zu dokumentieren, während die Partisanen ihm gleichzeitig zur Aufgabe machten, das Lager heimlich zu fotografieren.³³

»Luburić verbot uns zu fotografieren, sagte jedoch, dass wir, wenn wir etwas sehen, was man zu Propagandazwecken nutzen konnte, für jede Aufnahme seine oder die Genehmigung seines Stellvertreters, Oberst Džala, einholen müssten und widrigenfalls für immer im Lager bleiben könnten. Vom (18 m hohen) Aufsichtsturm am Eingang des Lagers aus machte ich mit Džalas Zustimmung eine Panoramaaufnahme des gesamten Lagers (3 Negative 6 × 6 cm). An jenem Tag verlieh der Großgespan Servaci Maks Luburić einen Orden anlässlich des vierten Jahrestags der Aufsicht durch die Ustascha. Luburić zeichnete seine Stellvertreter und Henker aus, darunter Oberst Pavlović, Džala und andere. Ich nutzte diese Gelegenheit, um Luburić (dessen Bild bis dahin in der Presse niemals veröffentlicht wurde), aber auch der Reihe nach all seine Handlanger bei der Ermordung der Menschen zu porträtieren. Nach der Rückkehr fertigte ich in Zagreb davon Abzüge im Format 13 × 18 cm zusammen mit den Fotografien des ganzen Lagers an (Montage von 3 Aufnahmen) und übergab sie dem übergeordneten Mittelsmann (Duško Doder), der sie in das befreite Territorium weiterleitete. Alle Aufnahmen (Negative) wurden im Fotoarchiv der Propagandaabteilung hinterlegt, während die vom Wachturm aus gefertigten Fotografien in das sogenannte Geheimarchiv gelangten.«³⁴

³³ Ebd., S. 394.

³⁴ Ebd., S. 395.

Wie im Falle von Branko Savić handelt es sich um Fotografien des Lagers Jasenovac, die bis heute nicht gefunden wurden. Jener Teil des Archivs über die Ustascha, den Pavić retten konnte, gelangte in die Agentur für Fotodokumentationen, doch ist das Schicksal dieser Fotografien unbekannt geblieben. Kurz vor Kriegsende sollte Pavić einen Fotodienst in Zagreb organisieren, der imstande sein würde, eine große Zahl an Fotografien für die Presse und zu unterschiedlichen Propagandazwecken bereitzustellen.

»Acht Tage vor der Befreiung erhielt ich durch den mir übergeordneten Mittelsmann den Auftrag, einen illegalen Kontakt zum Fotografen Tošo Dabac aufzunehmen, der ein Fotoatelier und Fotolabor in der Ilica-Straße 71/1 besaß, und ihn zu fragen, ob er gewillt sei, sein Atelier und sein Labor nach der Befreiung zu Zwecken der Fotopropaganda zur Verfügung zu stellen, sollte das Gebäude der Propagandaabteilung gesprengt werden, was allem Anschein nach durchaus möglich war. Ich sprach Dabac als Fotofreund und Bekannten am heutigen Platz der Brüderlichkeit und Einheit (Blumenplatz) an und setzte ihn über die Anfrage der Volksbefreiungsbewegung in Kenntnis. Er schaute mich anfangs ungläubig und verwundert an, erklärte sich dann aber ohne zu Zögern bereit, sein Atelier und sein Labor bereitzustellen.«³⁵

Während des gesamten Krieges war unbefugtes Fotografieren innerhalb und außerhalb der Konzentrationslager strengstens untersagt, bei Verstößen gegen diese Vorschrift drohte die Todesstrafe.³⁶ Einzelne Personen setzten sich jedoch bewusst über die Gesetze hinweg, darunter der Eisenbahner Mate Djukić, der das Lager Jasenovac aus der Ferne aufgenommen hatte. Zeugnisse der dortigen Gefangenen besagen, dass Hinko Dominik Piccili, Oberstleutnant der Ustascha und Befehlshaber im Lager Ziegelei III – wo er unter anderem ein primitives Krematorium konstruiert hatte, in dem lebende Insassen verbrannt wurden³⁷ – oftmals mit seinem *Leica*-Fotoapparat durch das Lager schritt und Häftlinge fotografierte.³⁸ In Belgrad fuhr der Stellvertreter des Kommandanten des Lagers Banjica, Peter Krüger, der für sein unmenschliches und grausames Vorgehen und die Ermordung von Gefangenen bekannt war, mit dem Fahrrad über das Lagergelände und fotografierte die Insassen jedes Mal, wenn ihm etwas verdächtig vorkam.³⁹

Aufgrund der Struktur der Untergrundorganisation wussten oftmals nicht einmal ihre Mitglieder selbst, wer zu den Mitgliedern gehörte, weshalb auch Pavić nicht ahnen konnte, dass Tošo Dabac, der sich zunehmend von den Propagandatätigkeiten für das Ustascha-Regime distanzierte, 1943 begonnen hatte, der Partisanenbewegung Fotoausrüstungen und Fotomaterial zu schicken. Er verschenkte seinen Fotoapparat *Contax II*, einen Belichtungsmesser und Fotomaterial im Wert von damals 20.000 Kuna, weswegen er im Juni 1944 ins Gefängnis kam.⁴⁰ Gegen Ende des Krieges, am 5. April 1945, schickten die Zagreber Untergrundkämpfer Pläne der Ustascha für die Verteidigung Zagrebs in das bereits ins Leben gerufene Verteidigungsministerium, wobei einer dieser Pläne heimlich fotografiert worden war.⁴¹

35 Ebd., S. 396.

36 Mataušić, Nataša. *Koncentracioni logor Jasenovac*. Zagreb: Spomen-područje Jasenovac 2008, S. 30.

37 Siehe <http://www.jusp-jasenovac.hr/Default.aspx?sid=6248> [Aufruf am 07.02.2021].

38 Mataušić, Nataša. *Koncentracioni logor Jasenovac*. Zagreb: Spomen-područje Jasenovac 2008, S. 28–29.

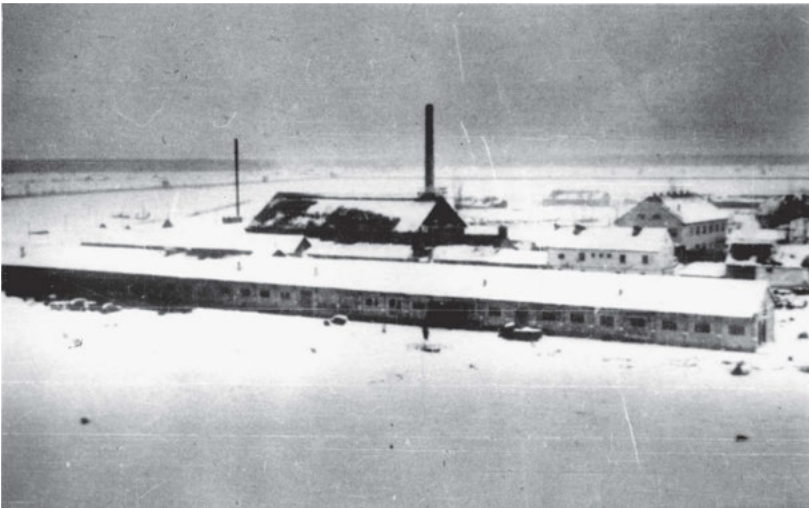
39 Begović, Sima. *Logor Banjica 1941–1944*. Bd. 2. Belgrad: Institut za savremenu istoriju 1989, S. 102.

40 Prosoli, Iva. *Monografska obrada umjetničkog opusa Toše Dabca*. Bd. 2. Zagreb: Institut za savremenu istoriju 2018, S. 137–138.

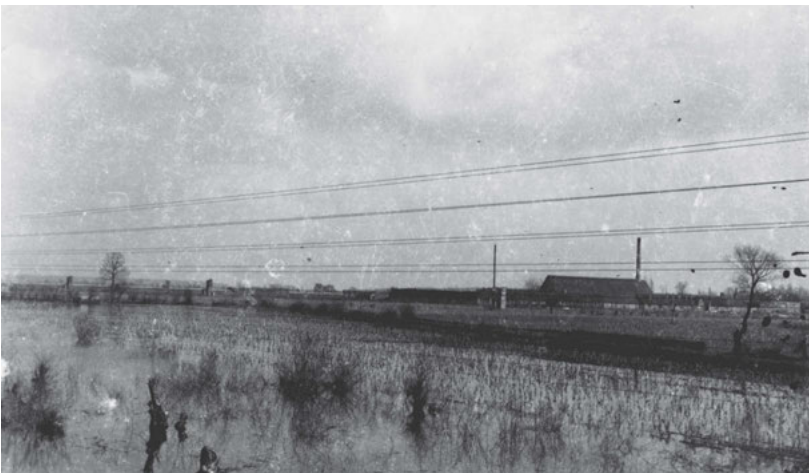
41 *Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda*. Bd. II/15. Belgrad 1982.



Aussichtsturm des Konzentrationslagers Jasenovac. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 2029.



Konzentrationslager Jasenovac im Winter. Fotograf unbekannt. Jerusalem, Yad Vashem | 42913.



Konzentrationslager Jasenovac. Foto: Mato Djukić. JUSP Jasenovac.

Pavićs Aufnahmen der Befreiung der Stadt Zagreb – vor der eigentlichen Befreiung am 8. Mai – gelten als die bedeutendsten Fotografien der Stadt. In diesen acht Tagen zogen laut Augenzeugenberichten Tschetniks, verschlagene Einheiten der deutschen Wehrmacht, Zivilisten, Soldaten der Landwehr und der Ustascha durch die Stadt, während die Bürger in unbeschreiblicher Angst lebten. Fotografien der Befreiung der Stadt nahm auch der Zagreber Untergrundkämpfer Stjepan Puba Cerjan auf, den man beinahe verhaftet hätte, als er sich vor dem Aufbruch zu den Partisanen von seinen Eltern verabschieden wollte.⁴² Neben Cerjan erhielt nur noch Tošo Dobac die Erlaubnis, den Einmarsch der Partisaneneinheiten festzuhalten, der jedoch kritisch und mit einer gewissen Distanz an das Fotografieren heranging.

Die ersten Aktionen an der Befreiungsfront in Ljubljana nahmen die Fotografen Miran Pavlin, Dr. Jakob Prešern,⁴³ Viktor Kramer und Jože Stajer auf, deren Filme man den Partisaneneinheiten auf dem befreiten Territorium schickte. Ähnlichen Tätigkeiten gingen auch Fotografen in anderen Städten nach.⁴⁴ In Ljubljana wurde Ende April 1941 die Antiimperialistische Front ins Leben gerufen, die bereits kurze Zeit in Widerstandsfront des slowenischen Volkes umbenannt wurde. Sie agierte illegal, organisierte den Druck von propagandistischen Flugblättern, während ihre Fotografen zugleich technische Arbeiten erledigten und Bilder für gefälschte Ausweise anfertigten. Besonders interessant ist, dass sich in Slowenien zahlreiche Fotostudios dazu entschlossen, das fotografische Material zu kopieren, welches die italienischen und deutschen Besatzungsmächte zur Entwicklung brachten. Eine solche Form der nachrichtendienstlichen Tätigkeit setzte bereits 1941 ein. Auf Weisung des Dichters Karl Destovnik-Kajuh organisierte Stane Viršek eine Gruppe von 15 Personen, die diesen Tätigkeiten nachging.⁴⁵ Edi Šelhaus dokumentierte in Škofija Loka auf dieselbe Weise die Verbrechen der Besatzungsmächte,⁴⁶ während es in Celje dem offiziellen Fotografen der deutschen Wehrmacht Josip Pelikan gelang, Fotografien der Erschießung von Zivilisten in Stari Pisker zu kopieren. Bis zum heutigen Tag konnte nicht abschließend geklärt werden, von wem und wie diese Aufnahmen gemacht wurden. Doch Pelikan ist es zu verdanken, dass dieses Archiv, welches die Schrecken während der deutschen Okkupation der Stadt Celje dokumentiert, noch immer existiert, obwohl er selbst die ganze Zeit für die deutschen Besatzungsmächte gearbeitet hatte.

Stari Pisker ist heute Teil des Gefängnisses in Celje, dessen Hof als Gedenkstätte für die Öffentlichkeit zugänglich ist. In den Kriegsjahren waren wahrscheinlich mehr als 10.000 Menschen in dem Gefängnis inhaftiert, in seinem Hof fanden insgesamt sechs Mal Erschie-

42 Cerjan, Stjepan. Ustaj, evo ustaša!. In: Tihčić, Esad (Hrsg.). *Revolucionarni omladinski pokret u Zagrebu 1941–45*. Bd. II. Zagreb: Gradska konferencija SSRNH, Gradski odbor Saveza udruženja boraca NOR-a, Sveučilišna naklada Liber 1984, S. 95.

43 Fabec, Franc. Photography during the Slovene National Liberation Struggle. In: Pirjevec, Jože und Repe, Bože (Hrsg.). *Resistance, Suffering, Hope: The Slovene Partisan Movement 1941–1945*. Ljubljana: National Committee of Union of Societies of Combatants of the Slovene National Liberation Struggle Ljubljana, Triest: Založništvo tržaškega tiska Trieste in Kooperation mit Slovenska kulturno gospodarska zveza 2008, S. 95.

44 Ein detailliertes Namensverzeichnis ist folgendem Buch zu entnehmen: Fabec, Franc und Vončina, Dejan. *Slovenska odporniška fotografija 1941–1945*. Ljubljana: Modrijan 2005.

45 Ebd., S. 23.

46 Fabec, Franc. Photography during the Slovene National Liberation Struggle. In: Pirjevec, Jože und Repe, Bože (Hrsg.). *Resistance, Suffering, Hope: The Slovene Partisan Movement 1941–1945*. Ljubljana: National Committee of Union of Societies of Combatants of the Slovene National Liberation Struggle Ljubljana, Triest: Založništvo tržaškega tiska Trieste in Kooperation mit Slovenska kulturno gospodarska zveza 2008, S. 95.



Erschießungskommando in Celje, Juli 1942. Fotograf unbekannt. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | VF 96.

lungen von Gefangenen statt. Das größte Verbrechen ereignete sich am 22. Juli 1942, als die Einheiten der SS als Vergeltungsmaßnahme alle Inhaftierten hinrichteten. Im Museum der neueren Geschichte der Stadt Celje werden heute ihre Abschiedsbriefe verwahrt, die ein erschütterndes Zeugnis der nationalsozialistischen Brutalität darstellen.

Pelikan hatte 1942 auch Aufnahmen von der sogenannten Beschämung der Partisanen, das heißt der öffentlichen Zurschaustellung ihrer Leichen, gemacht. Ihre Kameraden mussten vor den Leichen stehen und Aufschriften mit erniedrigendem Inhalt in den Händen halten, während Bürger und deutsche Soldaten an ihnen vorbeigingen. Auf einer der Fotografien ist Tončka Čeč zu sehen, die bereits in der Vorkriegszeit Kommunistin war und unter dem Decknamen Roza der Antifaschistischen Front angehörte. Sie starb am 3. November 1943 an den Folgen ihrer Typhuserkrankung im Konzentrationslager Auschwitz. Eine ihrer Fotografien ist besonders eindrücklich:

»Leichen liegen auf dem Kopfsteinpflaster, während Zivilisten und deutsche Soldaten an ihnen vorbeigehen. Gelassen wirken nur die Herrschaften in Anzügen. Sie unterhalten sich. Ihre Körper wirken nicht verkrampft. Pelikan ist adrett angezogen, fokussiert und achtet auf die Komposition. Er entschied sich für eine Totalaufnahme, achtete jedoch auf die Toten, die noch Lebenden und die Gequälten. All sie nahm er in seiner Einstellung auf. Man erlaubte ihm, den geschützten Teil hinter der gespannten Schnur zu betreten. Er bewegte das Objektiv nach rechts und richtete es auf die Frau, deren Gesicht man nur schwer vergessen kann. Sie hob ihren Kopf leicht an und drehte ihn nach links. Sie stand nunmehr hochehobenen Hauptes. Man spürte ihre Kraft, obwohl ihr die Hände gebunden waren.«⁴⁷

In Serbien war während der gesamten Kriegsdauer die illegale Druckerei des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei Jugoslawiens tätig und gab die Zeitung *Jedinstvenog narodno-oslobodilačkog fronta Srbije* (Stimme der Vereinigten Volksbefreiungsfront Serbiens)



Die slowenische Kommunistin Tončka Čeč mit Mitgefangenen (rechts im Bild: Antonia Tschetsch). Fotograf unbekannt. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte der Stadt Celje. Ohne Inv.-Nr.

heraus. Mit der Druckerei arbeiteten zahlreiche Mitglieder und Sympathisanten der antifaschistischen Bewegung zusammen – Schriftsteller, Künstler und Journalisten. Trotz zahlreicher Verhaftungen blieb die Druckerei vom Kriegsausbruch bis zum 28. Juli 1944 aktiv, als die Gestapo und die Gendarmerie der Kollaborationsregierung die Räumlichkeiten der Druckerei stürmten, die zu jener Zeit in der Daničareva-Straße 24 untergebracht war. Die Druckereimitarbeiter Slobodan Jović und Branko Djonović vernichteten zuerst vertrauliche Dokumente, um dann ihre Pistolen zu ziehen und gegen die Polizisten zu kämpfen. In der Falle sitzend und sich dessen bewusst, dass man sie gefangen nehmen würde, gaben die beiden Freunde gegenseitig tödliche Schüsse ab, um nicht lebend in die Hände der Polizei zu fallen. Beim selben Anlass kam auch das Ehepaar Ratka und Milutin Blagojević ums Leben.⁴⁸

* * *

Die deutsche Wehrmacht verübte im besetzten Jugoslawien Massenhinrichtungen, die dann von der in diesen Gegenden seit Oktober 1941 präsenten *Propaganda-Abteilung Südost* dokumentiert wurden. Stationiert in Belgrad, sollten sie Propagandamaterial für die lokale

47 Konjikušić, Davor. *Nacistički zločini celjski*. In: *Novosti*, Nr. 746, 07.04. 2014. Siehe <http://arhiva.portalnovosti.com/2014/04/nacisticki-zlocini-celjski/> [Aufruf am 07.02.2021].

48 Radanović, Milan. *Ilegalna štamparija Pokrajinskog komiteta KPJ za Srbiju Daničareva 24*. In: Pisarri, Milovan und Rädle, Rena (Hrsg.). *Mesta stradanja i antifasističke borbe u Beogradu 1941–1944. Priručnik za čitanje grada*. Belgrad: Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe 2016, S. 109–111.

Bevölkerung produzieren.⁴⁹ Innerhalb der deutschen Truppen war die fotografische Produktion von Beginn an hierarchisch gegliedert: von der Versorgung mit Fotomaterial über die Aufnahme von Fotografien, die Entwicklung von Negativen und die Anfertigung von Abzügen bis hin zur Distribution der Bilder. In dem als vertraulich gekennzeichneten Dokument der Gegenspionageabteilung des Heereskommandos vom 28. November 1941 ist zu lesen, dass es ausdrücklich verboten war, die Gesichter der zum Tode durch Erschießung verurteilten Personen zu fotografieren:

»1. Das Fotografieren der Erschießungen infolge der standgerichtlichen Urteile ist grundsätzlich verboten. Wenn in besonders begründeten Ausnahmefällen die Anfertigung von Fotografien zu rein militärischen Zwecken notwendig sein sollte, kann die Genehmigung nur von einem Offizier erteilt werden, der mindestens den Rang eines Divisionskommandeurs besitzt. Die aufgenommenen, noch nicht entwickelten Filme sind mit der Aufschrift ›Vertraulich‹ an das Oberkommando der Wehrmacht/Amtsgruppe für Wehrmachtspropaganda zusammen mit dem Antrag auf Zustellung bestimmter Bilder zu schicken.

2. Militärische Organe, denen die Durchführung solcher Erschießungen befohlen wurde, sind verpflichtet, jedes Mal zwecks Ausführung dieses Befehls alle notwendigen Vorsichtsmaßnahmen zu treffen und Schaulustige fernzuhalten. Die bei solchen Anlässen bereits vorher erfolgten Aufnahmen und Negative sind aus dem Verkehr zu ziehen und, wenn dies möglich ist, an das Oberkommando des Heeres zu schicken.«

Bei deutschen Soldaten fand man oftmals Aufnahmen von Verbrechen, Trophäenfotografien, die einzelne Soldaten als Beweis in den Kämpfen gegen »Banditen« sammelten – eine Bezeichnung für die Partisaneneinheiten, deren Anerkennung als legitime militärische Organisation systematisch abgelehnt wurde. Unter den deutschen Soldaten war es sehr verbreitet, Fotoalben anzulegen, in denen Deportationen, Erschießungen, öffentliche Hinrichtungen durch Erhängen und Erniedrigungen der okkupierten Völker dokumentiert wurden, wodurch man die gerade verübten Gewaltverbrechen vervollständigte.⁵⁰ Ein Beispiel für diese Praxis ist die Ansichtskarte mit drei erhängten Zivilisten unter dem Titel »Blühende Bäume, Serbien 1941«. ⁵¹ Die deutschen Soldaten schickten zudem in den Briefen an ihre Angehörigen in Deutschland verschiedene Trophäenfotografien der begangenen Verbrechen, obwohl sie damit gegen den Paragraphen 25 des Militärstrafgesetzbuches verstießen, der eine solche Vorgehensweise als Missachtung des Militärgeheimnisses sowie als Landesverrat im Sinne der Paragraphen 90d und 90e des Reichsstrafgesetzbuches sanktionierte.⁵² Im Museum für Neuere Geschichte Sloweniens in Ljubljana befindet sich ein gut erhaltenes, sorgfältig erstelltes Fotoalbum eines Offiziers der SS, in dem in linearer Montage Fotografien der an den Partisanen verübten Verbrechen angeordnet sind.

49 Uziel, Daniel. *The Propaganda Warriors: The Wehrmacht and the Consolidation of the German Home Front*. Oxford et al. Peter Lang 2008, S. 287.

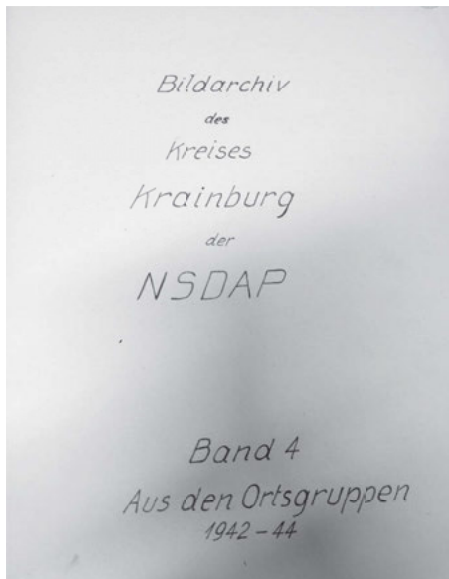
50 Vitaljić, Sandra. *Rat slikama. Suvremena ratna fotografija*. Zagreb und Mostar: Algoritam 2013, S. 93.

51 *Trials of War Criminals Before The Nuernberg Military Tribunals Under Council Law*. Bd. XI, Nr. 10. United States Government Printing Office Washington 1950, S. 1147.

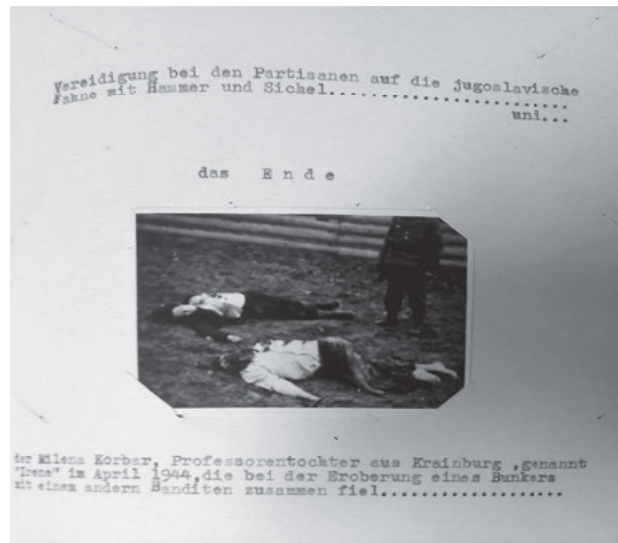
52 Manošek, Valter. *Holokaust u Srbiji. Vojna okupaciona politika i uništavanje Jevreja 1941–1942*. Belgrad: Službeni list SRJ 2007, S. 90.

Manchmal wurden solche Fotografien zu besonderen Trophäen wie eine Aufnahme des deutschen SS-Bataillons im slowenischen Dorf Masor, in dem zwei Zivilisten und drei Partisanen getötet wurden, oder die Fotografie vom 20. März 1945 aus dem Dorf Sedej in der Nähe von Idrijske Krnice. Ein Bericht des Stabs der Dritten operativen Zone vom 23. Mai 1943, der sich an den Hauptstab der Volksbefreiungsarmee und der Widerstandsbewegung Kroatiens richtete und die Arbeit des Geheimdienstes dokumentierte, enthält die Information, dass im Zuge des Angriffs auf Slavonski Zdrug nahe Voćin bei den gefangengenommenen Offizieren Fotografien der begangenen Verbrechen gefunden wurden.⁵³ Ähnliche Fotos entdeckte man auch bei anderen deutschen Offizieren, insbesondere im Kozara-Gebirge.⁵⁴

Das Erhängen von Zivilisten, zumeist als Vergeltungsaktion, war auf dem Territorium Jugoslawiens allgegenwärtig. Doch eines der brutalsten Beispiele für die verübten Verbrechen stellt die massenhafte Hinrichtung und Erschießung auf dem städtischen Friedhof in



Album *Bildarchiv des Kreises Krainburg der NSDAP*. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens. Ohne Inv.-Nr.



Album *Bildarchiv des Kreises Krainburg der NSDAP*. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens. Ohne Inv.-Nr.

53 *Grada za historiju NOP u Slavoniji*. Bd. 5: 1.4.-31.5.1943. Slavonski Brod: Historijski institut Slavonije 1966.

54 Borojević, Ljubomir, Samardžija Dušan und Bašić, Rade. *Peta kozaračka brigada*. Belgrad: Narodna knjiga 1973, S. 215.



Detail aus dem Album *Bildarchiv des Kreises Krainburg der NSDAP*. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens. Ohne Inv.-Nr.



Erschießung von Gefangenen. Von links: Franc Žnidaršič, Janez Krajc, France Škerbec, Feliks Žnidaršič, Edvard Škrebec. Križna gora im Loški Tal, Slowenien, 31. Juni 1942. Fotograf unbekannt. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | 1818.



Gefallene Kämpfer des Pohorski Bataillons, 8. Januar 1943. Fotograf unbekannt. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | 4973/9.



Vier gefallene Kämpfer der Brežiške-Kompanie, 28. November 1941. Von links: Ivan Milavec, Marjan Cerjak, Draško Hlebec und Milan Kovačić. Fotograf unbekannt. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | pl8864a.



Franc Kunaver, gefangener Kämpfer des Pohorski-Bataillons, umgeben von deutschen Polizisten. Pohorje, Slowenien, 8. Januar 1943. Foto: Ordelt Delti. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | Di1085/1.



Erschießung von 17 Kommunisten in Smederevska Palanka, Serbien, 1941. Fotograf unbekannt. Belgrad, Militärmuseum | 1069.

Pančevo am 22. April 1941 dar, die Gerhard Gronefeld, Fotograf der deutschen Propaganda-Kompanie, aufgenommen hat. Ein zweites Mitglied dieser Einheit, Gottfried Kessel, hat die Hinrichtungen am Galgen und durch das Erschießungskommando mit seiner Filmkamera in Farbe festgehalten. Es sind Fotografien, über die Gronefeld viele Jahre später sagte, sie würden ihn sein Leben lang verfolgen.⁵⁵ Anschließend kam es zu weiteren Demütigungen; die Leichen wurden den Menschenmassen und Soldaten zur Schau gestellt, wobei man den Toten nach der Hinrichtung Kopfbedeckungen aufsetzte, weil sie erst tot und gehängt zu »Herren« geworden waren – wie im Fall der Kommunarden, deren Leichen nach der Pariser Kommune öffentlich ausgestellt und fotografiert wurden. Dasselbe Schicksal widerfuhr den slowenischen Kommunisten, die man öffentlich vor den auf dem Boden liegenden Leichen ihrer Kameraden demütigte. Öffentliche Hinrichtungen am Galgen und Erschießungen waren Methoden, um die Bevölkerung zu terrorisieren; Vergeltungsaktionen und Massenhinrichtungen wurden vor allem in Süd- und Osteuropa praktiziert, wo ein Großteil der Bevölkerung unter die Rassengesetze fiel. Die Aufnahmen dieser Exekutionen dienten als

55 Borojević, Ljubomir; Samardžija Dušan und Bašić, Rade. Peta kozaračka brigada. Belgrad: Narodna knjiga 1973, S. 215.

Beweis für die Durchführung militärischer Weisungen,⁵⁶ besaßen aber auch die Funktion zusätzlicher Demütigung. Im Verlauf der Geschichte waren öffentliche Hinrichtungen am Galgen vor allem für nichtprivilegierte Gesellschaftsgruppen und die Population aus niedrigeren Schichten bestimmt.⁵⁷

Die entsetzlichen Fotografien der Hinrichtung des 17-jährigen Mädchens Lepa Radić gehören vielleicht zu den bekanntesten Fotografien der Schreckensherrschaft und wurden mit der Zeit zum Symbol der auf jugoslawischem Territorium begangenen Verbrechen. Als Mitglied der Zweiten Krajina-Kompanie war die Krankenschwester Radić für die Evakuierung der Verwundeten und der Zivilbevölkerung während der Vierten feindlichen Offensive im Jahr 1943 zuständig. In den Abendstunden des 8. Februars 1943 entdeckten die Einheiten der berühmten Siebenten SS-Gebirgs-Division *Prinz Eugen* ihre Flüchtlingskolonne. Nachdem Radić auch die letzte Kugel aus ihrer Waffe abgefeuert hatte, schlug man sie mit Ge-



Gehängte Zivilisten am 22. Juni 1941 in Pančevo, Serbien. Das Bild wurde bei einem getöteten deutschen Soldaten entdeckt. Fotograf unbekannt. Jerusalem, Yad Vashem | 8053985.



Erschießung von Zivilisten in Pančevo, Serbien, am 22. Juni 1941. Das Bild wurde bei einem getöteten deutschen Soldaten entdeckt. Fotograf unbekannt. Jerusalem, Yad Vashem | 8053996.



Jovan Janković, Schneider aus Belgrad, den deutsche Besatzungstruppen am 17. August 1941 am Terazije-Platz in Belgrad hängten. Belgrad, Militärmuseum | 1022.

56 Horvatinčić, Sanja. Ballade of the Hanged: The Representation of Second World War Atrocities in Yugoslav Memorial Sculpture. In: Unetić, Ines et al. (Hrsg.). *Art and its Responses to Changes in Society*. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing 2016, S. 188–189.

57 Ebd., S. 190.



Die 17-jährige Volksheldin Lepa Radić vor ihrer Hinrichtung im Februar 1943 in Bosanska Krupa, Bosnien und Herzegowina. Fotograf unbekannt. Die Fotografie ist eine Schenkung von Dragoje Lukić.

wehrkolben zusammen und führte sie nach Bosanska Krupa ab, wo man sie nach drei Tagen in Gefangenschaft unter einem Akazienbaum unweit des Bahnhofs öffentlich am Galgen hinrichtete.

Der Kunsthistoriker Dragoje Lukić, der sich eingehend mit den Morden an Kindern und Zivilisten aus der Bosanska Krajina beschäftigte, veröffentlichte 1968 in der Zeitschrift *Ilustrovana Politika* einen Artikel über Lepa Radić, in dem er aufdeckte, dass die Fotografien ihrer

Hinrichtung bei einem deutschen Soldaten gefunden wurden, der bei der Befreiung von Zagreb in der Ilica-Straße gefallen war. Die Identität des Mädchens auf den Fotos blieb über viele Jahre unbekannt, doch dann erkannte sie eine Besucherin des Museums der Revolution in Mostar rein zufällig.⁵⁸ Durch die aufgefundenen Fotografien, die der deutsche Soldat als Kriegstrophäe mit sich führte, wird heute die ganze Grausamkeit der öffentlichen Hinrichtung, die die junge Aktivistin der kommunistischen Partei erlitt, deutlich vor Augen geführt. Ihr Gesichtsausdruck wirkt fast verärgert, keine Spur von Angst ist zu sehen. Doch beim Blick auf das Mädchen, umgeben von einer Gruppe von Männern, die einige Augenblicke später ihrer Gefangenen, ihrer »Kriegsbeute« die Schuhe und die Jacke ausziehen und ihr das Leben nehmen werden, verspürt man ein Gefühl des Unbehagens und der Hilflosigkeit, und zwar gerade deshalb, weil in den Fotografien die ganze »Banalität des Bösen« zum Ausdruck kommt.

Entgegen ihrer ursprünglichen Funktion der Verängstigung der auf dem okkupierten Territorium lebenden Bevölkerung erzielten diese Fotografien in den Partisaneneinheiten eine gänzlich andere Wirkung. Sie hoben das heldenhafte Auftreten und die Aufopferung der Menschen hervor, die »trotz großer Risiken der Gewalt trotzten und als Indikator für die weit verbreitete Macht des Volkes und seiner Entschlossenheit dienten, sich der Widerstandsbewegung unter Anführung der Kommunistischen Partei Jugoslawiens anzuschließen



Hinrichtung der 17-jährigen Volksheldin Lepa Radić im Februar 1943 in Bosanska Krupa, Bosnien und Herzegowina. Fotograf unbekannt. Die Fotografien sind eine Schenkung von Dragoje Lukić.

58 Lukić, Dragoje. Lepa Radić 1943. nije imala ni 18 godina: Kako su otkriveni potresni snimci vešanja mlade partizanke. In: *Yugopapir*, März 1968. Siehe <http://www.yugopapir.com/2017/10/lepa-radic-43-nije-imala-ni-18-godina.html> [Aufruf am 07.02.2021].



Hinrichtung der 17-jährigen Volksheldin Lepa Radić im Februar 1943 in Bosanska Krupa, Bosnien und Herzegowina. Fotograf unbekannt. Die Fotografie ist eine Schenkung von Dragoje Lukić.

und sie zu unterstützen, die ihrerseits im Verlauf des Zweiten Weltkrieges die Fundamente der künftigen politischen und gesellschaftlichen Ordnung schuf.«⁵⁹ Statt die Soldaten und Widerstandskämpfer zu verängstigen und einzuschüchtern, dienten diese Fotografien im Krieg dazu, sie zu noch größerem Widerstand gegen den Feind zu motivieren. Aus diesem Grund sollte auch nicht verwundern, dass Moša Pijade, Chef der vorübergehend eingesetzten Verwaltungsabteilung des Hauptstabs, bereits am 20. Oktober 1942 die Weisung erteilte, alle Belege für die feindlichen Verbrechen zu sammeln, und dabei betonte, dass Fotografien auch in Zagreb zu bekommen sind.⁶⁰ Eines der ersten Beispiele für die Veröffentlichung von Fotografien, die die Henker selbst aufgenommen hatten, findet sich in der 15. Ausgabe der Zeitung *Borba* vom 29. November 1944, in der unter der Fotografie folgender Titel zu lesen war: »Lasst uns das Blut und die Leiden unserer Brüder aus dem slowenischen Küstenland rächen.«⁶¹

An dieser Stelle gilt es zu betonen, dass die Partisanenfotografie innerhalb der Partisanenbewegung entstanden ist, der die deutsche Besatzungsmacht zusammen mit ihren einheimischen Handlangern jegliches Recht auf Existenz absprach.⁶² Der einzige Ausweg aus dem Zustand, in dem sich die unter physischer Okkupation stehende Gesellschaft befand, war der bewaffnete Widerstand, um die zivilisatorischen und emanzipatorischen Errungenschaften der Menschheit zu wahren und für die Nachwelt zu erhalten.⁶³ Die Partisanen stellten mit ihren Fotografien nicht den Tod in den Vordergrund, der bei den Nationalsozialisten und Faschisten hingegen fester Bestandteil der Ideologie und der Kultur war, wovon verschiedene Symbole wie Totenköpfe, Knochen und Messer, aber auch okkulte Rituale zeugen, die einige Nazis praktizierten. Schließlich betrachtete auch Hitler, zu dessen bevorzugten Opern Wagners *Götterdämmerung* zählte, den Tod als eine erhabene Form und sah die Aufgabe der Kunst darin, zur Pflege des Totenkults im nationalsozialistischen Deutschland beizutragen, weshalb es logisch erscheint, dass die Fotografien der eigenen toten Soldaten zu Propagandazwecken missbraucht wurden. Die Partisanen fotografierten indes niemals ihre eigenen Gefallenen, da der Tod in ihren Augen nicht Ausdruck des Stolzes, sondern der Niederlage war, was ein wichtiger praxeologischer Unterschied ist.

Aufnahmen der Erschießung gefangengenommener feindlicher Soldaten durch die Partisanen waren bereits seit 1941 durch unterschiedliche Befehle verboten worden. Eines der seltenen Beispiele bilden die Fotografien von Hugo Fischer Ribarić, die bei den Kämpfen um die Befreiung von Rijeka oberhalb von Vežice und unweit des heutigen astronomischen Zentrums entstanden sind. Als damals schon etablierter Fotograf wusste Fischer sicherlich, dass er gegen die existierenden Kriegsvorschriften verstieß, dennoch beschloss er, die Erschießung der deutschen Soldaten zu fotografieren und die Bilder zu veröffentlichen, höchstwahrscheinlich als Zeichen dafür, dass er mit dem Erschießungsbefehl nicht einverstanden war.

59 Ebd., S. 191.

60 *Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda*. Bd. II/6: Dokumenta vrhovnog štaba Narodnooslobodilačke vojske Jugoslavije 1942. Belgrad 1957.

61 Vitaljić, Sandra. *Rat slikama. Suvremena ratna fotografija*. Zagreb und Mostar: Algoritam 2013, S. 92.

62 Stojaković, Krunoslav. *Revolucionarno nasilje u narodnooslobodilačkom ratu*. In: Radanović, Milan (Hrsg.). *Kazna i zločin: Snage kolaboracije u Srbiji*. Belgrad: Rosa Luxemburg Stiftung 2014, S. 21.

63 Ebd., S. 24.



Nach einer Partisanenaktion in Gojlo, Kroatien, am 6. September 1942. Ein Ustascha-Soldat neben seinen Opfern. Foto: Dragutin Rajterić. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-MRNH-N-6751.



Unbekanntes Opfer, Bosnien und Herzegowina, 1943. Foto: Mladen Iveković.
Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-MRNH-A-6337-165.

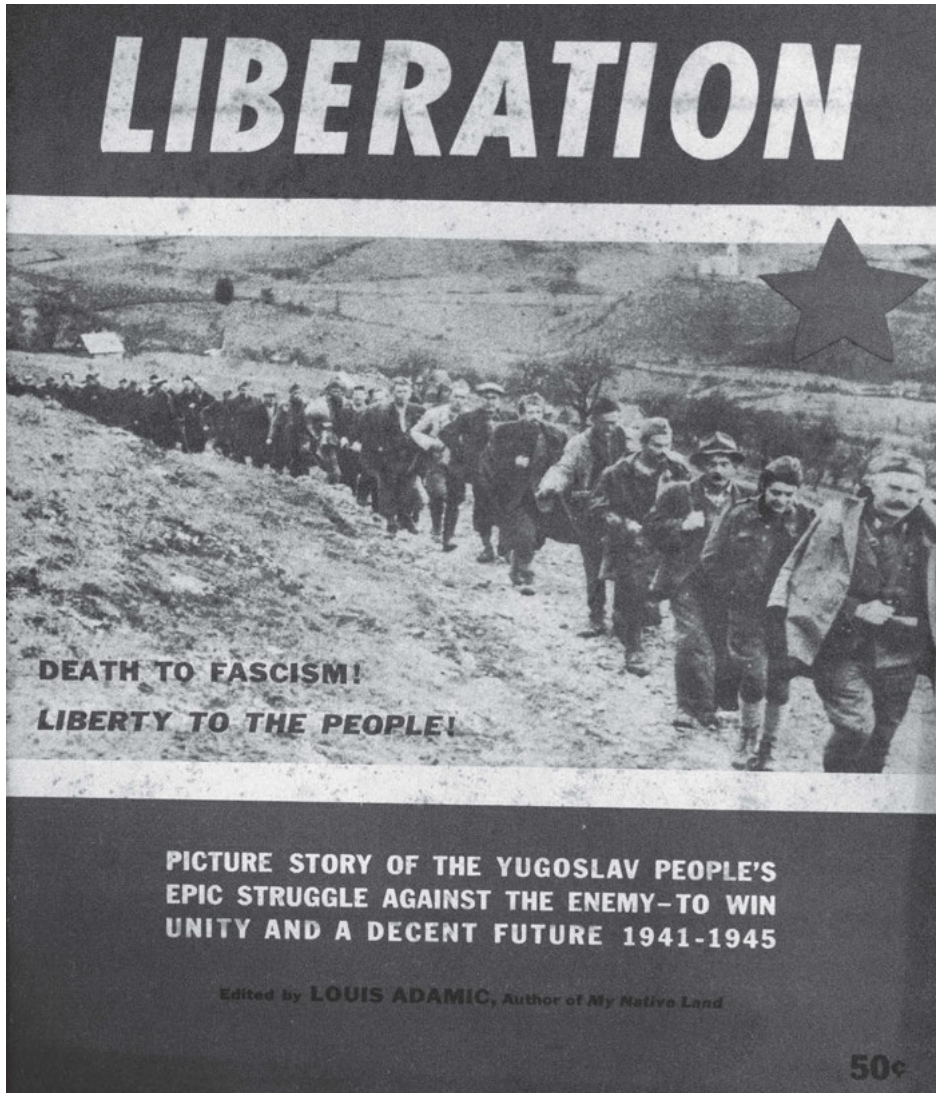
9. Fotoalbum

Themen und Motive der Partisanenfotografie

Fotografien führen unweigerlich zur Anlegung von Archiven. Der Teil des Fotoarchivs, der bei der Recherche zu diesem Kapitel entstand, wird im Folgenden in Form eines Fotoalbums oder Kataloges präsentiert. Während der Untersuchung des Fotoarchivs drängten sich thematische und motivische Schwerpunkte auf, die in insgesamt 21 Einheiten gruppiert im vorliegenden Kapitel vorgestellt werden. Auf diese Weise kann kritisch betrachtet werden, wie die Mitglieder der Partisanenbewegung sich selbst, ihre Ideologie, ihre Zielsetzungen, Ansichten und Werte gesehen haben. Der französische Philosoph Louis Althusser behauptete zu Recht, dass Ideologien unter anderem mit Hilfe der Fotografie kommuniziert werden. Eine solche Repräsentation erfolgt vor allem unbewusst, wir denken nicht detailliert genug darüber nach; die Ideologie wird durch die Vorstellung der Gesellschaft sich selbst gegenüber repräsentiert. Wenn man das Medium der Fotografie semiotisch interpretiert, lässt sich die Fotografie genauso wie die Sprache als Epizentrum ideologischer Auseinandersetzungen begreifen. Sind wir denn nicht gerade in unserer Gegenwart an einem Punkt angelangt, an dem ein heftiger politischer Kampf mit dem Versuch ausgefochten wird, Akteuren – in diesem Falle den Partisanen – eine andere Bedeutung zu verleihen, um eine revisionistische Oberhand über die Repräsentation der Vergangenheit zu gewinnen?

Über die in diesem Buch bereits gezeigten Beispiele hinausgehend, eröffnet das Kapitel mit Auszügen aus der Zeitschrift *Liberation*, die von projugoslawischen Emigranten in den USA während des Zweiten Weltkriegs ins Leben gerufen wurde. Ihr Redakteur Louis Adamic, amerikanischer Schriftsteller mit slawischen Wurzeln, beteiligte sich ab 1942 aktiv an dem in der US-amerikanischen Presse ausgetragenen Propagandakrieg. Mit aller Macht schaltete er sich ein in den Kampf um Repräsentation zwischen jenen, die die jugoslawische Exilregierung bzw. die Tschetniks unterstützten, und jenen, die die antifaschistische Partisanenbewegung befürworteten.¹

¹ Roberts, Walter R. *Tito, Mihailović and the Allies, 1941–1945*. New Brunswick und New Jersey: Rutgers University Press 1973, S. 75.



Titelseite der Zeitschrift *Liberation*, undatiert. Ljubljana, Institut für neuere Geschichte.



Doppelseite aus der Zeitschrift *Liberation*, undatiert. Ljubljana, Institut für neuere Geschichte.



Doppelseite aus der Zeitschrift *Liberation*, undatiert. Ljubljana, Institut für neuere Geschichte.



Doppelseite aus der Zeitschrift *Liberation*, undatiert. Ljubljana, Institut für neuere Geschichte.



Doppelseite aus der Zeitschrift *Liberation*, undatiert. Ljubljana, Institut für neuere Geschichte.

Zu Beginn seines Essays *Das Ornament der Masse* behauptet Siegfried Kracauer, dass der Stellenwert, der einer bestimmten Epoche im Geschichtsprozess zukommt, anhand »ihrer unscheinbaren Oberflächenäußerungen schlagender zu bestimmen [ist] als aus den Urteilen der Epoche über sich selbst.« Diese, so Kracauer, »sind als der Ausdruck von Zeittendenzen kein bündiges Zeugnis für die Gesamtverfassung der Zeit. Jene gewähren ihrer Unbewußtheit wegen einen unmittelbaren Zugang zu dem Grundgehalt des Bestehenden. An seine Erkenntnis ist umgekehrt ihre Deutung geknüpft. Der Grundgehalt einer Epoche und ihre unbeachteten Regungen erhellen sich wechselseitig.«¹ Eine Vielzahl solcher Äußerungen findet man auch auf der fotografischen Oberfläche der Bilder aus dem Leben der Partisanen und ihren Stunden der Muße – in Materialien, die bis heute Historikern und anderen Wissenschaftlern nicht interessant zu sein schienen. Ihre Oberfläche spiegelt ein anderes Bild wider als die Fotografien der Nationalsozialisten, der Ustascha und der Tschetniks, auf deren Körpern, insbesondere im Falle der deutschen Soldaten, die Ideologie tiefe Spuren hinterlassen hat – im *Hugo-Boss*-Design ihrer Uniformen, in ihren Gesten und Posen. Deutlich sichtbar war dies vor allem bei politischen Ritualen und Feierlichkeiten, bei denen ein kollektiver Körper gebildet wurde. Ist denn nicht im Deutschland der beginnenden 1930er-Jahre das fotografische Werk August Sanders vernichtet worden, der sich diesem kollektiven nationalsozialistischen Körper widersetzte, indem er Individualität zuließ und gegen Gesetze und den physiognomischen Mythos des deutschen »Übermenschen« verstieß? Für die Typologie der deutschen Gesellschaft, die Sander jahrelang aufbaute, konnte es im Nationalsozialismus keinen Platz geben.

Die Partisanenfotografie bildet auf der anderen Seite oftmals einen unerwarteten Kontrast zum Kriegsumfeld, in dem sie entstanden ist, sowie zur drohenden physischen Vernichtung der gesamten Partisanenbewegung. Einige dieser Fotografien strahlen eine Normalität aus, die den herrschenden Kriegszuständen nicht entspricht, so als wollten sie die Schrecken des Krieges und die Geschichte des Verbrechens negieren. Beim Betrachten der Oberflächenäußerungen auf den Fotografien aus dem Leben der Partisanen nimmt man oft völlig gelassene und lächelnde Gesichter von Personen wahr, die angesichts des erstmaligen Fotografierens oder der Möglichkeit eines Bades glücklich zu sein scheinen. Ihre Körperhaltung wirkt locker und trotz der militärischen Uniform häufig individualisiert.

1 Kracauer, Siegfried. *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1977, S. 50.

Die Fotografien aus dem Partisanenleben sind auch deshalb bedeutsam, weil sie einen unmittelbaren Einblick in das Leben der vorübergehend auf dem befreiten Territorium entstandenen Gemeinschaften erlauben – in die Gewohnheiten der Menschen, die Atmosphäre, das Verhältnis zwischen Militär und Zivilbevölkerung, die ersten Arbeitsaktionen, religiösen Freiheiten und Gewissenskonflikte. Wenn man unter die Oberfläche der Fotografie vordringt, kann mit Hilfe sorgfältiger Analysen und insbesondere von Vergrößerungen die Ernährung der Partisanen erfasst werden, doch es kann auch der Blick erstarren angesichts der faltigen Kindergesichter sowie jener Gesichtsausdrücke, die Menschen nach schweren Schicksalsschlägen eigen sind. In gewisser Weise lassen sich die an dieser Stelle vorgestellten Fotografien auch als erweiterte Familienalben auffassen, blickt man auf einige der behandelten Themen wie Hochzeiten, Geburten, wichtige Ereignisse, Jahrestage oder Beerdigungen. Die Fotografien können zudem zu Filmsequenzen, zu Vorlagen für Drehbücher von Dokumentar- und Experimentalfilmen werden.

Milan Štok, Autor des ersten Handbuchs für Fotografie, meinte, dass die Partisanenfotografen Szenen aus dem Leben festhalten sollten: Partisanen beim Frühstück, bei morgendlichen Turnübungen, beim Sport, Musizieren und Tanz, Fußballspielen, in verschiedenen Werkstätten, Seifenfabriken. Zudem war er der Ansicht, dass sie sich auch den Offizieren zuwenden sollten, die auf den Fotografien zu selten vertreten seien, was wiederum für die These spricht, dass selbst die Auswahl der Themen und Motive der Partisanenfotografie wahrlich demokratisch erfolgte. Oftmals spiegeln die Fotografien auch den Humor ihrer Urheber oder deren unmittelbaren Kommentar der Situation wider.

Von großer thematischer Bandbreite und Anziehungskraft sind die Fotografien von Schlafenden, von Menschen mit Tieren, von Schneeballschlachten und vom Baden, also jener Aktivitäten, die Augenblicke des Glücks und besonderer Freude schufen. Mit folgenden Worten beschrieb ein slowenischer Partisan, der sich lediglich als Franci aus dem Ersten Bataillon vorstellte, seine Erfahrungen:

»Das, was ich heute erlebt habe, schien wie ein Traum zu sein. Das Vierte Bataillon ging nach Toplice zum Baden. Ich war natürlich nicht zu faul, um mich ihnen anzuschließen. Der Weg führte durch Felder und hohes Gras, das nun in seiner schönsten Blüte stand. Wegen der herrschenden Zustände, des fehlenden Viehs und der Arbeitskräfte lagen alle Felder brach. [...]. Wir kamen nach Toplice, wo wir zahlreiche Kameraden aus unserer Brigade antrafen. Im Schwimmbecken tummelten sich wahnsinnig viele Badende, die sich alle zufrieden dem Genuss des Badens hingaben. Einer der Kameraden, der sich dort schon längere Zeit aufhielt, führte mich in ein separates Zimmer mit Bad. Als ich die Tür öffnete, blieb ich verblüfft stehen. Das gesamte Badezimmer erstrahlte in weißem Marmor. Ich begann wie ein kleines Kind zu lachen, als in mir der Gedanke aufstieg, dass hier früher die Reichen gebadet haben, während nunmehr arme Partisanen hierhin kommen. Ein wahres Wunder!«²

Über seine Badeerlebnisse berichtete auch Žorž Skrigin in seinem Tagebuch:

2 Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, AS 1887, Zbirka NOB tiska–brošure, 1062–1065.

»Wir wollten auch ein Bad nehmen, weil wir uns seit über einem Monat nicht einmal die Füße gewaschen hatten. Wir suchten uns ein Plätzchen aus, wo wir nackt baden konnten. Der wunderschöne sonnige Tag ließ unsere ohnehin gute Laune noch besser werden. Wir legten unsere Kleider ab und badeten im ziemlich flachen Wasser. Der Genuss schien kein Ende nehmen zu wollen... Doch dann tauchte hinter dem Berg plötzlich ein Flieger auf, den wir gar nicht gehört hatten. Er bemerkte uns sofort, ging in einen Sturzflug über und beschoss uns aus seinen Maschinengewehren. Uns blieb nicht einmal Zeit, unsere Kleidung zusammenzuraffen, sodass wir nackt, wie Gott uns schuf, in Richtung der nahestehenden Bäume rannten. Da der Wald alles andere als dicht war, stellten wir eine gute Zielscheibe dar. Jeder von uns suchte sich einen dicken Baumstamm aus, um sich vor dem Angreifer zu schützen. Und wie der Flieger uns umkreiste, so liefen wir auch wie auf Kommando um die Bäume herum. Dem Piloten schien es Spaß zu machen, uns nackt in der Falle sitzen zu sehen, weshalb er mit seinem Spielchen fortfuhr. Und um unsere ›Tragödie‹ noch größer werden zu lassen, vernahmen wir schallendes Gelächter aus dem Wald, und zwar Frauengelächter! Einige unserer Kameradinnen, die vorsichtiger als wir gewesen waren, fanden ein sicheres Plätzchen und beobachteten uns die ganze Zeit. Ich weiß überhaupt nicht, wie lange wir noch unser ›Karussell‹ weiter betrieben hätten, wenn der Pilot nicht all seine Munition verschossen hätte. Am Ende streckte er seinen Arm aus dem Flugzeug zum Hitlergruß aus, drehte noch eine Runde und flog davon.«³



Gruppe Schwerverwundeter aus den Einheiten des Neunten Korps. Innerkrain, September 1944. Fotograf unbekannt. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN319/8.



Badefreuden. Fotograf unbekannt. Museum der Stadt Zagreb. Ohne Inv.-Nr.

³ Skrigin, Žorž. Rat i pozornica. Belgrad: Turistička štampa 1968, S. 207.



Kämpfer der mazedonischen Brigade beim Baden vor der Fortführung der Kämpfe, Biograd, April 1945.
Foto: Peter Jelič. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN710/1.



Kämpfer der mazedonischen Brigade beim Baden in Zadar, 1945. Fotograf unbekannt. Ljubljana,
Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN618/2.



Kämpfer der mazedonischen Brigade beim Baden vor der Fortführung der Kämpfe, Biograd, April 1945.
Foto: Peter Jelić. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN710/2.



Kämpfer der mazedonischen Brigade beim Baden vor der Fortführung der Kämpfe, Biograd, April 1945.
Foto: Peter Jelič. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN710/5.



Kämpfer der mazedonischen Brigade beim Baden vor der Fortführung der Kämpfe, Biograd, April 1945.
Foto: Peter Jelič. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN710/6.



Im Lager der Ersten Kompanie des Ersten Bataillons der Nordadriatischen Einheit bei Dobro (Šentviška-Hochebene), 3. April 1943. Fotograf unbekannt. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | 5410/b.



Kurze Rast der Krajina-Partisanen an der Bergspitze Maslin Bajir, Kozara-Gebirge, Ende 1943.
Fotograf unbekannt. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-1273.



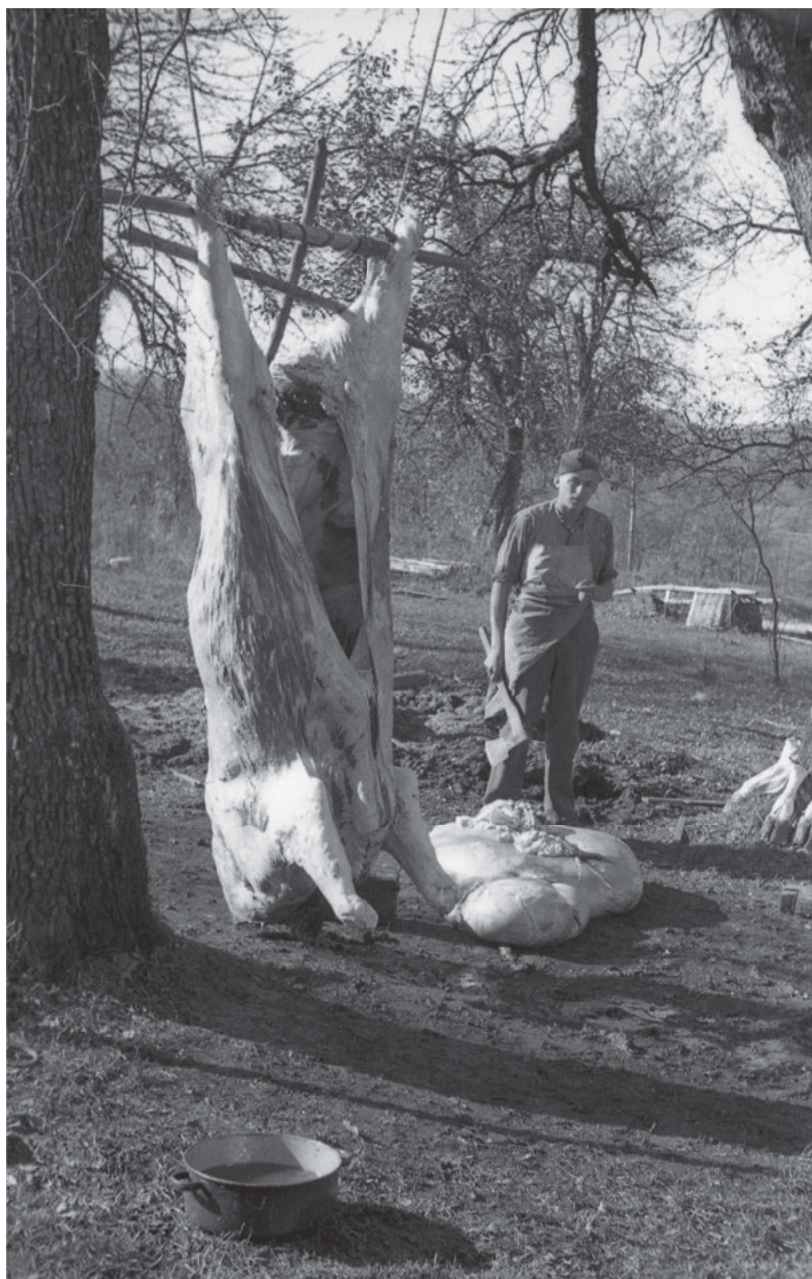
Zubereitung des Mittagessens für
die Kämpfer im Volksbefreiungskampf
in der Herzegowina, Mai 1943.
Fotograf unbekannt. Belgrad,
Museum Jugoslawiens | III-3469.



Kochen und Essensausgabe in der Tomšič-Brigade in Hinjah, 19. Dezember 1943. Foto: Miloš Brelih. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN53/40a.



Metzger beim Schlachten eines Ochsen, Lokve, Juli 1944. Foto: Čoro Škodlar. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN218/7.



Rinderschlachtung, Kumarna Vas, Winter 1943/44. Foto: Dr. Janez Milčinski.
Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | 1227/5.



Operation eines Pferdes, Kanižarica, April 1944. Foto: Franjo Veselko. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN792/12.



Piloten der Ersten Fliegerstaffel der Volksbefreiungsarmee und der Widerstandsbewegung beim Wäschewaschen, Sanski Most, 1944. Fotograf unbekannt. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-3292.



Zehntes Zagreber Korps, Februar 1945. Fotograf unbekannt.
Museum der Stadt Zagreb. Ohne Inv.-Nr.



Zehntes Zagreber Korps. Fotograf unbekannt. Museum der Stadt Zagreb. Ohne Inv.-Nr.



Aus dem Alltag der Cankar-Brigade. Janja und Doktor Zwitter, Oktober 1943. Foto: Franjo Veselko. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN45/11.



Aus dem Alltag der Cankar-Brigade, Dolž, Februar 1944. Foto: Franjo Veselko. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN48/27.



Kämpfer der Fünften Überseebrigade in Črnomelj, 1945. Fotograf unbekannt. Museum für Neuere Geschichte der Stadt Celje | FZ2B.



Gvozden Djukanić, Kämpfer der Oberkommando-Begleitkompanie. Fotograf unbekannt. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-433.



Tanz der Ersten Krajina-Brigade vor dem Kampf um Bijeljina. Šabac, 1945. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 17419.



Partisanen-Hochzeitgesellschaft im Dorf Krasnić unweit von Glina. Fotograf unbekannt. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-MRNH-R-366.



Eheschließung von Vera Hreščak und Aleš Bebler, Vojna Vas, 3. April 1945. Foto: Stane Lenardič. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN728/8.



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



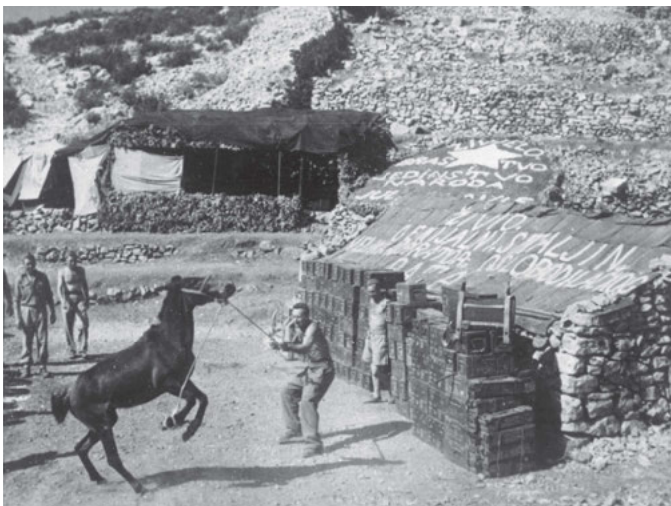
Behandlung eines Verwundeten. Szene zwischen Krankenschwestern und einem Patienten, die sich die Zeit mit Dart vertreiben, 1944. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 1349.



»Zugführer auf dem Weg nach Zagreb« – spaßige Fotografie. Zugführer der Dritten Kompanie und unbekanntes Mädchen, 1945. Fotograf unbekannt. Museum der Stadt Zagreb. Ohne Inv.-Nr.



Der Leichtathlet Šoić, Beauftragter für Körperkultur der 13. Küstenlanddivision, 1944. Fotograf unbekannt. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-MRNH-A-2603-f14_030.



Bändigung eines Maultiers in einer Partisaneneinheit auf der Insel Vis, 1944. Fotograf unbekannt. znaci.net.



Partisanen der Šar-Planina-Einheit im Gebirge Šar Planina, Serbien, 1943. Fotograf unbekannt. Belgrad, Militärmuseum | 1295.



Zweite Proletarische Division beim Überqueren des Flusses Piva 1943. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 17737.



Delegierte der Zweiten Sitzung des Antifaschistischen Rats der Volksbefreiung Jugoslawiens überqueren bei ihrer Rückreise den Fluss Sanica bei Ključ. Fotograf unbekannt. Fotolaboratorija Instituta za istoriju radnickog pokreta naroda Jugoslavije/znaci.net.



Djuro Jambrek in seinem Boot, mit dem er Partisanen über den Fluss Kupa beförderte. Foto: Emil Vičić. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-F-4069.



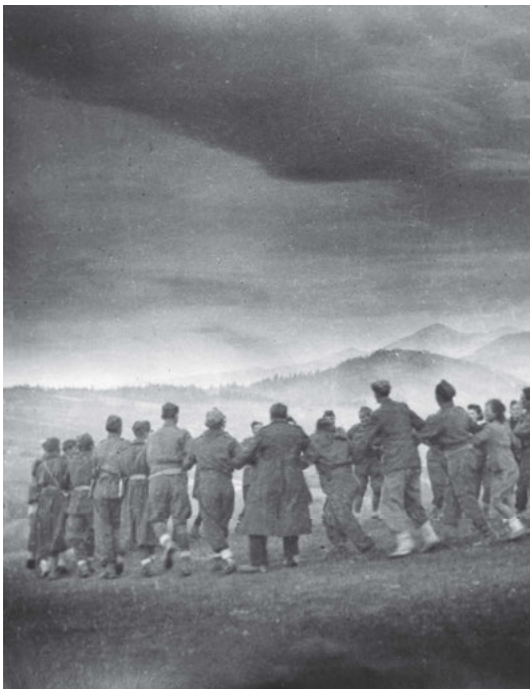
Kämpfer der Vierten Montenegrinischen Brigade hören während der Schlacht an der Sutjeska die Nachrichten im Radio, 1943. Fotograf unbekannt. Belgrad, Militärmuseum | 4394.



Die ersten Kuriere der Dalmatinischen Einheit und der Krajina-Einheit bei ihrer Rast auf dem Livno-Feld unterhalb des Berges Triglav, Mai 1942 (Redaktion *Crvena zvezda* [Roter Stern], 7. Juni 1956). Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 10843.



Dritter provisorischer Weg zum Gipfel Triglav, Oktober 1944. Foto: Bogo Tavčar. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | 2214/1.



Beim Reigentanz Kolo. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 207.



Lazar Tešić als illegaler Arbeiter in Tuzla. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 14741.



Die erste Panzerabwehrkanone, die das Oberkommando nach Podgora geschickt hat, um die Adriaküste zu verteidigen. Die Kanone wird von Ochsen gezogen. Korićani zwischen Glamoč und Livno, 17. Januar 1943. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 14533.



Begegnung von Vater und Sohn in der Nähe von Tuzla, 1943. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 16418.



Ein Soldat der Ersten Krajina-Brigade schreibt einen Brief an seine Familie. Srem-Front, Frühling 1945. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 18856.



Vorstoß der Vorhut der Zweiten Herzegowinischen Brigade an das linke Neretva-Ufer in Konjić. Überquerung des Flusses mit einem provisorisch gefertigten Floß am 18. Februar 1945. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 16695.



Jahrestag der Gründung der 16. Muslimischen Brigade, 21. September 1944. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 17201.



Jahrestag der Gründung der 16. Muslimischen Brigade, 21. September 1944. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 17202.



Partisanen der Zwölften Krajina-Brigade.
Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum
von Bosnien und Herzegowina | FNOB 18689.



Partisanenkämpfer der Dritten Krajina-Brigade des Dritten
Bataillons. Von links nach rechts: Nikola Kalanj, die Kranken-
schwester Fatima Hanzic und Nikola Lucic, Kommandant
des Bataillons, gefallen im März 1945 in Veliki Dragaljevac
bei Bijeljina. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches
Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 18080.



Übersetzen eines Geländewagens über den Fluss Neretva mit Hilfe einer neu gebauten Fähre.
Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 18198.



Kämpfer für die Befreiung von Sarajevo bei einer kurzen Ruhepause während der Essensausgabe in der Nähe der Feuerstellungen. Rote Felsen bei Trnovo, Ende März 1945. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 18748.



Unbekannte Partisanen im Schnee.
Foto: Fotodienst des Landesrats
der Volksbefreiung für Slawonien.
Zagreb, Kroatisches Historisches
Museum | HPM-MRNH-
A-2203_1695.



Piloten der Volksbefreiungsarmee in einem Partisanenboot auf der Insel Korčula, 1944.
Fotograf unbekannt. znaci.net.



Radiotelegrafist der Schule für das Nachrichtenwesen des Hauptstabs für Kroatien. Lika, Winter 1943.
Fotograf unbekannt. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-MRNH-A-2603-f123_23A.



Im Schnee. Von links nach rechts: Iva Valenti, Verwaltungsangestellte der Operativen Abteilung des Neunten Korps, Stanko Gorjanc, Leiter der Geodäsiesektion, Leutnant Mitar Raičević und eine Partisanin, die eine Zeitlang für die Verwaltung der Operativen Abteilung des Neunten Korps verantwortlich war, später jedoch als Lehrerin in eine Volksschule wechselte. Im Hintergrund ist das Haus zu sehen, in dem während des Zweiten Weltkriegs der Stab des Neunten Korps untergebracht war. Poljane, nahe Cerkno, 21. Januar 1945. Foto: Aleksander Jesenovec. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | SJ2/6.



Leutnant Mitar Raičević posiert im Schnee. Im Hintergrund ist das Haus zu sehen, in dem während des Zweiten Weltkriegs der Stab des Neunten Korps untergebracht war. Poljana, nahe Cerkno, 21. Januar 1945.
Foto: Aleksander Jesenovec. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | SJ2/5.



Zehntes Zagreber Korps. Chirurgenteam der 33. Division in Bilogora, Ende 1944.
Museum der Stadt Zagreb. Ohne Inv.-Nr.



Zehntes Zagreber Korps. Chirurgenteam der 33. Division in Bilogora, Ende 1944. Fotograf unbekannt.
Museum der Stadt Zagreb. Ohne Inv.-Nr.



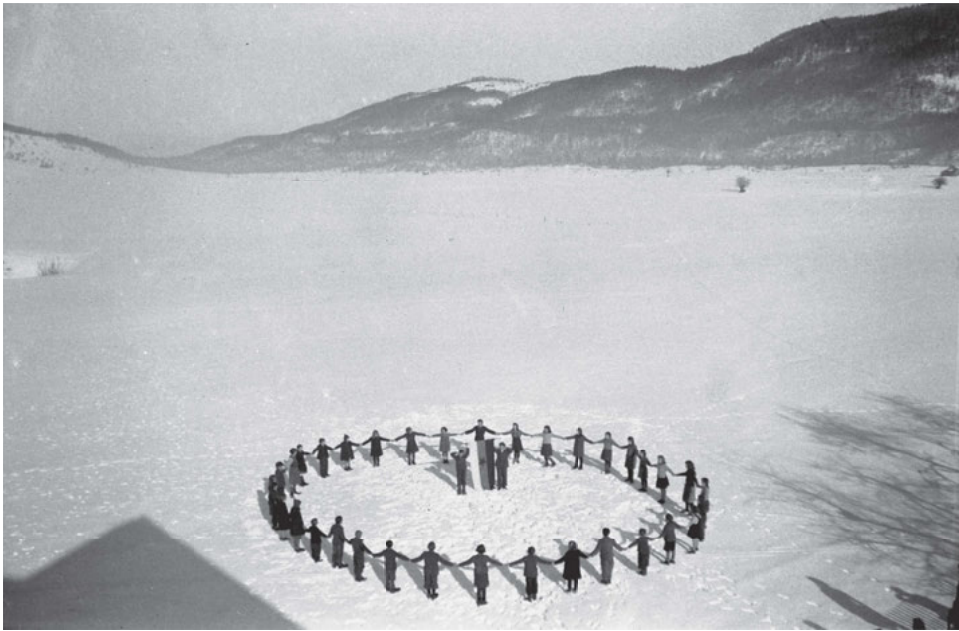
Undatierte Szene im Winter. Foto: Drago Mažar. Banja Luka, Archiv der Republik Srpska, Ohne Inv.-Nr.



Elfte Krajina-Brigade in Gučja Gora, Travnik, Winter 1944/45. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 17306.



Čedomir Perić baut während der Feuerpause einen Schneemann, Dinara-Gebirge, 10. März 1942. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 17674.



Schuljugend aus Babno Polje (oder Trnava?) tanzt den Tito-Reigen im Schnee, 1945. Foto: Edi Šelhaus. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN957/6.



Winterlandschaft in der Nähe von Otovec in der Bela Krajina, Januar 1945. Foto: Klis. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN912/18.



Ohne Angaben. Fotograf unbekannt. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN1205/4.

Schlafende



Evakuierung aus der Bela Krajina auf die Zadar-Halbinsel, 25. Februar 1945.
Foto: Dr. Janez Milčinski. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | 1236/20.



Ohne Angaben. Foto: Drago Mažar. Banja Luka, Archiv der Republik Srpska. Ohne Inv.-Nr.



Ohne Angaben. Foto: Drago Mažar. Banja Luka, Archiv der Republik Srpska. Ohne Inv.-Nr.

Farbfotografien von Partisanen und Wandzeitungen



Frau mit Orangen, Čiovo, 1942. Foto: Živko Gattin. Privatarchiv von Ingrid Gattin Pogutz.



Ein unbekannter Partisan und Čoro Škodlar, Sommer 1944.
Fotograf unbekannt. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte
Sloweniens | DP72DP64.



Ein Partisanenkommandant mit einer 16-mm-Kamera, Winter 1944/45.
Fotograf unbekannt. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | DP3.



Rechts Mile Klopčič, zu seiner Rechten Miško Kranjec und Ciril Kosmač, in der Mitte der Geistliche Ksaver Meško. Kloster Stična, Sommer 1944. Fotograf unbekannt. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | DP72.



Partisanen im Winter 1944/45. Fotograf unbekannt. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | DP72.



Wandzeitung *Spasimo žito za sebe i svoju vojsku* (Retten wir das Getreide für uns und unsere Armee). Foto: Fotosektion des Gebietskomitees des Bezirksrates der Volksbefreiung Dalmatiens. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-F-11961.



Wandzeitung *Žena u borbi i radu* (Frauen im Kampf und bei der Arbeit). Foto: Fotosektion des Gebietskomitees des Bezirksrates der Volksbefreiung Dalmatiens. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-F-11963.

Unter dem Kreuz



Begegnung von Partisanen unter einem Kreuz, Innerkrain, 1944. Foto: Vinko Bavec. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN126/21.



Stab der Zwölften Brigade bei einer Sitzung in Trebnje, 1944. Von links nach rechts: Stojan Petrovič, Stane Sever, Ivan Groznik, Bogomil Gaberc, Niko Šilih und Tomaž Slapar. Foto: Maksimiljan Zupančič. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN 106/21.



In Babno polje, 1944. Foto: Edi Šelhaus. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN941/4.



Partisan auf einem Pferd vor einer italienischen Festung, 1944/45. Foto: Edi Šelhaus. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN1659/6.

Menschen und Tiere



Partisanin aus der Save-Partisaneneinheit. Foto: Stjepan Šubek. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-MRNH-F-10814.



Einheiten der 28. Stoßdivision beim Überqueren des Flusses Vrbas in der Nähe des Dorfes Kukulja, 23. April 1945. Fotograf unbekannt. Belgrad, Militärmuseum | 6764.



Ohne Angaben. Foto: Mirko Trobec. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | T/34.



Kurze Rast in der Nähe von Mostar, Februar 1945. Fotograf unbekannt. Belgrad, Militärmuseum | 6218.

Kinder

Zu Beginn des Zweiten Weltkriegs hatte der Bund der Kommunistischen Jugend Jugoslawiens circa 35.000 Mitglieder, während des Krieges stieg die Zahl auf 70.000 an. Im Krieg wirkten innerhalb des Kommunistischen Jugendbundes Jugoslawiens und des Vereinigten Verbandes der Antifaschistischen Jugend Jugoslawiens auch Pioniere, die zumeist Kurierdienste und Hilfsaufgaben übernahmen. Einige wurden aber ebenso als Bombenwerfer, Diversanten und gewöhnliche Soldaten eingesetzt. In Ostbosnien erfolgte in der Gegend von Birač sogar die Gründung einer Pionierdivision.



Milan Ostojić, Mitglied der Jugendbrigade *Joža Vlahović*, Januar 1944. Milan fiel 1945.
Fotograf unbekannt. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-MRNH-A-2201_556.



Kinder vor Ruinen nach dem Angriff auf Mokronog, September 1943. Foto: Maksimiljan Zupančič. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN36/16.



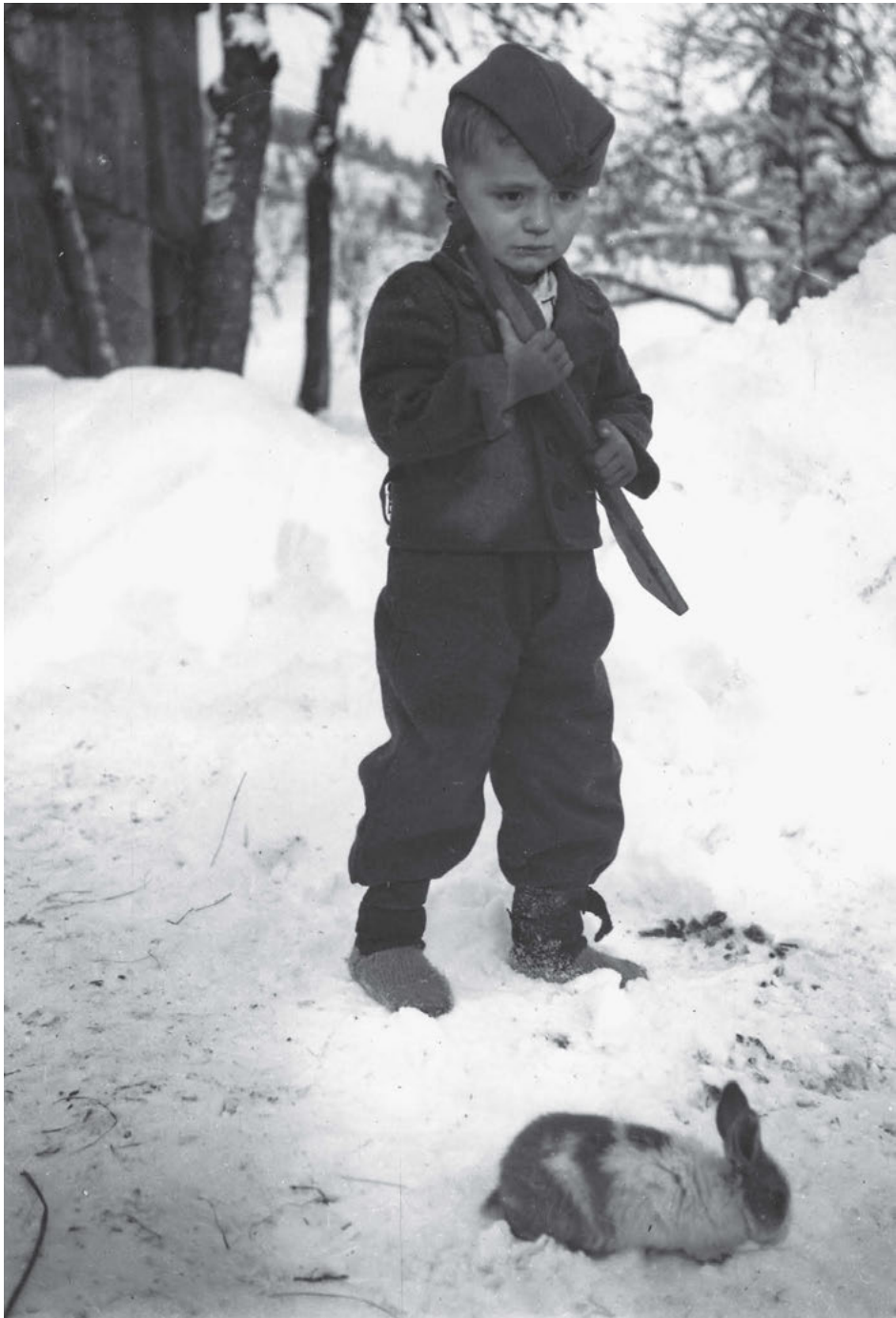
Kinder vor Ruinen nach dem Angriff auf Mokronog, September 1943. Foto: Maksimiljan Zupančič. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN36/17.



Kind vor Ruinen nach dem Angriff auf Mokronog, September 1943. Foto: Maksimiljan Zupančič. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN36/20.



Zwei der jüngsten Pioniere aus dem Dorf Potok in der Gegend von Kočevje. Foto: Edi Šelhaus. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN577/5.



Pionier aus Kočevje mit einem Hasen, Slowenien. Fotograf unbekannt.
Private Fotosammlung.



Feier anlässlich des zweiten Jahrestags der Gründung der Zwölften Proletarischen Stoßbrigade der Dritten Slawonischen operativen Zone in Levanjska Varoš, Herbst 1944. Fotograf unbekannt. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-100525_027.



Miloš Brkić, der jüngste Soldat der Nachrichtenkompanie der Siebten Kordun-Division vor dem Angriff auf Duga Resa, Juni 1944. Foto: Mahmud Konjhodžić. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-MRNH-F-4723.



Marsch der Einheiten des Ersten Proletarierkorps über die Straße nach Šid. Sarmische Front, Dezember 1944. Foto: Pavle Bojčević. znaci.net.



Jugendtreffen in Skopje, 1944.
Fotograf unbekannt. znaci.net.



Kindertheatergruppe in Psunj, 1944.
Foto: Pero Dragila. Zagreb, Kroatisches
Historisches Museum | HPM-100544-003.



Fahnenweihe des neu gegründeten serbischen Gesangsvereins *Obilić* und Ehrung der Opfer des faschistischen Terrors in den Ruinen der Kirche in Glina, in der die Ustascha im August 1941 eine Vielzahl von Serben hingerichtet haben. Oktober 1944. Foto: Mahmud Konjhodžić. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-MRNH-F-4777.



Kind an der Türschwelle seines zerstörten Elternhauses, Kamenica, Bosnien und Herzegowina. Foto: Žorž Skrigin. znaci.net.



Maschinengewehrschütze auf dem Turm in Jajce während der Zweiten Sitzung des Antifaschistischen Rats der Volksbefreiung Jugoslawiens im November 1943. Fotograf unbekannt. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-204.



Marsch der Einheiten des Ersten Proletarierkorps über die Straße nach Šid. Syrmische Front, Dezember 1944. Foto: Pavle Bojčević. znaci.net.

Aus dem Leben der Bevölkerung



Obdachlose Familie nach der Bombardierung von Drežnica im Juli 1942.
Fotograf unbekannt. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-3705.



Ohne Angaben. Foto: Drago Mažar. Banja Luka, Archiv der Republika Srpska. Ohne Inv.-Nr.



Geflüchtete aus den Dörfern am Fuße des Grmeč-Gebirges, April 1943. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 16223.



Auf der Adria-Straße, Mai 1945. Foto: Dr. Janez Milčinski. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | 1239/5.



Markt in Livno, 1943. Fotograf unbekannt. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-1812.



Geflüchteter aus Ostbosnien. Fotograf unbekannt. Sarajevo,
Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 1994.

Partisanen und die Bevölkerung



Leichenschmaus. Dr. Ivan Ribar und Dr. Simo Milošević stehen am Kopfende des Tisches. Dorf Zaglavak im Sandžak, 16. Mai 1943. Foto: Dr. Mladen Iveković. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-MRNH-A-6337_149.



Das Stabsbataillon der 39. Division hilft der Bevölkerung beim Mähen der Kupres-Felder, April 1944. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 17704.



Das Zehnte Zagreber Korps bei der Sicherung der Ernte, Sommer 1944. Fotograf unbekannt. Museum der Stadt Zagreb. Ohne Inv.-Nr.

Auf befreitem Territorium



Panorama der Stadt Livno, 1943. Fotograf unbekannt. Bestand des Historischen Archivs beim ZK BdKJ | znaci.net.



Jajce zur Zeit der Zweiten Sitzung des Antifaschistischen Rats der Volksbefreiung Jugoslawiens. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 17882.



Schulkinder in Podprel, Kočevje, 1944. Fotograf unbekannt. Ljubljana, Slowenisches Revolutionsmuseum | znaci.net.



Wahl der Volksbefreiungsräte in Split, März 1945. Fotograf unbekannt. Split, Museum der Volksrevolution | 4963/znaci.net.



Schulbesuch in Osilnica, Slowenien, 23. März 1945. Foto: Edi Šalhaus.
Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN829/5.



Partisanenschule in Ljubno, Save-Tal, Herbst 1944. Fotograf unbekannt.
Museum für Neuere Geschichte der Stadt Celje | FZ2 1612.



Partisanenschule im Gebirge, Kozje 1944. Fotograf unbekannt. Museum für Neuere Geschichte der Stadt Celje | FZ2 A.

Kundgebungen



Jugenddelegation der Zweiten Proletarischen Division für den Ersten Kongress des Verbands der Antifaschistischen Jugend Jugoslawiens auf der Straße von Livno nach Glamoč, 22. Dezember 1942. Erste Reihe von rechts nach links: Boško Buha, zweite Reihe: Pavle Bojčević, dritte Reihe: Dragica Djurašević, Grozdana-Zina Belić Penezić, Zaga Stojilović, vierte Reihe: Jurica Ribar, Stana Tomašević. Fotograf unbekannt. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-11983.



Jugendliche mit Transparenten bei einer Kundgebung, Črnomelj, 22. Oktober 1944.
Foto: Franjo Veselko. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN376/901.



Kundgebung in Banja Luka. Foto: Drago Mažar. Banja Luka, Archiv der Republika Srpska. Ohne Inv.-Nr.



Kulturveranstaltung der Ersten Krajina-Brigade an der Syrmischen Front, Herbst 1944.
Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 18826.



Antifaschistische Kundgebung der Frauen aus Ostbosnien in Tuzla. Foto: Drago Mažar.
Banja Luka, Archiv der Republika Srpska. Ohne Inv.-Nr.



Der Schriftsteller und Partisan Vladimir Nazor wendet sich an die versammelte Bevölkerung vom Balkon eines Hauses am heutigen Ban-Jelačić-Platz in Zagreb. Am Balkon hängt eine Fotografie von Josip Broz Tito, darunter ist der Schriftzug *Pik-Bar* (Gasthaus Pik) zu lesen. Zagreb, 16. Mai 1945. Foto: Milan Blašković. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-MRNH-F-2407.



Kriegsveteranen bei den Feierlichkeiten anlässlich der Oktoberrevolution in Nikšić, 1944.
Fotograf unbekannt. Belgrad, Militärmuseum | 12683.



Kundgebung im befreiten Mostar, 16. November 1945. Fotograf unbekannt. Sarajevo,
Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 11209.



Volksversammlung im Dorf Brekinja in der Umgebung von Bosanska Dubica. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 2982.

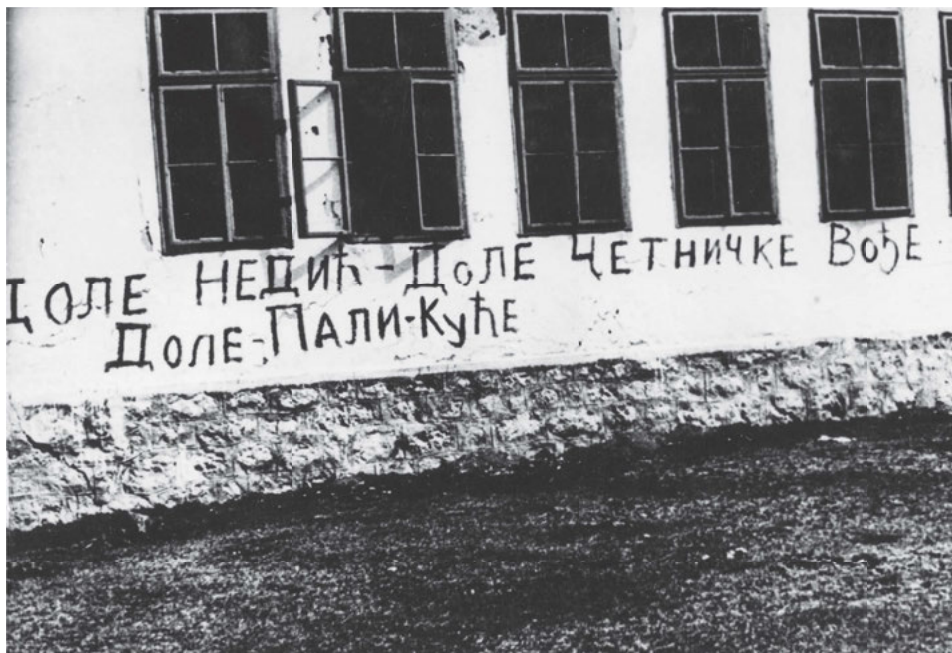


Kundgebung in Trebinje anlässlich des Verbots der Rückkehr von König Petar II. nach Jugoslawien, 1944. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 19351.

Graffiti



Parolen in einem Dorf in Istrien. Fotograf unbekannt. znaci.net.



»Nieder mit Nedić – Nieder mit den Tschetnik-Führern – Nieder mit den Brandstiftern«. Auf der Straße von Sarajevo nach Zvornik. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 38.

Eine besondere Bedeutung kommt heute jenen Fotografien zu, die Einsichten in die Frage der Religionsfreiheit und des Rechts auf Glaubensfreiheit innerhalb der Partisanenbewegung bieten. Diese Aufnahmen belegen, dass sich auch viele Geistliche am Volksbefreiungskampf beteiligt haben. So zeigen die Fotografien Aktivitäten der Geistlichen, die der Partisanenbewegung beigetreten sind oder sie unterstützt haben: Kirchenfeiertage, Messen, Salbungen, Religionsunterricht, Segnung von Partisanenfahnen, Aufstellen von religiösen Symbolen sowie andere religiöse Handlungen. Bei zahlreichen Begräbnissen der Partisanen wurden zudem kirchliche Totenmessen zelebriert, etwa bei der Bestattung von 27 Partisanen, die am 12. und 13. September 1943 als Verwundete im Krankenhaus in Otočac von den Ustascha ermordet wurden. Bei ihrem Begräbnis hielt der Geistliche Grga Starčević die Totenmesse.

Als bereits offensichtlich war, dass es zum *Großen Krieg* kommen würde, veröffentlichte Josip Broz Tito 1936 in der Zeitung *Proleter* (Proletarier), dem Organ des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei Jugoslawiens, den Artikel *Komunisti i katolici* (Kommunisten und Katholiken), in dem er sich auf den Beschluss der Kommunistischen Internationale über die Gründung einer gemeinsamen antifaschistischen Front stützte und zu folgendem Schluss gelangte:

»Ohne jene Dinge außer Acht zu lassen, die uns trennen, müssen wir nach Dingen suchen, die uns ihnen [den Katholiken – Anmerkung D. K.] näherbringen. Näherbringen kann uns vor allem der gemeinsame Kampf um das tägliche Brot. Der gemeinsame Kampf für Frieden und Freiheit, gegen den Krieg und den Faschismus. Der gemeinsame Kampf für die Gleichberechtigung und Freiheit des kroatischen und slowenischen Volkes. Der gemeinsame Kampf gegen die am 6. Januar eingesetzten faschistischen Gruppierungen, die nicht nur Kommunisten, sondern auch katholische Kirchenoberhäupter und Organisationen verfolgt und eingesperrt haben. Der Kampf um ein menschenwürdiges Leben. Angesichts der Gefahr der höllischen Gewalt des Krieges und des Faschismus lasst uns die Hände reichen, um gemeinsam den Frieden und das Wohlergehen der gesamten Menschheit zu verteidigen.«¹

Das Schlüsseldokument für die Einführung der Gottesdienste in den Partisaneneinheiten war der Befehl des Oberkommandos, der am 23. Juni 1942 an die Stäbe der Proletarierbrigaden über die Einsetzung von Referenten für Religionsfragen erging. In der Zuständigkeit

1 Broz, Josip Tito. *Komunisti i katolici*. In: *Proleter*, 1936.

der Referenten lag die Führung der Bücher mit den Namen der gefallenen und verstorbenen Kameraden, aber auch die Popularisierung des Volksbefreiungskampfes und das Abhalten von kirchlichen Ritualen, wenn dies vom Volk gewünscht war.

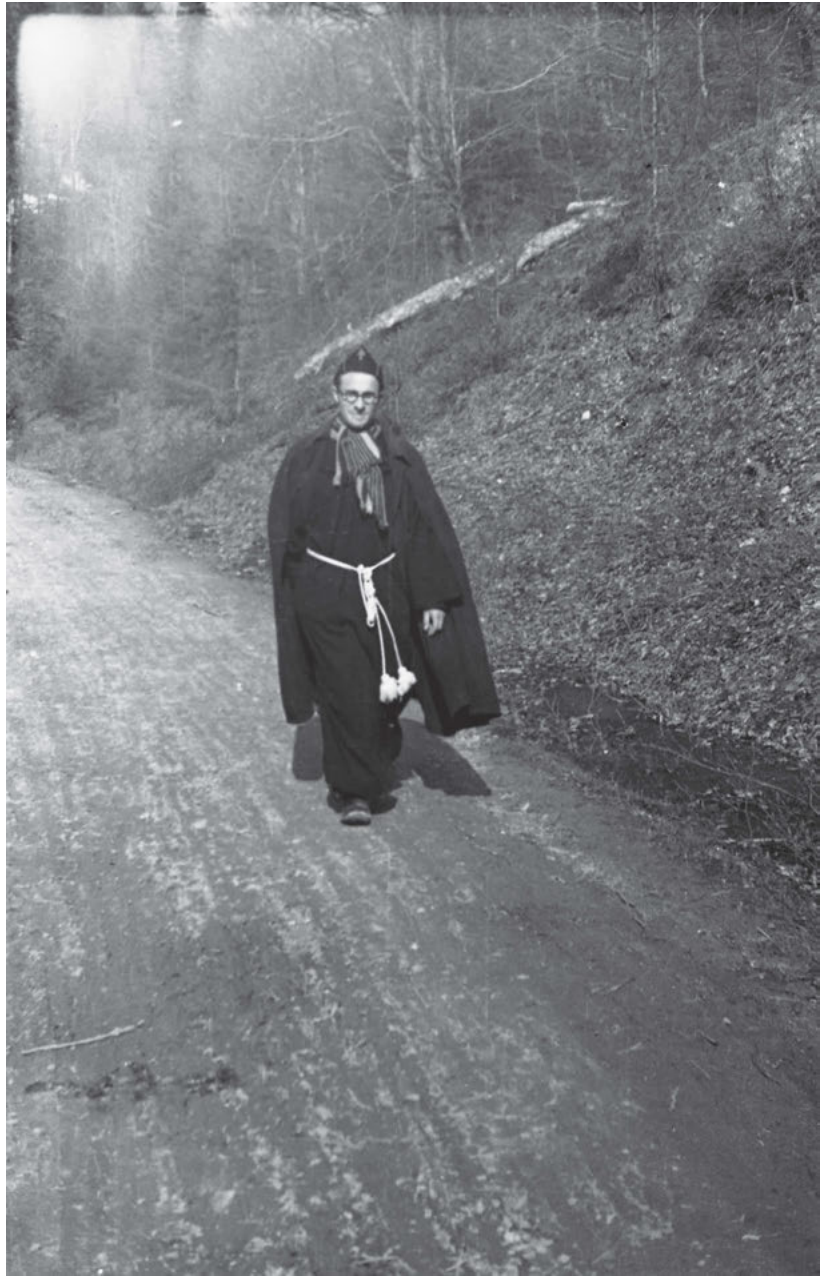
Eine der angesehensten Persönlichkeiten der Partisanenbewegung war der orthodoxe Priester Vlada Zečević. Er schloss sich den Partisanen an, nachdem die Tschetniks begonnen hatten, mit der deutschen Wehrmacht zusammenzuarbeiten. Der überwiegende Teil der orthodoxen Geistlichen in Montenegro hatte sich wiederum von Beginn an auf die Seite der Partisanen geschlagen.² Eine herausragende Rolle in Kroatien kam dem katholischen Geistlichen Svetozar Rittig zu, der vor dem Krieg als Pfarrer der Kirche des Heiligen Markus in Zagreb tätig war und bereits seit 1929 Ante Pavelić scharf kritisierte. Nach der Ausrufung des Unabhängigen Staates Kroatien begab sich Rittig nach Novi Vinodolski und anschließend auf die Insel Krk, wo er den dortigen Bischof um die Beistellung von zwei jungen Geistlichen ersuchte, um mit ihnen auf dem befreiten Territorium Gottesdienste abhalten zu können. Der Bischof von Krk lehnte seine Bitte ab, doch Rittig folgte gleichwohl den Partisanen, in deren Reihen sich insgesamt 147 katholische Priester befanden.

Im Hinblick auf Glaubensfreiheiten stellte sich die Situation in Mazedonien besonders interessant dar. Der Republikstab hatte einen Referenten für Religionsfragen installiert und auf dem befreiten Territorium fand im Juli 1943 eine Versammlung der orthodoxen Priester sowie die Feier zu Ehren des Heiligen Sava statt, auf der die Autokephalie von der Serbisch-Orthodoxen Kirche gefordert wurde.



Partisanen auf dem Weg in die Kirche in Babno Polje, 1945. Foto: Edi Šelhaus. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN964/1.

2 Tomasevich, Jozo. *Rat i revolucija u Jugoslaviji 1941.–1945. Okupacija i kolaboracija*. Zagreb: EPH, Novi Liber 2010, S. 581.



Partisanenfrater in Slawonien, 1943. Foto: Pero Dragila. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-100545/8.



Partisanen in einer Kirche. Zweiter von rechts: Oberst Ivan Gošnjak.
Foto: Mirko Trobec. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | T/31.



Monseigneur Svetozar Rittig zelebriert die Messe anlässlich der Befreiung Belgrads. Topusko, Oktober 1944. Foto: Fotodienst des Antifaschistischen Landesrats der Volksbefreiung Kroatiens. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-MRNH-A-2602_f8_21a_s.



Tragen der Verwundeten der 14. Division. Der erste von links ist der Divisionsreferent für Religionsfragen Jože Lampret. Foto: Jože Petek. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | 1734.



Der erste muslimische Hodscha aus Kotor-Varoš bei den Partisanen. Er verstarb 1943 beim Marsch der Partisaneneinheiten aus Jajce. Foto aus dem Album von Albert Trimki. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 19545.



Hauptstab der Volksbefreiungsbewegung für den Sandžak und Exekutivrat des Antifaschistischen Rats der Volksbefreiung Sandžak, November 1943. Fotograf unbekannt. Institut der Arbeiterbewegung Serbiens | znaci.net.



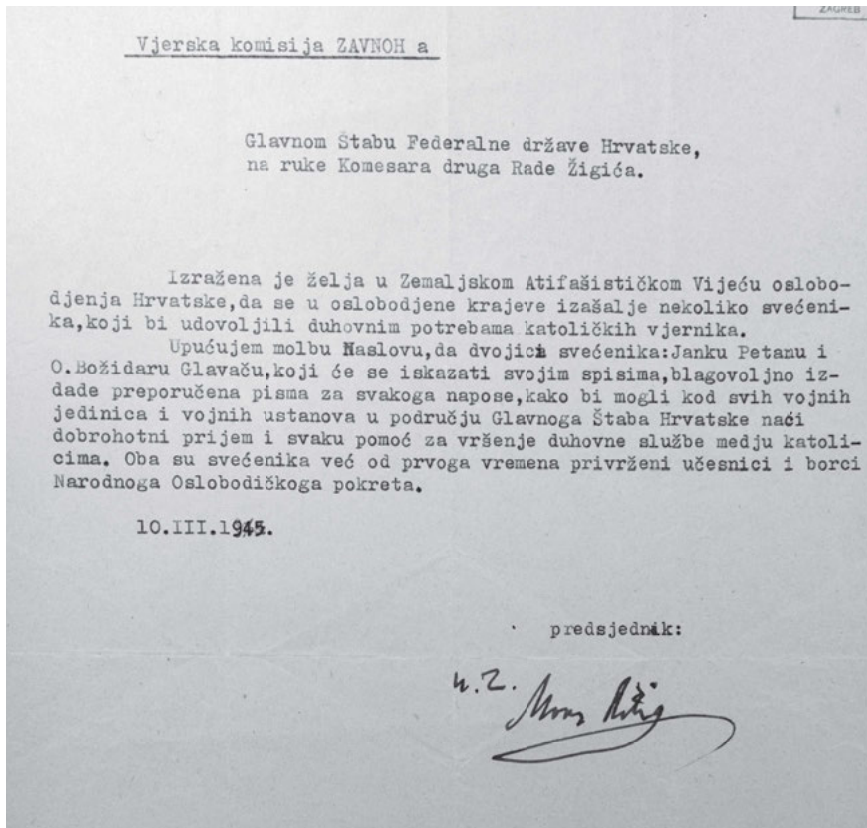
Gläubige vor dem zerstörten Hotel Žumer in Cerknica, 1944. Foto: Vinko Bavec. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN173/15.



Ohne Angaben. Foto: Drago Mažar. Banja Luka, Archiv der Republika Srpska. Ohne Inv.-Nr.



Gebet in einer Moschee, Mrkonjić Grad, 1943. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-1780.



Bitte der Glaubenskommission des Antifaschistischen Rates zur Volksbefreiung Kroatiens an den Hauptstab der Föderativen Republik Kroatien, einige Geistliche auf das von Katholiken besiedelte Territorium zu schicken, 10. März 1945. Zagreb, Kroatisches Staatsarchiv, Bestand ZAVNOH. Ohne Inv.-Nr.



Fotomontage anlässlich des orthodoxen Weihnachtsfestes, gefertigt von der Fotosektion des Volksbefreiungsrats für Slawonien. Privatarchiv.

Bestattungen der Partisanen



Bestattung des Volkshelden Petar Mečava in Travnik, November 1944. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 4920.



Bestattung der Partisanen, die als Verwundete im Krankenhaus in Otočac von den Ustascha ermordet wurden. September 1943. Fotograf unbekannt. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-MRNH-A-2601_f22_12_s.



Begräbnis von Branko Kuprešanin, Politkommissar der 21. Stoßbrigade der 28. Stoßdivision. Pilice, Bosnien und Herzegowina, Januar 1945. Fotograf unbekannt. Belgrad, Militärmuseum | 6770.



Tod des Kommandanten der Vierten Division, Četković, während der Vierten feindlichen Offensive, in der Nähe von Nevesinje. Erster von rechts: Volksheld Sava Kovačević. Foto: Žorž Skrigin. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 214.



Kind auf dem Totenbett. Foto: Dr. Janez Milčinski. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | 1226/29.



Bestattung eines gefallenen »Partisanenbürgermeisters« aus dem Dorf Gorenje in der Nähe von Ribnica, September 1943. Foto: Vinko Bavec. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN39/19.



Beerdigung der Opfer des Faschismus, die im Konzentrationslager Banjica hingerichtet wurden, auf dem Neuen Friedhof in Belgrad, November 1944. Belgrad, Militärmuseum | 18431.



Bestattung von Rajko Milošević, Politkommissar des Dritten Bataillons der Zwölften Brigade. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 16367.

Werkstätten, Schulen, Druckereien, Institute



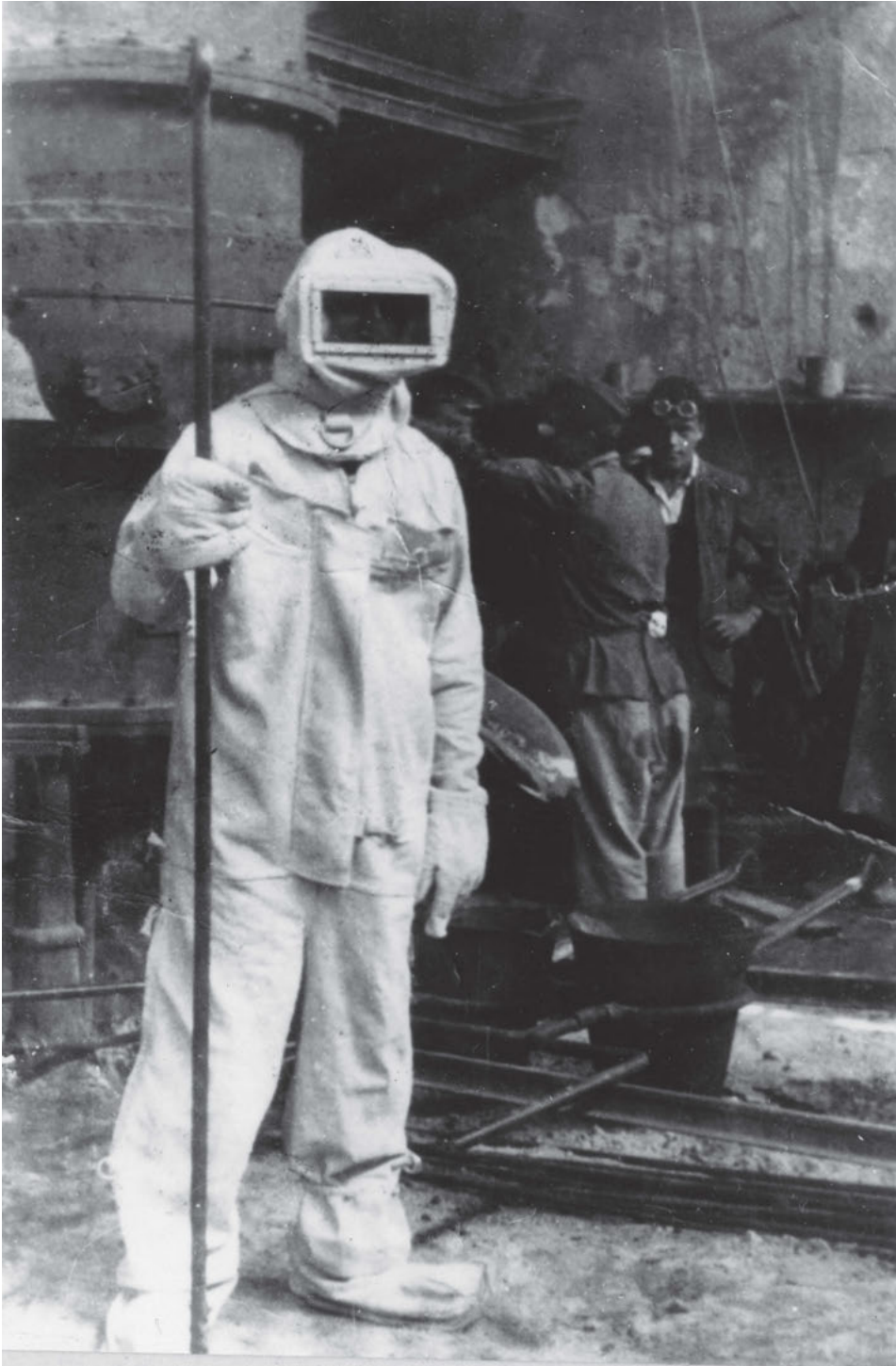
Mitglieder des Wissenschaftlichen Instituts bei ihrer Arbeit, Kočevski Rog, 1944. Fotograf unbekannt.
Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN364/5.



Mechanische Werkstätten des Oberkommandos der Volksbefreiungsarmee und der Widerstandsbewegung Sloweniens für Fahrrad-, Motorrad- und Autoreparaturen. Auf dem Foto ist die Werkstatt für Elektronik zu sehen. Stare Žage, 1944. Foto: Stane Viršek. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN117/2.



Manöver der Offiziersschule in Lapac, 1942. Auf dem Foto ist unter anderem Ivan Gošnjak zu sehen. Fotograf unbekannt. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-5541.



Partisanenwerkstatt für die Bombenherstellung und Waffenreparaturen in Drvar, 1941.
Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 2681.



Partisanen-Arbeiter der Dritten zentralen Tischlerwerkstatt des Hauptstabs Kroatiens in Turjansko bei Vrhovina in Lika, Februar/März 1944. Fotograf unbekannt. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-MRNH-A-2601_f82_25_s.



Aktion der Frauen aus Lika mit ihren Nähmaschinen. Aufgenommen im Winter 1944/1945. Museum der Volksrevolution Kroatiens | znaci.net.



Näherkstatt der Partisanen in Črnomelj, November 1944. Foto: Edi Šelhaus. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN387/2.



Barbier-Laden in Črnomelj, 1944. Foto: Maksimiljan Zupančič. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN389/32.



In Župančičs Mechanischer Werkstatt, August 1944. Foto: Alfred Kos. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN213/14.



Unterrichtung von Partisanen. Foto: Drago Mažar. Banja Luka, Archiv der Republika Srpska. Ohne Inv.-Nr.



Druckerei der Partisanen in Slowenien. Buchbinderei des Hauptstabs, 1945.
Fotograf unbekannt. Ljubljana, Museum der Volksrevolution Sloweniens | znaci.net.



Der erste Druck auf einer großen Maschine in der Druckerei in Papuk.
Fotograf unbekannt. znaci.net.



Gruppe von Partisanen bei den letzten Vorbereitungen am Kampfboot. Fotograf unbekannt.
Fotolabor des Instituts der Arbeiterbewegung der Völker Jugoslawiens



Schneiderwerkstatt in Pljevlja. Fotograf unbekannt. znaci.net.

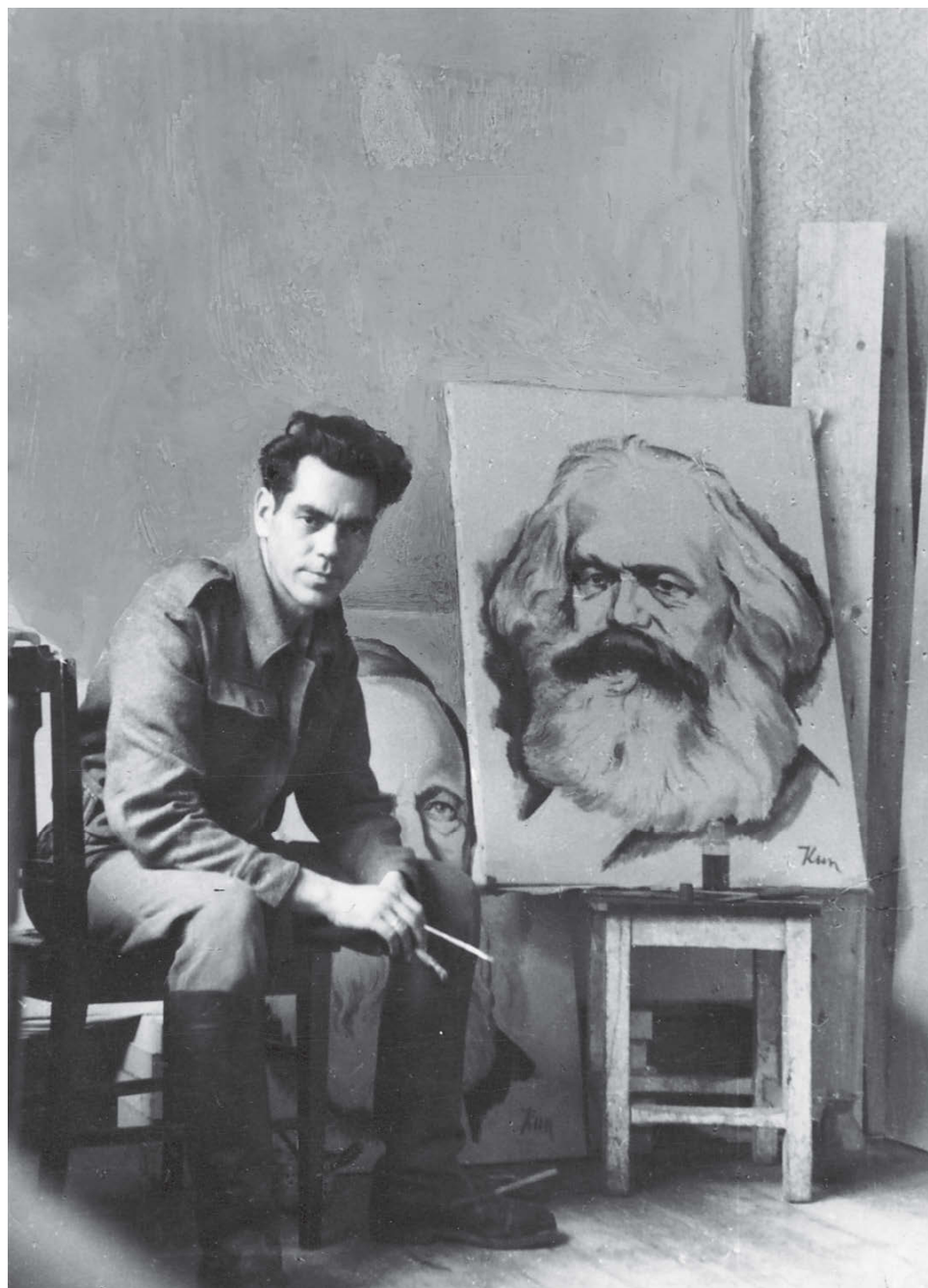


Analphabeten-Kurs, organisiert in der Region Zahum in Mostar. Fotograf unbekannt. znaci.net.



Radiotelegrafische Wetterstation des Neunten Korps in Cerkno. Auf dem Foto sind Dare Dodić und Mirko Župančič zu sehen. März/April 1944. Fotograf unbekannt. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN1066/11.

Kulturschaffende und Kulturproduktion



Der Maler Djordje Andrejević-Kun in seinem Atelier in einer Fabrikhalle, September 1943.
Fotograf unbekannt. Bestand Historisches Archiv beim ZK BdKJ | znaci.net.



Flügelhornist in Srednja Vas, 1944. Foto: France Cerar. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN321/39.



Prof. Franček Veselko und Ivan Kronovšek, Mitglieder der Kulturgruppe der Cankar-Brigade und der Wirtschaftsabteilung, in Zagradec im November 1943 nach der Offensive der deutschen Wehrmacht.
Foto: Franjo Veselko. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN56/21.



Orchesterauftritt in Ljubno im Save-Tal. Fotograf unbekannt. Museum für Neuere Geschichte der Stadt Celje | FZ25539.



Kulturgruppe der 14. Division. Fotograf unbekannt. Museum für Neuere Geschichte der Stadt Celje | FZ2836.



Von links nach rechts: Ivo Lipar Iztok aus der Agitprop der 14. operativen Zone, Milan Venišnik und Jože Petek, Fotoreporter der 14. Division. Fotograf unbekannt. Museum für Neuere Geschichte der Stadt Celje | FZ2876.



Eine der letzten Aufnahmen von Karl Destovnik-Kajuh, Paški Kozjak, 16. Februar 1944.
Foto: Jože Petek. Museum für Neuere Geschichte der Stadt Celje | FZ2910.

Politische Führer



Ivo Lola Ribar. Foto: Žorž Skrigin. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-477.



Ivo Lola Ribar und Miloje Milojević, Mitglieder der Militärmission des Oberkommandos der Volksbefreiungsarmee und der Widerstandsbewegung Jugoslawiens, beim Kommando der Alliierten für den Nahen Osten, vor dem Abflug nach Kairo und unmittelbar bevor Ivo Lola Ribar auf dem Glamoč-Feld gefallen ist. 27. November 1943. Fotograf unbekannt. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-MRNH-F-1073.



Von links nach rechts: Vladimir Bakarić, Ivan Milutinović, Edvard Kardelj, Josip Broz Tito, Aleksandar Ranković, Pavle Gregorić und Milovan Djilas, Vis, 1944. Fotograf unbekannt. Belgrad, Militärmuseum | 18679.



Koča Popović beim Eintreffen zu Beratungsgesprächen beim Oberkommando. Bosanska Krajina, Oštrej, September 1942. Foto: Savo Orović. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-8852.



General Jakov Avšič, Abgeordneter im Antifaschistischen Rat der Volksbefreiung Jugoslawiens aus Slowenien, in Jajce. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 721.



Kundgebung in Livno unmittelbar vor der Zweiten Sitzung des Antifaschistischen Rats der Volksbefreiung Jugoslawiens. Plakataufschrift: »Genosse Šime Balen spricht über den Volksaufstand in Kroatien«. 26. November 1943. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 726.



Dragiša Ivanović, Politkommissar der Fünften Montenegrinischen Brigade, während der Vierten Offensive in Nevesinje (Operation Weiß II). Foto: Žorž Skrgin. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 6476.



Erste Sitzung des Antifaschistischen Rats der Volksbefreiung Jugoslawiens. Foto: Žorž Skrgin.
Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 6490.



Kata Pejnović, Präsidentin der Antifaschistischen Frauenfront Kroatiens, 1945. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 10701.



Einheiten der operativen Una-Gruppe, nachdem Husko Miljković der Widerstandsbewegung beigetreten ist. Auf dem Foto sind Offiziere, Mitglieder des Stabs mit Husko Miljković (ohne Mütze und Rangabzeichen) im Frühling 1944 zu sehen. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 16176.



Der verwundete Franc Šlajph, Politikommissar der Bračič-Brigade, bei dem Durchbruch der deutschen Stellungen auf der Straße von Šoštanj nach Črna am 22. Februar 1944, der später gefangen genommen und ermordet wurde. Foto: Jože Petek. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | pl7898a.



Von links nach rechts: Dragan Milašin, Kommandant des Bataillons der 14. Brigade, Brane Babić und ein Soldat namens Milan. Zentralbosnien, 1944. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 16969.



Konferenz mit Vertretern der Kroatischen Bauernpartei in Voćin, 1943. Fotograf unbekannt. znaci.net.



Versammlung der Propagandisten, Mitglieder der Volksbefreiungsarmee und der Widerstandsbewegung der Befreiungsfront für die Steiermark. Am Rednerpult Dušan Bole in Gornji Grad, Save-Tal. Fotograf unbekannt. Museum für Neuere Geschichte der Stadt Celje | FZ2 1587.

Darstellungen von Josip Broz Tito

Die Darstellung des Oberkommandierenden der Partisanen Josip Broz Tito hat im Verlauf des Zweiten Weltkriegs eine bedeutende Transformation erfahren. Zu Beginn wussten viele Partisanen und auch der feindliche Geheimdienst nicht, wie Tito in Wirklichkeit aussah, was eine Folge seines langjährigen höchst illegalen Wirkens unter dem Decknamen Ingenieur Slavko Babić war. Die erste Fotografie Titos unter Partisanen wurde 1942 in Foča aufgenommen. Es gab auch Mutmaßungen, was hinter dem Spitznamen Tito steckte, wobei eine der märchenhaftesten Erklärungen lautete, dass es sich um ein Akronym aus »Tri-Internationale – terroristische Organisation« handelt.

Die Fotografie wurde erstmals in der Zeitung *Borba* vom 6. Dezember 1942 und in den Medien der Alliierten, der *New York Times*, am 5. Dezember 1943 publiziert. Einer der ersten Fotografen Josip Broz Titos war Žorž Skrigin, der ihn am 14. September 1942 im Ort Mlinišće ablichtete. Aufnahmen von Tito gelangten auch Savo Orović, dessen Partisanenfotografien sich unter anderem laut Nikolina Kurtović wegen ihrer »Unzeitgemäßheit« und der schlechten Qualität nicht für eine Veröffentlichung in westlichen Medien geeignet hätten. Kurtović zufolge hätte die Partisanenfotografie für die Redakteure des Magazins *Life* eine seltsame Ausstrahlung gehabt, Skrigins Piktorialismus wäre vergleichsweise »altmodisch, während Orovićs amateurhafter Ansatz wiederum zu wenig persönlichen Stil und formale Politur« geboten hätte.¹ Die Autorin führt an, dass die Partisanen sich auf die Tradition der Uskokken und Haiducken stützten, obwohl dies tatsächlich für die Tschetnik- und der Ustaša-Bewegung, am wenigsten jedoch für die Partisanenbewegung galt.

Solchen und ähnlichen Deutungen der Partisanenfotografie sind vor allem die Produktionsbedingungen entgegenzustellen. Zu betonen ist aber auch, dass gerade Skrigin vor dem Krieg internationale Erfolge aufzuweisen hatte – er erhielt zahlreiche Auszeichnungen, einschließlich des Preises für die Fotografie *Proljeće* (Frühling) 1939 in San Francisco. Wie die meisten anderen Fotografen entwickelte Skrigin seine Bildsprache während des Krieges weiter. Er wandte sich von piktorialistischen Themen ab, folgte – im Gegensatz zu vielen westlichen Fotografen – seiner künstlerischen Intuition und wusste die vor dem Krieg erworbenen Kenntnisse der Fotografie anzuwenden. Als Anhänger der Zagreber Schule stand er sicherlich unter dem Einfluss des Piktorialismus, doch zweifelsohne auch

1 Kurtović, Nikolina. *Communist Stardom in The Cold War: Josip Broz Tito in Western and Yugoslav Photography, 1943-1980*. Toronto: University of Toronto (Diss.) 2010, S. 66–67.

unter dem Einfluss der Neuen Sachlichkeit. Im Hinblick auf das Verhältnis zwischen westlicher Zeitungs- und jugoslawischer Partisanenfotografie ist der Vergleich von Skrigins Fotografie *Majka Knežopoljka* mit den Aufnahmen einer Mutter mit ihren Kindern von John Phillips, Fotograf der Nachrichtenagentur *Reuters*, lohnenswert. Beide Fotografen näherten sich dem Thema identisch – mit dem einzigen Unterschied, dass Phillips Fotografie wegen der besseren Produktionsbedingungen von technisch höherer Qualität ist. In den Medien der Alliierten wurde die Partisanenbewegung aus kolonialer Perspektive betrachtet, gleichzeitig bezeichnete man die Partisanen oftmals als unorganisierte Guerillagruppen.

Vor der Veröffentlichung der Fotografien von Tito nahmen die Geschichten über den bis dahin *unsichtbaren* Kommandanten nahezu mythische Formen an, die feindliche Propaganda zweifelte gar seine Existenz an. Die Propaganda der Ustascha behauptete, die Partisanenbewegung sei besiegt und liquidiert, während in der deutschen Zeitschrift *Signal* Fotografien des Oberkommandos erschienen. Die Kommunistische Partei, die in den Jahren vor dem Krieg gezwungen war, im Untergrund zu agieren, entschloss sich aus drei Gründen zur Veröffentlichung der Fotografien von Tito: um seine Existenz zu bestätigen und die Geschichten zu dementieren, es handele sich lediglich um eine fiktive Persönlichkeit, sowie um der Verbreitung von auf Unwahrheiten beruhenden Geschichten und Mythen über das Oberkommando ein Ende zu bereiten und die Moral der Widerstandskämpfer zu stärken. Auf der anderen Seite ebneten diese Fotografien den Weg für die Etablierung eines Personenkults. Viele Jahre später wurde beim Kampf der Zapatisten in Mexiko zu Zwecken eines Medienspektakels die Figur des *Subcomandante Marcos* erschaffen, ohne jedoch seine Identität zu offenzulegen. »Die Zapatisten verhüllten ab den ersten Tagen des Aufstands ihre Gesichter mit Sturmhauben und Bandanatüchern, um anonym zu bleiben und keine Führungsfiguren zuzulassen« – geleitet von dem Wunsch, auf diese Weise ein kollektives Wesen hervorzubringen und nicht einen charismatischen Anführer in den Vordergrund zu stellen.²

Skrigin fotografierte Tito ein zweites Mal 1943 während der Zweiten Sitzung des Antifaschistischen Rates der Volksbefreiung Jugoslawiens, wovon seine detaillierten Aufzeichnungen zeugen:

»Es war wolkig und es nieselte, sodass ich deswegen Onkel Janko [Moša Pijade – Anmerkung D. K.] zu erklären versuchte, dass ich für die Qualität der Fotografien nicht garantieren könnte. ,Du schon wieder! ... Du und Deine künstlerischen Geschichten! ... Du musst ihn heute fotografieren und nicht dann, wenn die Sonne scheint!« Ich versuchte Onkel Janko nicht weiter zu widersprechen. [...] Das Wetter und die Belichtung sagten mir nicht zu, da dunkle Regenwolken den Himmel bedeckten. Und dennoch begann ich zu fotografieren, bemüht, alles technisch zu bewältigen.«³

Bei diesem Anlass fotografierte Skrigin Tito aus leichter Untersicht als entschlossenen Führer, just an jenem Tag, als Tito zum Marschall erklärt wurde. Skrigin beabsichtigte, auf

2 Memou, Antigoni. *Photography and Social Movements*. Manchester und New York: Manchester University Press 2013, S. 35.

3 Skrigin, Žorž. *Rat i pozornica*. Belgrad: Turistička štampa 1968, S. 218.

diese Weise seine Größe und durch den in die Ferne gerichteten Blick das Visionäre zu suggerieren. Er nutzte das harte Licht, um die scharfen Gesichtszüge hervorzuheben und damit seine Stärke zu betonen.

Titos repräsentative Verwandlung zum Staatsmann zeigen am eindrucklichsten jene Fotografien, die John Phillips am 12. Mai 1944 auf der Insel Vis schuf. Phillips war auf Einladung von Vladimir Dedijer gemeinsam mit Stojan Pribičević auf die Insel gereist. Es galt Fotografien aufzunehmen, mit denen man die bis dahin bestehende Medienblockade der Alliierten durchbrechen würde.⁴ Auf den Fotografien von Phillips wird Tito wie ein amerikanischer Hollywoodstar präsentiert, als starker und männlich wirkender Oberkommandierender, stilvoll, intelligent, mit vornehmen Manieren und festem Charakter. Die Aufnahmen zeigen ihn beim Schachspiel, wodurch gute strategische Fähigkeiten suggeriert wurden. Man zeigte ihn wie einen Star der amerikanischen Popkultur jener Zeit. Für die auf der Insel Vis entstandenen Fotos posierte er mit seinem Hund, dem deutschen Schäferhund Tiger, was damals bei vielen Staatsmännern Mode war – Roosevelt ließ sich mit seinem geliebten schottischen Terrier und Churchill mit seinen Pudeln ablichten.

Vor dem Objektiv war sich Tito vollends seiner eigenen Erscheinung, der Bedeutung der Repräsentation und des Publikums bewusst, an das er sich wandte. Auf diesen Fotografien sieht Tito ganz anders aus als auf den Bildern aus dem Jahr 1942 in Foča, wobei er Phillips bei den späteren Aufnahmen Folgendes sagte: »Sie können mich den ganzen Tag fotografieren, doch verlangen Sie nicht, dass ich Ihnen posiere. Es würde unnatürlich wirken.«⁵ Mit dieser, wenngleich ein wenig abgeänderten Feststellung sollte auch Phillips Artikel beginnen, der erst Monate nach dem Treffen im Magazin *Life* gedruckt wurde.⁶ Bei seiner ersten Zusammenkunft mit Winston Churchill trug Josip Broz Tito sein Marschallabzeichen nicht, im Unterschied zur zweiten Begegnung, bei der ihm Churchill eine eigenhändig unterschriebene Fotografie als Zeichen für die endgültige Anerkennung Titos wie auch der Partisanenbewegung schenkte.⁷

Wie bereits dargelegt wurde, führte die Partisanenbewegung während des gesamten Krieges neben dem bewaffneten Kampf auch einen Kampf auf der Ebene der Repräsentation. In den USA hingen zum Beispiel ab Mitte 1942 Fotografien des Tschetnik-Führers Dragoljub Draža Mihailović zusammen mit dem Bild von Präsident Franklin Roosevelt in öffentlichen Räumen.⁸ Tito galt als Anführer und Politiker, der selbstsicher vor der Kamera auftrat, und Walter Bernstein war der Ansicht, Titos Auftreten würde dem eines guten Schauspielers entsprechen.⁹ Nach vier Jahren, in denen die Partisanenbewegung auf der Ebene der Repräsentation gänzlich ignoriert wurde, stieg Tito in der amerikanischen Presse schließlich zur Ikone des antifaschistischen Kampfes in Jugoslawien auf. Phillips fotografierte und arbeitete auch nach Kriegsende in Jugoslawien.

4 Phillips, John. *Jugoslovenska priča*. Belgrad: Jugoslovenska revija 1983, S. 31.

5 Ebd., S. 34.

6 Phillips, John. Marshal Tito. In: *Life*, 16, Nr. 17, 1944, S. 35–38.

7 Maclean, Fitzroy. *The Life and Times of Josip Broz-Tito*, New York: Harper 6c Brothers 1957, S. 211.

8 Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918–1988*. Bd. 3: *Socijalistička Jugoslavija 1945–1988*. Belgrad: Nolit 1988, S. 186.

9 Bernstein, Walter. Interview with Tito of Yugoslavia. In: *Yank Magazine*, 16.06.1944, S. 8–9.



Josip Broz Tito zur Zeit der Zweiten Sitzung des Antifaschistischen Rats der Volksbefreiung Jugoslawiens am 29. und 30. November 1943 in Jajce. Foto: Žorž Skrigin. znaci.net.



Josip Broz Tito am Tag seiner Ernennung zum Marschall Jugoslawiens in Jajce, 29. November 1943. Foto: Žorž Skrigin. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 2954.



Josip Broz Tito am Tag seiner Ernennung zum Marschall Jugoslawiens in Jajce, 29. November 1943. Foto: Žorž Skrgin. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 2955.



Josip Broz Tito in Jajce unmittelbar vor der Zweiten Sitzung des Antifaschistischen Rats der Volksbefreiung Jugoslawiens. Foto: Žorž Skrigin. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-444.



Josip Broz Tito auf der Insel Vis, Juli 1944. Split, Museum der Volksrevolution | Album III/2, Serie 126 (16). znaci.net.



Josip Broz Tito im Flugzeug nach Rom am 8. August 1944. Fotograf unbekannt. Belgrad, Militärmuseum | 19627.



Josip Broz Tito und Winston Churchill. Fotograf unbekannt. znaci.net.



Marschall Tito auf der Insel Vis, 1944. Foto: John Phillips. Belgrad, Museum Jugoslawiens | MIJ-1993-005.



Marschall Tito auf der Insel Vis, 1944. Foto: John Phillips. Belgrad, Museum Jugoslawiens | MIJ-1993-001.

Fotografien von Partisaninnen

Die Repräsentation der Frauen innerhalb der Partisanenbewegung, die Gleichberechtigung der Geschlechter und die Aktivitäten der Antifaschistischen Frauenfront stellen in der Partisanenfotografie einen besonderen thematischen Komplex dar. Kommunistinnen spielten in der feministischen Bewegung der Vorkriegszeit eine wichtige Rolle, die Mitte der 1930er-Jahre zwar verboten wurde, aber die Grundlage dafür bildete, dass sich zahlreiche Frauen der Partisanenbewegung anschlossen.

Von Beginn an war den Frauen in der Volksbefreiungsbewegung eine Kandidatur und eine Beteiligung an Wahlen möglich, was die Bestimmungen von Foča 1942 bestätigten, während das offizielle Frauenwahlrecht erst am 11. November 1945 eingeführt wurde.¹ Verschiedenen Schätzungen zufolge waren etwa 100.000 Frauen in der Partisanenbewegung aktiv. Partisaninnen wurden oft fotografiert, wobei ihre Bedeutung im Partisanenkampf und ihr Heldenmut im Vordergrund standen. So betonte auch der Fotograf Milan Štok in seinen Weisungen an die Partisanenfotografen Folgendes:

»Eine besondere Charakteristik unserer Armee sind unsere Partisaninnen. Bisher kam es nie vor, dass sich slowenische Frauen und Mädchen Seite an Seite mit ihren Männern und Brüdern am bewaffneten Kampf beteiligt haben, und zwar zum einen, weil wir bis heute noch nie eine eigene slowenische Armee hatten und zum anderen, weil sich nunmehr jede Frau ihrer Rolle im heiligen Kampf bewusst ist. Dieses Bewusstsein gilt es, auf Filmen festzuhalten, ihren Heldenmut als Kämpferinnen an vorderster Front, als Krankenschwestern und ihre wertvolle Hilfe in den Versorgungseinheiten oder in den Truppen als Verwaltungskräfte, Köchinnen, Wäscherinnen oder Aktivistinnen zu zeigen. Uns fehlen solche Aufnahmen und wir müssen uns beeilen, damit wir nicht weit zurückbleiben, das heißt die Ereignisse selbst uns nicht überholen.«²

Hieraus wird ersichtlich, dass den Frauen durchaus eine typische weibliche Rolle mit entsprechenden Aufgaben zugewiesen wurde. Trotz der Tatsache, dass in der Partisanenbewegung viele Frauen kämpften, und trotz der Absicht der kommunistischen Führung, die Gleichberechtigung der Geschlechter durchzusetzen, existierte ein Unterschied zwischen den proklamierten Standpunkten und der Realität. Es fehlte auch an der Bereitschaft, die etablierten patriarchalischen Strukturen zu ändern, sodass die Frage der Gleichberechti-

1 Miletić, Miloš und Radovanović, Mirjana. Početak sistematizacije. In: Dies. (Hrsg.). *Lekcije o odbrani, Prilozi za analizu kulturne delatnosti NOP-a*. Belgrad: KURS und Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe 2016, S. 105.

2 Štok, Milan. *Fotografski priručnik. Propagandni odsjek Sedmog korpusa*. O. O. 1944, o. S.

gung der Geschlechter bestenfalls an zweiter Stelle stand.³ Auf der anderen Seite brachte laut den überlieferten Aussagen der Partisaninnen, die Jelena Batinić in ihrem Buch detailliert ausgewertet hat, ihre Partizipation an der Partisanenbewegung ein außerordentlich wichtiges emanzipatorisches Potenzial mit sich, wodurch sich die Partisaninnen zum ersten Mal als politische Subjekte beim Aufbau einer neuen Gesellschaft anzusehen begannen.⁴ Im Unterschied zu den Männern, die man mit männlichen Attributen des Kriegers präsentierte, lag bei den Darstellungen der Frauen ein Akzent auf ihrer Weiblichkeit. Es offenbarten sich neue Relationen, die wiederum bestimmte Widersprüchlichkeiten nach sich zogen:

»Die jungen Frauen in den Truppen der Ersten Brigade wurden wahrhaft geliebt. Man achtete darauf, ihnen die besten Stücke der eroberten Kleidung, die schönsten, zugleich aber auch die bequemsten Schuhe, Ledertäschchen, Halstücher oder seidene Taschentücher zu geben. [...] Und auch wenn sie in jeder Hinsicht gleichberechtigt waren, so waren die Partisaninnen dennoch Frauen: Auch auf den Fotografien ist zu sehen, dass sie sich hübsch gemacht haben, besser gekleidet und stets gepflegt sind. Ebenso die Parteiführung war der Meinung, dass in der Ersten Brigade sowie in der gesamten Sechsten Division ›das Verhältnis zwischen Kameraden und



Illegales Verlassen der Stadt Zagreb und Abreise zu den Partisanen.

Autor: Emil Vičić. Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRHH-N-4042

3 Batinić, Jelena. *Women and Yugoslav Partisans: A History of World War II Resistance*. New York: Cambridge University Press 2015, S. 166.

4 Ebd., S. 167.



Eine Krankenschwester versorgt die Wunde eines Kämpfers der Gubac-Brigade nach dem Angriff auf die Pogornik-Brücke bei Litija im September 1944. Foto: John Philips. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN5124/8.

Kameradinnen im Allgemeinen gut sei, doch auch hier verlief es nicht ohne Kritik, denn man sagte – ohne dabei Namen zu nennen –, dass »es Ausnahmen gegeben hätte, als manch ein Kamerad meinte, die Kameradinnen seien weniger wert, das heißt sie seien nicht in der Lage, Aufgaben der Soldaten genauso wie die Männer auszuführen«, doch »diese falsche Meinung ließ sich durch politische Erklärung aus der Welt schaffen.«⁵

⁵ Popović, Jovo. *Prva lička proleterska NOI brigada Marko Orešković*. Belgrad: Vojnoizdavački i novinski centar 1988, S. 306.



Olga Kreačić-Žoga und Bosiljka Krajačić-Beba, Redakteurinnen der Zeitschrift *Žene u borbi* (Frauen im Kampf). Topusko, 1944. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-MRNH-F-4644.



Cilka Maležič, Mitarbeiterin des Radios der Befreiungsfront, am Mikrofon. Črnomelj, April 1944. Foto: Jože Petek. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN700/5.



Am 1. Januar 1945 begann in Novi Sad in Anwesenheit von 650 Delegierten die Erste Provinzkonferenz der Antifaschistischen Frauenfront in der Vojvodina. Im Verlauf der viertägigen Sitzung wurde der Provinzrat der Antifaschistischen Frauenfront gewählt und die Aufgaben für die künftige Arbeit abgesteckt. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-8596.



Die im Bund der Slowenischen Jugend organisierten Jugendlichen schreiben Parolen zum Zweiten Vorkongresswettbewerb an die Hauswände in den Dörfern im Landesinneren. Osilnica, 1945. Foto: Edi Šelhaus. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN1663/4.



Die im Bund der Slowenischen Jugend organisierten Jugendlichen schreiben Parolen zum Zweiten Vorkongresswettbewerb in den Dörfern im Landesinneren. Osilnica, 1945. Foto: Edi Šelhaus. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN1663/5.



Jugendliche Kämpferinnen des Mosor-Bataillons bei einer kurzen Rast in Ugljane, August 1943. Fotografie erhalten von Marko Strpić.



Partisanin vor einer Schreibmaschine in der Druckerei *Vjesnik*. Lika, nahe Turjanski, Winter 1943. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-A-2601-f83-14.



Dalmatinische Partisaninnen im befreiten Split, 1944. Bestand ZK BdkJ | 7174/znaci.net.



Anfertigung von Fahnen für die Koroška-Einheit, Solčava, 12. November 1944. Fotograf unbekannt. Museum für Neuere Geschichte der Stadt Celje | FZ25583.



Kundgebung der Antifaschistischen Frauenfront in Tuzla, 8. März 1945. Foto: Drago Mažar. Banja Luka, Archiv der Republika Srpska. Ohne Inv.-Nr.



Kundgebung der Antifaschistischen Frauenfront in Tuzla, 8. März 1945. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 1683.



Defilee der slowenischen und kroatischen Einheiten an der Ehrentribüne in Metlika, 9. Juli 1944. Foto: Mirko Trobec. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN184/0.



Die Partisanin Mira Pejić im Šator-Gebirge während der Siebten Offensive 1944.
Foto: Žorž Skrigin. znaci.net.



Partisanin in Supetar, 1943. Fotograf unbekannt. Abgekauft von Mikelija Ćoci. znaci.net.



Dragica Madjarec, die als Maschinengewehrschützin einst barfuß durch den Schnee schritt.
Kämpferin seit 1941. Foto: Vilko Hajduković. Museum der Stadt Zagreb. Ohne Inv.-Nr.



Kämpferinnen und Kämpfer der Ersten Krajina-Brigade bei Bugojno, 1943. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 18811.



Keine Angaben. Foto: Drago Mažar. Banja Luka, Archiv der Republika Srpska. Ohne Inv.-Nr.

Im Kampf



Rückkehr der Dinara-Partisaneneinheit von der Säuberungsaktion gegen die Tschetniks in Crni Lug, Livanjsko polje, Mai 1942. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 17797.



Na juriš (Sturmangriff), 1945. Foto: Marjan Pfeifer. Ljubljana, Moderne Galerie | MG_750_F.



Truppenbewegung der Krajina-Brigaden im Kozara-Gebirge, 1944. Foto: Žorž Skrgin. znaci.net.



Marsch der 14. Division. Foto: Jože Petek. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | 1325.



Kampfhandlungen der Zwölften Slowenischen Brigade bei Sv. Križ am 5. August 1944, durch die der Angriff der Landwehrddivision abgewehrt wurde. Fotograf unbekannt. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-1620.



Mijalko Todorović, Politkommissar der Ersten Proletarischen Brigade, überquert die zerstörte Neretva-Brücke bei Jablanica während der Vierten Offensive im März 1943. Fotograf unbekannt. Belgrad, Militärmuseum | 4428.



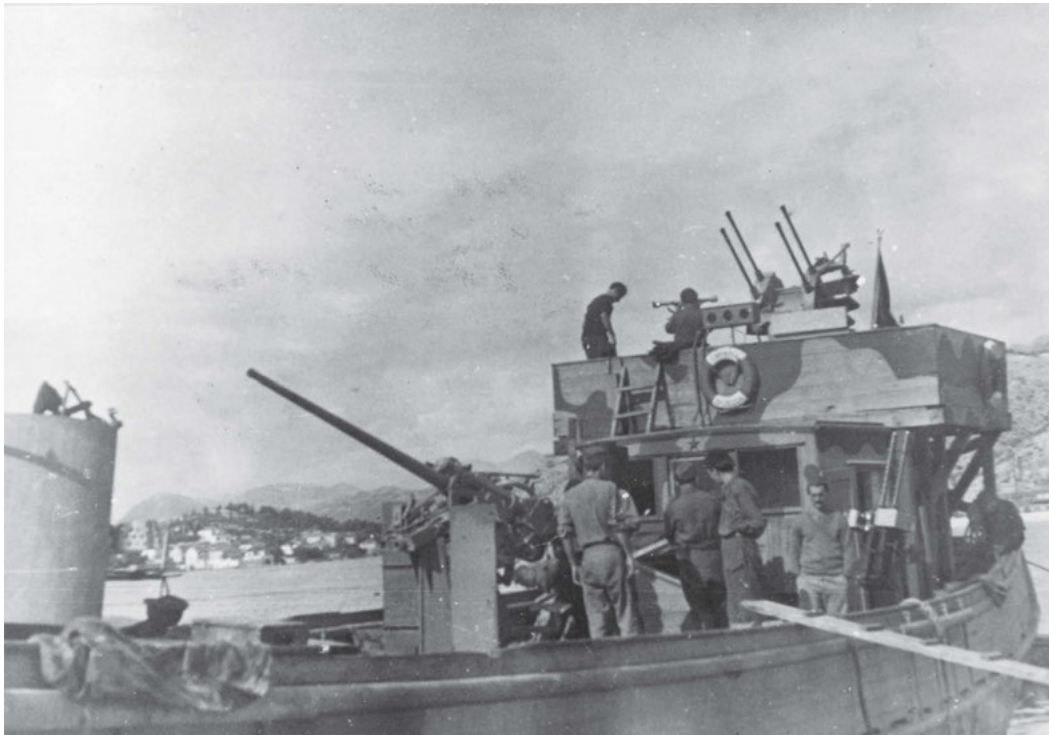
Bei ihrem Rückzug vor der Dritten Division brannten die deutschen Soldaten Lastkraftwagen mit Material und Lebensmitteln nieder. Aufgenommen zwischen Podgorica und Kolašin im Jahr 1944. Fotograf unbekannt. Belgrad, Militärmuseum | 12337.



Die Zweite Division der Volksbefreiungsarmee überquert den Fluss Morača bei Podgorica, Montenegro 1944. Fotograf unbekannt. Belgrad, Militärmuseum | 12350.



Die wahrscheinlich im Herbst 1942 in Westslawonien entstandene Fotografie ist wegen der unterschiedlichen Uniformen interessant: Der stehende Partisan trägt eine graugrüne Uniform der Landwehr, der sitzende Partisan eine deutsche Uniform und der Partisan in der Mitte eine Feuerwehruniform. Fotograf unbekannt. Privatchiv von Robert Čopec.



Schiff im Hafen von Dubrovnik, Oktober 1944. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 19473.



Partisan mit Pferd im Wasser während der Kämpfe um Istrien. Fotograf unbekannt. znaci.net.



Kolonne von Kämpfern der Sechsten Lika-Division in Kupres, 1943. Fotograf unbekannt.
Bestand des Historischen Archivs beim ZK BdkJ | 3898/znaci.net.



Kolonne von Kämpfern der Sechsten Lika-Division in Kupres, 1943. Fotograf unbekannt.
Bestand des Historischen Archivs beim ZK BdkJ | 3899/znaci.net.



Offensive der mazedonischen Partisanen auf dem Territorium von Ost-, Zentral- und Westmazedonien im Februar 1944. Nach dem Februar-Feldzug befreiten die mazedonischen Partisanen einen Teil Mazedoniens und traten als bedeutende Kraft an der jugoslawischen Front hervor. Fotograf unbekannt. znaci.net.



Die Patrouille der Kuriers der Innerkrain-Einheit auf dem Weg zur Befehlsausführung. Laška-Tal, Babno polje, 1945. Foto: Edi Šelhaus. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN553/8.



Antreten des Kroatischen Proletarier-Bataillons zum Appell bei Brlog anlässlich seiner Gründung im Jahr 1942. Foto: Žorž Skrigin. znaci.net.



Mitglieder der Ersten Slowenischen Brigade Tone Tomšić an der Stampetta-Brücke vor der Aktion ihrer Sprengung. In der Nähe von Vrhnika, Slowenien, 14. November 1943. Foto: Jože Petek. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | 2317.

Dem Thema der Solidarität kommt auf den Fotografien der Partisanen ein besonderer Stellenwert zu. Zumeist in Serien von Fotografien der Partisanenkrankenhäuser oder der Hilfe und der Versorgung von Verwundeten betonte man den Humanismus der Revolution. Der medizinische Dienst war in organisatorischer Hinsicht eine wahre Meisterleistung: Es wurden Krankenhäuser, ein pharmazeutischer und zahnmedizinischer Dienst, Kurse für die Ausbildung von Sanitätern sowie tierärztliche Abteilungen eingerichtet. Von Anbeginn des bewaffneten Widerstands im Jahr 1941 an war der Sanitätsdienst in verschiedenen Einheiten der Partisanen organisiert, während die Installierung der ersten stationären Krankenhäuser auf dem befreiten Territorium erfolgte. Eines der ersten Krankenhäuser gründeten die Partisanen 1941 in Užice. Im selben Jahr nahm auch das Krankenhaus im Gebirge Petrova Gora seine Arbeit auf, bei dem es sich um das erste stationäre Krankenhaus in Kroatien handelte, das bis zum Kriegsende funktionierte. Das bekannteste Krankenhaus in Slowenien befand sich in Kočevski Rog. Im Jahr 1942 gelang eine Vernetzung der militärischen Partisanenkrankenhäuser und im September 1942 wurde die Satzung des Sanitätsdienstes der Volksbefreiungsarmee und der Widerstandsbewegung Jugoslawiens verabschiedet, die die Gründung von mobilen Krankenhäusern innerhalb jeder Division vorsah.¹ Eines der größten mobilen Krankenhäuser war das Zentrale Krankenhaus des Oberkommandos. Das erste Chirurgenteam kam im September 1942 zum Einsatz. Auf dem Territorium des ehemaligen Jugoslawiens waren zu jener Zeit 3.081 Ärzte, darunter 319 Frauen, tätig. Im Krieg fielen 231 als Ärzte wirkende Partisanen. Eine außerordentlich bedeutende und fotografisch wertvolle Serie über die Krankenhäuser der Partisanen schuf der slowenische Arzt Janez Milčinski.

¹ Zur Versorgung der Verwundeten und zu den Partisanenkrankenhäusern siehe <https://izlozba.sabh.hr/briga-za-ranjenike-i-partizanske-bolnice/> [Abruf am 11.02.2017].



Der Arzt Dr. Bogdan Breclj im Partisanenkrankenhaus Drveni kamen, Kočevski Rog, September 1943.
Fotograf unbekannt. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN33/27.



Flussüberquerung in den Tagen der abschließenden Operationen für die Befreiung des Landes, Mai 1945.
Fotograf unbekannt. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-MRNH-A-11700_7.



Sterile Operation im Krankenhaus Zgornji Hrastnik, 1944/45. Links Polde Košorok, in der Mitte Marija Jeras, rechts der Operateur Dr. Janez Milčinski. Fotograf unbekannt. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | 1232/8.



Verwundete der Volksbefreiungsarmee im Krankenhaus bei Bosanski Petrovac, 1942.
Foto: Žorž Skrigin. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-3456.



Keine Angaben. Foto: Drago Mažar. Banja Luka, Archiv der Republika Srpska. Ohne Inv.-Nr.



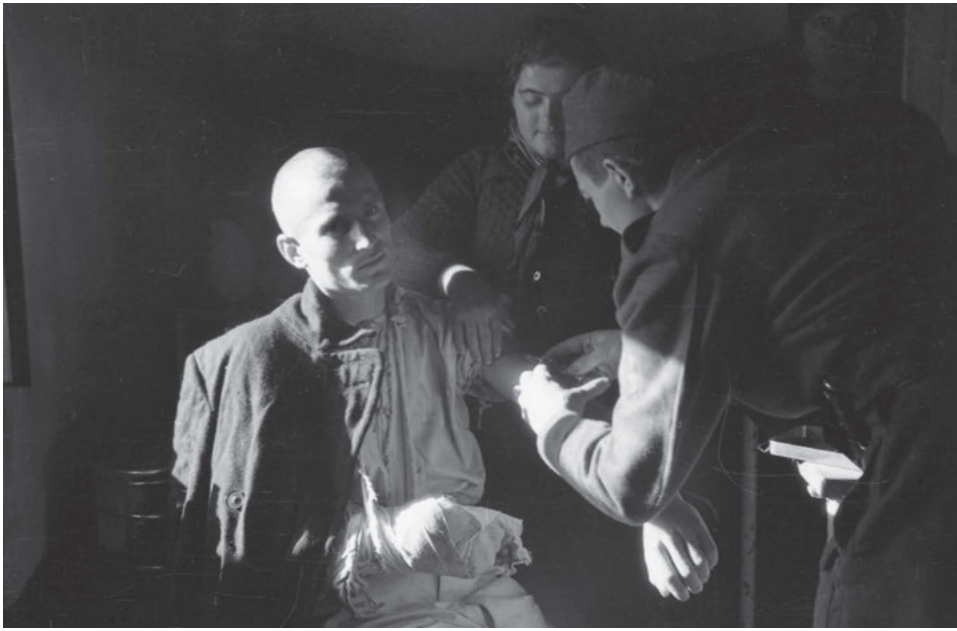
In den Kämpfen, die die Sechste Montenegrinische Brigade gegen Einheiten der Tschetniks führte, wurde auf diesen Partisanen eine italienische Bombe geworfen, die über seinem Knie explodierte und eine riesige Wunde verursachte. Tapfer assistiert er selbst bei der Wundversorgung. Kloster Morača, Mitte Februar 1944. Fotograf unbekannt. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-4516.



Žumberak SCVPB (Zentrales slowenisches Militärkrankenhaus) und Sanitätsschule des Siebten Korps (November 1944–Januar 1945). Foto: Dr. Janez Milčinski. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN1223/34.



Zahnmedizinische Ambulanz der Partisanen. Črnomelj, 1944/1945. Unbekannter Autor. Ljubljana, Museum der neueren Geschichte Sloweniens | TN193/2.



Verbandswechsel in der Ambulanz des Partisanenkrankenhauses in Lika, nahe Turjanski, Winter 1943. Fotograf unbekannt. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-MRNH-A-2601-f83_035.



Ein Arzt nimmt einen leichteren chirurgischen Eingriff an einem Patienten in Slowenien vor. Fotograf unbekannt. Ljubljana, Museum der Volksbefreiung Sloweniens | znaci.net.



In der Ambulanz der 13. Division von Primorje-Gorski, Gorski Kotar, 1944. Fotograf unbekannt.
Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-MRNH-A-2603-f18_035.



Transport eines Verwundeten ins Krankenhaus, Hrastnik, Slowenien, 1944.
Fotograf unbekannt. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-3370.



Gruppe Schwerverwundeter und Einheiten des Neunten Korps, Innerkrain, September 1944. Fotograf unbekannt. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN314/4.



Nach den Kämpfen gegen die 22. Division der deutschen Wehrmacht. Die Verwundeten der 17. Division des Dritten Korps werden zur Behandlung nach Redžici transportiert, Ende Januar 1945. Fotograf unbekannt. Belgrad, Militärmuseum | 6767.



Belegschaft und Patienten einer Klinik in Livno, 1943. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-1793.



Dr. Mladina während einer Operation eines Verwundeten im Krankenhaus in Livno, 1943.
Fotograf unbekannt | znaci.net.



Szene aus einem Krankenhaus. Foto: Dr. Janez Milčinski. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN1224/31.



Szene aus einem Krankenhaus in Gorjanci. Foto: Dr. Janez Milčinski. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN1223/981.



Vor dem Krankenhaus in Gorjanci. Foto: Dr. Janez Milčinski. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN1224/21.



Vor dem Krankenhaus in Gorjanci. Foto: Dr. Janez Milčinski. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN1224/31.



Blick aus dem Fenster des Krankenhauses in Zadar, April/März 1945. Foto: Dr. Janez Milčinski. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | 1234/17.

Kriegserfolge

Fotografien von Kriegserfolgen sind oftmals schlecht aufgenommen und aus ästhetischer Sicht unzureichend. Doch die Bilder der in Kriegsaktionen eroberten militärischen Ausrüstung – Waffen, Munition, Kleidung, Lebensmittel, telegrafische Apparate, Fahrzeuge und Fotomaterial – stellten die ersten Siegesaufnahmen dar, die sich überaus positiv auf die Moral der Kämpfer in den Partisaneneinheiten auswirkten, und bilden somit einen besonderen thematischen Komplex.



Gesprengte Brücke über dem Fluss Tara, Montenegro, 1943. Fotograf unbekannt. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-MRNH-F-1043.



Persönliche Gegenstände eines italienischen Soldaten, der im Tal des Flusses Rama während der Vierten Offensive im Jahr 1943 fiel. Fotograf unbekannt. Belgrad, Militärmuseum | 4469.



Gruppe amerikanischer Soldaten und Partisanen der Volksbefreiungsarmee und der Widerstandsbewegung Jugoslawiens versammelt um eine eroberte deutsche Fahne. Insel Vis, 1944.
Foto: Andrija Božanić. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNNH-F-10355.



Überreste eines Wagens, den die Deutschen zerstörten, als sie sich zurückziehen mussten. Foto: Mlekuž. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN786/5.



Abgeordnete der Zweiten Sitzung des Antifaschistischen Rats der Volksbefreiung Jugoslawiens bei der Begutachtung eines Flugzeugs. Fotograf unbekannt. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-252.



Automobil der 34. Stoßdivision, Otočac, Kroatien, 24. April 1945. Foto: Ivo Pelicon. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN707/23.



Die Partisanen des Zehnten Zagreber Korps vernichten feindliche LKWs, Šumečani, 1944. Fotograf unbekannt. Museum der Stadt Zagreb. Ohne Inv.-Nr.

Fotografien des besiegten Feindes

Die Partisanenfotografie entstand wie erwähnt unter Umständen, in denen die deutschen Besatzer und ihre einheimischen Handlanger den Mitgliedern der Partisanenbewegung das Recht auf Existenz absprachen.¹ Der einzige Ausweg aus der Situation, in der sich die unter physischer Okkupation stehende Gesellschaft befand, war der bewaffnete Widerstand, um die zivilisatorischen und emanzipatorischen Errungenschaften der Menschheit zu bewahren und für die Nachwelt zu erhalten.² Die Menschen und Völker vereinten sich nicht aufgrund ihrer ethnischen Verbundenheit, ihrer Tradition oder der Perspektive einer Fortführung des jugoslawischen Staates, sondern vielmehr auf der Grundlage des gemeinsamen Kampfes gegen den Faschismus, der keine Identität, sondern vielmehr eine emanzipatorische Gemeinschaft hervorbrachte.

Die Partisanen wandten sich der Zukunft, dem Leben und dem Fortschritt zu, sie verstanden den Tod als Niederlage, nicht als Ideal. Nur selten fotografierten sie ihre gefallenen Kameraden, weil solche Aufnahmen aus Propagandagründen strengstens verboten waren. Auf der anderen Seite nutzten die Faschisten ihre Toten zu Propagandazwecken, was wie bereits dargelegt ein bedeutender praxeologischer Unterschied ist. Der Tod war fester Bestandteil der faschistischen Ideologie und Kultur, unter anderem zeigte sich der Totenkult in der Verwendung von Abzeichen wie Totenköpfen. Auch Trophäenfotografien, auf denen getötete feindliche Soldaten zu sehen sind, gab es bei den Partisanen nur selten. Eine der raren Fotografien der Erschießung deutscher Wehrmachtssoldaten durch die Partisanen bei den Kämpfen um Rijeka bei Drenova nahm Hugo Fischer Ribarić auf, doch ist bis heute ungeklärt, ob sein Motiv eine Form des Protestes war oder ob er auf Befehl fotografiert hatte.

Bei der fotografischen Dokumentation der Gewalt während des Krieges legten die Partisanen ihren Fokus in erster Linie auf Verbrechen an Zivilisten und die Folgen der Kriegszerstörungen. In den meisten Fällen verfolgten diese Fotografien einen positiven Zweck und dienten zur Sicherung der Unterstützung der Bevölkerung für den Aufbau einer neuen und gerechteren Gesellschaft. Ein Jahrzehnt später sollten die nordvietnamesischen Fotografen im Vietnamkrieg (1955–1975) unter ähnlichen Umständen wie die Partisanen wirken. Bei diesem gleichfalls asymmetrischen Krieg waren die Produktionsbedingungen ebenso wie die Themenwahl identisch: die Darstellung der heldenhaften Bemühungen der Kämp-

1 Stojaković, Krunoslav. *Revolucionarno nasilje u narodnooslobodilačkom ratu*. In: Radanović, Milan. *Kazna i zločin: Snage kolaboracije u Srbiji*. Belgrad: Rosa Luxemburg Stiftung 2014, S. 21.

2 Ebd., S. 24.

fer und der Bevölkerung im Widerstand gegen die Besatzer sowie die große Herausforderung, auf welche Weise eine gute Korrelation zwischen der fotografischen Ästhetik und der durch Fotografie repräsentierten Ideologie zu verwirklichen ist.³



Nisim Albahari spricht bei der Entlassung der Landwehrosoldaten aus der Gefangenschaft, Anfang Mai 1945. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 3651.



In Gefangenschaft geratene deutsche Soldaten in Zagreb, Mai 1945. Foto: Jan Beran. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 6614.



Gefangen genommene Mitglieder der SS. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 19422.

³ Phu, Thy, Vietnamese Photography and the Look of Revolution. In: Smith, Shawn Michelle und Sliwinski, Sharon (Hrsg.). *Photography and the Optical Unconscious*. Durham und London: Duke University Press 2017, S. 306.



Deutsche Gefangene in Celje, Mai 1945. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 6663.



Der gefürchtete Oberleutnant der Ustascha, Mirko Perajica, wird nach seiner Verurteilung zum Tod zur Hinrichtung durch Erschießen begleitet. Livno, 1942. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 11972.

Ausstellungen und Wandzeitungen



Ankündigung der Eröffnung einer Ausstellung mit Fotos aus dem Leben der Partisanen am 27. November 1943. Die Ausstellung fand im Rahmen der Zweiten Sitzung des Antifaschistischen Rats der Volksbefreiung Jugoslawiens vom 29. November 1943 in Jajce statt. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-F-5377.



Sortieren von Propagandamaterial im Agitprop bei Zvečevo, Herbst 1944.
Fotograf unbekannt. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-1370.



Sortieren von Propagandamaterial im Agitprop bei Zvečevo, Herbst 1944. Fotograf unbekannt.
Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-1373.



Presse- und Fotoausstellung von Jože Petek in Gornji Grad, 20. November 1944.
Foto: Marjan Mlekuž. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN454/2.



Presse- und Fotoausstellung von Jože Petek in Gornji Grad, 20. November 1944.
Fotograf unbekannt. Museum für Neuere Geschichte der Stadt Celje | FZ21635.



Presse- und Fotoausstellung von Jože Petek in Gornji Grad, 20. November 1944.
Foto: Marjan Mlekuž. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN454/2.



Presse- und Fotoausstellung von Jože Petek in Gornji Grad, 20. November 1944.
Fotograf unbekannt. Museum für Neuere Geschichte der Stadt Celje | FZ21771.



Von links nach rechts: Stane Zabovnik, Vera Hreščak-Bebler, Radovan Gobec und Jože Škrinjar. Gornji Grad vor der Bibliothek in Črnomelj, in der eine Fotoausstellung stattfindet, November 1944. Fotograf unbekannt. Museum für Neuere Geschichte der Stadt Celje | FZ25550.



Fotografien an der Wand des Lesesaals in Črnomelj, 10. April 1945. Foto: Viršek Stane und France Cerar. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN129/11.



Kämpfer des Ersten Bataillons der Zehnten Brigade sehen sich Fotografien einer Wanderausstellung an einem Baumstamm an, Suha Krajina, 25. März 1945. Foto: Milan Štok. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN904/24.



Partisanenkämpfer beim Betrachten der Fotoausstellung, Suha Krajina, 25. März 1945. Foto: Milan Štok. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN904/5.



Kämpfer beim Betrachten der Fotografien, Suha Krajina, 25. März 1945.
Foto: Milan Štok. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN904/6.



Soldaten des Zweiten Bataillons der 14. Brigade sehen sich die Fotoausstellung der Brigade Fontanot und des Begräbnisses von Franc Rozman-Stane während des politischen Unterrichts an, 24. März 1945.
Foto: Milan Štok. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN934/19.



Eine unbekannte Partisanin, Vladislav Ribnikar, der Dichter Radovan Zogović und Radovan Bulatović (stehend) bei der Durchsicht von abgedruckten Fotografien. Fotograf unbekannt. Belgrad, Militärmuseum | 4637.



Partisanen mit einer Wandzeitung. Foto: Drago Mažar. Banja Luka, Archiv der Republika Srpska. Ohne Inv.-Nr.



Ausstellung anlässlich der Feier der Gründung der Ersten Dalmatinischen Brigade auf der Insel Vis, September 1944. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-MRNH-R-5634.



Eine unbekannte Partisanin, Vladislav Ribnikar, der Dichter Radovan Zogović und Radovan Bulatović (stehend) bei der Durchsicht von abgedruckten Fotografien. Fotograf unbekannt. Belgrad, Militärmuseum | 4637.



Ausgestellte Wandzeitung der Sechzehnten Muslimischen Brigade in Tuzla, 21. September 1944. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 14248.



Blick in einen Saal, in dem eine Ausstellung mit Fotografien, Gemälden, Karikaturen und Zeitungen aus dem Volksbefreiungskampf gezeigt wird. Crikvenica, September–Oktober 1943. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-A-2601-f69-001.



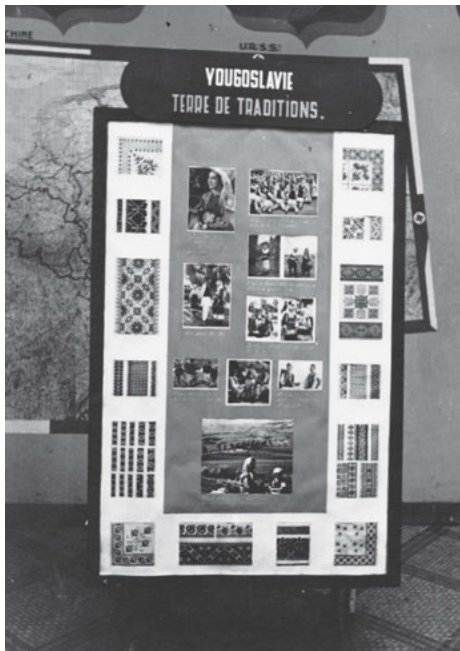
Blick in den Saal, in dem eine Ausstellung mit Fotografien, Gemälden, Karikaturen und Zeitungen aus dem Volksbefreiungskampf gezeigt wird. Crikvenica, September–Oktober 1943. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-A-2601-f69-003.



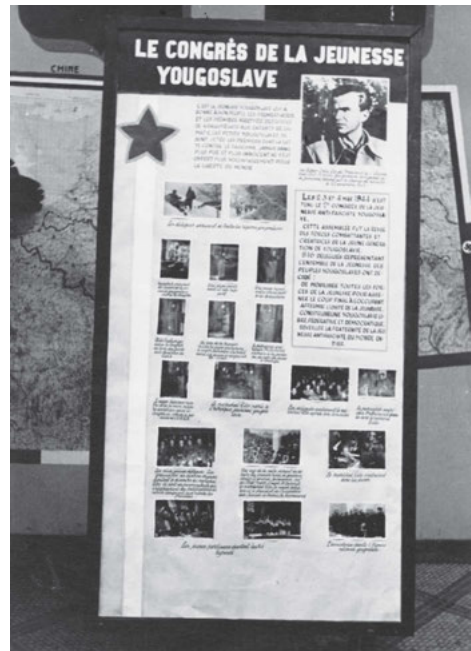
Ausstellung von Handarbeiten, Fotografien und Zeitungsausgaben im Rahmen der Feierlichkeiten anlässlich des dritten Jahrestags des Aufstands in Kordun, Sommer 1944. Fotograf unbekannt. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM/MRNH-F-4744.



L'exposition sur la Yougoslavie nouvelle. Dank der Familie von Vanja Žanko sind Fotografien der höchst interessanten Ausstellung *L'exposition sur la Yougoslavie nouvelle* (Ausstellung über das neue Jugoslawien) erhalten geblieben, die 1944 in Algerien stattfand und in deren Rahmen der Kampf der Partisanen und die Kunst Jugoslawiens präsentiert wurden. Fotograf unbekannt. Privatarchiv von Dunja Žanko Darrot.



Detail der Ausstellung *L'exposition sur la Yougoslavie nouvelle*, 1944, Algerien. Fotograf unbekannt. Privatarchiv von Dunja Žanko Darrot.



Detail der Ausstellung *L'exposition sur la Yougoslavie nouvelle*, 1944, Algerien. Fotograf unbekannt. Privatarchiv von Dunja Žanko Darrot.

Befreiung



Befreiung Belgrads. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 19439.



Rückzug der montenegrinischen Tschetniks in Richtung Westen. Zagreb, Mai 1944.
Foto: Milan Pavić. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-MRNH-A-11697_94.



Zagreb in den Tagen der Befreiung, Mai 1945. Fotograf unbekannt.
Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-MRNH-N-2501.



Einmarsch der Partisanen in Zagreb am 8. Mai 1945. Foto: Milan Pavić.
Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-MRNH-F-11201.



Zagreb in den Tagen der Befreiung, Mai 1945. Fotograf unbekannt. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-MRNH-F-2560.



Einzug der jugoslawischen Armee über die Maksimir-Straße in Zagreb, Mai 1945. Foto: »Zaza«. Museum der Stadt Zagreb. Ohne Inv.-Nr.



Eintreffen der Partisanen in Ljubljana am 9. März 1945. Foto: Ivan Tavčar. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | FS2171/9.



Blick auf das befreite Belgrad, 20. Oktober 1944. Fotograf unbekannt. Belgrad, Militärmuseum | 2264.



Blick aus einem Krankenhaus auf Ruinen nach der Bombardierung durch die Alliierten, Zadar, März 1945. Foto: Dr. Janez Milčinski. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | 1238/7.



Keine Angaben. Foto: Dr. Janez Milčinski. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | 1241/11.



Kämpfer aus der Achten Dalmatinischen Brigade der 20. Dalmatinischen Division im befreiten Sinj, 25. Oktober 1944. Fotograf unbekannt. Belgrad, Militärmuseum | 8453.



Kämpferinnen der Zehnten Krajina-Brigade nach der Kapitulation der deutschen Wehrmacht auf der Straße von Karlovac nach Zidani Most, Mai 1945. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 6144.



Kundgebung auf dem Platz der Republik anlässlich des Ersten Kongresses der Antifaschistischen Frauenfront, Zagreb, 1945. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 10700.



Einzug der Truppen der Volksbefreiungsarmee in Tuzla, 17. September 1944. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 19424.



Erste Kompanie des Dritten Bataillons der Fünften Überseebrigade, Split, Januar 1945. Fotograf unbekannt. Museum für Neuere Geschichte der Stadt Celje | FZ2960.



Kundgebung anlässlich der Befreiung Sarajevos, Marijin Dvor. Foto: Ivica Lisac. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 10831.



1944 год в освобожденном Крайнем Бельграде
С. Хандлер

Das befreite Belgrad, 1944. Fotograf unbekannt. Belgrad, Museum Jugoslawiens | III-7466.



Kämpfer der Volksbefreiungsarmee nach der Kapitulation Italiens auf der befreiten Insel Korčula. Fotograf unbekannt. Bestand des Historischen Archivs beim ZK BdkJ | znaci.net.



Parolen auf dem Volksplatz im befreiten Split. Fotograf unbekannt. znaci.net.

Zusammenarbeit mit den Alliierten



Abwurf von Hilfsgütern der Alliierten über dem befreiten Territorium, Radmirje. Fotograf unbekannt. Museum für Neuere Geschichte der Stadt Celje | FZ2 1580.



Randolph Churchill, Mitglied der britischen Militärmission, in Gesellschaft militärischer und politischer Führungskräfte der Partisanen. Von rechts nach links: Joža Horvat, Andrija Hebrang, Leo Mates, Randolph Churchill. Auf dem Foto sind zudem Dr. Mladen Iveković und Vicko Maslov zu sehen. Slunj, Frühling 1944. Foto: Fotodienst des Antifaschistischen Landesrats der Volksbefreiung Kroatiens. Zagreb, Kroatisches Historisches Museum | HPM-MRNH-A-2601_f23_32a_s.



Abwurf von Hilfsgütern der Alliierten über dem befreiten Territorium. Fotograf unbekannt.
Museum für Neuere Geschichte der Stadt Celje | FZ2 1585.



Begegnung der Soldaten der Achten Montenegrinischen Brigade mit Rotarmisten bei Kosmaj, 1944. Fotograf unbekannt. Vervielfältigt für das Museum der Revolution der Völker Jugoslawiens im März 1962. znaci.net.

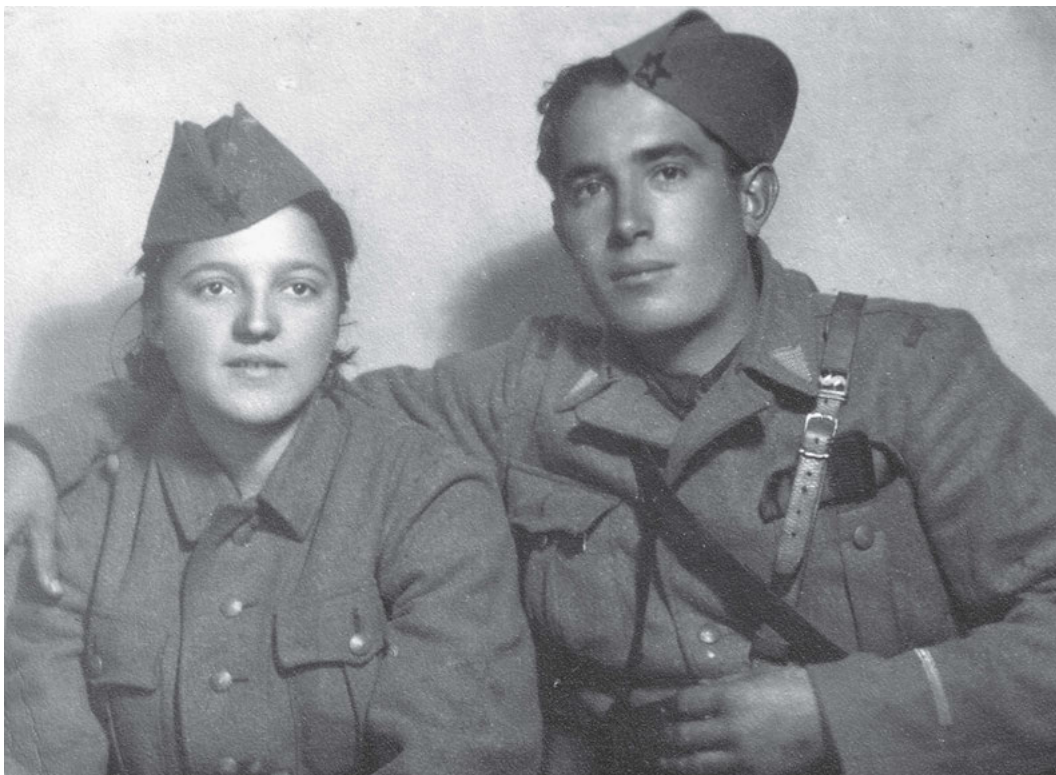
Studiofotografien des Sieges

Gegen Ende des Krieges, als der Sieg schon greifbar nahe war, bildete sich eine neue Art der Fotografie heraus, die zwar außerhalb der offiziellen Entwicklung der Partisanenfotografie angesiedelt, aber dennoch ein fester Bestandteil war. Es handelt sich um die Fotografie der Sieger, um das Bedürfnis, die persönliche Beteiligung an den historischen Ereignissen im Studio festzuhalten und den Moment des Sieges in Gesellschaft der Mitkämpfer zu verewigen. Ein Großteil dieser Fotografien entstand in den Studios lokaler Fotografen. Nach der Befreiung von Belgrad, Zagreb und aller anderen Städte waren die Fotogeschäfte zumeist voll von Soldaten, die sich fotografieren lassen wollten, wie beispielsweise in Koprivnica, wo die Soldaten Schlange standen, um ihr eigenes Foto zu bekommen.¹ Besonders interessant ist bei diesen Fotografien, dass sie einfache Soldaten zeigen, die in der künstlichen Umgebung des Fotostudios mit der handwerklichen Ästhetik lokaler Fotografen aufgenommen sind.



Verwundete Partisanen der Siebten Krajina-Brigade in der Nähe von Gornji Vakuf. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 1360.

1 Bosiočić, Bogdan S. 21. *slavonska udarna brigada*. Belgrad: Vojnoizdavački zavod 1981, S. 95.



Nach der Befreiung Belgrads, 26. Oktober 1944. Fotografie abgetreten von Marko Strpić.



Links Kosa Pilipović, geboren 1919, Hausfrau. Während der Kozara-Offensive kam sie in Gefangenschaft und wurde in ein Konzentrationslager in Kroatien gebracht, wo sie zwei oder drei Monate blieb, um anschließend nach Donji Jelovac zurückzukehren. Dort wählte man sie zur Abgeordneten der Volksversammlung und in den Ausschuss der Antifaschistischen Frauenfront. Sie war ab dem 15. Februar 1943 Mitglied der KPJ und Kommandantin der Kompanie für Donji Jelovac innerhalb der Zoja-Brigade. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 1509.



Todor Vujasinović-Tošo mit zwei Kameraden. Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 4602.



»Ante zum Andenken und als Erinnerung vom Kameraden Dragan Andjelić«, 19. Oktober 1944.
Fotograf unbekannt. Fotografie abgetreten von Marko Strpić.



Kurier des Dritten Kragujevac-Bataillons der Ersten Proletarischen Brigade, 1944.
Fotograf unbekannt. Sarajevo, Historisches Museum von Bosnien und Herzegowina | FNOB 4707.



Mirko Vorkapić, Informationsoffizier der Osijek-Kompanie, mit seiner Gruppe des Sechsten Slawonien-Korps, Herbst 1943. Fotograf unbekannt. Museum der Stadt Zagreb. Ohne Inv.-Nr.



Krankenschwestern des Ersten Bataillons der Zweiten Moslava-Brigade des Zehnten Zagreber Korps.
Rechts Katica Baloch, gefallen 1944 bei der Bombardierung von Dubrava, links Vlahović Milka
aus Rogoža. Dezember 1944 (?). Fotograf unbekannt. Museum der Stadt Zagreb. Ohne Inv.-Nr.



In der befreiten Stadt Tuzla, Oktober 1943. Fotograf unbekannt. znaci.net.

Private Fotografien



Alenka Gerlovič und Franc Leskovšek-Luka in ausgelassener Stimmung, Črnomelj, 3. April 1945.
Foto: Stane Lendarič. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN603/6.



Dr. Marija Jeras und ein unbekannter Partisanenkämpfer. Foto: Dr. Janez Milčinski. Ljubljana,
Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | 1232/32.



Private Erinnerungen eines Partisanen aus Ribnica, Oktober 1943.
Foto: Vinko Bavec. Ljubljana, Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN52/17.



Vater und Mutter mit Neugeborenem. Fotograf unbekannt. Ljubljana,
Museum für Neuere Geschichte Sloweniens | TN691a/35.



Keine Angaben. Fotograf unbekannt. Museum der Stadt Zagreb. Ohne Inv.-Nr.



Ante Alerić (sitzend in der Mitte) mit Kameraden. Fotograf unbekannt.
Foto abgetreten von Marko Strpić.



Zvonko Ivanković-Vonta, Seminarleiter des ersten Parteikurses für Moslavina und Mitglied des Zehnten Zagreber Korps. Fotograf unbekannt. Museum der Stadt Zagreb. Ohne Inv.-Nr.

Fazit

Morgen wird man ihn rufen.

Wie wird er dort, auf dem Berg Tjentište antworten!

Sagt mir, Mädchen, wie wird er antworten!

In den wundersamen Bereichen der Fotografie gibt es keine menschlichen Stimmen.

Keine Rufe.

Und auch keine Antworten.¹

In diesem Buch standen die historischen Voraussetzungen der Entstehung der Partisanenfotografie, ihre Strukturen, Inhalte und Funktionen im Zentrum der Untersuchung. Die Partisanenfotografie wurde aus heutiger Perspektive in einen breiteren Kontext aktivistischer Kämpfe seit dem Zweiten Weltkrieg bis zur Gegenwart gesetzt. Walter Benjamins Glaube an das demokratische Potenzial des fotografischen Mediums, das sich gleichzeitig mit dem Aufkommen des Sozialismus entfaltete, und dessen instrumentalisierende Rolle in der radikalen Kritik der bürgerlichen Gesellschaft wurde aufgrund der inhärenten Reproduzierbarkeit und Zugänglichkeit für ein breiteres Publikum² vollends durch die fotografische Produktion der Partisanen verwirklicht, die professionelle Fotografen wie auch anfängliche Amateur- und spätere Berufsfotografen vorantrieben. An der Schnittstelle von Kunst, Propaganda und Dokumentation diente sie allen Menschen und kann in ihrer Funktion nicht einheitlich betrachtet werden. Die Idee der Befreiung ist erst durch das Ideal des Aufbaus einer vollkommen freien Gesellschaft möglich, in der die Kamera eine materielle Verkörperung der Ideologie darstellt. Die Fotografie verwandelt die Kunst in eine revolutionäre Kraft und ist wegen ihrer Realitätsnähe eng mit dem Realismus in der Literatur verwandt, obwohl Karl Marx die Kunst nicht als lediglich didaktisches Instrument der sozialistischen Propaganda betrachtete.³ Erst Benjamin wird in seinen Schriften die Bedeutung der Fotografie als wahre Form der revolutionären Kunst in den Vordergrund rücken und die Kamera als materielle Verkörperung der Ideologie sowie als Symbol des historischen Prozesses ansehen, das der Ideologie Einheit gebieten würde.⁴

1 Minderović, Čedomir. *Fotografija*. In: *Zbornik radova Sutjeska*. Bd. 5. Belgrad: Vojnoizdavački zavod JNA Vojno delo 1961, S. 576.

2 Memou, Antioni. *Photography and Social Movements: From the Globalisation of the Movement (1968) to the Movement Against Globalisation (2001)*. Manchester und New York: Manchester University Press 2013, S. 163.

3 Mitchell, W. J. Thomas. *The Rhetoric of Iconoclasm*. The University of Chicago Press 1967, S. 179.

4 Mitchell, W. J. Thomas. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press 1986, S. 181.

Es ist wichtig zu erwähnen, dass in diesem Buch viele Urheber der Fotografien nicht benannt werden konnten, doch dies soll nicht ausschließlich als Mangel aufgefasst werden. Im Kampf gegen den Faschismus wurden die meisten Fotografen von einer gemeinsamen Idee und Motivation getragen, es entstand eine gemeinschaftliche Arbeit mit klar gesteckten Zielen, ein kollektives Organ, das gemeinsam agierte. Die Herausbildung einer solchen Kollektivität knüpft an die künstlerischen Auseinandersetzungen der 1920er- und 1930er-Jahre an, als elitäre Individualität und kollektives Wirken einander gegenüberstanden.

Das Partisanenarchiv entstand in den Jahren des Krieges, wovon auch die Gründung wissenschaftlicher Einrichtungen in dieser Zeit zeugt. Durch den Exekutivrat des Antifaschistischen Rates der Volksbefreiung Jugoslawiens wurde im Dezember 1942 als eine der ersten Entscheidungen eine Satzung der Volkshochschulen verabschiedet, wodurch »die Volkshochschulen zur einheitlichen, für die gesamte Bevölkerung bestimmten Berufsmittelschule und zur höchsten Fachschule neuen Typs geworden sind.«⁵ In Slowenien ist zum Beispiel das Museum für Neuere Geschichte direkter Nachfolger des Museums der Volksrevolution (Muzej narodne revolucije), das wiederum auf dem Wissenschaftlichen Institut fußt, begründet durch den Exekutivrat der Befreiungsfront am 12. Januar 1944 mit dem Ziel, auf dem befreiten Territorium Archivalien, Kunst und sonstige historische Materialien zusammenzutragen. Dank ihrer spezifischen Position unterstanden die slowenischen Partisanen bis 1944 nicht der direkten Aufsicht durch das Oberkommando der Volksbefreiungsarmee, sodass dieses Archiv heute eines der am besten erhaltenen und organisierten Fotoarchive der Partisanen darstellt. In Kroatien erging der Beschluss über die Gründung des Museums der Volksbefreiung (Muzej narodnog oslobođenja) durch den Antifaschistischen Landesrat der Volksbefreiung Kroatiens. Mladen Iveković schickte am 3. September 1944 das Schreiben der Informationsabteilung des Antifaschistischen Landesrates an die regionalen Volksbefreiungsräte mit der Weisung, Zeitungen, Befehlsschreiben, Objekte, Zeichnungen, Fotografien sowie alle möglichen Unterlagen für das Museum zu sammeln.⁶

Dieses Buch stellte gleichermaßen ein kleines Fotoarchiv zusammen und ermöglicht dank der Kontextualisierung der Partisanenfotografie weitere Untersuchungen und weitere Fragen zur Rolle der Fotografie innerhalb gesellschaftlicher Bewegungen, im Hinblick auf ihre Identität, ihren Wert und ihre gesellschaftliche Funktion. Vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Situation kommt der Veröffentlichung des vorliegenden Buches und des Archivs eine besondere Bedeutung im Kampf gegen die Rehabilitierung der faschistischen Bewegungen und gegen die erstarkten rechtsextremistischen Parteien in ganz Europa zu. Marx nahm offensichtlich zu Recht an, dass die Fotoindustrie die Industrie der Zukunft darstellen würde. Wie nie zuvor vermag die digitale Fotografie heute den Text zu ersetzen, stellen Millionen täglich geteilter Fotografien eine der Hauptformen der Kommunikation dar. Die Sprache der Fotografie wird zur Sprache der Gegenwart und nimmt eine der zentralen Positionen innerhalb des ideologischen Kampfes ein: »Sprache und Bilder sind nicht die passive Reflexion einer bereits existierenden ›realen Welt‹; sie sind der Weg, den wir beschreiten und auf dem wir sehen, dass sie als ›Realität‹ dargestellt wird.«⁷

5 Nedeljković, Dušan. Prosvetna reforma oslobodilačkog rata i revolucije u Bihaću u 1942.–1943. In: Todorović, Nataša (Hrsg.). *Bihaćka republika*. Bd. I. Bihać: Muzej AVNOJ-a i Pounja 1965, S. 498.

6 ZAVNOH, *Zbornik dokumenata 1944*. Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske.

7 Bate, David. *Photography: The Key Concepts*. Oxford und New York: Berg 2009, S. 20.

Das Dekodieren dieser Fotografien vermag heute den revisionistischen Narrativen entgegenzuwirken, den semiotischen Kampf für die Figur des Freiheitskämpfers anzutreten, welchen man als Terroristen darzustellen versucht. Gegenwärtig wird ein politischer Kampf um die visuellen Zeichen und die Repräsentation der Welt ausgefochten. Gerade im Rahmen dieser Kämpfe wird dem vorliegenden Buch ein hoher Stellenwert zukommen, da Ideologien unter anderem mit Hilfe von Fotografien repräsentiert werden. In der globalisierten Welt kapitalistischer Tauschwirtschaft werden auch Fotoarchive zu Waren. Die führenden internationalen Fotoarchive, wie zum Beispiel *Getty Images*, verfolgen das Ziel, auf Grundlage von Besitz die Kontrolle über die visuelle Sprache weltweit zu gewinnen. In entsprechenden Archiven sind keine Fotografien zu finden, die starke politische Botschaften verbreiten oder soziale Kämpfe zeigen. Im lokalen Kontext begegnen die Vernichtung von Archiven, ihre systematische Vernachlässigung und die konstante Fälschung der Tatsachen mit diesem Buch einem für sie unliebsamen Material. Die politische Wirkung eines solchen Archivs sowie seine klare und unmissverständliche Kontextualisierung innerhalb des politischen Kampfes sind notwendiger denn je. Boris Buden zufolge ist »die Vision, mit der und für die die Kommunisten gekämpft haben, [...] zu unserer Wirklichkeit geworden: Der Zerfall souveräner nationaler Staaten und die Entstehung neuer Formen der globalen Souveränität«⁸ kennzeichnen den Zustand, in dem wir heute leben. Es ist auch der Moment, um mit Hilfe des vorliegenden Buches diese Vision zu hinterfragen und ihre ursprüngliche und aktuelle Funktion zu erhellen. Auf der anderen Seite entleeren sich Gedächtnisse und Archive, so Gal Kirn, weil das ganze Drama der Ereignisse auf eine Karikatur hinausläuft: auf ein heroisches episches Spektakel, in das das staatliche Narrativ eingebettet ist, oder ein existenzialistisches psychologisches Drama, das zur Aussöhnung der Akteure aufruft.⁹

In ihrem Essay *The Heroism of Vision* brachte die amerikanische Publizistin Susan Sontag Skepsis gegenüber der Fotografie und ihrer Vereinnahmung für die Ziele der Revolution zum Ausdruck. Sontag zufolge hätten jene Moralisten – Marxisten oder vermeintliche Marxisten – am besten über Fotografie geschrieben, welche sich für Fotografien begeisterten, aber darüber beunruhigt waren, auf welche Weise die Fotografie unvermeidlich Schönheit kreiere.¹⁰ Obwohl die Ästhetik im Medium der Fotografie natürlich zu berücksichtigen ist, kommt ihr im vorliegenden Fall nicht die maßgeblichste Rolle zu, zumal die Diskussion der Ästhetik im Krieg schon aufgrund fehlender Zeit nicht im Fokus stand.¹¹

Vor dem Hintergrund einer Betrachtung der Partisanenfotografie als aktivistischer Fotografie ist das Beispiel des israelischen Kollektivs *Activestills* interessant. Das seit 2005 wirkende Kollektiv begleitet den Kampf der Palästinenser gegen die israelische Okkupation und bringt seine Solidarität mit Hilfe des Kampfes auf repräsentativer Ebene zum Ausdruck. Den Akt des Fotografierens begreift das Kollektiv als Intervention, als Akt des Pro-

8 Buden, Boris. Još o komunističkim krvolicima ili zašto smo se ono bili rastali? In: *Prelom – Journal for Images and Politic*, 3, 2003, S. 51–57.

9 Kirn, Gal. On the Specific (In)existence of the Partisan Film in Yugoslavia's People's Liberation Struggle. In: Jakiša, Miranda und Gilić, Nikica (Hrsg.). *Partisans In Yugoslavia: Literature, Film and Visual Culture*. Bielefeld: transcript Verlag 2015, S. 222.

10 »The best writing on photography has been by moralists – Marxists or would-be Marxists – hooked on photographs but troubled by the way photography inexorably beautifies.« Siehe Sontag, Susan. *On Photography*. New York: RosettaBooks 2005, S. 83.

11 Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918–1988*. Bd. 3: *Socijalistička Jugoslavija 1945–1988*. Belgrad: Nolit 1988, S. 375.

testes und nicht nur als eine Form des Zeugnisablegens. Ihre Arbeit, die sie als visuellen Aktivismus bezeichnen, ist geleitet von dem Wunsch, die Repräsentation »der anderen, die leiden«, in einen Kampf für Rechte umzuwandeln – für das Recht auf Mobilität, den Schutz vor Gewalt und ein menschenwürdiges Leben.

Die an der Universität Tel Aviv lehrende Kunsthistorikerin und Fotografie-Theoretikerin Vered Maimon versteht den visuellen Aktivismus auch als »aktivistische Fotografie« und als »Fotografie des Widerstands«, die auch auf die von Martha Rosler und Allan Sekula geäußerte radikale Kritik am Fotojournalismus und an der Dokumentarfotografie Antwort geben.¹² Maimon vertritt den Standpunkt, dass im Diskurs über die dokumentarische Fotografie der Fokus auf dem »mutigen Fotografen« oder den Gefühlen des Betrachters, keineswegs jedoch auf dem Subjekt der Fotografie liegt, was einen passiven Beobachter hervorbringt und die existierenden Machtverhältnisse bestätigt, bei denen die Informationen über die Schwächeren an die sozial Stärkeren adressiert sind. Und gerade deshalb gelingt es der dokumentarischen Fotografie nicht, die wirtschaftlichen, sozialen und politischen Beziehungen und Bedingungen, die an erster Stelle für die Ungleichheit verantwortlich sind, angemessen anzusprechen.

Das Kollektiv *Activestills* zielt gerade aus diesem Grund auf eine bestimmte Ebene der Repräsentation, indem es den Palästinensern im kollektiven Widerstand bei der Produktion visueller Inhalte behilflich ist, die Rolle eines Fürsprechers einnimmt und Beweismaterial für künftige rechtliche Schritte liefert. Im Wirken des Kollektivs bilden Transmission, Zirkulation und Distribution integrale Komponenten des Kampfes. Ein gutes Beispiel hierfür stellt die Fotografie des palästinensischen Friedenskämpfers Bassem Ibrahim Abu Rahmah dar, der 2009 von einem israelischen Soldaten im Dorf Bil'in im Westjordanland getötet wurde. Die Fotografie zeigt ihn, wie er einen Drachen neben dem israelischen Zaun aufsteigen lässt. Zu seinem Gedenken wurde das Bild für die Gestaltung eines Plakates verwendet, das auch auf dem Denkmal am Ort seiner Ermordung zu sehen ist. Das Plakat mit der Fotografie wurde zudem in ein Schutzschild verwandelt, mit dem sich Demonstranten vor Tränengasgranaten schützten, die auch Bassem getötet haben. Die Gemeinschaft eignete sich seine Fotografie an, sodass sie heute ein hohes Mobilisierungspotenzial besitzt. Das Bild wurde wie im Falle der Partisanenfotografie vielmehr zum Agens der Transformation und des politischen Wandels denn zu einer festen Repräsentation des Widerstands der Objekte gegen passive Kontemplation. Das Ausstellen im öffentlichen Raum ermöglicht es dem Einzelnen, sich zu identifizieren und als politisches Subjekt zu erkennen. Die Arbeit dieses Fotokollektivs zeugt von den Möglichkeiten, phantasievolle Strategien zur Visualisierung der politischen Räume zu erschaffen.

Obwohl die Partisanenfotografie von der Kollektivität geprägt ist, darf man weder das individuelle Leben der Menschen, die auf den Fotografien zu sehen sind, noch ihr tragisches Schicksal vergessen. Eine solche persönliche Geschichte findet sich in den Erinnerungen von Čedomir Minderović, der zwanzig Jahre nach dem Krieg in einem Archiv rein zufällig

12 Maimon, Vered und Grinbaum, Shiraz. Introduction. In: Dies. (Hrsg.). *Activestills. Photography as Protest in Palestine/Israel*. London: Pluto Press 2016, S. 33.

die Fotografie seines jüngeren Bruders entdeckte. Als Zwanzigjähriger starb dieser im Fluss Sutjeska – ein Junge, von dem Minderović sagte, er wisse etwas über den Fluss Mississippi, nicht aber die eiskalte Sutjeska. Verstört durch den Anblick der Fotografie, die Unbeweglichkeit und Sterblichkeit notierte Minderović Folgendes:

»Manchmal reisen wir in die Gegenden der Entstehung dieser Fotografien, bringen sie ans Tageslicht, manchmal rein zufällig, und verbleiben lange mit diesen Fotografien in den Händen, widerwillig, um dann müde und aufgewühlt zu werden – wie vor einer Abreise, zu der es nicht gekommen ist und auch nicht kommen wird ... die weit entfernten Bahnsteige und Häfen rufen, doch unsere Gliedmaßen scheinen bleiern, die zusammengepressten, bereits blutleeren Lippen vereist zu sein. Seine Fotografie erhielt ich gestern. Es war Mittag. Gleich danach ging ich um die Mittagszeit herum auf der Terazije-Straße durch die Menschenmenge, die die Gehsteige bedeckte – niemand konnte ahnen, was ich in meiner Brusttasche trug, weil die Menschen mittags auf sonnigen Gehsteigen aus Asphalt nicht das Grauen der Fotografie spüren.«¹³

Aber hat nicht der Begründer der Theorie des modernen Archivs, Jacques Derrida, darüber gesprochen? Nach dem Tod seines Freundes Roland Barthes brachte er den Tod und die Fotografien in Verbindung, indem er seinen verstorbenen Freund zitierte: »[Ich bin] GANZ UND GAR BILD geworden, das heißt der TOD in Person.«¹⁴

Dieses Buch zeigt, dass die Fotografie eine wichtige, ja zentrale Rolle in historischen politischen Kämpfen und auch innerhalb der Partisanenbewegung gespielt hat. Es gilt, erneut daran zu erinnern und die These von ihrer Unschuld zu verwerfen, weil der politische Kampf gerade wegen der Fotografie heute mehr denn je auf der Ebene der Repräsentation geführt wird. Das vorliegende Buch stellt die Geschichte einer Bewegung dar, der es unter unmöglichen Bedingungen gelungen war, ein System zu erschaffen, das ihre Kämpfe und all ihre Widersprüche mit Erfolg darstellt. Eine solch zentrale Rolle der Fotografie in modernen sozialen und politischen Kämpfen wirft die Frage nach ihrem Potenzial auf, die öffentliche Meinung zu verändern, Platz für öffentliche Diskussionen zu schaffen und weltweite Solidarität zu fördern. Dies sollte die Partisanenfotografie heute für uns sein.

13 Minderović, Čedomir. *Fotografija*. In: *Zbornik radova Sutjeska*. Bd. 5. Belgrad: Vojnoizdavački zavod JNA Vojno delo 1961, S. 572.

14 Derrida, Jacques. *The Work of Mourning*. Chicago und London: The University of Chicago Press 2001, S. 54. Übersetzung des Zitats siehe Barthes, Roland. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1989, S. 23.

Verzeichnis der Partisanenfotografen

Die Namen vieler Partisanenfotografen sind unbekannt und viele werden es auch bleiben. An dieser Stelle sind die Namen aller Fotografen aufgelistet, die im Zuge der Untersuchungen zum vorliegenden Buch erfasst werden konnten. Mit dem Verzeichnis soll nochmals das Ausmaß der fotografischen Produktion innerhalb der Partisanenbewegung aufgezeigt und eine Grundlage für weitere Forschungen geschaffen werden.

Abramović, (Miloš) Slavka (geb. 1925)

Geboren in Beli Manastir. Ab Oktober 1944 Kämpfer der Ersten Proletarischen Brigade. Mitglied der Stabseinheit des Ersten Bataillons.

Afrić, Vjekoslav (1906–1980)

Der Schauspieler des Kroatischen Nationaltheaters in Zagreb schloss sich 1942 den Partisanen an, wurde Mitglied des Theaters der Volksbefreiung und Fotograf der Partisanen.

Aković, (Velije) Ismet (1920–1945)

Fotograf aus Gračanica in Bosnien und Herzegowina. Schloss sich der Volksbefreiungsarmee am 18. Februar 1945 an. Er fiel am 15. April 1945 auf dem Berg Romanija.

Andjelić, Ljubo (gest. 1943)

Fotografierte während der Fünften Offensive, bei der seine Filme jedoch vernichtet wurden. Am 9. Juni nahm er den verwundeten Josip Broz Tito und zuvor Vladimir Nazor bei Vučevo auf. Andjelić fiel 1943 in den Bergen von Ljubin Grob bei Tjentište.

Baić, Dušan

Fotograf des Vierten Korps der Volksbefreiungsarmee Jugoslawiens bzw. des Ersten Korps der Volksbefreiungsarmee Kroatiens.

Bajić, Krsto (1919–1944)

Volksheld und Fotograf. Politkommissar des Ersten Bataillons der Ersten Proletarischen Brigade. Er fiel am 23. August 1944 bei den Kämpfen gegen die Tschetniks auf dem Berg Zlatibor.

Bakarić, Vladimir (1912–1983)

Vor dem Krieg Sekretär des Verbands der Kommunistischen Jugend Jugoslawiens an der Universität Zagreb, weshalb er zu einer Gefängnisstrafe von sechs Monaten in Belgrad verurteilt wurde. Während des Krieges schloss er sich nach illegaler Tätigkeit in der Widerstandsbewegung den Partisanen an und wurde Politkommissar des Hauptstabs Kroatiens. Bakarić war einer der Gründer des Antifaschistischen Landesrats der Volksbefreiung Kroatiens und übernahm 1944 von Andrija Hebrang die Funktion des Sekretärs des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei Kroatiens. Nach dem Krieg Ernennung zum ersten Ministerpräsidenten der Regierung

der Republik Kroatien und Aufstieg zu einem der mächtigsten Politiker. Die gesamte Zeit als Fotograf der Partisanen tätig.

Baruh, Jakov (geb. 1908)

Geboren am 11. September 1908 in Banja Luka, wo er als Fotograf arbeitete. Nach der Ausrufung des Unabhängigen Staates Kroatien wurde sein Fotostudio *Rekord* geschlossen. Er floh nach Split, wo ihn die italienischen Besatzungsmächte fassten und in das Lager Vela Luka auf der Insel Korčula brachten. 1942 schloss er sich der Volksbefreiungsarmee an, zunächst als Kämpfer in der Korčula-Einheit und folgend in verschiedenen dalmatinischen Partisaneneinheiten.

Baruh, Moric (geb. 1911)

Geboren in Sarajevo. Als Fotograf in Banja Luka tätig. Nach der Ausrufung des Unabhängigen Staates Kroatien floh er nach Split, wo er 1943 der Volksbefreiungsarmee beitrug. Er diente in verschiedenen dalmatinischen Partisaneneinheiten.

Batinić, Andjelko

Fotograf des Vierten Bataillons der Ersten Dalmatinischen Brigade und Mitglied der Foto-sektion des Regionalen Volksbefreiungsrates für Dalmatien.

Bavec, Marija (1904–1985)

Geborene Lovšin. Einzige slowenische Partisanenfotografin und Ehefrau des Fotografen Vinko Bavec. Besonders interessant sind ihre Fotografien der Partisaninnen und der eigenen Familie während des Krieges, die heute im Museum für Neuere Geschichte in Ljubljana verwahrt werden.

Bavec, Vinko (1899–1969)

Kaufmann und Soldat im Ersten Weltkrieg. Er war einer der erfolgreichsten Verleger von Ansichtskarten und im Zweiten Weltkrieg als Partisanenfotograf tätig.

Benčić, Stevan

Vor dem Krieg Fotograf der Tageszeitung *Politika* in Belgrad. 1930 zog er auf die Insel Hvar, baute dort ein florierendes Fotogeschäft auf und war ab 1943 Mitglied der Partisanen.

Beran, Jan (1927–1993)

Fotograf der Partisanen und bekannter Nachkriegsfotograf, Regisseur, Dramaturg, Szenarist und Übersetzer.

Bervar, Ciril

Fotograf.

Berzoli, Lauro

Fotograf des Dritten Bataillons der Sechsten Proletarischen Division.

Bibić, Nikola (1923–2001)

Fotograf und Kämpfer der 13. Proletarischen Brigade. Schöpfer von Fotografien des Ersten Proletarischen Bataillons Kroatiens. Er organisierte in den Partisaneneinheiten Kurse für Amateurfotografen und war nach dem Krieg als Fotograf der Tageszeitung *Borba* äußerst erfolgreich.

Bitenc, Jože (geb. 1893)

Eisenbahner, der sich 1941 der Kranj-Kompanie anschloss und bei den Partisanen seine ersten Fotografien aufnahm.

Bojčević, Pavle

Mitglied der Zweiten Dalmatinischen Proletarischen Brigade, Partisanenfotograf und Radiotelegrafist.

Borovčanin, Grujo

In Ostserbien bekannt unter dem Spitznamen »doktor aktivista« (Doktor-Aktivist) und »seoski fotograf« (Dorffotograf).

Bračić, Mirko (1915–1943)

Bekannt auch unter seinem Partisanendecknamen **Miran Bradač**. Partisanenkommandant, Politikommissar und Volksheld, der unter

anderem Kommandant der Laastal-Einheit, der operativen Alpen-Zone und der 14. Slowenischen Division war. Schöpfer zahlreicher Fotografien aus dem Partisanenleben. Bračić fiel bei der Befreiung von Kočevje, versehentlich getroffen von Schüssen, die Franc Bobnar-Gedžo abgefeuert hatte.

Brelj, Miloš (1916–2002)

Partisanenfotograf und Ingenieur. Einer der Gründer von Kričač, einer illegalen Rundfunkstation, die von November 1941 bis April 1942 im besetzten Ljubljana aktiv war. Später Leiter der Abteilung für Funktelegrafie des Hauptstabs der slowenischen Partisanen. Nach dem Krieg, im Jahr 1945, wurde er Direktor der ehemals deutschen Fabrik für Flugzeugteile in Maribor, die er zur ersten slowenischen Automobilfabrik namens TAM umwandelte.

Brenk, France (geb. 1912)

Er war im Agitprop des Rates der Volksbefreiung Sloweniens tätig, organisierte Fotokurse und leitete die Fotosektion.

Brvar, Ciril (geb. 1920)

Mitglied der Fotosektion der Vierten operativen Zone. Er arbeitete eng mit Jože Petek zusammen, der die Sektion in dieser Zeit leitete.

Bulatović, Raca (geb. 1923)

Geboren in Djakovica. Ab 1941 Kämpfer in der Volksbefreiungsarmee. Aus den montenegrinischen Verbänden wurde er 1944 in die Zweite Proletarische Brigade abkommandiert. Er war Politikommissar des Krankenhauses und der Aufklärungskompanie. Gleichzeitig fotografierte er während des gesamten Krieges.

Čaldarević, Mladen (1916–2010)

Geboren in Bijeljina. Studierte in Zagreb Pädagogik, Philosophie, Englisch und Psychologie und diplomierte nach dem Krieg in Belgrad. Als namhafter linker Intellektueller entzog er sich der

Verfolgung durch die Ustascha, indem er sich am 10. April 1941 den Partisanen in Jabukovac bei Petrinja anschloss. Er fotografierte die Kämpfe am Fluss Sutjeska. Seine Fotosammlung befindet sich heute im Kroatischen Staatsarchiv. Nach der Spezialisierung im Bereich der Soziologie unterrichtete er an Hochschulen in Zagreb, Belgrad und Sarajevo sowie in den USA an den Universitäten Columbia, Stanford und Berkeley.

Čanak, Ratko

Fotograf.

Čarkić, Mišo

Fotograf und Mitglied des Verbands der Kommunistischen Jugend Jugoslawiens.

Cerar, France (geb. 1912)

Er war Gefangener im italienischen Lager auf der Insel Rab und wurde nach der Kapitulation Italiens Kommissar der Artilleriebrigade der 14. Division. Als Verwundeter fotografierte er das Partisanenkrankenhaus auf dem Höhenzug Kočevski Rog. Zudem war er Mitglied der Fotosektion des Rats der Volksbefreiung Sloweniens und Mitglied der Fotosektion des Hauptstabs Sloweniens.

Cerjan, Stjepan-Puba

Zagreber Untergrundkämpfer aus Trnje, Mitglied der Kommunistischen Jugend und Fotograf, der 1945 bei Mraclin verwundet wurde.

Ciglič, Marjan (geb. 1924)

Geboren in Kranj. Als Mitglied der Befreiungsfront half er bei der Erstellung von Fotografien, auf denen Verbrechen der deutschen Wehrmacht festgehalten wurden. Später war er Kämpfer und Kommissar des Ersten Bataillons der Prešern-Brigade, Maschinengewehrschütze und Fotograf. In der Brigade war er für Agitation und Propaganda zuständig.

Čitaković, Sreten (geb. 1917)

Partisanenkämpfer in der Kolubara-Kompanie. Er fotografierte Soja Stanišić, eine der ersten Partisaninnen, und schuf zu Beginn des Krieges Porträts von Ivo Lola Ribar und Aleksandar Ranković.

Crnelić, Milan

Mitglied des Fotodienstes des Regionalen Volksbefreiungsrates für Slawonien.

Ćurčić, Milica

Fotografin.

Cvrtila, Franjo (geb. 1927)

Trat der Partisanenbewegung im Alter von 16 Jahren bei. Mitglied der 16. Jugendbrigade *Joža Vlahović*. Lebt heute in Zagreb.

Damnjanović, Živorad (gest. 1943)

Fotograf und Mitglied des Verbands der Kommunistischen Jugend Jugoslawiens. Er fiel 1943.

Deković, Ivan (1921–1944)

Fotograf aus Rogoznica und Mitglied der Widerstandsbewegung. Er wurde in Stupina hingerichtet.

Dolački, Josip

Leiter der Fotosektion in Pokupsko. Seine Fotografien aus Zagreb gelangten über Verbindungsmänner nach Pokuplje und Moslavina und wurden von dort aus verbreitet.

Dragila, Pero

Mitglied des Fotodienstes des Regionalen Volksbefreiungsrates für Slawonien. Dragila fotografierte die Befreiung von Zagreb. Nach dem Zweiten Weltkrieg und der Resolution des Informationsbüros emigrierte er nach Prag.

Elijas, (Rudolf) Tauber (1920–1944)

Fotograf aus Sarajevo. Nach der Ausrufung des Unabhängigen Staates Kroatien floh er in die italienische Besatzungszone. In Dalmatien wurde er im Lager auf der Insel Rab interniert und schloss sich von dort aus am 9. September 1943

der Partisanenbewegung an. Ende 1944 fiel er in der Nähe von Banijski Jabukovac.

Ercegović, (Ivan) Josip (geb. 1907)

Fotograf. In Zagreb erlernte er die Holzschnitzerei und wirkte in der gewerkschaftlichen Arbeiterbewegung. Nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges zog er sich in den Untergrund zurück und trat 1943 der Partisaneneinheit im Mosor-Gebirge bei. In der Folge war er Mitglied des Ersten Montenegrinischen Bataillons der Ersten Proletarischen Stoßbrigade, wo man ihn mit seinen beiden Fotoapparaten in den Stab der Ersten Proletarischen Division abkommandierte. Er bekleidete zugleich den Posten des Kurierdienstleiters. Man verhaftete ihn einige Male, doch gelang es ihm immer, zuvor vertrauliches Material zu vernichten.

Faneli, Mauricije Mario

Fotografierte die Befreiung von Belgrad und Zagreb. Alle Filme aus der Kriegszeit entwickelte er erst nach seiner Rückkehr nach Zagreb.

Fischer, Hari (geb. 1918)

Geboren in Wien, arbeitete er als Fotograf in Dubrovnik. Unter italienischer Besatzung floh er wie die meisten Juden vor dem Terror der Ustascha. Er wurde im Lager Kupare unweit von Dubrovnik und später im Lager auf der Insel Rab interniert. 1943 schloss er sich von dort aus der Partisanenbewegung als Kämpfer der Siebten Banija-Division an, um später Fotograf in der Fotosektion des Siebten Korps zu werden.

Fischer Ribarić, Hugo (geb. 1903)

Nach der Ausrufung des Unabhängigen Staates Kroatien flüchtete er in die italienische Besatzungszone, wo er jedoch als Jude 1942 in das Konzentrationslager Kraljevica und später in das Lager auf der Insel Rab gebracht wurde. Nach der Kapitulation Italiens und der Befreiung des Lagers im Jahr 1943 trat er der Volksbefreiungsarmee bei und wurde einer der Begründer der Fotosektion des Landesrates der Volksbefreiung Kroatiens.

Gattin, Živko (1923–2018)

Einzigster Fotograf, der während des Zweiten Weltkriegs Farbfotografien in Kroatien aufnahm, und einer der Gründer des dalmatinischen Fotoendienstes *Slobodna Dalmacija* (Freies Dalmatien). Nach dem Krieg war er kurzzeitig Leiter des Zentrums für Fotodokumentation innerhalb der Presseabteilung des Parlaments der Republik Kroatien, daraufhin widmete er sich jedoch gänzlich seiner Tätigkeit als Landwirt.

Gavrić, Tiosav (geb. 1920)

Geboren im Dorf Degurić bei Valjevo. Kaufmann und während des Krieges Fotograf der Dritten Kompanie des Ersten Bataillons.

Goldstein, Emil (geb. 1920)

In Sarajevo geborener Berufsfotograf. Verwundet während der Sechsten feindlichen Offensive, woraufhin man ihn in die Agitprop-Abteilung der Neunten Dalmatinischen Division und des Achten Korps abkommandierte.

Grbin, Ljubomir

Nahm Fotografien in El Shatt, Ägypten, auf.

Gregorić, Pavle (1892–1989)

In der Vorkriegszeit Kommunist und Mitglied des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei Kroatiens. Einer der Gründer des Landesrats der Volksbefreiung Kroatiens sowie Abgeordneter in der Ersten und Zweiten Sitzung des Antifaschistischen Rats der Volksbefreiung Jugoslawiens. Ein Teil seines fotografischen Werks wird im Kroatischen Staatsarchiv verwahrt und ist eingeschränkt für die Öffentlichkeit zugänglich.

Grgić, Ernest (geb. 1913)

Geboren in Sarajevo. Vor dem Krieg Fotograf in Zagreb und ab 1943 Mitglied der Kommunistischen Partei Jugoslawiens. Im Spanischen Bürgerkrieg kämpfte er in der Einheit *Divizionario* der 45. Division. Er stand dem Politkommissar Blagoje Parović nahe. Als Unteroffizier kehrte er 1938 aus Spanien zurück. Im Volksbefreiungskrieg war er für die Radiotelegrafie im Stab

der Ersten Proletarischen Division zuständig und wurde bei Kämpfen für die Befreiung von Zvornik verwundet. Später folgte er dem Ruf von Vili Šimunov-Barba, sich der Presseagentur TANJUG anzuschließen und mit ihm zusammen ein Fotoarchiv zu erstellen, das Ivo Lola Ribar nach Kairo mitnehmen sollte. Verheiratet mit Dina Zlata Grgić.

Gvozdrenović, Jovica

Fotograf und Mitglied der 31. Serbischen Stoßbrigade der Volksbefreiungsarmee.

Hreljanović, Viktor (1923–1997)

Aus Rijeka stammender Fotograf, der die Befreiung seiner Geburtsstadt fotografierte.

Ilić, Milenko

Fotograf aus Kosjerić.

Ingolič, Anton (1907–1992)

Aus Slowenien stammend, wurde er zu Beginn des Krieges nach Serbien vertrieben. Seinen Aufenthalt in Serbien hielt er auf circa zweihundert Fotografien fest und dokumentierte das Leben in den Lagern in Paraćin und Zaječar mit seinem Fotoapparat, den er heimlich ins Lager schmuggelte. In Čuprija gelang es ihm, die Hinrichtung der Widerstandskämpfer am Galgen im Stadtzentrum zu fotografieren. Berühmter Schriftsteller.

Ivančić, Stane (geb. 1911)

Geboren in Bovec. Der Volksbefreiungsarmee trat er am 2. Februar 1943 bei.

Ivanovski, Ivan

Fotolaborant und Zugführer der 42. Fliegerdivision.

Iveković, Mladen (1903–1970)

Promovierte 1928 und arbeitete als Jurist. Vor dem Krieg Mitglied der Kommunistischen Partei Jugoslawiens, inhaftiert 1936 und 1938. Mitglied des Agitprop und des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei Kroatiens. Redakteur

zahlreicher Zeitschriften und Gründer der Zeitschrift *Pregled*. Gemeinsam mit Andrija Hebrang kam er durch Gefangenaustausch aus dem Lager Jasenovac frei. Mitglied des Exekutivrats des Antifaschistischen Rats der Volksbefreiung Jugoslawiens, Chefredakteur der Zeitschrift *Vjesnik* und Leiter der Propagandaabteilung des Antifaschistischen Landesrats der Volksbefreiung Kroatiens sowie einer der bedeutendsten Akteure beim Ersten Kongress der Kulturschaffenden Kroatiens in Topusko (25–27. Juni 1944). Fotografierte während des Krieges. Sein Nachlass befindet sich heute im Kroatischen Staatsarchiv, seine Fotografien werden im Kroatischen Historischen Museum verwahrt.

Jakac, Božidar (1899–1989)

Geboren in Novo Mesto, Slowenien. Maler und Fotograf, Pädagoge und Dokumentarist, der 1943 den Partisanen folgte. Er schuf zahlreiche Grafiken sowie Fotografien und war einer der zentralen Organisatoren bei der Gründung der Akademie der bildenden Künste und des Designs in Ljubljana.

Jakovljević, Vladeta

Fotolaborant und junger Zugführer der 42. Fliegerdivision.

Janač, (Jožef) Petar (geb. 1927)

Fotograf aus Bačka Palanka und Mitglied der Jugendkompanie.

Jančić, (Radoslav) Angelina (geb. 1926)

Fototechnikerin.

Janković, (Krsta) Aleksandar (geb. 1909)

Geboren in Drenovac bei Kragujevac. In der Dritten Krajina-Brigade wirkte er ab Oktober 1944 als Fotograf.

Janković, Simon

Mitglied der Zehnten Herzegowina-Brigade. Mit seinem eigenen Fotoapparat schuf er Aufnahmen während des Krieges.

Jelič, Peter

Fotograf.

Jeraj, Jožica (geb. 1925)

Gesellin im Fotoatelier, in dem auch der Fotograf Miloš Trobec arbeitete. Mit Trobec fertigte sie Fotografien für die Untergrundkämpfer und war ab 1944 in der Fotosektion des Hauptstab Sloweniens tätig.

Jesenovec, Sandi (geb. 1926)

Geboren in Škofja Loka, wo er im Fotostudio *Šelhaus* arbeitete. Gemeinsam mit Edi Šelhaus schuf er zu Beginn des Zweiten Weltkriegs Fotos für die Widerstandsbewegung. Am 3. August 1943 schloss er sich den Partisanen an, bei denen er zunächst als Kurier fungierte und ab dem 9. Juni 1944 dem Stab des Neunten Korps zugeteilt wurde, wo er die Organisation des Fotolabors in der Sektion für Geodäsie übernahm. Er machte Aufnahmen im Format 9 × 12 cm. Das Museum für Neuere Geschichte in Ljubljana verwahrt heute 2.506 Negative aus seiner Hand. Er fotografierte viele Partisanen, aber auch die Befreiung der Städte Triest und Gorica.

Jokić, (Jovan) Rade (1907–1992)

Geboren in Valjevo, aus einer Arbeiterfamilie stammend. Mitglied der Arbeiterbewegung und der Kommunistischen Partei Jugoslawiens ab 1937. Seine Schwägerin war die Ehefrau des Malers Djordje Andrejević Kun. Im Krieg gehörte er der Valjevo-Kompanie an und geriet 1942 in Gefangenschaft. Im Juni 1944 schloss er sich nach der Haft erneut den Partisanen an.

Jovanović, Jovan

Leiter des Fotodienstes, Leitungsassistent des Nachrichtendienstes und Unterleutnant der 42. Fliegerdivision.

Jovanović, (Jovo) Drago (1900–1943)

Geboren in Priboj bei Lopare, erlernte er nach Beendigung der Volksschule das Fotografenhandwerk und eröffnete das Fotogeschäft *Foto Drago*. Während des Zweiten Weltkriegs arbeitete er mit

der Untergrundbewegung zusammen und entwickelte Filme der Partisanen, die ihm aus dem Majevisa-Gebirge übermittelt wurden. In seinem Fotostudio hielt man illegale Sitzungen ab. Im November 1943 verließ er gemeinsam mit den Einheiten der Volksbefreiungsarmee Tuzla und fiel im selben Jahr in der Nähe von Kalesije.

Kabić, Danilo

Fotoreporter der Nachrichtenagentur TANJUG und einer der bekanntesten Fotografen.

Kalajdžić, Mustafa

Fotograf der Fotosektion der 13. Herzegowina-Stoßbrigade in der Propagandaabteilung des Brigadestabs.

Kapor, Čedo (1914–2004)

Geboren in Trebinje, kämpfte er im Spanischen Bürgerkrieg. Kommissar der Herzegowina-Brigade und Fotograf des Ersten Herzegowinisch-Montenegrinischen Stoßbataillons. Zudem war er Sekretär des Regionalen Volksrates für die Herzegowina sowie Ausbilder des Operativen Stabs für die Herzegowina.

Kenelić, (Stevana) Dušan (geb. 1926)

Geboren in Bokšić Lug bei Našice. Fotograf im Stab der Dritten Proletarischen Krajina-Brigade.

Klemenčič, Dore (1911–1988)

Maler, Mitglied der Šerčer-Brigade, Leiter der Abteilung für grafische Gestaltung, Literatur und Fotografie im Neunten Korps. Darüber hinaus war er in der Bildungsabteilung im Rat der Volksbefreiung Sloweniens in Črnomelj aktiv.

Klis, Klaus Vladimir

Slowenischer Partisanenfotograf. 1945 hielt er die Folgen der Bombardierung der Stadt Zadar und am 9. Mai 1945 die Befreiung von Ljubljana fest.

Knežić, Luka (1912–1943)

Vor dem Krieg Mitglied der Arbeiterbewegung, ab 1941 Mitglied der Kommunistischen Partei

Jugoslawiens und Fotograf. Ab Juni 1941 diente er im Mostar-Bataillon und fiel in Ščit, unweit der Ortschaft Prozor in Bosnien und Herzegowina.

Kohn, Elvira (1904–2003)

Geboren in Rijeka. Vor dem Krieg arbeitete sie als Fotografin in Dubrovnik. Sie schmuggelte ihre Kamera der Marke *Leica* in das Konzentrationslager auf der Insel Rab und fertigte auch Aufnahmen während ihrer Gefangenschaft.

Kolobratar, Djuro

Fotograf aus Bor. Mitglied der Zehnten Brigade der 23. Division der jugoslawischen Volksbefreiungsarmee.

Konjhodžić, Mahmud (1905–1979)

Geboren in Ljubuško in Bosnien und Herzegowina. Jurastudium in Belgrad und Zagreb, wo er 1931 seinen Hochschulabschluss erlangte. Anschließend arbeitete er als Korrespondent für die Zeitung *Politika*. Zu Beginn des Zweiten Weltkriegs agierte er als Untergrundkämpfer in Zagreb, in der Folgezeit war er als Journalist und Fotograf in der Propagandaabteilung des Antifaschistischen Landesrats der Volksbefreiung Kroatiens, der Redaktion der Zeitung *Vjesnik* und der ersten Redaktion der Nachrichtenagentur TANJUG tätig. Autor zahlreicher Reportagen und Texte.

Kopinič, Dare

Fotograf des Rats der Volksbefreiung Sloweniens. Die Fotosektion dieses Rats war in Bordons Haus in Črnomelj untergebracht, wo mit der Einrichtung des Fotoarchivs der slowenischen Partisanen begonnen wurde.

Koprivec, Ignac (1907–1980)

Leiter der Fotosektion des Hauptstabs für Slowenien und Redakteur der Zeitung *Slovenski Partizan*.

Korčagin, Mića (geb. 1922)

In Smederevska Palanka geborener Fotograf.

Koren, Djurdja

Fotografin aus Velika Gorica, die nach ihrer Heirat den Namen Šipušić annahm.

Korsun, N.

Fotograf.

Kos, Alfred

Mitglied der Fotosektion des Rats der Volksbefreiung Sloweniens.

Kostić, (Matija) Vlado (geb. 1922)

Geboren in Ličje bei Gadžin Han, Serbien. Ab November 1944 Kämpfer des Ersten Bataillons der Ersten Proletarischen Brigade.

Kotnik, Jože (geb. 1914)

Fotografierte auf dem befreiten Territorium bei Kočevje.

Kovač, Voja

Leiter der Propagandaabteilung der Zweiten Brigade der 25. Serbischen Division.

Krajačić, Ivan-Stevo (1906–1986)

Einer der bedeutendsten Geheimagenten, der während des gesamten Krieges fotografierte. All seine Fotografien und sein Fotoapparat gingen beim Flugzeugabsturz bei Čemernica verloren, als auch Randolph Churchill, der Sohn von Winston Churchill, verwundet wurde.

Krnjajić, Petar

Fotografierte im Mai 1942 die regionale Parteikonferenz für Banija in Ljeskovac. Gleichzeitig fotografierte er kontinuierlich für die feindlichen Streitkräfte. Später wurde er wegen des Niederbrennens des Dorfes Prekop verurteilt und durch Erschießung hingerichtet.

Krajina, Rudi

Fotograf.

Kramar, Viktor

Slowenischer Fotograf und Untergrundkämpfer.

Križan, Janko (geb. 1918)

Geboren im Dorf Boljevci bei Zemun, wo er als Fotograf arbeitete. Zugführer in der Volksbefreiungsarmee.

Kržišnik, Zdravko (geb. 1921)

In der Fotosektion des Hauptstabs für die Entwicklung der Negative und die Ordnung des Fotoarchivs zuständig. Am 28. März 1943 fotografierte ihn France Cerar im Fotolabor in Črnomelj.

Latinović, Milan

Fotograf der Stabseinheit der Ersten Proletarischen Brigade.

Lekić, (Aksentija) Radisav (1921–1942)

Geboren in Mrčajevci. Als Mitglied des Ljubič-Bataillons geriet er in Gefangenschaft und wurde am 8. Dezember 1942 von bulgarischen Streitkräften durch Erschießung hingerichtet.

Lenardič, Stane-Žan (1918–2008)

Begann bereits mit 14 Jahren zu fotografieren. Bei den Partisanen wirkte er als Kriegsberichterstatter und Fotograf. Er nahm furchtlos aus nächster Nähe die Angriffe der Schlandroff-Brigade auf. Später organisierte er Filmaktivitäten und war Korrespondent der Nachrichtenagentur TANJUG für die slowenische Adria.

Lilik, Miroslav

Fotograf. Er nahm die Kriegsgefangenen auf dem Bleiburger Feld auf.

Lipar, Ivan-Iztok

Fotograf.

Lisac, Ivica

Aus Sarajevo stammender Fotograf und Untergrundkämpfer.

Lukateli, Anton (geb. 1916)

Maler und Fotograf während der Schlacht an der Sutjeska. Ab 1941 im Volksbefreiungskampf aktiv.

Magajna, Mario (1916–2007)

Geboren in Triest. Mitglied der Befreiungsfront. Im Triester Krankenhaus fertigte er Aufnahmen mit Hilfe von Röntgenplatten, zudem fotografierte er die Kämpfe um die Befreiung von Triest.

Manjiček, Franjo

Landwirt. Wegen seiner Invaldität vom Militärdienst befreit. Er konnte sich frei bewegen und dokumentierte fotografisch die Ereignisse während des Krieges. Die Ustascha nahmen ihn gefangen und brachten ihn ins Konzentrationslager Jasenovac, wo er 1944 ermordet wurde.

Marenčič, Janez (1914–2007)

Jurist und während des Krieges Mitglied des Neunten Slowenischen Korps. Die meisten seiner Fotografien schuf er in der Küstenlandbrigade.

Marinček, Ivan

Geboren in Nova Vas in der Nähe von Ptuj. Während des Krieges Radiotechniker des Hauptstabs für Slowenien. Er fertigte Aufnahmen des Kongresses der Antifaschistischen Frauenfront in Ljubljana, war Meister der Schwarzweißfotografie und einer der Pioniere des slowenischen Films.

Marjanović, Risto (1885–1969)

Im Ersten Weltkrieg Kriegsberichterstatter und aus heutiger Sicht Begründer der serbischen Fotoreportage. Er lehnte es ab, für die serbische Marionettenregierung zu arbeiten. Während des Zweiten Weltkriegs gelangen ihm heimliche Aufnahmen, im Jahr 1944 dokumentierte er die Befreiung Belgrads.

Masterl, Marjan (geb. 1917)

Fotografierte während der Okkupation von Škofija Loka. In der Folge trat er der Gorenje-Einheit bei, wo er als Offizier des Nachrichtendienstes und als Fotograf arbeitete. Seine außerordentlich interessanten Fotografien entstanden anlässlich des ersten Skiwettkampfs der Partisanen am 21. Januar 1945.

Matašin, Miro

In der Vorkriegszeit Mitglied des Verbands der Kommunistischen Jugend Jugoslawiens. Leiter der Fotosektion der Zwölften Stoßdivision und Leiter der Fotosektion des Regionalen Volksbefreiungsrats Slawoniens.

Mate, Jelič

Leiter der Fotosektion des Neunten Korps.

Mažar, Drago (1918–1991)

Volksheld. Bevor er sich der Partisanenbewegung anschloss, stand er an der Spitze einer Diversanten-Gruppe. Bei den Partisanen war er Kommandant der Ersten Kompanie für die Bosnische Krajina und später Kommandant der Sechsten Partisaneneinheit sowie Offizier des Nachrichtendienstes im Operativen Stab der Bosnischen Krajina. Er verlor im Krieg drei Brüder und seine Mutter.

Mehobej, Stevo

Fotografierte den Einzug der Partisanen in Zagreb.

Mešterović, Djura

Fotograf.

Mičić, Milorad (geb. 1911)

Geboren in Belgrad. Mičić fiel bei Lovas als Mitglied der Vierten Serbischen Stoßbrigade.

Milčinski, Janez (1913–1993)

Jurist und Arzt. Während des Zweiten Weltkriegs arbeitete er als Arzt und nahm viele künstlerisch hochwertige Fotografien auf. Er war einer der Gründer des Sanitätsdienstes der Partisanen sowie Arzt im Partisanenkrankenhaus und der Entbindungsstation Spodnji Hrastnik auf dem Höhenzug Kočevski Rog, woher die erhalten gebliebenen Fotografien stammen.

Milković, Simo

Illegal tätiger Fotograf aus Rijeka.

Mihić, Mate

Kommissar und Fotograf.

Mitrović, Mitar

Fotograf.

Mlekuž, Riko (geb. 1910)

Vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs arbeitete er im Fotoatelier *Purač* in Murska Sobota, später im Studio *Kramarič* in Ljubljana. Als Mitorganisator des Attentats auf Benito Mussolini wurde er verhaftet und nach Rom geschickt, doch gelang es ihm, aus dem Zug zu entkommen. In Celje wirkte er kurzzeitig im Studio *Pelikan* und floh anschließend zu den Partisanen, wo er als Fotograf der 14. Division tätig war.

Mosinger, Franjo (1899–1956)

Einer der bedeutendsten kroatischen Fotografen der Zwischenkriegszeit. Nach einem Architekturstudium in Wien kehrte er 1918 nach Zagreb zurück und übernahm das Atelier seines Vaters in Ilica – das erste kroatische Institut für Fotokunst. Später verlegte er sein Atelier in den Zagreber Stadtteil Dolac und eröffnete 1935 ein Atelier in der Knez-Mihailova-Straße in Belgrad. Seine Reise zu den Partisanen am 11. Mai 1943 dokumentierte er in Form eines Fototagebuchs unter dem Namen Slobodan Antunović. Er wirkte im Agitprop des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei Kroatiens und gründete eine Fotosektion in Otočac. Ein Jahr später wurde er schwer verwundet und über die Insel Vis ins Krankenhaus nach Bari transportiert. Während dieser Zeit schuf er die politischen Karikaturen *Bolesnici sobe br. 22* (Patienten aus Zi. 22) und *Medicinari u Grumu* (Mediziner in Grum).

Munjas, Petar (1922–1978)

Geboren im Dorf Gojak. Ab 1933 erlernte er in Belgrad das Fotografenhandwerk, verließ nach Schwierigkeiten jedoch seinen Meister und vollendete seine Lehre in Smederevska Palanka, wo er sich der gewerkschaftlichen Arbeiterbewegung anschloss.

Nedeljković, Konstantin

Berufsfotograf und Sympathisant der Kommunistischen Partei Jugoslawiens aus Leskovac. 1941 wurde er verhaftet und im Konzentrationslager Banjica hingerichtet.

Nešković, Bora

Fotograf.

Nikolić, Dragan

Fotograf.

Nikolić, (Save) Zdravko (geb. 1920)

In Ljubinić bei Obrenovac in Serbien geborener Kaufmann. Ab 1944 im Volksbefreiungskrieg als Fotograf tätig. Fotograf der Ersten Brigade der Sechsten Proletarischen Division.

Nikoliš, Branko

Aus Sjeniĉak stammend, war er vor dem Krieg als Kaufmann tätig. Er fotografierte Piloten der Alliierten in der kroatischen Ortschaft Radjenovac unweit von Novska und die Kolonnen ziviler Geflüchteter in Vrgin Most.

Nisim, Baruh (1915–1943)

Geboren in Banja Luka, in Belgrad als Fotograf tätig. Mitglied der Kommunistischen Partei Jugoslawiens ab Juli 1943. Als Kämpfer des Sechsten Belgrader Bataillons der Ersten Proletarischen Brigade fiel er im November 1943 bei den Kämpfen um die Befreiung von Travnik.

Oblak, Matej

Fotograf in der Fotowerkstatt *Vipava*.

Orlić, Zvonimir (1910–1942)

Geboren in Pula. Berufsfotograf und ab April 1942 Mitglied des Mostar-Bataillons. Im Juli 1942 fiel er in Ostrožac unweit von Konjic.

Orović, Savo (1888–1974)

Offizier der montenegrinischen Armee im Ersten Weltkrieg und Offizier im Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen, der den Rang eines Obersts erhielt. Nach dem Aprilkrieg 1941 betei-

ligte er sich an der Organisierung des Aufstands vom 13. Juli. Mitglied der Kommunistischen Partei Jugoslawiens ab 1943. Die Partisanen verliehen ihm als Erstem den Rang eines Generalleutnants. Orović fotografierte während des gesamten Krieges und schaffte es, die Negative von Bildern zahlreicher bedeutender Schlachten aufzubewahren, zum Beispiel der Schlacht am Fluss Sutjeska und in Drvar. Mitglied des Antifaschistischen Rats der Volksbefreiung Jugoslawiens.

Pantelić, Radovan

Fotograf.

Parać, (Ivan) Jakov (geb. 1922)

Geboren in Moseć bei Drniš. Fotograf und Arbeiter, Mitglied des Verbands der Kommunistischen Jugend Jugoslawiens ab 1943 und Angehöriger der Stabseinheit der Ersten Proletarischen Brigade sowie politischer Delegat.

Pašić, Emir

Mittelschüler und Fotograf der 13. Herzegowina-Stoßbrigade der Volksbefreiungsarmee sowie politischer Delegat der Ersten Kompanie des Zweiten Bataillons.

Pavletić, Ivica

Fotograf.

Pavlić, Drago

Fotograf.

Pavlin, Miran-Miro (geb. 1921)

Zu Beginn des Zweiten Weltkriegs fotografierte er im besetzten Ljubljana und betrieb heimlich ein Fotostudio in der Gregorič-Straße. Einer der wichtigsten Chronisten im okkupierten Ljubljana.

Pavlović, Živan

Geboren in Kikinda in Serbien. Er fiel bei Pleterica, wo er auch begraben wurde.

Perajica, (Ivan) Antonio (1915–1992)

Geboren in Čvrljevo bei Drniš. Vor dem Krieg war er als Fotograf tätig und eröffnete bereits 1934 sein eigenes Atelier. Bei Kriegsbeginn arbeitete er für die *Cinecittá* in Italien. Nach der Kapitulation Italiens gelangte er mit Mitgliedern der Garibaldi-Brigade nach Dalmatien. Ab September 1943 Zugführer im Dritten Bataillon der Ersten Proletarischen Brigade, Fotograf und Filmreporter sowie ab 1944 Mitglied der Kommunistischen Partei Jugoslawiens.

Petek, Jože (1912–1945)

Einer der talentiertesten slowenischen Fotografen, der 1943 der Partisanenbewegung beitrug. Er nahm den Feldzug der 14. Division in Kroatien und in der Steiermark auf und schuf Fotografien von besonderem dokumentarischem Wert. Nachdem er verraten wurde, erschoss man ihn am 3. Januar 1945.

Peter, Fajfar

Fotograf im Neunten Korps.

Petrović, (Jakša) Batrić (geb. 1915)

Aus der Siedlung Klopot bei Podgorica stammend. In der Ersten Proletarischen Brigade ab September 1944. Mitglied des Ersten Bataillons und Fotograf der Brigade.

Pfeifer, Marjan (1910–1992)

Geboren in Ljubljana. Er besuchte die Grafikschule in Wien und erlernte das Fotografenhandwerk in Graz. In der Partisanenbewegung wirkte er als Fotograf und nahm die Befreiung der Stadt Maribor auf. Vor dem Krieg war er im Verlag *Jugoslovanska tiskarna* in Ljubljana beschäftigt. Sein Bild *Na juriš* (Sturmangriff) gilt vielen als eine der besten Reportagefotografien der Partisanen.

Pipenbacher, Gojko (geb. 1902)

Polyglotter und Präsident des Fotoklubs *Ljubljana* in der Vorkriegszeit. Er schloss sich 1943 der Partisanenbewegung an, organisierte den Fotodienst

in der 18. Division und war in der Folge als Fotograf in der Agitprop-Abteilung des Siebten Korps aktiv.

Pirnat, Ivan (geb. 1901)

Amateurfotograf, später Redakteur der Zeitschrift *Polet* und Mitglied der Sektion Slowenischen Volksbefreiungsrates in Črnomelj.

Plavšič, Nikola

Leiter der Fotosektion des Oberkommandos der Volksbefreiungsarmee und des Landrats für die Vojvodina, zu dem er am 26. Dezember 1944 ernannt wurde.

Pocajt, Marjan

Mitglied der Foto- und Filmsektion des Siebten Korps.

Popov, Petar (geb. 1895)

Am 5. Mai 1941 wurde er von den Ustascha verhaftet und an einen unbekanntem Ort verschleppt.

Popović, Nikola

Fotograf der 32. Division.

Popović, Slobodan-Bakula (1923–1941)

Während der Užice-Republik wirkte er als Fotograf und Sekretär des Bezirkskomitees des Verbands der Kommunistischen Jugend Jugoslawiens. Als Kämpfer der Ersten Požega-Kompanie fiel er 1941 bei feindlichen Fliegerangriffen im serbischen Požega.

Potočnjak, Vlado (1924–1997)

Maler und Mitglied des Fotodienstes des Regionalen Volksbefreiungsrates für Slawonien.

Povh, Dušan (1921–2000)

Fotografierte die Auswirkungen der italienischen Okkupation seines Geburtsorts Novo Mesto und arbeitete im Atelier für Zentraltechnik der Kommunistischen Partei Sloweniens.

Poznjak, (Jakov) Ivan (geb. 1926)

Fotograf und ab dem 21. Oktober 1944 Mitglied der Zweiten Dalmatinischen Brigade.

Prešern, Jakob (1888–1975)

Geboren in Begunje in der Oberkrain in Slowenien. Soldat im Ersten Weltkrieg. Während des Zweiten Weltkriegs dokumentierte er die italienische Okkupation von Ljubljana und die Befreiung der Stadt.

Radivojević, Dragić

Fotograf in der Vierten Serbischen Stoßbrigade. Er fiel bei Lovas.

Rakić, Milivoje

Fotograf.

Rebić, Marijan

Fotograf aus Knin.

Ritopečki, Jovan (1923–1989)

Fotograf aus Pančevo. Radiotechniker, Kriegsberichterstatter und Fotograf der Ersten Vojvodina-Brigade.

Roca, Ante (1905–1989)

Geboren in Vodice. Er fotografierte ab 1921 und wurde 1924 Mitglied der Kommunistischen Partei. Ab 1943 war er im Volksbefreiungskrieg in der Stabseinheit der 19. Norddalmatinischen Division aktiv und wirkte später als Fotograf des Antifaschistischen Landesrats der Volksbefreiung Kroatiens in der Abteilung für technische Dienste.

Romac, Paško (1913–1982)

Geboren in der Ortschaft Vukšić in der Nähe von Benkovac. In der Vorkriegszeit Kommunist, der wegen seiner politischen Überzeugungen zu einer mehrjährigen Haftstrafe verurteilt wurde. Im August 1941 gelang es ihm, aus dem Gefängnis in Sremska Mitrovica durch einen gegrabenen Tunnel zu fliehen, woraufhin er sich an der Gründung der Partisaneneinheit in der Fruška Gora beteiligte. Später bestellte man ihn zum Politikommissar der Ersten Proletarischen Brigade.

Als Mitglied der Politabteilung wurde er am 6. September 1942 mit Parteiarbeit betraut, danach erfolgte die Ernennung zum Politkommissar der Ersten Vojvodina-Brigade. Während des gesamten Krieges fotografierte Romac mit seiner eigenen Kamera.

Romanič, Peter

Mitglied der Fotosektion des Rats der Volksbefreiung Sloweniens, der für Aufnahmen aus dem politischen Leben zuständig war.

Ruljančić, Jure (1913–1998)

Mitglied der Fotosektion des Regionalen Volksbefreiungsrats für Dalmatien.

Šaković, Ismet (1920–1945)

Fotograf aus Gračanica, der sein Handwerk in Dobož erlernt hatte. Mit fünfzehn Jahren eröffnete er ein eigenes Fotogeschäft. Am 13. März 1945 starb er auf dem Berg Romanija bei Kämpfen gegen die deutschen Besatzer.

Savić, Branko (1915–2009)

Geboren in Bjelovar. In Berlin absolvierte er einen Ausbildungskurs zum Fotografen und kehrte nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten nach Belgrad zurück. Gegen Ende des Kriegs fotografierte er für die Nachrichtenagentur TANJUG.

Sege, Nikola (geb. 1909)

Geboren in Vrbas. Er arbeitete als Fotograf in Osijek und gehörte ab 1943 der Volksbefreiungsarmee an.

Šelhaus, Edi (1919–2011)

Aufgrund der Verfolgung durch die Faschisten zog die Familie Šelhaus nach einigen Jahren in Triest nach Zagreb, wo sein Vater ein Fotoatelier eröffnete, während seine Mutter in Škofja Loka arbeitete. 1943 erhielt er einen Einberufungsbefehl der deutschen Wehrmacht, doch schloss er sich der Partisaneneinheit aus Škofja Loka an. Im Sommer 1944 wurde er schwer ver-

wundet. Während er auf dem Partisanenflugplatz Podzemelj auf den Transport nach Bari wartete, kam er mit dem Agitprop-Offizier France Brenk in Kontakt, der zu jener Zeit zusammen mit Franjo Veselko den Fotodienst der slowenischen Partisanen organisierte.

Ševkan, (Ibrahim) Revro (1914–1944)

Geboren in Mostar, Bosnien und Herzegowina. Arbeiter und Fotograf, der sich 1942 der Volksbefreiungsarmee anschloss. Er fiel 1944 bei Gornji Vakuf.

Šibelja, Anton (1914–1945)

Werftarbeiter, Mitglied der Bewegung Triest-Istrien-Gorica-Rijeka (TIGR) und der Kommunistischen Partei Italiens ab 1936. Organisator der ersten militärischen Aktionen in der Gegend von Triest. 1942 folgte er den Partisanen, bei denen er in der technischen Werkstatt tätig war und überdies als Untergrundkämpfer häufig in das feindliche Territorium reiste. Gegen Kriegsende Leiter der Werkstatt des Neunten Slowenischen Korps. Einer der Erfinder der »Partisanenkanone«, die aus italienischen Mörserrohren mit einem Durchmesser von 81 cm sowie verschiedenen Waffen- und Fahrzeugteilen zusammengesetzt war. Darüber hinaus fotografierte er während des gesamten Krieges.

Šimunov, Vili-Barba

Einer der ersten Fotografen des Oberkommandos und der Nachrichtenagentur TANJUG. Er fiel 1944 bei den Kämpfen um Drvar.

Škodlar, Čoro (1902–1966)

Maler, Fotograf und Publizist. Er trat 1943 der Partisanenbewegung bei, in der er für die Beschaffung von Fotomaterial zuständig war. Er war einer der wenigen Fotografen, die Farbaufnahmen gefertigt haben.

Skrgin, Žorž (1910–1997)

Geboren in Odessa. Von Beruf Balletttänzer im Kroatischen Nationaltheater und vor dem Krieg Mitglied des Fotoklubs *Zagreb*. Skrgin, der in Belgrad verstarb, war einer der aktivsten Partisanenfotografen und hinterließ eine umfangliche Fotosammlung.

Sladić, Vjekoslav

Geboren in Laslavić. Berufsfotograf und Mitglied des Bezirkskomitees der Kommunistischen Partei Kroatiens in Karlovac.

Smolej, Slavko (1909–1961)

Geboren in Jesenice. Wegen seiner Mitwirkung an der Befreiungsfront wurde er am 20. Januar 1945 verhaftet. Fotografierte und entwickelte Filme für die Partisaneneinheiten aus Jesenice und Bohinj.

Sočan, Jule (geb. 1909)

Ab dem Kriegsausbruch im Jahr 1941 illegal tätiger Fotograf in Ljubljana, der für die Tomšić-Brigade Aufnahmen fertigte.

Solkan, Gorica (gest. 1945)

Fotografin in der Volksbefreiungsarmee ab dem 23. Oktober 1944. Sie fiel am 17. Januar 1945 in der Nähe des Dorfes Sotin in Kroatien.

Spasić, Levča

Fotograf.

Spasić, Stojan

Fotograf des Ersten Bataillons und Zeitungsreporter.

Štajer, Božidar

Fotograf.

Stajer, Jože

Illegal tätiger Fotograf.

Starčević, (Nikola) Blagoje (1927–1943)

Starčević arbeitete im Geschäft *Foto Drago* des Fotografen Drago Jovanović in Tuzla. Im Alter von 16 Jahren schloss er sich 1943 der neu formierten 18. Kroatischen Brigade an. Er fiel bei Kämpfen gegen Einheiten der deutschen Wehrmacht.

Stevanović, (Milutin) Milivoj (geb. 1903)

Geboren in Ivoševci bei Knin in Kroatien. Ab dem 1. Dezember 1944 im Volksbefreiungskrieg und als Fotograf in der Unteroffizierschule für Luftfahrt aktiv.

Štok, Milan

Leiter der Fotosektion des Siebten Korps und Autor des *Fotografski priručnik* (Handbuch der Fotografie).

Šubek, Stjepan

Fotograf.

Tačković, Mate

Im April 1945 fotografierte er den Einzug der Verbände der Volksbefreiungsarmee und der Widerstandsbewegung Jugoslawiens in Stara Gradiška. Fotograf der 28. Slawonischen Stoßdivision und des Fotodienstes des Regionalen Volksbefreiungsrats für Slawonien.

Tadić, Nedeljko

Leiter der Fotosektion der 13. Herzegowina-Stoßbrigade.

Tavčar, Ivan (1889–1966)

Fotograf und Alpinist.

Trobec, Ivan

Fotograf.

Trobec, Mirko

Fotograf.

Vajner, Slaviša, gen. Čiča (1903–1942)

Geboren in Novi Vinodolski. Abitur in Koprivnica und Studium in Zagreb. Im Romanija-Gebirge organisierte er die erste Partisanenkompanie. Mitglied des Hauptstabs des Rats der Volksbefreiung von Bosnien und Herzegowina. Er starb in der Nähe von Han Pijesak durch Selbstmord, um nicht in die Hände der deutschen Wehrmachts-soldaten zu fallen. Vajner trug die ganze Zeit seinen Fotoapparat mit sich.

Vavpotič, Rudi

Geboren 1919 in Maribor. Mitglied der Fotosektion des Hauptstabs für Slowenien in Vojna Vas bei Črnomelj.

Veselko, Franjo (geb. 1905)

Mitglied der Fotosektion des Hauptstabs für Slowenien und anschließend Leiter der Fotosektion des Rats der Volksbefreiung Sloweniens. Ihm war die Entdeckung mehrerer Tausend deutscher Fotografien in der Redaktion der Zeitschrift *Piccolo* zu verdanken, unter denen sich Aufnahmen des »Unternehmens Rösselsprung« (Angriff auf Drvar) befanden.

Vičić, Emil

Fotograf, Designer und Architekt. Nach dem Krieg Organisator der Kunstausstellung im Technischen Museum in Zagreb.

Vidin, Vlatko (geb. 1923)

Fotograf und Partisanenkämpfer.

Vidmar, Drago (1901–1982)

Maler. Er studierte in Zagreb und lebte später in Paris. Fotografierte während des Zweiten Weltkriegs und wurde 1944 zum organisatorischen Sekretär des Slowenischen Nationaltheaters berufen.

Vidmar, Nande (1899–1981)

Bruder von Drago Vidmar. Maler, der während des Zweiten Weltkriegs fotografierte. Mitglied der Befreiungsfront ab 1941 und Mitglied der Kommunistischen Partei Jugoslawiens ab 1942. Er hielt

die Bewegungen der Partisaneneinheiten und das Begräbnis des Partisanenkommandanten Franc Rozman-Stane fest. Später Mitglied der Fotosektion des Rats der Volksbefreiung Sloweniens und Aquarellmaler.

Viršek, Stane (geb. 1915)

Seine ersten Fotografien nahm er mit der Kamera von Mirko Bračić in der 14. Division auf. In der Folge gehörte er der Ljubljana-Brigade an, in der er bei den Kämpfen gegen den Feind schwer verwundet wurde. Mitglied der Fotosektion des Rats der Volksbefreiung Sloweniens.

Vivoda, Joakim

Fotograf.

Vujnić, (Mile) Stevo (geb. 1924)

Fotograf aus der Ortschaft Kričke bei Drniš in Kroatien. ab dem 7. Juli 1942 in der Ersten Dalmatinischen Brigade und ab Juli 1943 in der Zweiten Dalmatinischen Brigade. Stellvertreter des Politkommisars des Bataillons.

Vujošević, Jovan

Fotograf.

Zafron, Frane (geb. 1916)

Dalmatinischer Fotograf, geboren in Vodice. Am 10. März 1943 von den Italienern gefangen genommen. Nach einem Monat in Haft schloss er sich den Partisanen an und kämpfte in der Norddalmatinischen Division.

Zagoričnik, Valerija (geb. 1926)

Geboren in Celje. Fotografin des Hauptstabs der Volksbefreiungsarmee und der Widerstandsbewegung der Vojvodina.

Zalar, Slavko (1921–1987)

Fotograf des Zweiten Bataillons der Ersten Dalmatinischen Brigade, der auf der Insel Vis Aufnahmen fertigte. Später Fotograf des Vierten Bataillons der Ersten Dalmatinischen Brigade und Mitglied der Fotosektion des Regionalen Volksbefreiungsrats für Dalmatien.

Živković, Borislav

Fotolaborant und junger Zugführer der 42. Fliegerdivision.

Živković, (Milutin) Djordje (1923–1944)

Amateurfotograf und Landwirt. Ab 1943 Mitglied der Kommunistischen Jugend Jugoslawiens. Er gehörte dem Ersten Bataillon der Volksbefreiungsarmee Serbiens und später der Šumadija-Brigade an. Am 4. Dezember 1943 wurde er in Prijepolje schwer verwundet, gefangen genommen und am 3. April 1944 im Belgrader Konzentrationslager Sajmište hingerichtet.

Žorž, Bogomir

Fotograf der Vierten Zone.

Zupančić, Maksimilijan-Milijan (1911–1968)

Berufsfotograf, der 1943 den Partisanen folgte. Er organisierte den Fotodienst in Novo Mesto und war anschließend zusammen mit anderen Fotografen an der Gründung des slowenischen Fotodienstes der Partisanen in Črnomelj beteiligt. Große Verdienste erwarb er durch die Beschaffung von Fotomaterialien und die Verbesserung der Qualität der Partisanenfotografie.

Bibliografije

Archive

Banja Luka, Arhiv Republike Srpske | Archiv der Republik Srpska.

Belgrad, Muzej Jugoslavije | Museum Jugoslawiens, Fotobestand.

Belgrad, Vojni Arhiv | Militärarchiv, Bestand NOVJ, NDH, NOB.

Belgrad, Vojni Muzej | Militärmuseum.

Celje, Muzej novejšje zgodovine | Museum für Neuere Geschichte der Stadt Celje, Fotobestand.

<https://www.znaci.net> [Abruf am 11.02.2021].

Jasenovac, Javna ustanova Spomen-područje Jasenovac (JUSP) | Gedenkstätte und Museum Jasenovac.

Jerusalem, Yad Vashem – The World Holocaust Remembrance Center | Yad Vashem – Internationale Holocaust Gedenkstätte.

Ljubljana, Arhiv Republike Slovenije | Archiv der Republik Slowenien, Bestand *Zbirka narodnoosvobodilnega tiska 1941.–1945.* und *Zbirka NOB tiska–brošure 1062–1065.*

Ljubljana, Inštitut za novejšjo zgodovino | Institut für Neuere Geschichte, Fotobestand.

Ljubljana, Moderna galerija | Moderne Galerie, Fotobestand.

Ljubljana, Muzej novejšje zgodovine Slovenije | Museum für Neuere Geschichte Sloweniens, Fotobestand.

Maribor, Umetnostna galerija | Kunstgalerie.

Privatarchive: Robert Čopec, Dunja Žanko Darrot, Ingrid Gattin Pogutz, Marko Strpić.

Sarajevo, Arhiv Bosne i Hercegovine | Archiv Bosnien-Herzegowinas, Bestand NDH.

Sarajevo, Historijski muzej Bosne i Hercegovine | Historisches Museum Bosnien-Herzegowinas, Bestand NOB.

Tuzla, Arhiv tuzlanskog kantona, KPBiH Gračanica | Archiv des Kantons Tuzla, Bestand des Bezirkskomitees.

Zagreb, Hrvatski državni arhiv | Kroatisches Staatsarchiv, Bestand ZAVNOH, Bestand 216 (MNP NDH).

Zagreb, Hrvatski povijesni muzej | Kroatisches Historisches Museum, Fotobestand.

Zagreb, Muzej grada Zagreba | Museum der Stadt Zagreb, Fotobestand.

Veröffentlichtes Archivmaterial

Grada za historiju NOP u Slavoniji. Bd. 5: 1.4.–31.5.1943. Slavonski Brod: Historijski institut Slavonije 1966.

Grada za povijest narodnooslobodilačke borbe u sjeverozapadnoj Hrvatskoj 1941.–1945. Bd. I–II. Zagreb 1981.

Sabor u Topuskom. Treće zasjedanje Zemaljskog antifašističkog vijeća narodnog oslobođenja Hrvatske. Zagreb 1975.

Trials of War Criminals Before The Nuernberg Military Tribunals Under Council Law. Bd. XI, Nr. 10. United States Government Printing Office Washington 1950.

Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda. Bd. I/20: Borbe u Srbiji 1941–1944. Belgrad 1965.

Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda. Bd. II/6: Dokumenti vrhovnog štaba Narodnooslobodilačke vojske Jugoslavije 1942. Belgrad 1957.

Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda. Bd. II/7: Dokumenta vrhovnog štaba Narodnooslobodilačke vojske Jugoslavije 1942–1943. Belgrad 1959.

Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda. Bd. II/10: Dokumenta vrhovnog štaba Narodnooslobodilačke vojske Jugoslavije 1943. Belgrad 1962.
Zbornik dokumentata i podata o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda. Bd. II/12. Belgrad 1971.

Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda. Bd. II/15. Belgrad 1982.

Zbornik dokumenata i podataka o narodnooslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda. Bd. V/4: Borbe u Hrvatskoj 1944. godine. Belgrad 1961.

Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda. Bd. V/26: Borbe u Hrvatskoj 1944. godine. Belgrad 1961.

Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda. Bd. V/30: Borbe u Hrvatskoj 1941.–1942. godine. Belgrad 1963.

Zbornik dokumenata i podataka o narodnooslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda. Bd. V/34: Borbe u Hrvatskoj 1944. godine. Belgrad 1966.

Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda. Bd. IX/3: Partijsko-politička dokumenta 1943. godine. Belgrad 1967.

Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda. Bd. IX/6: Partijsko-politička dokumenta 1943. godine. Belgrad 1967.

Zbornik dokumenata i podataka o narodno-oslobodilačkom ratu jugoslovenskih naroda. Bd. V/26: Borbe u Hrvatskoj 1944. godine. Belgrad 1961.

Zemaljsko antifašističko vijeće narodnog oslobođenja Hrvatske, zbornik dokumenata 1944. Zagreb 1975.

Monografien, Sammelbände und Ausstellungskataloge

Antić, Vinko. *Vinodoska Selca u borbi*. Selca: Udruženje boraca narodnooslobodilačkog rata 1975.

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

Barthes, Roland. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1989.

Bate, David. *Photography: The Key Concepts*. Oxford und New York: Berg 2009.

Batinić, Jelena. *Women and Yugoslav Partisans. A History of World War II Resistance*. Cambridge: Cambridge University Press 2015.

Begović, Sima. *Logor Banjica 1941–1944*. Bd. 2. Belgrad: Institut za savremenu istoriju 1989.

Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1963. Benjamin, Walter. *Eseji*. Belgrad: Nolit 1974.

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

Bokan, Branko J. *Srez Sanski Most u NOB 1941–1945. godine*. Sanski Most: Skupština opštine Sanski Most 1980.

Borojević, Ljubomir, Samardžija Dušan und Bašić, Rade. *Peta kozaračka brigada*. Belgrad: Narodna knjiga 1973.

Bosiočić, Bogdan S. *21. slavonska udarna brigada*. Belgrad: Vojnoizdavački zavod 1981.

Butorović, Radule. *Sušak i Rijeka u NOB*. Rijeka: Centar za historiju radničkog pokreta i NOR Istre, Hrvatskog primorja i Gorskog Kotara 1975.

Čemalović, Enver. *Mostarski bataljon*. Mostar: Skupština opštine Mostar i Odbor za istoriju revolucionarnog radničkog pokreta i NOB-a Mostara 1986.

Čobanski, Mila, Golubović, Zvonimir und Kumanov, Živan. *Novi Sad u ratu i revoluciji 1941–1945*. Novi Sad: Institut za izučavanje Vojvodine 1976.

Čukić, Milorad und Lagator, Špiro. *Partizanke prve proleterske*. Belgrad: NIP 1978.

Davidović, Radivoje und Belić-Koročkin-Davidović, Mirjana: *Stevan Filipović, istina o istorijskoj fotografiji*. Belgrad Čigoja 2012.

Dedijer, Vladimir. *Dnevnik III 1941–1944*. Rijeka: GRO Liburnija, Zagreb: Mladost 1981.

Derrida, Jacques. *The Work of Mourning*. Chicago und London: The University of Chicago Press 2001.

Dugandžić, Andreja und Okić, Tijana. *The Lost Revolution. Women's Antifascist Front between Myth and Forgetting*. Sarajevo: Crvena 2018.

Fabec, Franc und Vončina, Dejan. *Slovenska odporniška fotografija 1941.–1945*. Ljubljana: Modrijan 2005.

Faber, Sebastiaan. *Memory Battles Of The Spanish Civil War*. Nashville: Vanderbilt University Press 2018.

Glišić, Venceslav. *Užička republika*. Belgrad: Nolit 1986.

Goldberg, Vicki. *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*. New York: Abbeville Press 1991.

Gončin, Milorad. *U rovovima Srema*. Belgrad: NIRO Ekspres 1981.

Hariman, Robert und Louis Lucaites, John. *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*. Chicago: University of Chicago Press 2007. Hlevnjak, Branka und Ivanuš, Rhea. *Hrvatska antiratna fotografija: Prvi svjetski, Drugi svjetski i Domovinski rat*. Zagreb: Udruga za promicanje oblikovanja i umjetnosti, Design Art d. o. o., Centar za kulturu i obrazovanje 2008.

- Huljić, Veseljko. *Vis 1941–1945*. Split: Institut za historiju radničkog pokreta Dalmacije 1979.
- Huljić, Veseljko und Dželebdžić, Milovan. *Veze u Narodnooslobodilačkoj borbi 1943.–1945*. Bd. II. Belgrad: Vojnoizdavački zavod 1984.
- Israeli, Raphael. *The Death Camps of Croatia. Visions and Revisions, 1941–1945*. New Brunswick & London: Transaction Publishers 2013.
- Ivanuš, Rhea. *Fotografski albumi u zbirci fotografija, filmova i negativa Hrvatskoga povijesnog muzeja*. Zagreb: Hrvatski povijesni muzej 2006.
- Jakšić, Pavle. *Nad uspomenu*. Bd. I. Belgrad: Izdavačko preduzeće Rad 1990.
- Kallis, Aristotle. *Nazi Propaganda and the Second World War*. New York: Palgrave MacMillan 2006.
- Kladnik, Tomaž, Jurjavčič, Katarina und Dežman, Jože. *Vojne fotografije 1941.–1945. Partizanske jedinice*. Ljubljana: Defensor 2010.
- Kemp, Martin. *Christ to Coke: How Image Becomes Icon*. New York: Oxford University Press 2012.
- Kocković, Braco. *I tamo smo samo ljudi bili (tragovima partizanskih ranjenika)*. Zagreb: Spektar 1982.
- Konjikušić, Davor. *Fotografija i moć*. Zagreb: Akademie für Dramenkunst (Diplomarbeit) 2014.
- Košćević, Želimir. *U fokusu: ogledi o hrvatskoj fotografiji*. Zagreb: Školska knjiga 2006.
- Kracauer, Siegfried. *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1977.
- Krstulović, Vicko. *Memoari jugoslavenskog revolucionara I*. Sarajevo: Buybook 2012.
- Kurtović, Nikolina. *Communist Stardom in the Cold War: Josip Broz Tito in Western and Yugoslav Photography, 1943–1980*. Toronto: University of Toronto (Diss.) 2010.
- Lozić, Vladko. *Fotoklub Zagreb 1892.–1992. Prilozi za povjesnicu*. Zagreb 2000.
- Lukač, Dušan. *Ustanak u Bosanskoj krajini*. Belgrad: VIZ Belgrad 1967.
- Maclean, Fitzroy. *The Life and Times of Josip Broz-Tito*. New York: Harper 6c Brothers 1957.
- Manošek, Valter. *Holokaust u Srbiji. Vojna okupaciona politika i uništavanje Jevreja 1941–1942*. Belgrad: Službeni list SRJ 2007.
- Marx, Karl. *Das Kapital*. Bd. I. Frankfurt/Main, Berlin und Wien: Ullstein Verlag 1973.
- Matašin, Miro. *Ratne fotografije: Salon Becić*. Ausst.-Kat. Slavonski Brod: Muzej radničkog i narodnooslobodilačkog pokreta 1981.
- Mataušić, Nataša. *Koncentracioni logor Jasenovac*. Zagreb: Spomen područje Jasenovac 2008.
- Matić, Branko. *Valjevski partizani 1941–1942 na fotografijama Rada Jokića*. Valjevo: Eigenausgabe des Autors 2015.
- Mažar, Drago. *Partizanski album*. Mit einem Vorwort von Jovo Popović. Banja Luka: Glas, Belgrad: 4. Jul. 1981.
- Memou, Antioni. *Photography and social movements. from the globalisation of the movement (1968) to the movement against globalisation (2001)*. Manchester und New York: Manchester University Press 2013.
- Mihovilović, Djordje. *Jasenovac 1945.–1947. Fotomonografija*. Jasenovac: Javna ustanova Spomen-područje Jasenovac 2016.
- 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.
- Miletić, Miloš und Radovanović, Mirjana (Hrsg.). *Lekcije o odbrani II: Da li je moguće stvarati umetnost revolucionarno?*. Belgrad: KURS und Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe 2017.
- Milosavljević, Olivera. *Potisnuta istina. Kolaboracija u Srbiji 1941–1944 (=Ogledi, Nr. 7)*. Belgrad: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji 2006.
- Mitchell, W. J. Thomas. *The Rhetoric of Iconoclasm*. The University of Chicago Press 1967.
- Mitchell, W. J. Thomas. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press 1986.
- Orović, Savo. *Fotografije iz Narodnooslobodilačkog rata 1941.–1945*. Belgrad: Vojnoistorijski institut Jugoslovenske armije 1951.
- Orović, Savo. *Ratni dnevnik 1941.–1945*. Belgrad: Hronometar 1972.
- Pavlin, Mile. *Jeseniško-bohinjski odred*. Ljubljana: Knjižnica NOV in POS 1970.
- Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918–1988*. Bd. 1: Kraljevina Jugoslavija 1914–1941. Belgrad: Nolit 1988.
- Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918–1988*. Bd. 3: Socijalistička Jugoslavija 1945–1988. Belgrad: Nolit 1988.
- Phillips, John. *Jugoslovenska priča*. Belgrad: Jugoslovenska revija 1983.
- Popović, Jovo. *Prva lička proleterska NOI brigada Marko Orešković*. Belgrad: Vojnoizdavački i novinski centar 1988.
- Popović, Koča. *Beleške uz ratovanje*. Belgrad: BIGZ 1988.
- Prosoli, Iva. *Monografska obrada umjetničkog opusa Toše Dabca*. Bd. 2. Zagreb: Institut za savremenu istoriju 2018.

Radanović, Milan. *Oslobođenje. Beograd, oktobar 1944.* Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe 2014.

Roberts, Walter E. *Tito, Mihailović and the Allies, 1941–1945.* Durham: Duke University Press 1987.

Rosler, Martha. *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975–2001.* Cambridge und London: The MIT Press 2004.

Samardžija, Stevo. *Četrnaesta srednjebosanska NOU brigada.* Banja Luka: Skupština opštine Prnjavor 1983.

Skrigin, Žorž. *Rat i pozornica.* Beograd: Turistička štampa 1968.

Sontag, Susan. *On Photography.* New York: RosettaBooks 2005.

Stephan, Halina. »Lef« and the Left Front of the Arts. München: Sagner 1981.

Štok, Milan. *Fotografski priručnik. Propagandni odsjek Sedmog korpusa.* O. O. 1944.

Todić, Milanka. *Istorija srpske fotografije (1839–1940).* Beograd: Prosveta, Muzej primenjene umetnosti 1993.

Todić, Milanka. *Nemoguće, umetnost nadrealizma.* Beograd: Muzej primenjene umetnosti 2002.

Tomasevich, Jozo. *Rat i revolucija u Jugoslaviji 1941.–1945. Okupacija i kolaboracija.* Zagreb: EPH, Novi Liber 2010.

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

Uziel, Daniel. *The Propaganda Warriors: The Wehrmacht and the Consolidation of the German Home Front.* Oxford et al.: Peter Lang 2008, S. 287.

Vitaljić, Sandra. *Rat slikama. Suvremena ratna fotografija.* Zagreb und Mostar: Algoritam 2013.

Vojinović, Aleksandar. *Ante Pavelić.* Zagreb: Centar za informacije i publicitet 1988.

Yeomans, Rory. *Visions of Annihilation: The Ustasha Regime and the Cultural Politics of Fascism, 1941–1945.* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press 2013.

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

Beiträge in Sammelbänden und Monografien

Afrić, Vjeko. Lika i teatar bez kulisa. In: Šnajder, Djuro. *Šesta proleterska divizija.* Zagreb: EPOHA 1964, S. 538–544.

Afrić, Vjeko. Sa Kazalištem narodnog oslobođenja u Bihacu. In: Todorović, Nataša (Hrsg.). *Bihačka republika.* Bd. I. Bihać: Muzej AVNOJ-a i Pounja 1965, S. 500–517.

Afrić, Vjeko. Umjetnici u redovima boraca. In: Malić, Josip (Hrsg.). *Zbornik sjećanja: Zagreb 1941–1945.* Bd. III. Zagreb: Gradska konferencija SSRNH, Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske und Školska knjiga 1984.

Barthes, Roland. The Photographic Message. In: Sontag, Susan (Hrsg.). *A Barthes Reader.* New York: Hill and Wang 1982, S. 194–210.

Borčić, Mane. Kulturno-prosvjetna i propagandna djelatnost u kotarevima Slunji i Veljun tokom NOR-a. In: Zatezalo, Djuro (Hrsg.). *Kotar Slunji i kotar Veljun u NOR-u i socijalističkoj izgradnji.* Bd. II. Karlovac: Historijski arhiv u Karlovcu 1988.

Breton, André, Rivera, Diego [und Trotski, Leo]. Manifesto for an Independent Revolutionary Art. In: Caws, Mary Ann (Hrsg.). *Manifesto: A Century of Isms.* Lincoln: University of Nebraska Press 2001, S. 472–477.

Cerjan, Stjepan. Ustaj, evo ustaša!. In: Tihić, Esad (Hrsg.). *Revolucionarni omladinski pokret u Zagrebu 1941–45.* Bd. II. Zagreb: Gradska konferencija SSRNH, Gradski odbor Saveza udruženja boraca NOR-a, Sveučilišna naklada Liber 1984.

Čitaković, Sreten. Fotografije iz partizanskog života. In: Tripković, Zoran (Hrsg.). *Slikarstvo arhitektura fotografija skulptura. Izbor tekstova emitovanih u emisijama Radio Valjeva skulptura.* Valjevo: Novinska i radio ustanova Napred. OOUR Radio Valjevo 1979.

Dozet, Perica. Moj dolazak u Zagreb. In: Malić, Josip (Hrsg.). *Zbornik sjećanja Zagreb 1941–1945.* Bd. 4. Zagreb: Gradska konferencija SSRNH, Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske i Školska knjiga 1984.

Dragosavljević, Mirjana. Od politizacije umetničkog polja do revolucionarne umetnosti. In: Miletić, Miloš und Radovanović, Mirjana (Hrsg.). *Lekcije o odbrani. Prilozi za analizu kulturne delatnosti NOP-a.* Beograd: KURS und Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe 2016, S. 11–45.

Egić, Obrad. Treći bataljon Pete dalmatinske brigade. In: Savković, Svetislav (Hrsg.). *Neretva, zbornik radova.* Bd. 3. Beograd: Vojnoizdavački zavod 1965.

Fabec, Franc. Photography during the Slovene National Liberation Struggle. In: Pirjevec, Jože und Repe, Bože (Hrsg.). *Resistance, Suffering, Hope: The Slovene Partisan Movement 1941–1945.* Ljubljana: National Committee of Union of Societies of Combatants of the Slovene National Liberation Struggle Ljubljana, Trieste: Založništvo tržaškega tiska Trieste in cooperation with Slovenska kulturno gospodarska zveza 2008, S. 94–101.

- Graovac, Dušan. Organizacija i djelatnost NOO-a u Lici između Drugog i Trećeg zasjedanja ZAVNOH-a. In: Zatezalo, Djuro (Hrsg.). *Treća godina Narodnooslobodilačkog rata na području Karlovca, Korduna, Like, Pokuplja i Žumberka*. Karlovac: Historijski arhiv u Karlovcu 1977.
- Grbac, Zvonko. O vojnoobavještajnom radu za NOP u neprijateljskim vojnim i drugim institucijama. In: Albahari, Nisim et al. (Hrsg.). *Sarajevo u revoluciji. U borbi do punog oslobođenja (novembar 1943.–april 1945)*. Sarajevo: Istorijski arhiv Sarajevo 1976.
- Hanaček, Ivana, Kutleša, Ana und Vuković, Vesna. Problem umjetnosti kolektiva: Slučaj udruženja umjetnika Zemlja. In: Miletić, Miloš und Radovanović, Mirjana (Hrsg.). *Lekcije o odbrani: Da li je moguće stvarati umetnost revolucionarno?* Belgrad: KURS und Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe 2017.
- Horvatinčić, Sanja. Ballade of the Hanged: The Representation of Second World War Atrocities in Yugoslav Memorial Sculpture. In: Unetić, Ines et al. (Hrsg.). *Art and its Responses to Changes in Society*. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing 2016, S. 186–208.
- Hrvačić, Fabijan. Listovi, brošure i leci – ubojito oružje protiv neprijatelja u Pokuplju i Žumberku. In: Zatezalo, Djuro (Hrsg.). *Četvrta godina narodnooslobodilačkog rata na području Karlovca, Korduna, Like, Pokuplja i Žumberka*. Karlovac: Historijski arhiv u Karlovcu 1981.
- Ivanuš, Rhea. Ratni ciklus Ante Roce *Svjetlo na pepelu* i Zadar 1944. In: Cukrov, Tončika (Hrsg.). *Ante Roca fotograf stvarnosti*. Zagreb: Hrvatski fotosavez 2013.
- Izveštaj Propagandnog odsjeka 5. brigade od 15. ožujka 1945. godine o radu kulturno-prosvjetne sekcije od 15. veljače do 15. ožujka 1945. godine. In: Jovanović, Stanimir und Mirčetić, Dragoljub. *Peta srpska NOU brigada*. Belgrad: Vojnoizdavački i novinski centar 1989.
- Kirn, Gal. On the Specific (In)existence of the Partisan Film in Yugoslavia's People's Liberation Struggle. In: Jakiša, Miranda und Gilić, Nikica (Hrsg.). *Partisans In Yugoslavia: Literature, Film and Visual Culture*. Bielefeld: transcript Verlag 2015, S. 197–226.
- Komelj, Miklavž. Partizanska umetnost iskosa. In: Vasiljević, Marija (Hrsg.). *Umetnost kao otpor fašizmu*. Belgrad: Muzej istorije Jugoslavije 2015.
- Konjhodžić, Mahmud. Različite veze. In: Tihić, Esad und Kalem, Momčilo (Hrsg.). *Veze u NOB: Ratna sećanja 1941–1945*. Bd. 4. Belgrad: Vojnoizdavački zavod 1981.
- Lukić, Dragoje. Zločini okupatora i njegovih saradnika nad decom kozarskog područja 1941.–1945. godine. In: Antonić, Zdravko und Marjanović, Joco (Hrsg.). *Kozara u Narodnooslobodilačkoj borbi i socijalističkoj revoluciji: radovi za naučnog skupa održanog na Kozari (Mrakovica) 27. i 28. oktobra 1977. godine*. Prijedor: Nationalpark Kozara 1980.
- Ljubić-Bogo, Mirko. Oris dejavnosti in službi. In: Lah-Boris, Borivoj (Hrsg.). *Artilerija 9. korpusa*. Ljubljana: Partizanska knjiga 1985.
- Maimon, Vered und Grinbaum, Shiraz. Introduction. In: Dies. (Hrsg.). *Activestills. Photography as Protest in Palestine/Israel*. London: Pluto Press 2016, S. 28–39.
- Marić, Mihajlo. Fragmenti iz okupiranog Beograda. In: Tihić, Esad und Kalem Momčilo (Hrsg.). *Veze u NOB-u 1941–1945. Ratna sećanja*. Bd. V. Belgrad: Vojnoizdavački zavod 1981.
- Mikulić, Mario. Plakati i Titove slike širom okupiranog Sarajeva. In: Malić, Hrvoje (Hrsg.). *Sarajevo u revoluciji. U borbi do punog oslobođenja (novembar 1943.–april 1945)*. Sarajevo: Oslobođenje 1981.
- Miletić, Miloš und Radovanović, Mirjana. Lekcije o odbrani: Prilozi za analizu kulturne delatnosti NOP-a. In: Dies. (Hrsg.). *Lekcije o odbrani, Prilozi za analizu kulturne delatnosti NOP-a*. Belgrad: KURS und Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe 2016, S. 49–146.
- Miletić, Miloš und Radovanović, Mirjana. Početak sistematizacije. In: Dies. (Hrsg.). *Lekcije o odbrani, Prilozi za analizu kulturne delatnosti NOP-a*. Belgrad: KURS und Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe 2016, S. 103–107.
- Minderović, Čedomir. Fotografija. In: *Zbornik radova Sutjeska*. Bd. 5. Belgrad: Vojnoizdavački zavod JNA Vojno delo 1961.
- Mutnjaković, Andrija. Ante Roce. In: Cukrov, Tončika (Hrsg.). *Ante Roca fotograf stvarnosti*. Zagreb: Hrvatski fotosavez 2013.
- Nedeljković, Dušan. Prosvetna reforma oslobodilačkog rata i revolucije u Bihacu u 1942.–1943. In: Todorović, Nataša (Hrsg.). *Bihačka republika*. Bd. I. Bihać: Muzej AVNOJ-a i Pounja 1965.
- Passariello, Phyllis. Desperately Seeking Something: Che Guevara as Secular Saint. In: Hopgood, James F. (Hrsg.). *The Making of Saints: Contesting Sacred Ground*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press 2005, S. 75–89.
- Pavić, Milan. Kamera je zabilježila posljednje događaje u Zagrebu. In: Malić, Josip (Hrsg.). *Zbornik sjećanja Zagreb*. Zagreb: Gradska konferencija SSRNH Zagreb, Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske 1984.
- Pavičić, Sofija-Maša und Fak-Horvatić, Zorka. Borbeno Prva ženska gimnazija. In: Tihić, Esad (Hrsg.). *Revolucionarni omladinski pokret u Zagrebu 1941.–1945*. Bd. II. Zagreb: Gradska konferencija SSRNH, Gradski odbor Saveza udruženja boraca NOR-a, Sveučilišna naklada Liber 1984.
- Perović, Lepa. Ilegalni partijski rad u Zagrebu. In: Malić, Josip (Hrsg.). *Zbornik sjećanja Zagreb 1941–1945*. Bd. 4. Zagreb: Gradska konferencija SSRNH, Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske i Školska knjiga 1984, S. 8–17.
- Phu, Thy. Vietnamese Photography and the Look of Revolution. In: Smith, Shawn Michelle und Sliwinski, Sharon (Hrsg.). *Photography and the Optical Unconscious*. Durham und London: Duke University Press 2017, S. 268–320.
- Radanović, Milan. Antimasonska izložba. In: Pisarri, Milovan und Rädle Rena (Hrsg.). *Mesta stradanja i antifašističke borbe u Beogradu 1941–44. Priručnik za čitanje grada*. Belgrad: Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe 2016, S. 74–76.

Radanović, Milan. Ilegalna štamparija Pokrajinskog komiteta KPJ za Srbiju Daničareva 24. In: Pisarri, Milovan und Rädle, Rena (Hrsg.). *Mesta stradanja i antifašističke borbe u Beogradu 1941–1944. Priručnik za čitanje grada*. Belgrad: Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe 2016, S. 109–113.

Radić, Josif. Borba omladine željezničke zanatske škole. In: Malić, Hrvoje (Hrsg.). *Sarajevo u revoluciji. U borbi do punog oslobođenja (novembar 1943–april 1945.)*. Sarajevo: Oslobođenje 1981.

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

Roksandić, Drago. Prvi kongres kulturnih radnika Hrvatske (Topusko, 25.–27. lipnja 1944.): Iskustvo i aproprijacije. In: Ders. und Cvijović Javorina, Ivana (Hrsg.). *Intelektualci i rat 1939.–1947. Zbornik radova s Desnićinih susreta 2011*. Zagreb: Plejada d. o. o. 2012, S. 97–118.

Ruchatz, Jens. The Photograph as Externalization and Trace. In: Astrid Ertl und Ansgar Nünning (Hrsg.). *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: Walter de Gruyter 2008, S. 367–378.

Škrinjar, Sonja. Djevojke iz treće ženske. In: Tihčić, Esad (Hrsg.). *Revolucionarni omladinski pokret u Zagrebu 1941.–1945*. Bd. II. Zagreb: Gradska konferencija SSRNH, Gradski odbor Saveza udruženja boraca NOR-a, Sveučilišna naklada Liber 1984.

Stojaković, Krunoslav. Revolucionarno nasilje u narodnooslobodilačkom ratu. In: Radanović, Milan (Hrsg.). *Kazna i zločin: Snage kolaboracije u Srbiji*. Belgrad: Rosa Luxemburg Stiftung 2014, S. 11–26.

Susović, Dragutin. U partijskoj tehnici. In: Malić, Josip (Hrsg.). *Zbornik sjećanja Zagreb 1941–1945*. Bd. 3. Zagreb: Gradska konferencija SSRNH, Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske i Školska knjiga 1984.

Tom Lasić, Vida. Slovenačke partizanske radio-stanice. In: Tihčić, Esad und Kalem, Momčilo (Hrsg.). *Veze u NOB: Ratna sećanja 1941.–1945*. Bd. 4. Belgrad: Vojnoizdavački zavod 1981.

Tonković, Marija. Fotografija tridesetih godina. In: Kolešnik, Ljiljana und Prelog, Petar (Hrsg.). *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.–1975*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti 2012, S. 186–219.

Trnjaković, Mile. Sjećanja na rad omladinske organizacije na području Bosanskog Petrovca do kraja 1942. godine. In: Čerkez, Vladimir (Hrsg.). *Bosanski Petrovac u NOB. Zbornik sjećanja*. Bd. IV. Bosanski Petrovac: Opštinski odbor SUBNORA Bosanski Petrovac 1974.

Ugarković, Stipe. Partijska tehnika u okupiranom Zagrebu. In: *Ustanak naroda Jugoslavije 1941*. Belgrad: Vojnoizdavački zavod JNA Vojno delo 1964.

Veber, Norbert. Delatnost u okupiranom Zagrebu. In: Tihčić, Esad und Kalem, Momčilo (Hrsg.). *Veze u NOB: Ratna sećanja 1941.–1945*. Bd. 4. Belgrad: Vojnoizdavački zavod 1981.

Zeitungs- und Zeitschriftenartikel sowie Katalogbeiträge

Bernstein, Walter. Interview with Tito of Yugoslavia. In: *Yank Magazine*, 16.06.1944, S. 8–9.

Bernstein, Walter. Walk Through Yugoslavia. In: *Yank Magazine*, 28.07.1944, S. 8–9.

Briski Uzelac, Sonja. Mit o nevinom oku i moć reprezentacije pogleda u kulturi. In: *Ars Adriatica*, Nr. 5, 2015, S. 203–210.

Broz, Josip Tito. Komunisti i katolici. In: *Proleter*, 1936.

Buden, Boris. Još o komunističkim krvolocima ili zašto smo se ono bili rastali?. In: *Prelom – Journal for Images and Politic*, 3, 2003, S. 51–57.

Hrvatski narod, Njihov prijašnji rad bila je politika – sadašnja naša politika jest rad, 09.11.1942, Nr. 524.

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. 100–125.

Komelj, Miklavž. Dva predavanja o partizanskoj umjetnosti. In: *Jat: časopis studenata kroatistike*, Bd. 1, Nr. 1, Juni 2013, S. 80–130.

Labus, Alan. Upravljanje medijima, cenzura, te položaj i uloga novinara u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj. In: *Studia lexicographica*, Jg. 3, Nr. 1–2 (3–4), 2009, S. 99–126.

Magaš, Lovorka. Izložba Deutscher Werkbunda *Film und Foto* na zagrebačkoj *Međunarodnoj fotografskoj izložbi* i hrvatska fotografija početkom 1930-ih. In: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, Nr. 34, 2010, S. 189–200.

Močnik, Rastko. The Partisan Symbolic Politics. In: *Slavica Tergestina (The Yugoslav Partisan Art Issue)*, Nr. 17, 2016, S. 18–38.

Phillips, John. Marshal Tito. In: *Life*, 16, Nr. 17, 1944, S. 35–38.

Prvi kongres kulturnih radnika Hrvatske. Topusko, 25.–27.VI.1944. In: *ČSP*, 8, Nr. 2/3, 1976, S. 16–17.

Przyblyski, Jeannene M. Revolution at a Standstill: Photography and the Paris Commune of 1871. In: *Yale French Studies*, Nr. 101, 2001, S. 54–78.

Putrić, Mato. Kako se odlazilo u partizane. In: *Večernji list*, 26/27.04.1975.

Tretjakow, Sergei. From the Photo-Series to Extended Photo-Observation. In: *October*, Nr. 118, 2006, S. 159–178.

Onlinequellen

Antifašistički Split, ratna kronika 1941. –1945: Listopad 1944. –svibanj 1945. Od oslobođenja grada do kraja rata. Odricanja i muke okrunjeni pobjedom. Siehe <https://www.ratnakronikasplita.com/kronika/1944-2>. [Abruf am 30.01.2021].

Associated Press. Eyes of victims in 1941 massacre haunt German. In: *Deseret News*, 07.03.1997. Siehe <https://www.deseret.com/1997/3/7/19299147/eyes-of-victims-in-41-massacre-haunt-german> [Abruf am 07.02.2021].

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

Davidović, Radivoje. S »lajkom« na zadatak. In: *Yugopapier* 1983. Siehe <https://www.yugopapir.com/2016/01/slobodanka-vasic-autor-istorijske.html> [Abruf am 07.02.2021].

Dirik, Dilar. *The Representation of Kurdish Women Fighters in the Media*. Siehe <https://kurdishquestion.com/oldarticle.php?aid=the-representation-of-kurdish-women-fighters-in-the-media> [Abruf am 04.11.2017].

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

Fotografija partizanke Milje Marin: Simbol svega pozitivnog. In: *Buka*, 09.05.2014. Siehe <https://www.6yka.com/novost/55806/fotografija-partizanke-milje-marin-simbol-svega-pozitivnog> [Abruf am 07.02.2021].

Gligorijević, Jovana. Što čekate? Što trpíte? In: *Reme*, 08.11.2012. Siehe <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1081728> [Abruf am 07.02.2021].

<https://izložba.sabh.hr/briga-za-ranjenike-i-partizanske-bolnice/> [Abruf am 11.02.2017].

<https://www.jusp-jasenovac.hr/Default.aspx?sid=6248> [Abruf am 07.02.2021].

Konjikušić, Davor. *Nacistički zločini celjski*. In: *Novosti*, Nr. 746, 07.04. 2014. Siehe <https://arhiva.portalnovosti.com/2014/04/nacisticki-zlocini-celjski/> [Abruf am 07.02.2021].

Konjikušić, Davor und Miklavž, Komelj. *Partizanska umjetnost je probaj kroz nemoguće*. *Novost* 2016. Siehe <https://www.portalnovosti.com/miklav-komelj-partizanska-umjetnost-je-probaj-kroz-nemoguće> [Abruf am: 02.01.2017].

Lukić, Dragoje. Lepa Radić 1943. nije imala ni 18 godina: Kako su otkriveni potresni snimci vešanja mlade partizanke. In: *Yugopapir*, März 1968. Siehe <https://www.yugopapir.com/2017/10/lepa-radic-43-nije-imala-ni-18-godina.html> [Abruf am 07.02.2021].

Mihaljević, Nikica. Krvavi ustaški Disneyland: Srbi su lijeni, Židovi drski. In: *Express*, 02.07.2016. Siehe <https://www.express.hr/life/krvavi-ustaski-disneyland-srbi-su-lijeni-zidovi-drski-5978#> [Abruf am 02.02.2021].

Radanović, Milan. *Stjepan Filipović: heroj radničke i anti-fašističke borbe: 70 godina od smrti*. 21.05.2012. Siehe <https://www.starosajmiste.info/blog/stjepan-filipovic-heroj-radnicke-i-antifasisticke-borbe-70-godina-od-smrti/> [Abruf am 07.02.2021].

Radišić, Nebojša und Pejić, Milana. Priča o Stjepanu Stevi Filipoviću. In: *Blic*, 22.05.2017. Siehe <https://www.blic.rs/vesti/drustvo/herojska-lekcija-koju-ne-smemo-da-zaboravimo-hrvat-koji-je-zeleo-da-umre-sa-srbima/7enh5k3> [Abruf am 07.02.2021].

Rovčanin, Snežana. Kvadrati filma spojili i most. In: *Večernje novosti*, 07.05.2007. Siehe <https://www.novosti.rs/vesti/naslovna/reportaze/aktuelno.293.html:197712-Kvadrati-filma-spojili-i-most> [Abruf am 02.02.2021].

Šarac, Damir. Dr. Živko Gattin: Za čitanje »Slobodne« se strijeljalo! In: *Slobodna Dalmacija*, Juni 2013. Siehe <https://www.slobodnadalmacija.hr/scena/kultura/clanak/id/204129/dr-zivko-gatin-za-citanje-slobodne-se-strijeljalo> [Abruf am 30.01.2021].

Šiljak, Lea. Elvira Kohn. In: *Centro*, Mai 2003. Siehe <https://www.centropa.org/biography/elvira-kohn#During%20the%20War>. [Abruf am 30.01.2021].

Steyerl, Hito. In Defense of the Poor Image. In: *Journal*, Nr. 10, 2009. Siehe <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> [Abruf am 11.02.2021].

