

Inhalt

I. Einleitung.....	3
II. Kriege als photographisches Sujet: Entwicklung bis zum Vorabend des Zweiten Weltkriegs.....	6
III. Kriegsphotographie als historisches Quellenmaterial	20
III. I. Realienkundliche Analysemethoden	21
III. II. Ikonographisch- ikonologische Interpretationsansätze.....	25
III. III. Seriell-ikonographische Interpretationsansätze	31
IV. Organisation der Kriegsphotographie im Rahmen der U. S. Army in Europa.....	34
IV. I. Die Verwendung photographischer Bilder des Krieges.....	36
IV. II. Politisch- propagandistische Rahmenbedingungen und Zensur.....	41
IV. III. Kommandostruktur, Einheiten und Verbände der U. S. Army im <i>European Theater of Operations (ETO)</i>	45
IV. IV. Organisationsstruktur der U. S. Army - Kriegsphotographie.....	46
IV. V. Die <i>Signal Photographic Company (SPC)</i>	47
IV. VI. Sujets und Bildtraditionen der <i>Official U. S. Armed Forces War Photographs</i>	53
IV. VII. Zivile Kriegsphotographen im Gefüge des <i>European Theater of Operations</i>	55
V. Robert Capa.....	59
VI. Analysebeispiele für <i>World War II Photographs</i>	71
VI. I. <i>Official U. S. Army Signal Corps Photographs</i>	71
VI. I. I. <i>Red Ball Highway</i>	71
VI. I. II. <i>Eisenhower with Airborne Troopers</i>	74
VI. I. III. <i>Private Roy Humphrey</i>	78
VI. I. IV. <i>Medics helping injured soldier</i>	80
VI. I. V. <i>Chow!</i>	83
VI. II. Robert Capa: <i>Like people and let them know it.</i>	85

VI. II. I. <i>The Battle of Waterloo Road</i>	86
VI. II. II. <i>The truest Pictures of Victory</i>	89
VI. II. III. <i>Radicosa, Italy</i>	91
VI. II. IV. <i>D – Day</i>	94
VI. II. V. <i>Arrival of the Generals</i>	101
VI. II. VI. <i>Notre – Dame – de – Cenilly</i>	103
VI. II. VII. <i>Chartres</i>	106
VI. II. VIII. <i>Leipzig, April 18th, 1945</i>	109
VII. Schluss.....	113
VIII. Quellen und Literatur.....	119
IX. Verzeichnis der Abkürzungen	128
X. Verzeichnis der Abbildungen.....	130

I. Einleitung

Photographien wurden in der historiographischen Forschung über lange Zeit vernachlässigt. Wenn überhaupt, wurden sie zur Illustration verwendet, um Erkenntnisse zu verdeutlichen, die aus textlichen Quellen gewonnen wurden. Die Möglichkeit, dass aus der Photographie selbst Erkenntnisse gewonnen werden könnten, wurde nur selten in Betracht gezogen.

Entgegen den Überzeugungen dieser elitären, auf Textquellen fixierten, historiographischen Schule, enthalten Photographien sehr wohl spezifische Informationen und Hinweise auf die Zeit ihrer Entstehung, die für die historische Forschung von Interesse sein können.¹ Tritt man ihnen mit demselben kritischen Interesse gegenüber, das man Textquellen zukommen lässt, können Photographien durchaus zu Erkenntnissen führen, die mitunter aus dem geschriebenen Wort nicht zu erlangen sind.

In diesem Sinne, liegt der Fokus dieser Diplomarbeit auf der zivilen und militärischen U. S. Kriegsphotographie am europäischen und mediterranen Kriegsschauplatz des Zweiten Weltkriegs. Während die militärische Kriegsphotographie mangels der Zuordenbarkeit von Photographien zu bestimmten Photographen nur als Ganzes betrachtet werden kann, werde ich mich repräsentativ für die zivile Kriegsphotographie, mit den Arbeiten von Robert Capa, dem *Greatest War Photographer in the World*, beschäftigen.

Im Zweiten Weltkrieg waren, wie in Kapitel II dargelegt wird, erstmals alle technischen, administrativen und politischen Voraussetzungen gegeben, um eine beinahe lückenlose photographische Abdeckung des Kriegsgeschehens zu gewährleisten. Nach den Erfahrungen der publizistischen Partizipation am Spanischen Bürgerkrieg und deren Bedeutung für die öffentlichen Meinungen in den verschiedenen Nationen, waren die kriegsführenden Regierungen des Zweiten Weltkriegs mit dem propagandistischen Möglichkeiten der photographischen Kriegsberichterstattung vertraut und waren gewillt, diese zu nutzen. In der Folge, gibt es aus dem Zweiten Weltkrieg einen riesigen Bestand an Photographien, den nicht

¹ Jens Jäger, Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die historische Bildforschung (Tübingen 2000) S. 7.

historiographisch zu nutzen, geradezu eine Verfehlung der Geschichtswissenschaften wäre.

Das folgende Kapitel beschäftigt sich zu Beginn mit der Frage, was wir eigentlich unter *Kriegsphotographie* verstehen können. Erst wenn diese Frage zumindest gestellt ist, kann man in der Folge definieren, was der mögliche historiographische Wert solcher Kriegsphotographien sein kann. Den Hauptteil dieses Abschnitts bildet dann ein kurzer Überblick über die Geschichte und die Entwicklungen in der Kriegsphotographie, bis zum Vorabend des Zweiten Weltkriegs.

Kapitel III gibt einen kurzen Überblick über die Möglichkeiten, photographische Bilder als historische Quellen nutzbar zu machen. Mittels verschiedener Bildbeispiele, werden von der Kunstgeschichte inspirierte Analysemethoden vorgestellt, die, mit den immanenten Beschränkungen einer aus einer fremden Disziplin übernommenen Methode, auf photographische Bilder anwendbar sind. Den Abschluss dieses Kapitels bildet der Versuch, ein Schlaglicht auf die vielfältigen und sich im Fluss befindlichen, kulturwissenschaftlichen Herangehensweisen zu Photographien zu werfen.

Im vierten Abschnitt steht die Kriegsphotographie U. S. amerikanischen Landstreitkräfte in Europa im Mittelpunkt. Darunter fällt sowohl die vom *U. S. Army Signal Corps* organisierte und durchgeführte, militärische Kriegsphotographie, als auch die, von beim *War Department* akkreditierten, zivilen Kriegsphotographen. Im Wesentlichen werden hier Ausrüstung, Dislozierung und Auftrag der Kriegsphotographen, sowie Zensur und Verwendung der Kriegsphotographien verhandelt. Neben diesem Themenkomplex wird ein kurzer Überblick über die militärische Organisationsstruktur der alliierten Streitkräfte in Europa geboten, der in der Folge für das grundsätzliche Verständnis und die Einordnung der Photographien in ihren historischen Kontext von Bedeutung ist. Das Ende der Betrachtung der militärischen *Signal Corps War Photography*, bildet der Versuch, aus einer, notwendiger Weise limitierten, quantitativen Analyse des vorhandenen Bildmaterials, Erkenntnisse über präferierte Sujets und Bildtraditionen seitens des amerikanischen militärischen Apparats zu destillieren.

Kapitel V bieten einen kursorischen Überblick über die Biographie von Robert Capa. In dem Sinn, dass der Photograph nicht ausschließlich als Bedienpersonal für die technische Apparatur, sondern als *Bildautor* verstanden wird, dessen Persönlichkeit in der spezifischen Bildfindung zum Ausdruck kommt, ist es für den Photohistoriker aufschlussreich zu wissen, mit wessen Photographien er es zu tun hat. Der als Endre Ernő Friedmann geborene Capa, ist eine, wenn nicht die zentrale Figur des Photojournalismus im frühen 20. Jahrhundert und der bis heute bekannteste Vertreter des photographischen Genres der Kriegsfotographie. Mit der von ihm initiierten Gründung der Agentur *Magnum Photos* im Jahr 1947, wurden die Weichen gestellt, die noch heute das Geschäft des Photojournalismus bestimmen und die Grundlinien der humanistischen Reportagephotographie definieren. Die Frage, was die spezielle Qualität des Werkskorpus Capa's ausmacht, steht am Ende dieses Teils.

Den inhaltlichen Abschluss dieser Diplomarbeit, bildet die Analyse von Photographien aus dem Zweiten Weltkrieg, nach den in Theorieteil vorgestellten Methoden. Zuerst gilt unser Interesse den Photographien besagter *Signal Corps War Photographers*, bevor schließlich die Arbeiten Robert Capa's Beachtung finden werden. In diesem Abschnitt wird an verschiedenen Beispielen erläutert, wie unter Anwendung der unterschiedlichsten Techniken, durchaus historiographischer Nutzen aus photographischen Bildern gezogen werden kann.

Die Quellen- und Literaturbasis dieser Diplomarbeit, bilden zum Einen verschiedene Dokumente des *United States War Department*, die mir vom *Military History Institute* des *Army History and Education Center* freundlicherweise zur Verfügung gestellt wurden. Andererseits stütze ich mich speziell im anschließenden Analyseteil auf die umfangreiche *U. S. Army in World War Two* Serie derselben Institution, die eine nachgerade minutiöse Darstellung der Ereignisse am europäischen Kriegsschauplatz bildet. Nachdem gerade in spezifischen militärhistorischen Fragen nur sehr wenig Literatur vorhanden ist, habe ich auch eine Fülle von Quellen aus dem *World Wide Web* in meine Arbeit eingebunden. Um die naheliegende Frage nach der Zuverlässigkeit solcher Quellen zu klären, sei hier gesagt, dass ich sie nur soweit verwendet habe, soweit sich die Informationen aus anderen, traditionellen Quellen bestätigen ließen oder es sich um *offizielle* Internetseiten verschiedener Institutionen handelte. Gerade in einem Forschungsgebiet wie diesem, dass sich nicht gerade

durch ein Überangebot an Literatur ausgezeichnet, ist es notwendig, bei aller gebotener Quellenkritik, auch weniger begangene Wege zu gehen.

II. Kriege als photographisches Sujet: Entwicklung bis zum Vorabend des Zweiten Weltkriegs

Bevor wir uns mit dem Krieg als photographischem Sujet beschäftigen, müssen wir uns die Frage stellen, in welcher Form *der Krieg* überhaupt Sujet sein kann? Wie definiert sich *der Krieg*? Was muss photographiert werden, um *den Krieg* adäquat photographisch abzubilden? Was ist Kriegsphotographie, was kann sie sein?

Die klassische, kontroversielle und oft missinterpretierte Definition des preußischen Kriegstheoretikers und Generals, Carl von Clausewitz, wonach der Krieg eine Fortsetzung des Politischen mit anderen Mitteln² sei, gibt wenig Aufschluss in dieser Frage. Hilfreicher ist von Clausewitz, wenn er konstatiert, dass *der Krieg* letzten Endes nichts weiter ist, als ein beliebig erweiterter Zweikampf, in dem mittels physischer Gewalt versucht wird, dem Gegner seinen Willen aufzuzwingen.³

Eine anthropologisch geprägte, den Niedergang des Westfälischen Staatensystems berücksichtigende Definition von Richard Ferguson, beschreibt *den Krieg* als „*organized purposeful group action, directed against another group...involving the actual or potential application of lethal force.*“⁴

In der politologischen Kriegsursachenforschung hat sich eine Definition durchgesetzt, wonach ein Krieg von zumindest zwei Parteien geführt wird, von denen eine aus regulären Streitkräften bestehen muss. Auf beiden Seiten muss ein Mindestmaß an

² Carl von Clausewitz, Vom Kriege (Augsburg 1998) S. 34f.

³ Ibid., S. 17.

⁴ Richard B. Ferguson, Explaining War. In: Jonathan Haas (Hrsg.), The Anthropology of War (Cambridge 1990) S. 26.

zentral gelenkter Organisation vorhanden sein und die bewaffneten Operationen müssen mit einer gewissen Kontinuität stattfinden.⁵

Wir sehen, dass diese qualitativen Methoden, sich dem Krieg anzunähern, in Bezug auf unsere Fragestellung wenig hilfreich sind. Ähnlich verhält es sich mit verschiedenen quantitativen Ansätzen, die den Krieg über die Anzahl der Opfer zu definieren versuchen.⁶

Um in der Frage, was Kriegsphotographie sein kann, zu verwertbaren Ergebnissen zu kommen, ist es vonnöten, die Kulturwissenschaften zu konsultieren. Laut Ute Daniel beschäftigen sich die Kulturwissenschaften mit dem selbstgewobenen Geflecht an Bedeutungen, in dem sich die Menschheit befindet. Demzufolge muss man sich in Bezug auf die Kriegsphotographie folgende Frage stellen: *Was bedeutet Krieg? Was bedeutet er für seine Beteiligten, Kombattanten wie Nichtkombattanten? Was bedeutet er für die Gesellschaften, die sich im Krieg befinden?* An ihrer Fähigkeit, auf diese Fragen Antworten zu bieten, muss sich Kriegsphotographie messen lassen.

Der folgende Exkurs durch neuralgische Phasen der Kriegsphotographie, orientiert sich an dieser Fragestellung. Entwicklungen in der Kameratechnik werden im Folgenden nur cursorisch erwähnt, sofern sie für das Verständnis der photographischen Entwicklung unabdingbar sind. Nachdem der Fokus dieser Arbeit auf der amerikanischen Kriegsphotographie liegt, werde ich auch die Beispielbilder des folgenden Kapitels, sofern möglich, aus dem Fundus der amerikanischen Kriegsphotographen auswählen.

Roger Fenton und der Krimkrieg

Der Krimkrieg von 1854 bis 1856, in dem das russische Zarenreich einer Koalition aus Großbritannien, Frankreich und dem Osmanischen Reich gegenüberstand, gilt als die erste kriegerische Auseinandersetzung, in der die photographische Methode systematisch zum Einsatz kam. Der heute bekannteste Photograph an der Krim, war der Brite Roger Fenton, ein Mitglied der *Royal Photographic Society*. Er folgte einer

⁵ Erwin Orywal, Krieg und Frieden in den Wissenschaften, In: Erwin Orywal / Aparna Rao / Michael Bollig (Hrsg.), Krieg und Kampf. Die Gewalt in unseren Köpfen (Berlin 1996) S. 17.

⁶ Vgl.: [www.soz.uni-](http://www.soz.uni-frankfurt.de/neyer/mat/Einfuehrung_Friedens_und_%20Konfliktforschung.ppt(150808))

[frankfurt.de/neyer/mat/Einfuehrung_Friedens_und_%20Konfliktforschung.ppt\(150808\)](http://www.soz.uni-frankfurt.de/neyer/mat/Einfuehrung_Friedens_und_%20Konfliktforschung.ppt(150808))

Einladung der britischen Armee und photographierte im Krimkrieg von März bis Ende Juni 1855.⁷

Fentons Photographien sind, bedingt durch den technischen Stand der Kameras zu dieser Zeit, eine sehr statische Angelegenheit. Kameras waren zu dieser Zeit große, schwere Kästen, die nur mit großem Aufwand transportiert werden konnten. Das photographische Trägermaterial so langsam, dass die Aufnahme von bewegten Motiven unmöglich war. So beschränkt sich Fentons Dokumentation im Wesentlichen auf Portraitaufnahmen der Generalität, Landschafts- und Etappenaufnahmen.

Combat Photographs im eigentlichen Sinn, oder Photographien die die zerstörerische Wirkung des Krieges zeigen, sucht man vergeblich.⁸ Das einzige Bild, das zumindest andeutet, was Krieg bedeuten kann, ist *The valley of the shadow of death*, in dem herumliegende Kanonenkugeln auf das vorhergehende Kampfgeschehen verweisen. Letzten Endes bleiben Fentons Photographien aber frei vom Krieg und illustrieren picknickartige Veranstaltungen gediegener Gentlemen, in einer pittoresken Landschaft.⁹

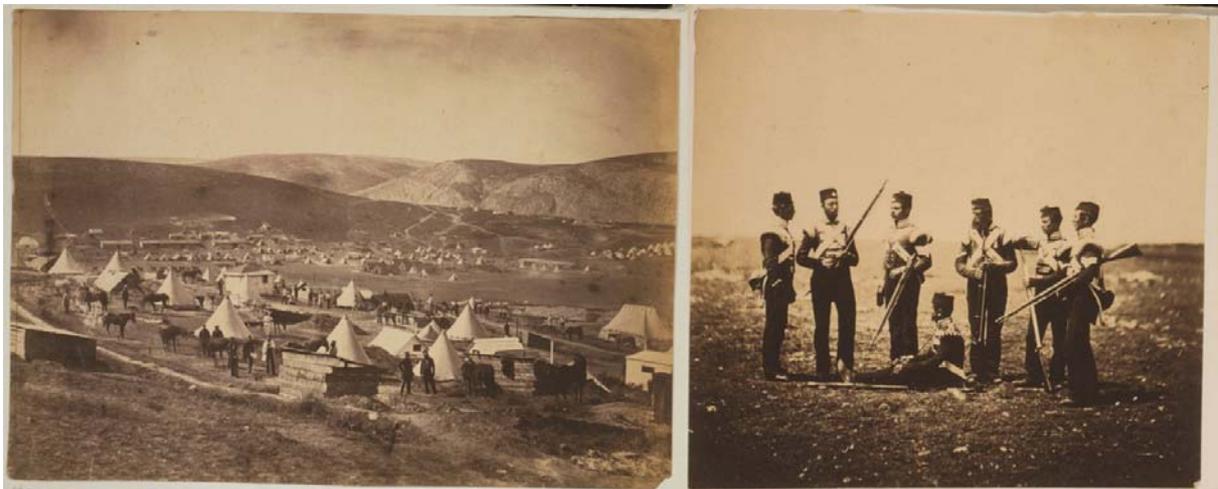


Abbildung 1: Links: *Camp of the 5th Dragoon Guards looking towards Kadikoi*. Rechts: *Men of the 68th Regiment in ordinary dress*. Beide: U. S. Library of Congress / Roger Fenton Crimean War photograph collection.

⁷ Therese Mulligan / David Wooters (Hrsg.), *Geschichte der Photographie. Von 1839 bis heute* (Köln 2005) S. 250ff.

⁸ Gerhard Paul, *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges* (Paderborn 2004) S. 63f.

⁹ Vgl.: Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten* (Frankfurt am Main 2005) S. 58ff.



Abbildung 2: Links: *Lieutenant Colonel Munro and officers of the 39th Regiment.* Rechts: *The valley of the shadow of death.* Beide: U. S. Library of Congress / Roger Fenton Crimean War photograph collection.

Matthew Brady und der amerikanische Sezessionskrieg

Der amerikanische Sezessionskrieg war in Bezug auf die photographische Abdeckung, der erste moderne Krieg. Während aus dem Krimkrieg einige Tausend Photographien vorhanden sind, summieren sich die Aufnahmen der Sezessionskriegsphotographen auf etwa eine Million. Die *American Photographic Society* hatte die Einrichtung eines *War Department* vorgeschlagen, das auch für die photographische Abdeckung des Krieges zuständig gewesen wäre. Dieser Vorschlag wurde jedoch nicht umgesetzt, so blieb diese Aufgabe die Domäne kommerzieller Photographen, wie Matthew Brady, Alexander Gardener oder Timothy O'Sullivan.¹⁰

Brady und seine Mitarbeiter hatten mit denselben technischen Limitationen wie Fenton an der Krim zu kämpfen, wodurch die einen *Picknick-War* suggerierenden Bildthemen – Portrait-, Landschafts- und Etappenaufnahmen - auch hier im Mittelpunkt standen. Trotzdem brachten die Sezessionskriegsphotographen neue Aspekte in das noch junge photographische Bild des Krieges. So sah sich Brady, von keiner Zensur in seinen Sujets eingeschränkt, beauftragt, die Destruktionskraft des Krieges im Bild festzuhalten. Nachdem die Geschwindigkeit der Trägermaterialien noch immer zu langsam war, um laufende Schlachten zu photographieren, gab er

¹⁰ Paul, Bilder des Krieges, S. 66.

Bilder von Schlachtfeldern *nach* der Schlacht in Auftrag.¹¹ Während Fenton im Krimkrieg noch unter der Order, *no dead bodies*, gearbeitet hatte, entstanden unter Bradys Namen Bilder von den Schlachtfeldern des Sezessionskriegs, noch bevor die Trümmer aufgeräumt und die Toten geborgen waren. Obwohl *der Krieg* selbst noch immer nicht im Bild war, seine Auswirkungen und seine Opfer sind zu sehen.

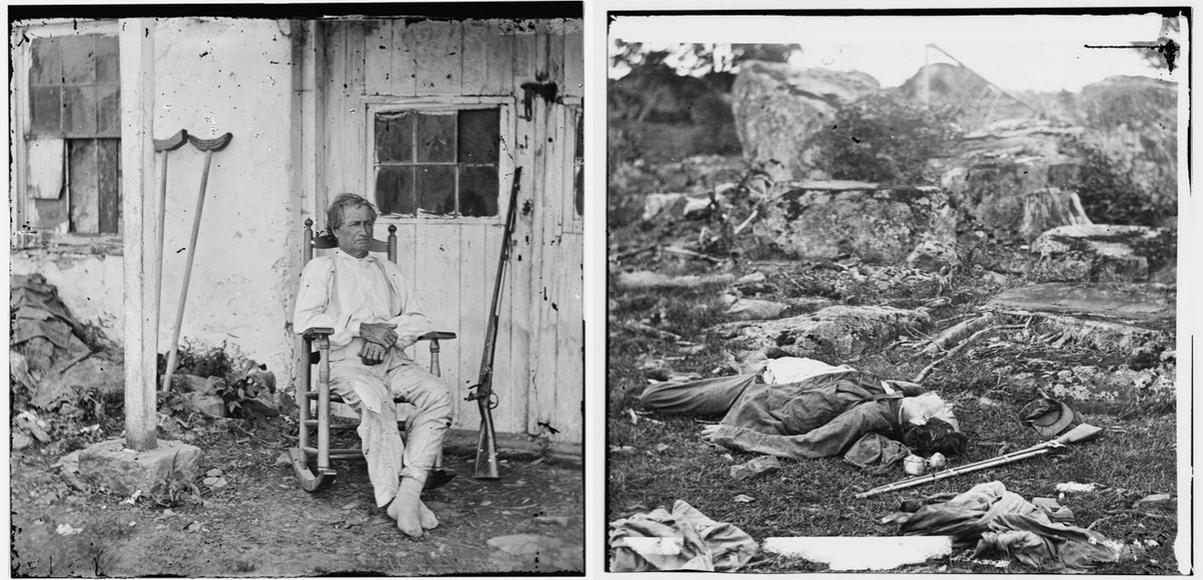


Abbildung 3: Links: Timothy O'Sullivan, *John L. Burns, the "old hero of Gettysburg", with gun and crutches*, Gettysburg June – July 1863. Rechts: Alexander Gardner, *Dead Confederate Soldier in the Devils Den*, Gettysburg June – July 1863. Beide: Library of Congress, Prints & Photographs Division.

¹¹ Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 61f.

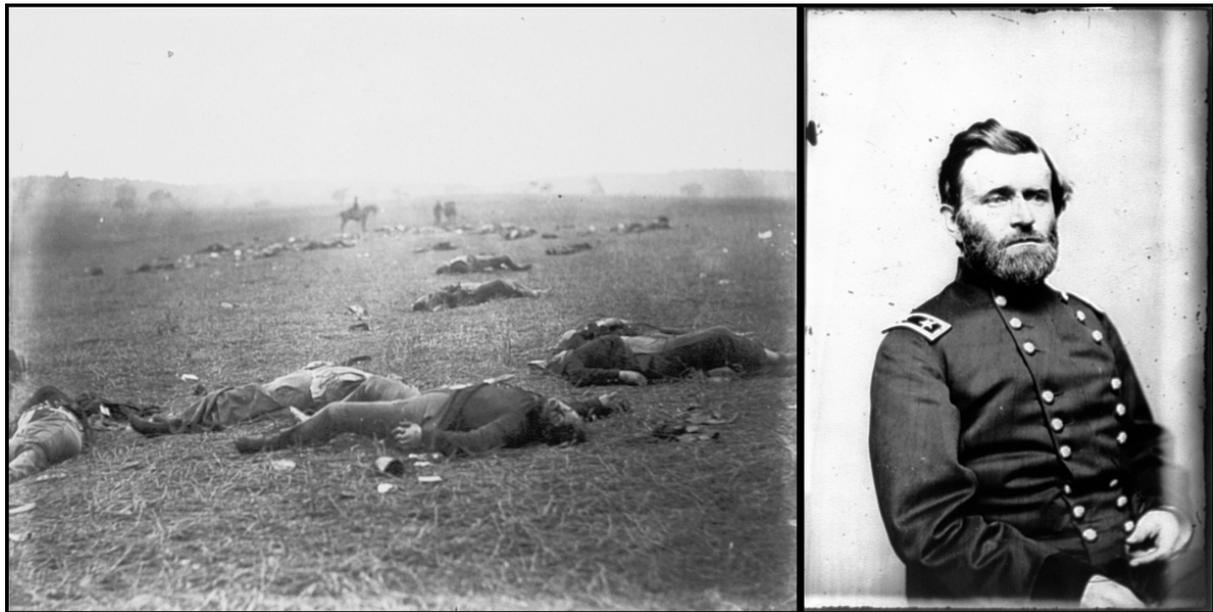


Abbildung 4: Links: Alexander Gardner, *Incidents of war, a harvest of death, Gettysburg July 1863*. Rechts: Matthew Brady, *Portrait of Maj. Gen. Ulysses Simpson Grant, officer of the Federal Army*. Beide: Library of Congress, Prints & Photographs Division

Der Erste Weltkrieg

Im *Great War* zwischen 1914 und 1918, waren sich die militärischen Bürokratien der meisten Teilnehmerstaaten erstmals voll der propagandistischen Wirkung von Photographien bewusst und systematisierten ihre internen Stellen zur Bildproduktion. Dieser Krieg war der erste, der unter den Bedingungen der wissenschaftlichen und industriellen Revolution des 19. Jahrhunderts stattfand. Der Krieg und die Kriegsanstrengungen waren im Begriff, total zu werden, so dass erstmals auch die Gesellschaften der kriegsführenden Mächte seine Auswirkungen direkt zu spüren bekamen. Daraus ergab sich vice versa ein gesteigertes Interesse der Zivilbevölkerungen am Verlauf und den Wendungen, die das Kriegsgeschehen nahm.¹²

Nachdem die technischen Voraussetzungen, um *Combat Photographs* im eigentlichen Wortsinn anzufertigen, nur unzureichend gegeben waren¹³, sieht man

¹² Paul, *Bilder des Krieges*, S. 104f.

¹³ Die photographischen Apparate dieser Zeit erreichten zwar langsam Größen, in denen sie von einem Stativ unabhängig verwendet werden konnten, die Belichtungszeiten und die Filmgeschwindigkeiten waren aber noch immer zu langsam, um bewegte Szenerien einzufrieren.

sich aus diesem Krieg erstmals mit einer Fülle inszenierter Kampfphotos konfrontiert. Während sich die Photographien aus den vergangenen Kriegen noch an klassischen Schlachten-, Portrait- oder Etappengemälden vergangener Jahrhunderte orientierten, hat der Erste Weltkrieg eine distinktive und zeitgenössische, photographische Ikonographie.¹⁴ Das Maschinengewehr, die Gasmasken, Artillerie, der Schützengraben und die frühen Panzermodelle jener Zeit, repräsentieren (auch und vor allem im photographischen Bild) die Adaption industrieller Methoden auf das *Handwerk* des Krieges, mit all ihren tödlichen Konsequenzen.

Ein weiteres Spezifikum des Krieges von 1914-1918 war, dass zum ersten Mal, von einer linken Bildpublizistik, visuelle Gegenschläge gegen die nationale Glorifizierung des Krieges von staatlicher Seite geführt wurden. Das bekannteste Beispiel hierfür stellt Ernst Friedrichs Buch *Krieg dem Kriege* dar, das in viele Sprachen übersetzt wurde und propagandistische Motive mit solchen, die von den wahren Schrecken des Krieges erzählten, konterkarierte.¹⁵

Lässt man propagandistische Motive und den Einfluss der Zensur außer Acht, waren im Ersten Weltkrieg beinahe alle photographischen Anlagen, für eine umfassende visuelle Dokumentation des Phänomens Krieg vorhanden. Was den Photographen noch fehlte, war das geeignete Werkzeug, mit dem ihre Darstellung die letzten technischen Schranken überwinden konnte.

¹⁴ Paul, *Bilder des Krieges*, S. 106f.

¹⁵ *Ibid.*, S. 164f. und Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 21ff.



Abbildung 5: Links: *Wounded Australian troops move back to a casualty clearing station on the Menin road, 1917*, Rechts: *In the heart of the heat, smoke and noise of battle – an American artillery unit in action on the Western Front at the St. Mihiel Salient, a few miles south of Verdun, 27 September 1918*. Beide: The Hulton Archive (<http://www.hultongetty.com>). Diese beiden Photographien geben Auskunft über die technischen Möglichkeiten des Mediums im Ersten Weltkrieg. Hinter der Frontlinie, in einem relativ kontrollierten Umfeld, war es möglich Dokumentaraufnahmen zu machen.



Abbildung 6: Links: *A tank looms over a shell crater on the Western Front, 1917*. Rechts: *German advance at Villers-Bretonneaux, just to the east of Amiens, March 1918*. Beide: The Hulton Archive (<http://www.hultongetty.com>). Aufgrund des Aufnahmestandpunktes dieser beiden Photographien, kann man die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass es sich um inszenierte Aufnahmen handelt. In beiden Fällen wäre der Photograph jeweils mit dem Rücken zu den feindlichen Linien gestanden, was eine drastische Reduktion seiner Lebenserwartung erwarten ließe.

Der Spanische Bürgerkrieg

Der von 1936 bis 1939 dauernde Krieg, zwischen Nationalisten unter General Francisco Franco und den internationalen Streitkräften der spanischen Republik, stellte aus verschiedenen Gründen Neuerungen, sowohl in der Kriegsführung, als auch in der medialen Berichterstattung über den Krieg dar. Die Auseinandersetzung war ein Bürgerkrieg, aber gleichzeitig ein internationaler Konflikt und Stellvertreterkrieg, in dem sich die beherrschenden Ideologien des frühen 20. Jahrhunderts, Kommunismus und Nationalsozialismus, erstmals auf dem Schlachtfeld gegenüberstanden. Damals neue Kriegstaktiken, wie die Bombardierung der Zivilbevölkerung oder *Close Air Support*, wurden von der *Legion Condor*, dem von Hitler zur Unterstützung Francos nach Spanien entsandten Verband, erstmals systematisch angewendet. Die aus dem Zweiten Weltkrieg bekannte Art der totalen Kriegsführung, die explizit die Zivilbevölkerung als militärische Ziele erkennt, hatte ihre Premiere in Spanien.

Auf dem Gebiet der Publizistik hatte sich seit dem Ende des Ersten Weltkriegs eine Masse von illustrierten Magazinen etabliert, die ihre Leser mit ausgedehnten Photoreportagen über die Vorgänge in der Welt informierten. Als Folge dieses Booms, entstand die Berufsgattung der Photojournalisten, die im Gegensatz zu den Photographen der vergangenen Kriege, nicht Regierungen oder militärischen Apparaten verpflichtet waren, sondern einer Blattlinie, beziehungsweise ihren eigenen politischen oder moralischen Präferenzen. Susan Sontag schrieb dazu in einem Artikel im *New Yorker*:

*"the Spanish Civil War was the first war to be witnessed ('covered') in the modern sense: by a corps of professional photographers at the lines of military engagement and in the towns under bombardment, whose work was immediately seen in newspapers and magazines in Spain and abroad."*¹⁶

Letzten Endes hatte der deutsche Oskar Barnack, 1924 die legendäre *LEICA*-Kleinbildkamera im 35mm-Format konstruiert, die in Kombination mit neuen, hochempfindlichen Filmen von *KODAK* und *ILFORD*, die Photographen vom Stativ unabhängig machte und erstmals aufgrund ihrer kurzen Verschlusszeiten das

¹⁶ Zitiert auf: [http://orpheus.ucsd.edu/speccoll/swphotojournalism/\(180808\)](http://orpheus.ucsd.edu/speccoll/swphotojournalism/(180808)).

Einfrieren dynamischer, im Fluss befindlicher Vorgänge erlaubte. Die Photographen des Spanischen Bürgerkriegs, hatten damit ein Werkzeug zur Hand, mit dem erstmals möglich wurde, was heute als *Combat Photography* bekannt ist.

Diese Entwicklung auf dem Gebiet der Kameratechnik, in Kombination mit der publizistischen Entwicklung auf dem Feld des Magazinjournalismus und der konfrontativen Ideologischen Situation im Europa der Dreissigerjahre, stellen die Voraussetzungen dafür dar, dass der Spanische Bürgerkrieg als der erste moderne Medienkrieg in die Geschichte einging.¹⁷ Durch das große Interesse einer internationalen Öffentlichkeit an den Geschehnissen in Spanien, waren Photoreportagen aller Aspekte des antifaschistischen Widerstandskampfes bei den illustrierten Magazinen begehrt, was den Ehrgeiz der Photographen vor Ort beflügelte, diese verschiedenen Aspekte ins Bild zu rücken.

Knapp neunzig Jahre nach den *Picknick War Photos* Roger Fentons aus dem Krimkrieg, war die Kriegsphotographie im clausewitz'schen Herzen des Krieges, dem Zweikampf, angekommen und fand bald ihren ersten Meister, unter anderem, in dieser Disziplin: Robert Capa¹⁸.

Capas Arbeit aus dem Spanischen Bürgerkrieg zeichnet sich bereits durch dieselben Merkmale aus, die ihr im Zweiten Weltkrieg eine Sonderstellung verleihen wird. Er dokumentiert das Phänomen Krieg umfassend, in seinen verschiedenen Bedeutungen für betroffene Gesellschaft und schafft damit ein photographisches Zeitpanorama, das weit über die Dokumentation von Kriegshandlungen hinausgeht.¹⁹

¹⁷ Caroline Brothers, *War and Photography. A cultural history* (London / New York 1997) S. 2f.

¹⁸ Vgl.: Kap. V. Robert Capa.

¹⁹ Richard Whelan, *Die Wahrheit ist das beste Bild. Robert Capa – Photograph* (Köln 1993) S. 147f.



Abbildung 7: Links: *The Falling Soldier, Cerro Muriano, Cordoba Front, Spain, September 5th 1936* (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 154). Eine der berühmtesten Kriegsphotographien allgemein und vermutlich die berühmteste aus dem Spanischen Bürgerkrieg.²⁰ Für die Kontroverse über die Authentizität der Photographie, siehe Kap. V. Robert Capa. Rechts: *Santa Eulalia, Aragon Front, Spain, August 1936* (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 148). Republikanische Truppen, bestehend aus Soldaten, Einwohnern der Stadt und freiwilligen Frauen und Männern, verteidigen die Stadt gegen faschistische Truppen jenseits der Schlucht.²¹ Beide: Robert Capa / Magnum Photos.

Die spezielle Qualität Capas Photographie findet ausführlich, in dem, seiner Photographie im Zweiten Weltkrieg gewidmeten Kapitel, genauere Beachtung. In diesem Zusammenhang sollen sie ausschließlich für die stilistische und technische Weiterentwicklung der kriegsphotographischen Ästhetik im Allgemeinen stehen.

²⁰ Richard Whelan, Robert Capa. The Definitve Collection (New York ⁴2006) S. 81.

²¹ Ibid., S. 79.



Abbildung 8: Links: *Madrid, November – December 1936* (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 186). Ein bei Belagerung Madrids verwundeter wird von einem Kameraden von der Frontlinie evakuiert.²² Rechts: *Teruel, Aragon Front, Spain, December 1937 – January 1938* (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 233). Biwakierende Republikaner während der Belagerung der strategisch wichtigen Stadt Teruel.²³ Beide: Robert Capa / Magnum Photos.



Abbildung 9: Links: *Madrid, November – December 1936* (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 201). Madrillenen, die, vermutlich unter einer Strassenbrücke, Schutz vor Bomben während der faschistischen Belagerung Madrids suchen. Rechts: *Madrid, November – December 1936* (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 208). Bewohner des Belagerten Madrid beim Wäschemachen. Beide: Robert Capa / Magnum Photos.

²² Whelan, Wahrheit, S. 142ff.

²³ Whelan, Definitive Collection, S. 143.



Abbildung 10: Links: Vallecas, Madrid, Winter 1936/37 (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 198). Eine Bewohnerin des madrillenischen Arbeiterviertels Vallecas, das während der Belagerung Madrids im Winter 1936/37 besonders stark verwüstet wurde und dessen Bewohner buchstäblich in Ruinen leben mussten.²⁴ Rechts: Near Barcelona, Spain, October 1938 (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 243). Ein Mitglied einer Internationalen Brigade bei deren Abschiedsveranstaltung nahe Barcelona. Stalin zwang die spanische Regierung, als Overtüre seiner Avancen gegenüber Hitler, die Internationalen Brigaden aufzulösen.²⁵ Beide: Robert Capa / Magnum Photos.

Wenn man den Bogen dieser Betrachtung schließt, kann man feststellen, dass am Vorabend des Zweiten Weltkriegs, erstmals sämtliche Rahmenbedingungen gegeben waren, die den zweiten großen Krieg des 20. Jahrhunderts, zum bis heute am meisten fotografierten in der Geschichte machten. Auf dem Gebiet des Magazinjournalismus war ein riesiger Markt vorhanden, der nach Bildberichterstattung aus dem Krieg verlangte.

Die politisch-, propagandistisch-, militärischen Apparate der Teilnehmerstaaten waren sich des Werts und der Einsatzmöglichkeiten von Photographien aus dem Krieg bewusst und nutzten diese. Schließlich hatten die Kriegsphotographen, nach den Kameratechnischen Entwicklungen der 20er und 30er Jahre, Werkzeuge zur

²⁴ Whelan, Definitive Collection, S. 110.

²⁵ Ibid., S. 207.

Hand, die es ihnen ermöglichten, sich frei von technischen Beschränkungen im Krieg zu bewegen.

In Bezug auf die Kriegsphotographie war es das Vermächtnis des Spanischen Bürgerkriegs, die visuellen Erwartungen einer bildbetrachtenden Öffentlichkeit enorm gesteigert zu haben. Das visuelle Vokabular der Genres Kriegsphotographie wurde von 1936 bis 1939 auf der iberischen Halbinsel definiert.²⁶ Caroline Brothers spricht in diesem Zusammenhang, dass in Spanien zwischen 1936 und 1939 nicht *images of conflict*, sondern *images in conflict* produziert wurden.²⁷

Ich habe zu Beginn dieses Kapitels festgestellt, dass *Kriegsphotographie* in einer kulturwissenschaftlichen, nach Bedeutung suchenden Lesart, zeigen sollte, wie sich die Vielzahl an Folgeerscheinungen dessen, was man *Krieg* nennt, auf die verschiedenen, freiwillig oder unfreiwillig Beteiligten auswirkt. In diesem Sinn würde ich eine Unterscheidung zwischen *Photographie im Krieg* und eigentlicher *Kriegsphotographie* vorschlagen, wobei dies nicht mit der am Ende des vorhergehenden Absatzes verhandelten Unterscheidung von Brothers verwechselt werden sollte. Während sie eine qualitative Unterscheidung der Intensität der Photographien vorschlägt, spreche ich vom Unterschied im Umfang der photographischen Abdeckung verschiedener Aspekte des Krieges. Anhand der in diesem Kapitel verhandelten Beispiele, würde Roger Fentons Arbeit aus dem Krimkrieg, die aus technischen Gründen in ihren Sujets sehr limitiert ist und kein umfassendes Bild der Bedeutungen des Krieges liefert, als *Photographie im Krieg* bezeichnen. Die Arbeiten Robert Capas und seiner Kollegen aus dem Spanischen Bürgerkrieg, die dagegen ein sehr umfassendes Bild der Bedeutungen des Krieges auf zivilen und militärischen Ebenen darstellen, sind als *Kriegsphotographie* im eigentlichen Wortsinn zu verstehen.

²⁶ Caroline Brothers, *War and Photography. A cultural history* (London / New York 1997) S. 201.

²⁷ *Ibid.*, S. 2.

III. Kriegsphotographie als historisches Quellenmaterial

Im Lauf des späten 20. Jahrhunderts, entwickelte sich eine Vielzahl von Herangehensweisen in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen, um dem Medium des photographischen Bildes Herr zu werden. Auch die Historiographie, die lange Zeit auf den elitären Status schriftlicher Quellen vor allen anderen gepocht hatte, konnte sich diesem Trend auf Dauer nicht ganz verschließen, was in einem zunehmenden historischen Interesse an photographischen Bildern seit dem Ende der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts resultierte.²⁸ In einem Reflex, der vielleicht als Ausdruck eines Minderwertigkeitskomplexes gegenüber den exakt messbaren Daten der Naturwissenschaften verstanden werden kann, wurden Versuche unternommen, Photographien als *exakte Reproduktion vergangener Realität* zu nutzen und ihnen realienkundliche Erkenntnisse zu entlocken. Außerdem wurden Anleihen bei der Kunstgeschichte genommen, die aufgrund der Spezifika ihres Fachs, über eine ausgedehnte Erfahrung im Umgang mit bildlichen Quellen verfügt. In Anlehnung an die Semiotik, wurden photographische Bilder als Zeichensysteme gesehen, die es zu entschlüsseln galt. Diese Ansätze stehen teilweise in radikalem Widerspruch zueinander, bauen teilweise aufeinander auf und sind weitestgehend als interdisziplinär zu charakterisieren. Was ihnen abgesehen davon noch gemein ist, ist die Tatsache, dass sie alle sozusagen *an der Oberfläche des Bildes* bleiben und nur einen kleinen Teil dessen nutzbar machen, was photographische Bilder an Information zu bieten haben. Den entscheidenden Schritt hinter diese selbstgesetzte Grenze wagte erst die in der Historiographie noch verhältnismäßig junge Disziplin der Kulturgeschichte, die sich nicht darauf beschränkte, ihre Erkenntnisse *auf* den Photographien zu suchen, sondern auch *in* ihnen, *hinter* ihnen und *neben* ihnen.

Ein umfassender Überblick über die verschiedenen Techniken des wissenschaftlichen Umgangs mit Photographien, würde den Rahmen dieses Kapitels bei weitem sprengen und wäre in Bezug auf das Thema dieser Arbeit weder notwendig, noch zielführend. Stattdessen werde ich mich darauf beschränken, neuralgische Wegmarken dieser Entwicklung cursorisch vorzustellen, soweit möglich

²⁸<http://www.uni->

[konstanz.de/FuF/Philo/Geschichte/Tutorium/Themenkomplexe/Quellen/Quellenarten/Fotographien/fotographien.html\(291007\)](http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/Geschichte/Tutorium/Themenkomplexe/Quellen/Quellenarten/Fotographien/fotographien.html(291007))

unter Bezugnahme auf das Thema dieser Arbeit, die U. S. Kriegsphotographie im Zweiten Weltkrieg.

Abschließend werde ich mich dann mit einigen der kulturgeschichtlichen Analyseansätze beschäftigen. Hierbei werden im Wesentlichen die Arbeiten von *Caroline Brothers*, *Roland Barthes*, *Susan Sontag* und *Jens Jäger* die Grundlagen meiner Betrachtung darstellen.

III. I. Realienkundliche Analysemethoden

Die realienkundliche Photoanalyse macht sich im Wesentlichen die Abbildungsgenauigkeit des photographischen Bildes zunutze und verwendet es gleichsam als *Fenster in die Vergangenheit*. In diesem Zusammenhang ist es erstrebenswert, den Bildautor, sowie die abgebildeten Sachverhalte, Personen und Gegenstände zu identifizieren. Weiters wird eine räumliche und zeitliche Zuordnung angestrebt und die Klärung der Authentizität des photographischen Bildes ist von großer Bedeutung.²⁹

Ein klassisches Anwendungsgebiet dieser Methode, ist die Erforschung der industriellen Arbeitswelt, mit dem Fokus auf die Alltags- oder Sachkultur der *kleinen Leute*. Im Mittelpunkt stehen hierbei, anstatt von Strukturen und Prozessen, im Alltag und bei der Arbeit verwendete Gegenstände, Kleidung, Wohnungseinrichtungen, ect. In ihrer präzisen Abbildung von Dingen, die von der klassischen Historiographie lange als unwichtig ignoriert wurden, stellen photographische Bilder eine wertvolle und oft einzigartige Quelle für Forscher dar.³⁰

Im Kontext dieser Arbeit möchte ich die Möglichkeiten einer realienkundlichen Photoanalyse an zwei Photographien von Robert Capa aus dem Jahr 1944 verdeutlichen.

²⁹ Jens Jäger, *Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung* (Thübingen 2000) S. 73.

³⁰ [http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/Geschichte/Tutorium/Themenkomplexe/Quellen/Quellenarten/Fotographien/fotographien.html\(291007\)](http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/Geschichte/Tutorium/Themenkomplexe/Quellen/Quellenarten/Fotographien/fotographien.html(291007))



Abbildung 11: Cherbourg, France, June 26th, 1944. General Matthew B. Ridgway (left). (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 608).

Der Bildtext von Abb. 11, bietet In Bezug auf eine realienkundliche Bildanalyse nützliche Informationen. Die räumliche und zeitliche Einordnung ist mit *Cherbourg* und *June 26th* gegeben. Der *Major General* am linken Bildrand wird als Matthew B. Ridgway identifiziert, der Kommandeur der *82nd Airborne Division*. Was die Bildunterschrift nicht erwähnt, ist die Identität des *Brigadier General* in der Mitte des Bildes. Bei ihm handelt es sich um James „Jumpin Jim“ Gavin, den zu dieser Zeit stellvertretenden Divisionskommandeur der *82nd Airborne Division*. Der Mann rechts im Bild, könnte nach einem Vergleich mit anderen Photographien, *Major General* Eddy, der Kommandeur der *39th Infantry Division* sein³¹. Im Vordergrund, am linken Bildrand, ist ein Mikrofonständer der *BBC* zu sehen.

In *Cross Channel Attack*, der offiziellen amerikanischen Darstellung der Geschehnisse am europäischen Kriegsschauplatz, von der Invasion in der

³¹ *Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 607.*

Normandie, bis zur Eroberung der Hafenstadt Cherbourg, ist zu lesen, dass die 82nd *Airborne Division*, zwischen 8. Juni 1944 und 1. Juli 1944, im Rahmen des *VII U. S. Corps*, an der Eroberung von Cherbourg beteiligt war.³² An jenem 26. Juni 1944, ereigneten sich an der Cherbourg-Front zwei bedeutende Dinge. Zum Einen wurde das *Fort du Roule*, ein deutscher Hauptverteidigungspunkt in der zur Festung ausgebauten Stadt, erobert. Bis dahin hatte das Fort die alliierten Truppen daran gehindert, in größerer Zahl in die Stadt einzudringen. In St. Sauveur, am südlichen Stadtrand von Cherbourg, gelang es Soldaten der 39th *Infantry Division*, General Karl von Schlieben, den Kommandeur der Festung Cherbourg und Admiral Hennike, den deutschen Marinekommandeur in der Normandie, in einem unterirdischen Bunker gefangen zu nehmen. Mit der Gefangennahme von Schliebens endete der organisierte deutsche Widerstand in Cherbourg, das Missionsziel der *First U. S. Army*, die strategisch wichtige Hafenstadt Cherbourg zu erobern, war erfüllt³³ und der Nachschub für die gesamten Invasionsstreitkräfte gesichert.

Aus der Konstellation der in Bild sichtbaren Personen, dem Ebenfalls abgebildeten Mikrofonständer, und den aus einem Quervergleich gewonnenen Informationen über die strategisch wichtigen Vorkommnisse auf der Cherbourg-Halbinsel am 26. Juni 1944, lässt sich mit einiger Sicherheit schließen, dass die Photographie vor, während oder nach einer alliierten Pressekonferenz aufgenommen wurde, die die Eroberung Cherbourgs meldete. Mittels einer realienkundlichen Photoanalyse in Kombination mit Quervergleichen war es möglich, aus einer Photographie mit recht dürftigen Bildtext, wesentlich mehr Informationen zu gewinnen und sie in einen konkreten historischen Kontext zu stellen.

³²Gordon A. Harrison, U.S. Army in World War II. European Theater of Operations. Cross-Channel Attack (Washington D.C. 1951) S. 386ff.

³³ Harrison, Cross Channel Attack, S. 438.



Abbildung 12: South of Bastogne, Belgium, December 23^d-26th, A German tank hit by American fighter planes. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 678).

Abbildung 12 ist ein Beispiel dafür, wie mittels einer realienkundlichen Photoanalyse, eine falsch betextete Photographie in den korrekten historischen Kontext gestellt werden kann. Die Bildunterschrift gibt an, dass es sich bei dem Photo um einen deutschen Panzer handelt, der von amerikanischen Kampfflugzeugen getroffen wurde. Sieht man sich die Photographie genauer an, lässt sich folgendes feststellen: Bei dem vorgeblich deutschen Panzer, handelt es sich mit Sicherheit um einen amerikanischen. Die spezifische Wannenform und die Konstruktion und Anordnung der Laufrollen lassen darauf schließen, dass es entweder um einen *M-4 Sherman* Kampfpanzer, oder um einen *M-10 Wolverine Tank Destroyer* handelt.

Durch die Flughöhe und die zweimotorige Konfiguration der im Bild sichtbaren Flugzeuge, kann man ausschließen, dass es sich um Kampfflugzeuge handelt. Vielmehr sind hier *C-47* Transportflugzeuge zu sehen.

Um der wahren Geschichte dieser Photographie auf die Schliche zu kommen, ist es notwendig, in einem Quervergleich Informationen über die Vorkommisse im betreffenden Raum zur betreffenden Zeit zu prüfen. Das deutsche Oberkommando hatte bei der Ardennenoffensive das volle strategische Überraschungsmoment auf seiner Seite und erzielte mit massiven, schnell vorstoßenden Panzerverbänden einen

großräumigen Frontdurchbruch. Das alliierte Oberkommando unter Eisenhower würde völlig überrascht und musste seine Verbände kurzfristig umgruppieren um den Einbruch in der Front einzudämmen. Im Zuge dessen wurde die eigentlich zur Auffrischen rückwärtig dislozierte *101st Airborne Division*, schnellstmöglich, daher ohne adäquate Ausrüstung und Munition nach Bastogne verlegt, um die strategisch wichtige Strassenkreuzung im Ort zu sichern. In der Folge, wurde die *101st Airborne Division* von deutschen Verbänden eingeschlossen und über mehrere Wochen belagert.³⁴ Wegen der schlechten Wetterbedingungen im Winter 1944/45, war es den alliierten Streitkräften lange nicht möglich, erstens ihre Luftüberlegenheit ins Treffen zu führen und zweitens, die belagerten Truppen in Bastogne aus der Luft zu versorgen. Zwischen dem 23. und dem 26. Dezember 1944 setzte eine Schönwetterphase ein, die es erlaubte, eine Luftbrücke zur Versorgung der eingeschlossenen Truppen zu etablieren.³⁵

Man kann also die Bildunterschrift zu dieser Photographie, nach der realienkundlichen Bildanalyse insofern korrigieren, dass ein getroffener amerikanischer Panzer oder *Tank Destroyer* im Vordergrund, und an- oder abfliegende *C-47* Transportflugzeuge, die die eingeschlossene *101st Airborne Division* in Bastogne versorgen sollten, im Hintergrund zu sehen sind. Diese beiden Beispiele verdeutlichen, wie man aus, von der Historiographie zu Unrecht als Quellen zweiter Klasse oder Illustrationen diskreditierten, Photographien, durchaus Informationen von historischem Interesse gewinnen kann.

III. II. Ikonographisch- ikonologische Interpretationsansätze

Bildinteressierte Historiker versuchten naheliegender Weise, in der Schwesterdisziplin der Kunstgeschichte methodische Ansätze zu finden, mit denen sie Bildquellen in einem historiographischen Erkenntnisinteresse bearbeiten konnten. Im deutschen Sprachraum setzte sich hierbei der dreistufige Interpretationsansatz des Kunsthistorikers Erwin Panofsky durch. Panofsky unterscheidet dabei zwischen

³⁴ Hugh M. Cole, U.S. Army in World War II. European Theater of Operations. The Ardennes: Battle of the Bulge (Washington D.C. 1993) S. 305ff.

³⁵ Cole, Battle of the Bulge, S. 468f.

drei, dem Kunstwerk inhärenten Gegenständen der Interpretation, für die er ebenfalls drei Interpretationsmethoden anbietet.

Der erste Gegenstand des analytischen Interesse Panofsky's, ist das *primäre* oder *natürliche Sujet*, das er in ein *tatsachenhaftes* und ein *ausdruckshaftes* unterteilt. Unter den *tatsachenhaften, natürlichen Sujet* versteht Panofsky alle als im Bild anwesend identifizierbaren Gegenstände oder Personen. Ein *ausdruckshaftes, natürliches Sujet*, wäre in diesem Sinn Eigenschaften, wie ein eindeutig schmerzlicher Charakter einer Pose oder Geste, oder eine im Bild erkennbare Atmosphäre.³⁶ Das Analysewerkzeug in diesem ersten Interpretationsschritt nennt Panofsky die *Vorikonographische Beschreibung* und umfasst die Aufzählung und Beschreibung all dieser im Bild vorhandenen Motive.

Im zweiten Bearbeitungsschritt gilt das Interesse dem *sekundären* oder *konventionalen Sujet*, dass sich in visuell dargestellten Allegorien und Anekdoten darstellt.³⁷ Mittels der für dieses Sujet entwickelten, *ikonographischen Beschreibung*, versucht der Forscher, unter Kenntnis zeitgenössischer Themen und Vorstellungen, spezifische visuelle Ausdrucksformen für bestimmte Themen in einem bestimmten historischen Kontext zu isolieren.³⁸

Der dritte Bearbeitungsschritt Panofsky's beschäftigt sich mit der *eigentlichen Bedeutung*, dem *Gehalt* und der Welt *symbolischer Werte*, der er mittels der *ikonologischen Interpretation* auf die Schliche kommen will. Hierbei sollen *kulturelle Symptome* und *wesentliche Tendenzen des Menschlichen Geistes* identifiziert werden.³⁹ Rainer Wohlfeil, der Panofsky's Ansatz für die Historiographie adaptierte, spricht vom *Historischen Dokumentensinn*:

*Auf dieser Stufe wird das Bild als Ausdruck einer Mentalität, eines grundsätzlichen Verhaltens zur zeitgenössisch erfahrenen Realität sowie als bewusster und unbewusster Kommentar zur gesellschaftlichen Wirklichkeit gelesen.*⁴⁰

³⁶ Erwin Panofsky, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Köln 1975) S. 38f.

³⁷ Jäger, Bilder der Neuzeit, S. 76.

³⁸ Panofsky, Sinn und Deutung, S. 50f.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Jäger, Bilder der Neuzeit, S. 76.

Die Natur dieser Methode, also ihr Design in Bezug auf mittelalterliche und frühneuzeitliche Bildquellen, macht sie für die Analyse photographischer Bilder nur bedingt einsetzbar. Während bei einem gemalten Bild, jedes Detail als Resultat einer bewussten Entscheidung des Bildautors gesehen werden kann, trifft das im Fall von photographischen Bildern nur in bestimmten Fällen zu. Nämlich dann, wenn man es mit einem eindeutig inszenierten und bewusst komponierten Bild zu tun hat, dessen Sujet soweit überschaubar ist, dass man alle in dem Bild vorhandenen Motive, als vom Autor bewusst so aufgenommen ansehen kann. Trifft das nicht zu, läuft man Gefahr, einem Bild Bedeutungen zuzuweisen, *die den Perspektiven der ortsansässigen Zeitgenossen nicht gerecht werden.*⁴¹

Nichts desto trotz gibt es Fälle, in denen die Anwendung dieser Methode angebracht ist und zu brauchbaren Ergebnissen führt, was ich im Folgenden wieder an Bildbeispielen von Robert Capa verdeutlichen möchte.

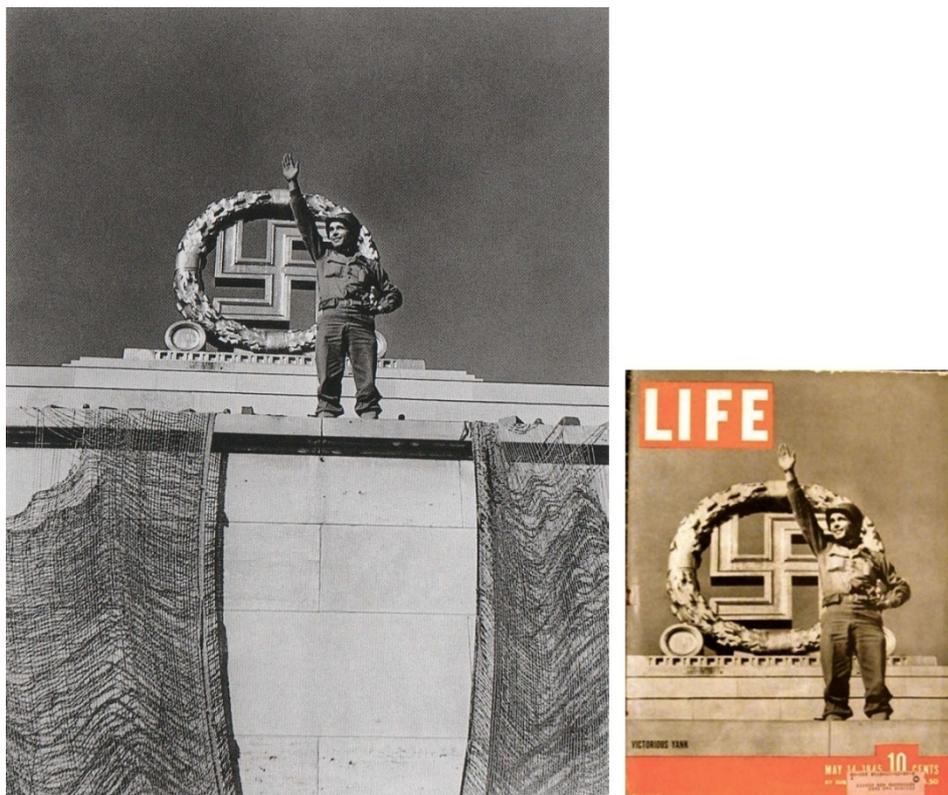


Abbildung 13: Links: Nuremberg, Germany, on or about April 20, 1945. Private Hubert Strickland in the Nuremberg Stadium (Magnum Photos/International Center

⁴¹ Jäger, Bilder der Neuzeit, S. 76.

of Photography Reference Number: 717). Rechts: Titelseite des Life Magazine vom 14. Mai 1945, *Victorious Yank*. Das Originalnegativ ist an den Seiten und unten erheblich beschnitten, um das zentrale Motiv, Strickland, hervorzuheben.

Als *primäres Sujet* nach Panofsky, ist auf der *tatsachenhaften* Seite folgendes im Bild festzustellen: Ein Ausschnitt der monumentalen Architektur Albert Speers am Nürnberger Reichsparteitagsgelände, mit einem überdimensionalen Hakenkreuz im Lorbeerkranz als krönendes Element. Im Vordergrund sind zwei Netze zu sehen, die möglicherweise zur Tarnung gegen Luftangriffe dort angebracht wurden. Vor dem Hakenkreuz, leicht seitlich versetzt, steht Private Hubert Strickland, die linke Hand in die Hüfte gestemmt, die rechte mit offener, nach unten zeigender Handfläche nach oben gestreckt. Auf der *ausdruckshaften* Seite des *primären Sujets* lässt sich feststellen, dass der Gesichtsausdruck von Strickland eher auf eine gutgelaunte Situation schließen lässt.

Geht man mittels der *ikonographischen Beschreibung* dem *sekundären Sujet* nach, lässt sich Stricklands Pose als gutgelaunter Nazi-Gruß erkennen. Der von Capa tief gewählte Aufnahmestandpunkt und die sich daraus ergebende, moderate Froschperspektive, überhöhen das *Motiv Strickland*, und lassen ihn überlegen oder triumphierend erscheinen.

In der anschließenden, *ikonologischen Interpretation*, erschließt sich unter Einbeziehung anderer Informationsquellen, eine kulturgeschichtlich relevante Dimension des Bildes. Das Bild wurde am oder um den 20. April 1945 aufgenommen; etwa 10 Tage vor dem Suizid Hitlers in Berlin, 20 Tage vor der bedingungslosen Kapitulation der deutschen Wehrmacht. Die militärische Situation des Hitler-Staates war zu dieser Zeit absolut hoffnungslos, das Ende der Kampfhandlungen nur eine Frage der Zeit. Die selbstbewusste Geste Stricklands an der symbolischen Heimstätte des Nationalsozialismus, kann und wurde als Symbol des Sieges gesehen.

Zur Rezeptionsgeschichte des Bildes lässt sich sagen, dass es in beschnittener Form (siehe Abb. 13, Bildtext), am 14. Mai 1945 als Titelseite des *Life Magazine* verwendet wurde und im amerikanischen Bewusstsein, das Ende des Krieges in Europa und den Sieg über den Nationalsozialismus symbolisierte.⁴²

⁴² Whelan, Definitive Collection, S. 441.

Die Pose von Private Hubert Strickland, der im Frühjahr 1945 Robert Capa als Fahrer zugeteilt war⁴³, symbolisiert das Selbstbewusstsein einer Nation, die vor knapp vier Jahren, von einer wirtschaftlichen Depression geplagt, in den Krieg eingetreten war und nun als militärisch und wirtschaftlich konkurrenzlose Supermacht in der ideologischen Heimstätte des Gegners angekommen war. In diesem Sinn steht es als historisches Symbolbild für das Ende einer Epoche und den Beginn einer neuen Weltordnung.



Abbildung 14: *Maiori, Sorrento Peninsula, Italy, September 19, 1943 (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 545)*

Abbildung 14 ist ein Beispiel für die Limitationen und inhärenten Gefahren des analytischen Dreischritts nach Panofsky. Das *primäre Sujet*:

⁴³ Vgl.: Robert Capa, *Slightly out of Focus* (New York 2001)

Die Photographie wurde in einer Kirche aufgenommen. Im Hintergrund ist ein Altar oder ein kleines Seitenschiff der Kirche zu sehen. Den Vordergrund dominieren zwei Soldaten. Einer sitzt, frontal zur Kamera, rauchend auf einer Feldliege während der andere, seitlich zur Kamera, den Kopf dem zweiten zugewendet, auf einem Sessel sitzt. Der auf der Feldliege sitzende Soldat trägt einen Kopfverband. Hinter dem auf der Liege sitzenden Soldaten, sieht man eine weibliche Person in einem weißen Kleid, die den rechten Arm hochhält. Es ist schwer zu erkennen, aber es sieht so aus, als würde sie eine Decke ausschütteln. Links hinter dem Raucher ist ein Infusionsständer zu erkennen und zumindest eine weitere Feldliege. Den unteren Bildrand dominiert eine Decke, was darauf schließen lässt, dass das Photo auf eine weitere Liege aufgestützt aufgenommen wurde.

Sind die Realien festgestellt, zeigt sich in diesem Fall die Gefahr der zu unreflektierten Anwendung von Panofskys Methode. Aufgrund der Verortung des Sujets in einer Kirche, erscheint sowohl die *ikonographische Beschreibung*, als auch die *ikonologische Interpretation* überlagert von den ideologischen Motiven der christlichen *Karitas* und *Diakonie*. In diese Richtung, ließen sich ganze Abhandlungen schreiben, die aber Wohlfeils *historischen Dokumentensinn* nicht gerecht werden würden und den historischen Kontext ignorieren.

Ohne dem betreffenden Geistlichen seine Hilfsbereitschaft aberkennen zu wollen, waren Kirchen aus pragmatischen Gründen prädestiniert, um Feldlazarette zu beherbergen. Sie sind in der Regel geräumig, unbewohnt und konstruktionsbedingt auch bei hohen Außentemperaturen, im inneren relativ kühl. Die Ortswahl für das Feldlazarett lässt sich also pragmatisch begründen und schließt eine christlich-mystische Bildinterpretation, zu der man nach der Methode Panofskys zwangsläufig kommt, aus.

Um der Photographie historiographisch relevantes zu entlocken, ist es wiederum angebracht, über ihren Rand hinaus zu blicken und den historischen Kontext zu rekonstruieren. Im Morgengrauen des 9. September 1943 landete die *Fifth Allied Army* an der italienischen Sorrento-Halbinsel zwischen Agropoli im Süden und Amalfi im Norden. Dieser erste Angriff auf das europäische Festland nach dem katastrophal gescheiterten Unternehmen von Dünkirchen, stieß auf wesentlich mehr deutschen

Widerstand, als es die alliierten Soldaten von den Landungsunternehmen in Nordafrika und Sizilien gewohnt waren.⁴⁴

Die Stadt Maiori, am linken Rand des Invasionsgebietes, ist der Zugang zum Chiunzi Pass, einer der Hauptverbindungslinien in Richtung Neapel, dem ersten Ziel der *Fifth Army*. Auf der Suche nach einem Weg durch die Hochebene der Sorrento Halbinsel, beauftragte der General McCreery, der für dieses Gebiet zuständige Kommandeur des *X. British Corps*, am 18. September eine *Task Force*⁴⁵, einen Durchbruch durch den Chunzi Pass zu versuchen. Aufgrund der, für Defensivoperationen günstigen, Geographie im Gebirge und dem massiven deutschen Widerstand, scheiterte dieses Unternehmen unter relativ hohen Verlusten für die Alliierten^{46,47}. Die am Chiunzi Pass verwundeten, wurden in dem Feldlazarett in der Kirche von Maiori versorgt.

Wir sehen, dass die Dreischrittmethode nach Panofsky/Wohlfeil sowohl Potential, als auch Gefahren birgt. Auf bestimmte Sujets unter bestimmten Umständen angewendet, lassen sich mit ihr historiographisch interessante Erkenntnisse erzielen. Auf die falschen Sujets angewendet, führt sie in die Irre, beziehungsweise zu konstruierten Bedeutungen, die wenig oder nichts mit der historischen Realität oder der Intention des Bildautors zu tun haben.

III. III. Seriell-ikonographische Interpretationsansätze

Die seriell-ikonographischen Interpretationsansätze können als Derivat der Dreischrittmethode nach Panofsky/Wohlfeil verstanden werden. Sie sind eine Hybridform aus dem kunsthistorischen Instrument der ikonographischen Analyse und der Mentalitätsgeschichte französischer Provenienz. Die Zielrichtung dieser Methode

⁴⁴ Martin Blumenson, *U.S. Army in World War II. Mediterranean Theater of Operations. Salerno to Cassino* (Washington D.C. 1993) S. 75ff.

⁴⁵ Unter einer *Task Force* versteht man eine, mit einem spezifischen Auftrag ausgestattete Einheit, die aufgrund ihrer auftragsspezifischen Zusammensetzung nicht in normale Kategorien militärischer Verbände passt. In diesem Fall, handelte es sich um einen aus *Ranger Battalions*, Artillerie-, Panzer- und Luftlandeeinheiten zusammengesetzten Verband von ca. 8500 Mann.

⁴⁶ Blumenson, *Salerno to Cassino*, S. 163ff.

⁴⁷ Vgl.: Robert Capa, *Slightly out of Focus* (New York 2001) S. 91ff.

ist, aus Bildern gewonnene Daten, mittels der Ausweitung auf größere Bildkorpora, auf eine breitere empirische Basis zu stellen.⁴⁸

Wendet man Panofskys Methode der *ikonographischen Beschreibung* auf besagte Bildkorpora an, entsteht idealtypisch eine Längsschnittanalyse photographischer Konventionen, die Auskunft über mentalitätsgeschichtliche und wahrnehmungsspezifische Realitäten geben kann. Die Gefahr einer Überbetonung oder –interpretation von Einzelphänomenen wird durch die in Serie bearbeiteten Bilder entschärft.⁴⁹

III. IV. Kulturgeschichtliche Interpretationsansätze

Die bisher vorgestellten Analysemethoden, die entweder vom Interesse an Realien getragen waren, oder die Photographien im Sinne einer kunsthistorischen Betrachtungsweise als Ausdruck kreativer Gestaltungskraft betrachten, betrachtet die *Cultural History* die Bilder unter anderen Prämissen. Sie betrachtet Photographie als soziale Praxis, die unter spezifischen gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen stattfindet. Ihre Wirkung oder Bedeutung erhält sie weniger aus sich selbst heraus, sondern im Kontext dieser Verhältnisse, sie wird diskursiv konstruiert.⁵⁰

Nach dem Kunsthistoriker und vergleichenden Literaturwissenschaftler John Tagg, zeigt keine Photographie *die Wahrheit*, vielmehr erhalten sie, durch die durch die spezifischen historischen Zusammenhänge, in denen sie entstanden sind ihre Bedeutung. Es ist für Tagg folglich unabdingbar, sie in einem Netz zusätzlicher Quellen zu betrachten, um sie gemäß ihrer Bedeutung historiographisch einordnen

⁴⁸ Jäger, Bilder der Neuzeit, S. 77.

⁴⁹ Ibid., S. 78f.

⁵⁰ Jäger, Bilder der Neuzeit, S. 79.

zu können.⁵¹ Letzten Endes kommt er zu folgendem Schluss: *Photographs are never evidence of history; they are themselves the historical.*⁵²

Die *Cultural History* verfolgt den Ansatz, in Photographien mehr zu sehen, als die Summe ihrer oberflächlich sichtbaren Bestandteile. Der Anthropologe John Collier formulierte die Handlungsanleitung, nach dem im Bild vorhandenem *bouquet of culture* zu forschen. In diesem Zusammenhang sind die Umstände der Produktion und die historischen Verwendungszusammenhänge von Bedeutung und verdienen Betrachtung.⁵³

Auf der symbolischen oder ikonischen Seite kulturhistorischer Photoanalyse, sind die Arbeiten von Roland Barthes zu erwähnen, in denen er seine Theorie vom *punctum* entwickelt. Unter dem *punctum* versteht Barthes jenes Detail, welches den Betrachter im Bild verweilen lässt und abseits von Moral, gutem Geschmack oder anderen wertenden Kategorien, expansive Wirkung hat und Interesse weckt.⁵⁴

Mit seinem *punctum* trifft Barthes auf der analytischen Seite, mit Henri Cartier – Bresson auf der produktiven Seite zusammen, der in seinem Essay über die Reportagephotographie von 1952, vom *entscheidenden Augenblick* spricht, der einem Bild (und in der Folge einer Bildreportage) Bedeutung verleiht. Er sieht den Photoreporter mitunter in der Funktion eines Historiographen, der nach seinem eigenen Urteil photographische Anekdoten produziert, Skizzen einer spezifischen gesellschaftlichen und politischen Situation, die er als *bedeutend* erachtet.⁵⁵ In dieser Einschätzung trifft er sich mit Susan Sontag, der zufolge der Akt des photographierens, immer mehr ausschließen als einfangen ist, ohne ihren pessimistischen Unterton vorweg zu nehmen.

Grundsätzlich ist zu den kulturgeschichtlich inspirierten Analyseansätzen zu sagen, dass sie eine große Vielfalt methodischer Ansätze umfassen, die Anleihen aus den

⁵¹ Ibid., S. 80.

⁵² Zitiert in: Caroline Brothers, *War and Photography. A cultural history* (London / New York 1997) S. 17.

⁵³ Brothers, *War and Photography*, S: 16f.

⁵⁴ Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* (Frankfurt am Main 1989) S. 52ff.

⁵⁵ Henri Cartier – Bresson, *Der entscheidende Augenblick*, In: Henri Cartier – Bresson, *Meisterwerke* (München 2004) S. 7ff.

verschiedensten wissenschaftlichen Disziplinen nehmen. Das Repertoire an Zugängen ist im Fluss und wird laufend erweitert. Die richtige Wahl der anzuwendenden Methode ist einerseits davon abhängig, welchem Genre die zu analysierende Photographie zuzuordnen ist, andererseits davon, welcher Natur das spezifische Erkenntnisinteresse des Forschers ist.

Natürlich erhebt dieser kursorische Überblick in keiner Weise Anspruch auf Vollständigkeit, das wäre in Anbetracht der dynamischen Qualität dieses Forschungsfeldes eine unmögliche Mission. Vielmehr soll er die Grundlinien der Disziplin sichtbar machen und verdeutlichen, welche Denkmöglichkeiten kulturhistorische Ansätze bieten.

IV. Organisation der Kriegsphotographie im Rahmen der U. S. Army in Europa

Gegenstand des Interesses in diesem Abschnitt der Arbeit, ist die Organisationsstruktur und die Regularien in Bezug auf die Kriegsphotographie im Rahmen der U. S. Landstreitkräfte (U. S. Army) am europäischen Kriegsschauplatz, dem *European Theater of Operations (ETO)* und dem *Mediterranean Theater of Operations (MTO)*. Die übrigen Teilstreitkräfte, die *United States Navy (USN)*, das *United States Marine Corps (USMC)* und die *United States Army Air Forces*⁵⁶ (*USAAF*) bildeten jeweils eigene Einheiten und Organisationsstrukturen zur militärischen Kriegsphotographie, die im Rahmen dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden.

Bevor ich mich mit den technischen Details der Organisation der Kriegsphotographie beschäftige, werde ich ein paar Worte darauf verwenden, wofür die photographischen Bilder des Krieges verwendet wurden und was die politisch-

⁵⁶ Technisch gesehen waren die *United States Army Air Forces*, bis sie im *National Security Act von 1947* zur *United States Air Force* umorganisiert wurden, eine Unterorganisation der *United States Army*. Aufgrund ihres rapiden Wachstums und schieren Größe im Verlauf des Krieges agierten sie als vollwertige Teilstreitkraft. Das *United States Marine Corps* ist heute noch administrativ den Seestreitkräften untergeordnet, galt aber schon im Zweiten Weltkrieg als *inoffizielle* Teilstreitkraft.

propagandistischen Rahmenbedingungen waren, unter denen dieses Unternehmen stattfand. Für letzteres ist es notwendig, einen Blick auf die Person und den Führungsstil Franklin Delano Roosevelts zu werfen, der die Belange der Bildpropaganda als *Chefsache* verstand und immer wieder direkt in dieses Feld der amerikanischen Öffentlichkeitspolitik eingriff.

Im technisch-organisatorischen Teil, werde ich mich zuerst mit dem *Office of War Information* beschäftigen, der zentralen zivilen Institution für die Durchführung der Öffentlichkeitspolitik und die Steuerung der öffentlichen Meinung. In der Folge werde ich mich kurz mit dem sogenannten *Photopool-System* beschäftigen, das die Endverteilung der Bilder des Krieges an die verschiedenen Endnutzer regelte.

Nachdem ich in einem kurzen Abschnitt Auskunft über die Kommandostruktur, Einheiten und Großverbände der U. S. Army im *European Theater of Operations* beschrieben habe, beschäftigt sich der folgende Teil, mit der vom *Signal Corps* der U. S. Army organisierten und durchgeführten, militärischen Kriegsphotographie. Hierbei werden zunächst die administrativen Strukturen im *ETO* behandelt, bevor die Gliederung, die Ausrüstung und die Dislozierung der sogenannten *Signal Photographic Companys (SPC)* beachtung finden.

Den Abschluss bildet die systemische Beschreibung der zivilen U. S. Kriegsphotographie durch akkreditierte *War Correspondents* und welche Rechte und Pflichten diese bei der Ausübung ihrer Tätigkeit im Gefüge der amerikanischen Landstreitkräfte hatten.

Die Quellenbasis für dieses Kapitel bilden verschiedene *War Department Pamphlets (WD-PAM)*, *Standing Operating Procedures (SOP)*, *Field Manuals (FM)* und *Tables of Organization & Equipment (TO&E)* des U. S. War Department, die mir vom *Military History Institute* des *United States Army War College* in Carlisle, Pennsylvania zur Verfügung gestellt wurden, sowie das Kriegstagebuch der *167th Signal Photographic Company (167th SPC)*, das mir Mr. Troy LaFaye aus Hudson, Wisconsin zur Verfügung stellte.

IV. I. Die Verwendung photographischer Bilder des Krieges

Der gemeinhin bekannteste Verwendungszweck für Filme und Photographien aus den *Theaters of Operations* ist natürlich die Verwendung in der Presse beziehungsweise für Wochenschauen im Kinoprogramm. Sie informierten die amerikanische Zivilbevölkerung über den Fortschritt des Krieges und sollten die Kriegsmoral an der heimatlichen Front hoch halten.

Abgesehen davon wurden sie auch, in eigens für den jeweiligen Zweck abgestimmten Konfigurationen, dafür verwendet, um die Einsatzbereitschaft von Industriearbeitern zu erhöhen, beziehungsweise in Betrieben, in denen Streikmaßnahmen drohten, sie wieder auf das gemeinsame Ziel der Kriegsanstrengung einzuschwören.⁵⁷ Sogenannte *Blood Drives* und *Bond Drives*, bei denen um Blutspenden beziehungsweise Kriegsanleihen geworben wurden, waren ein weiterer Einsatzzweck.⁵⁸

Ein exemplarisches Beispiel stellt in diesem Zusammenhang das berühmte Photo des AP-Korrespondenten Joe Rosenthal von der Flaggenhissung am *Mount Suribachi* auf der Insel Iwo Jima dar. Es wurde, als ikonisches Symbol der amerikanischen Kriegsanstrengungen, millionenfach kopiert und in einer Gemäldeversion zu Bewerbung der 7th *War Loan Campaign* verwendet, die sich in der Folge als eine der ertragreichsten im Zweiten Weltkrieg herausstellte.⁵⁹

⁵⁷ Roeder, *Consored War*, S. 53f.

⁵⁸ Maslowski, *Armed with Cameras*, S. 7.

⁵⁹ Jost Dülffer, *Über-Helden - Das Bild von Iwo Jima in der Repräsentation des Sieges. Eine Studie zur US-amerikanischen Erinnerungskultur seit 1945*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 3 (2006) H. 2, 11-17.



Abbildung 15: Joe Rosenthal / Associated Press Photo / Flaggenhissung am Mt. Suribachi, Iwo Jima, 23. Februar 1945 (Unbeschnitten)



**Abbildung 16: Werbeposter für die siebte
Kriegsanleihenkampagne, April 1945
(Sammlung Dülffer)**

Abgesehen von ihrer Verwendung an der Heimatfront, dienten Filme und Photographien aus den *ETO's* noch verschiedenen Zwecken innerhalb der amerikanischen Streitkräfte. So wurden sie in der Truppenausbildung verwendet, um Spezifika der großdeutschen Kriegstaktik und -führung zu illustrieren oder Fallbeispiele gewonnener oder verloreener Gefechte zu besprechen. Durch den Einsatz derartiger Maßnahmen in der Ausbildung wurde eine bis zu 30%ige Reduktion der Ausbildungszeit festgestellt.

Nachdem die U. S. Streitkräfte im Verlauf des Krieges zu einem gewaltigen bürokratischen Apparat anwuchsen, entstanden viele Stabspositionen, deren Entscheidungen die Truppen an der Front direkt betrafen, die aber mitunter in Washington saßen, vielmehr Schreibtischmanager als Kombattanten im eigentlichen Sinn waren und wenig Ahnung von den tatsächlichen Umständen und Bedingungen an der Front hatten. Für sie wurden *Weekly Staff Reports* zusammengestellt, um sie mit diesen Bedingungen zumindest etwas vertraut zu machen.

Angelegenheiten von technischem, taktischem oder geheimdienstlichem Interesse, die schriftlich nur schwer und umständlich zu beschreiben waren, ließen sich mitunter in photographischen Bildern einfach erklären. In Fällen, in denen es an präzisen

Kartenmaterial mangelte, wurden Photographien aus den Kampfgebieten als Orientierungshilfen verwendet.



Abbildung 17: Beispielbilder für als militärisch wertvoll erachtete Photographien. Bildtext links: *Demonstration of pack carrier for .30 caliber light machine gun at Bougainville. The picture was excellently set up to give the whole story of the device at a glance, The poses are not stilted.* Bildtext rechts: *A secret german weapon photographed promptly at Cherbourg. The weapon is an anti-tank rocket gun with a closed breech. Note that the picture also includes a view of the type of ammunition used.* War Department Pamphlet 11-5 Combat Photography March 1945, S. 10.

Schließlich wurden Militärärzten in rückwärtigen Gebieten Photographien und Filmaufnahmen von Wunden und der Behandlung von Verwundeten zur Verfügung gestellt, anhand derer sie ihre eigenen Behandlungsmethoden verbessern und die Ausbildung von Krankenschwestern, Sanitätern und Ärzten auf die Erfordernisse an der Front abstimmen konnten.⁶⁰

⁶⁰ Maslowski, *Armed with Cameras*, S. 6ff.

Die SOP 11-2 für *Signal Photographic Units*, unterscheidet folgende Kategorien von Photos, nach denen eingehende Negative von U. S. Army – Kriegsphotographen sortiert werden sollten:

1. *Spot News: Outstanding still pictures from the viewpoint of release to the public*
2. *Selected subjects: To be sent to the War Department. Pictures classified as "selected subjects" include:*
 - a. *News photographs of nationwide interest (views of combat and base activities, new equipment, nationally known men in service).*
 - b. *Instructional photographs showing new training methods or techniques.*
 - c. *Historical photographs taken to record events of historical importance, presentation of citations, etc.*
 - d. *Unusual photographs depicting any phase of military activity in which the photographic treatment is outstanding (studies of "typical" soldiers, night views, silhouettes, and odd angle shots).*
3. *Local interest: Not to be sent to the War Department unless the photographs have been released for local publication...theater public relations officer is authorized to make security classification of photographic material, the theater commander desires to be published locally.*⁶¹

⁶¹ War Department Pamphlet No. 11-2: Signal Photography. Standing Operating Procedure for Signal Photographic Units in Theaters of Operations, War Department 20 April 1944, S. 5f.



Abbildung 18: Bildbeispiel einer als für die Publikation ideal erachteten Photographie. Bildtext: *A World War I memorial caught by the photographer as if the French soldier in the statue were actually beckoning to the American tank destroyers on the way up to the front lines in France. Some damage is seen at the base of the statue, but the figure seems to be unscathed.* War Department Pamphlet 11-5 Combat Photography March 1945, S. 15.

IV. II. Politisch- propagandistische Rahmenbedingungen und Zensur

Die Geschichte der amerikanischen Bildzensur im Zweiten Weltkrieg ist im Wesentlichen die des Widerstreits zwischen militärischen und den zivilen Zensurbehörden.⁶²

Auf der zivilen Seite stand das kurzlebige, von Präsident Roosevelt nach dem japanischen Angriff auf Pearl Harbour gegründete *Office of Censorship*⁶³. Dessen

⁶² Astin Irmtraud Malschinger, Die amerikanischen Medien und die Medienpolitik im Krieg. Entwicklungstendenzen vom Zweiten Weltkrieg bis zum Irakkonflikt 1991 (Dipl. Wien 1995), S. 131.

⁶³ Roeder, Censored War, S. 8.

Gründung war eine ad-hoc-Maßnahme zu Beginn des amerikanischen Engagements gegen Japan und Großdeutschland.

Am 13. Juni 1942 wurde dann mittels der *Presidential Executive Order 9182* das *Office of War Information (OWI)* gegründet, das verschiedene, die Öffentlichkeitsarbeit betreffende, Regierungsagenturen zusammenfasste und bis zum Ende des Krieges der zivile Hauptakteur in den *Public Relations* war.⁶⁴ Das *OWI* wurde von Elmer Davis geleitet, einem Radiojournalisten und Rhodes-Stipendiaten an der Universität von Oxford, der keinerlei vorhergehende Erfahrung in einer Regierungsorganisation hatte. Davis war in seiner Funktion als oberster ziviler Zensor sehr liberal eingestellt und vertrat die Ansicht: „*to tell nothing but the truth...to see that the American people get just as much of it as genuine considerations of military security will permit.*“⁶⁵

Auf der militärischen Seite standen dem *OWI* das *State Department*, das *Department of the Navy* und das *Department of the Army* gegenüber, die im Zweifelsfall immer für eine strikte Zensur plädierten und sehr restriktive Ansichten darüber hatten, was der amerikanischen Bevölkerung an Bildern aus dem Krieg zuzumuten war. Ihr Zugang lässt sich treffend mit einem Zitat beschreiben, das Elmer Davis, der Direktor des *OWI*, dem *Chief of Naval Operations*, Admiral Ernest J. King zuschrieb: „*Withhold all information until the end of the war, then announce who won.*“⁶⁶

Präsident Roosevelt hatte weder innerhalb des *OWI*, noch im Verhältnis zwischen *OWI* und seinen militärischen Zensur-Gegenspielern für klare Kompetenzen und Hierarchien gesorgt. In der Folge ergab sich die Bildzensur aus einer konstanten Konkurrenz zwischen ihren Akteuren, in die der Präsident eingriff und Entscheidungen fällte, wenn er es für notwendig hielt.

Nachdem im August 1943 die Spannungen zwischen Militär und dem *OWI* ein für Davis unerträgliches Ausmaß angenommen hatten, drohte er Roosevelt mit seinem Rücktritt, falls der Präsident seine Zuständigkeit für Angelegenheiten der Bildzensur nicht bestätigen würde. Er hatte mit seinem Ultimatum einen für ihn günstigen Zeitpunkt gewählt, da Meinungsumfragen zu dieser Zeit, aufgrund der großen

⁶⁴ Presidential Executive Order 9182 Establishing the Office of War Information, June 13th 1942.

⁶⁵ Roeder, *Censored War*, S. 9.

⁶⁶ Sweeney, *Military and Press*, S. 87.

militärischen Erfolge der Alliierten im Jahr 1943, eine für die Regierung schon zu große Siegesicherheit in der amerikanischen Bevölkerung ergaben. Daher stellte sich Präsident Roosevelt hinter Davis und legte für die Bildzensur fest, dass in Zukunft das militärische Establishment argumentieren musste, warum ein Bild nicht veröffentlicht werden dürfe, anstatt wie vorher, umgekehrt.⁶⁷

Die U. S. Bildzensur war kein völlig starres System mit unveränderlichen Regeln. Vielmehr wurden die zensorischen Vorgaben immer wieder auf die jeweilige Kriegslage und Stimmung in der Bevölkerung abgestimmt. Zu Beginn des amerikanischen Krieges, als die USA im ersten halben Jahr nach Pearl Harbour keine große Schlacht gewonnen hatten, kein feindliches Territorium erobert und keine Offensive gestartet hatten, wurde die Bildzensur verschärft um die Heimatfront nicht zu demoralisieren.⁶⁸

1943, nach den alliierten Siegen bei Stalingrad, in Nordafrika, Sizilien und Italien, als die amerikanische Bevölkerung zu glauben begann, der Krieg sein im wesentlichen gewonnen, beschloss Roosevelt, dass es an der Zeit wäre, sie mit mehr *blood and guts* zu konfrontieren. Der *Chief of Staff*, George C. Marshall schickte eine Meldung an sämtliche Feldkommandeure der U. S. Streitkräfte, dass der Präsident und Kriegsminister Stimson völlig unzufrieden mit der visuellen Kriegsberichterstattung seien. Die Feldkommandeure sollten den photographischen Einheiten und Kriegsberichterstellern hinfert „*effective and enthusiastic support*“ zukommen lassen und Washington photographisches Material senden „*that would vividly portray the dangers, horrors, and grimness of War*“.⁶⁹

Die einzigen Bilder, die aus propagandistischen Gründen weitestgehend während der ganzen Dauer des Zweiten Weltkrieges zensiert wurden, waren solche, die identifizierbare, amerikanische Tote zeigten, Tote, bei denen abgetrennte Körperteile, innere Organe oder Gehirnmasse sichtbar waren, und solche, die in bizarren Positionen fotografiert waren worden. Photographien, auf denen die psychologischen Auswirkungen des Krieges zu erkennen waren, wurden ebenfalls

⁶⁷ Roeder, *Censored War*, S. 11f.

⁶⁸ *Ibid*, S. 8.

⁶⁹ *Ibid*, S. 12.

nicht veröffentlicht und landeten in einer sogenannten *Chamber of Horrors*, in der nicht zur Veröffentlichung vorgesehene Bilder aufbewahrt wurden.⁷⁰

Neben diesen, propagandistisch motivierten, Zensurmaßnahmen, gab es noch jene, die militärisch-geheimdienstlich motiviert waren. So wurden selbstredend während der gesamten Dauer des Krieges Bilder zensiert, die aktuelle Hinweise auf militärische Geheimnisse enthielten, sei es in Bezug auf Technologien, Truppenbewegungen oder die Dislozierung von Verbänden.

Betrachtet mit der Zensur photographischen Materials aus den *TO's*, war das *Army Pictorial Service*, im Pentagon in Washington.⁷¹ Photographien, die auf Wunsch des *Theater Commanders* lokal veröffentlicht werden sollten, konnten vom *Theater Public Relations Officer* freigegeben werden. Für eine spätere, internationale Veröffentlichung, war nichts desto trotz die Zustimmung des *APS* notwendig.⁷²

Photographien von akkreditierten, zivilen Kriegsphotographen wurden vor Ort von Vertretern der lokal zuständigen G-2⁷³ Abteilung zensiert⁷⁴. Sämtliche freigegebenen Kriegsphotographien, die der zivilen Kriegsberichterstatte genauso wie die der militärischen Photoeinheiten, wurden in einem, allen Medien zugänglichen, Photopool gesammelt und über diesen vertrieben. Diese Maßnahme fand vor allem unter den großen Bildmagazinen wie dem LIFE-Magazine Widerspruch. Diese Publikationen hatten eigene Korrespondenten an der Front, konnten aber durch das *Picture Pool System* ihre Bilder nicht exklusiv nutzen.⁷⁵

Um die quantitative Dimension dieses Unternehmens zu verdeutlichen, sei hier erwähnt, dass aus dem *European Theater of Operations*, in den Monaten zwischen

⁷⁰ Roeder, *Censored War*, 36ff.

⁷¹ War Department Pamphlet No. 11-5, *Combat Photography*, War Department March 1945, S. 18.

⁷² WD PAM 11-2, S. 6.

⁷³ Führungsgrundgebiet G-2: Organisationseinheit militärischer Großverbände, deren Zuständigkeit „*Military Security*“ und „*Military Intelligence*“ ist.

⁷⁴ War Department Basic Field Manual 30-26, *Regulations for Correspondents accompanying U. S. Army Forces in the Field*, January 21 1942, S. 8.

⁷⁵ Vgl.: Robert Capa, *Slightly Out of Focus* (New York / Toronto 2001) S. 67ff.

Jänner und April 1945, pro Monat zwischen 170 000 und 370 000 Photographien der Zensur vorgelegt wurden.⁷⁶

IV. III. Kommandostruktur, Einheiten und Verbände der U. S. Army im *European Theater of Operations (ETO)*

Um die folgenden Ausführungen über die Organisation der U. S. Kriegsphotographie *European Theater of Operations* etwas weniger kryptisch wirken zu lassen, werde ich kurz ein paar Worte auf die Kommandostruktur der alliierten Streitkräfte in Europa und verschiedene militärische Großverbände dieser Tage verwenden.

Das *Supreme Headquarters Allied Expeditionary Forces Europe* oder *SHAEF*, war das Oberkommando über sämtliche alliierten See-, Luft- und Landstreitkräfte in Europa unter dem Befehl von *Supreme Commander General Dwight David Eisenhower*, dem späteren Präsidenten der Vereinigten Staaten von Amerika.⁷⁷

Eine Ebene unter *SHAEF* waren die alliierten Landstreitkräfte in drei multinationale *Army Groups* unterteilt, die größte, von einem Mann kommandierte Gattung eines Truppenverbands mit 400 000 bis zu 1,5 Millionen Soldaten.⁷⁸

Der nachfolgende Großverband war die *Army* oder *Field Army*. Eine *Army Group* bestand aus mindestens zwei *Armies*, die ihrerseits in mindestens zwei sogenannte *Corps* unterteilt waren.

Ein *Corps* wiederum setzte sich aus mehreren *Divisions* zusammen, die mit einer Mannstärke zwischen 10 000 und 20 000, die kleinsten, zur autonomen Kampfführung ausgerüsteten Großverbände des Zweiten Weltkriegs waren.

Unterhalb der Divisionsebene gab es in den alliierten Streitkräften noch *Brigades*, *Regiments*, *Battalions* und *Company's*, die aber in diesem Zusammenhang nicht weiter Beachtung finden müssen.

⁷⁶ Forrest C. Pogue, *United States Army in World War Two. European Theater of Operations. The Supreme Command* (Washington, D. C. 1989) S. 524.

⁷⁷ Pogue, *Supreme Command*, S. xif.

⁷⁸ [http://www.globalsecurity.org/military/agency/army/army-group.htm\(060808\)](http://www.globalsecurity.org/military/agency/army/army-group.htm(060808)).

IV. IV. Organisationsstruktur der U. S. Army - Kriegsphotographie

Mit der Abwicklung der Kriegsphotographie im Bereich der amerikanischen Landstreitkräfte, war das *U. S. Army Signal Corps*⁷⁹s zuständig. Innerhalb des *Signal Corps* war das im Pentagon angesiedelte *Army Pictorial Service (APS)* mit der Durchführung aller photographischen Aufgaben betraut. Im *Signal Corps Photographic Center (SCPC)* in Astoria, New York, wurden die angehenden *Signal Corps* – Photographen ausgebildet, ausserdem wurde dort ein *equipment development laboratory* unterhalten.⁸⁰

Im *European Theater of Operations* war ein dem *Chief Signal Officer* untergeordneter *Photographic Officer* im *Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force (SHAEF)*, sowie jedem Hauptquartier einer *Army Group* und *Army*, der Verantwortliche für die photographischen Aktivitäten. Auf der Ebene des *Corps* wurde ein Offizier der jeweils zugeordneten *Signal Photographic Company*, die im folgenden Abschnitt behandelt werden wird, abgestellt, der die Aufgabe des *Photographic Officer* ausführte.⁸¹

Die von den *Photographic Officers* geführten *Signal Photographic Subsections* in den verschiedenen Ebenen, waren mit der Planung, sowie der Koordination und Supervision sämtlicher photographischen Aktivitäten in ihrem Zuständigkeitsbereich, auch von akkreditierten zivilen Photographen, beauftragt. Um neben den verschiedenen administrativen Aufgaben eine ständige Überwachung der photographischen Aktivitäten im Feld zu gewährleisten, war dem *Photographic Officer* ein Stellvertreter zugeordnet.⁸²

Im Zuge der Planungen für die *Operation Overlord*, der alliierten Landung in der Normandie am 2. Juni 1944, wurden die folgenden Aufgaben und Dislozierung für die photographischen Einheiten des *Signal Corps* festgelegt:

⁷⁹ Das *U. S. Army Signal Corps* ist die Teilorganisation der U. S. Landstreitkräfte, die mit der Entwicklung, dem Aufbau und dem Betrieb von Kommunikationseinrichtungen und Signalverbindungen beauftragt ist.

⁸⁰ General Board European Strategy, Tactics and Administration Factual Reports: Study No. 111 / File R 320.2/24 *Signal Corps Operations*, S. 40.

⁸¹ *Ibid.*, S. 40.

⁸² War Department Field Manual 11-22: *Signal Operation in the Corps and Army*, January 1945, S. 40.

Pictorial coverage of photographic Units should:

1. *Convey military information to commanders and to the War Department;*
2. *Provide news photographs of publicity and psychological warfare value;*
3. *Provide a historical record of the war;*
4. *Provide photographic identification Service;*

Assignment of Photographic Companies

1. *165th Signal Photographic Company assigned to First Army*
2. *166th Signal Photographic Company assigned to Third Army*
3. *196th Signal Photographic Company assigned to Fifth Army⁸³*
4. *163th Signal Photographic Company assigned to Seventh Army*
5. *168th Signal Photographic Company assigned to Ninth Army*
6. *198th Signal Photographic Company assigned to Fifteenth Army*

Die 167th Signal Photographic Company und die 3264th Signal Service Company (Photographic) waren der Twelfth Army Group unterstellt und dienten als Reserve, die je nach Bedarf andere Photo-Einheiten in ihrem Einsatzgebiet unterstützte.⁸⁴ Das 3908th Signal Service Battalion (Photographic) war in den rückwärtigen Gebieten lokalisiert und betrieb in London und Paris⁸⁵ große Laboreinrichtungen, um Photo- und Filmnegative zu entwickeln und in großer Zahl Abzüge zu produzieren. Abgesehen davon hatte es den Bedarf an Portraitphotographien im SHAEF zu befriedigen.⁸⁶

IV. V. Die Signal Photographic Company (SPC)

Die mit der Kriegsphotographie beauftragte Einheit der U. S. Army im Zweiten Weltkrieg war die *Signal Photographic Company (SPC)*. Die Sollstärke einer *Signal*

⁸³ Summary Report to the Adjutant General: 196th Signal Photographic Company, November 1945.

⁸⁴ Signal Corps Operations, S. 40f.

⁸⁵ Das pariser Labor wurde naheliegenderweise erst nach der Eroberung von Paris im Sommer 1944 in Betrieb genommen.

⁸⁶ Ibid., S. 43.

Photographic Company laut *TO&E 11-37* war 188 Mann, davon 17 Offiziere.⁸⁷ Sie war aus einem *Headquarters Platoon*, einem *Laboratory Platoon* und einem *Assignment Platoon* zusammengesetzt.

In Bezug auf die Zusammensetzung des *Assignment Platoons* widersprechen sich die Quellen. Während das *TO&E 11-37* zwölf *General Assignment Units (AU)*, zwei *Newsreel Assignment Units (NU)* und zwei *Identification Units (IU)* als Teile des *Assignment Platoon* unterscheidet⁸⁸, spricht der *General Board Report – Signal Corps Operations* von drei *Corps Assignment Units*, neun *Division Assignment Units*, zwei *General Assignment Units* und zwei *Identification Units*.⁸⁹

Diese Widersprüchlichkeiten in den betreffenden Dokumenten können vernachlässigt werden, da derselbe Report von der strukturellen Unzulänglichkeit der zentralen Organisation der *SPC* spricht und erwähnt, dass die betreffenden Einheiten entgegen den damals gültigen Organisationsplänen, eigene, den Erfordernissen besser entsprechende Gliederungen einführten.⁹⁰ So wird im *Summary Report* der *196th SPC* erwähnt, dass sich aus der Vielzahl ihrer Aufträge im Verband der *Fifth Army* die Notwendigkeit ergab, *Photo Combat Teams* in der Stärke von drei Mann, einem Fotografen, einem Kameramann und einem Fahrer, zu bilden.⁹¹ Derartige Maßnahmen verstießen zwar gegen gültige *Standing Operating Procedures*, wurden aber toleriert, da ihre Notwendigkeit im Sinne einer umfangreichen photographischen Abdeckung des Kampfgeschehens offensichtlich war.⁹²

Die *General Assignment Units* bestanden aus drei bis sechs Mannschaften, meist unter dem Kommando eines Offiziers. Für Filmaufnahmen waren sie mit bis zu zwei *35mm Bell&Howell Eyemo* Kameras mit einem drei Objektiv tragenden Revolverkopf ausgerüstet; für Photoaufnahmen mit zwei tragbaren Großformatkameras der Type *Graphlex Speed Graphic*⁹³ im Format 4x5 inch⁹⁴, einer

⁸⁷ Table of Organization and Equipment 11-37, Signal Photographic Company, April 1st 1942.

⁸⁸ *TO&E 11-37*.

⁸⁹ *Signal Corps Operations*, S. 41.

⁹⁰ *Ibid.*, S41f.

⁹¹ *Summary Report 196th SPC*.

⁹² *Signal Corps Operations*, S. 41.

⁹³ Joe Rosenthals berühmtes Photo von der Flaggenhissung auf Iwo Jima wurde mit einer *Speed Graphic* aufgenommen. Siehe Kap. III. I. / Abb. 1.

Kleinbild-Sucherkamera der Type *PH-324* - die militärische Variante der *Kodak 35* Kleinbildkamera - und teilweise einer Leica als *Non-Standard Item*.⁹⁵



①

**Abbildung 19: PH-324 (Kodak35)
Kleinbildsucherkamera, War Department
Technical Manual 11-2361.**



**Abbildung 20: Graflex Speed Graphic 4x5inch
Großformatkamera, [http://graflex.org/speed-graphic/anniversary-graphic.html\(070808\)](http://graflex.org/speed-graphic/anniversary-graphic.html(070808)).**

Die *Newsreel Assignment Units* waren zwischen fünf und elf Mann stark, unter dem Kommando eines Offiziers und mit tonaufnahmefähigen 35mm Studiokameras der

⁹⁴ Maslowski, *Armed with Cameras*, S. 80f.

⁹⁵ TO&E 11-37, S. 10.

Marke *Wall Sound* ausgerüstet. Je nach Erfordernis wurden noch Photographen und *Eyemo*-Kameramänner in die Einheit integriert.⁹⁶ Ihr Aufgabengebiet war weniger Kriegsphotographie im eigentlichen Sinn, als Filmaufnahmen von Paraden, Ansprachen, Pressekonferenzen und derartigen offiziellen Anlässen anzufertigen.

Kernaufgabe der zwischen vier und sieben Mann starken, mit *Graphlex Speed Graphic* Kameras ausgerüsteten *Identification Units* war, sämtliche, für Ausweise und ähnliches erforderlichen Photographien anzufertigen.⁹⁷

Letzten Endes wurden noch, im Organisationsplan nicht berücksichtigte, an spezifische Erfordernisse angepasste Ad-Hoc-Einheiten gegründet. Im Fall der *167th Signal Photographic Company*, die der *12th Army Group* unter General Omar N. Bradley zugeordnet war, handelte es sich hierbei um eine zwei Mann starke *P&PW (Publicity & Psychological Warfare) Unit*, die der entsprechenden Stabsabteilung im Hauptquartier der *12th Army Group* zugeordnet war, eine zwei Mann starke *CG (Commanding General) Unit* und eine zwei Mann starke *HQ (Headquarters) Unit*, die die Eitelkeit der *General-* und *Staff Officers* im Hauptquartier der *12th Army Group* mit Schnappschüssen von sich selbst befriedigte.⁹⁸

Über den Auftrag der *SPC*'s informiert das *Field Manual 11-22*:

*„PRIMARY MISSION. The primary mission of the company is combat intelligence. Assignments for intelligence coverage take priority over all other assignments. Although intelligence missions are few in number in comparison to other missions, their importance must not be minimized.“*⁹⁹

In der *SOP for Signal Photographic Units* finden sich folgende Aufgaben:

The primary function of Signal Corps photographic units is to make and/or process still and motion pictures which:

⁹⁶ Company History of the *167th Signal Photographic Company*, Kap. Newsreel Unit 1.

⁹⁷ Company History of the *167th Signal Photographic Company*, Kap. Identification Unit 1/2.

⁹⁸ Company History of the *167th Signal Photographic Company*, Kap. CG Unit / P&PW Unit / HQ Unit.

⁹⁹ FM 11-22, S. 43.

- a. Convey to the War Department information on combat and field operations. When opportunities occur, combat photography is the first duty of all units.
- b. Provide theater commanders with military information of immediate tactical, technical, or strategic value.
- c. Convey to responsible staff agencies of the theater and to the War Department, information on personnel, materiel, conditions, and technique. Such pictures, made and processed at the theater commander's request, help to further the development and demonstrate the proper use of all weapons and means of warfare.
- d. Provide new pictures and films for release to the public.
- e. Provide historical records of the war.
- f. Meet production requirements of specific projects assigned by the War Department to Signal Corps for training, orientation, historical, or public relations purposes.¹⁰⁰

Die *Assignment Units* arbeiteten dezentral und oft für längere Zeit von ihrer *SPC* getrennt, da das *HQ Platoon* normalerweise beim *Army* Hauptquartier weit hinter der Front gelegen war, die *Assignment Units* aber größtenteils an der Frontlinie zu finden waren.¹⁰¹

Nachdem sie sich beim Kommandanten eines Abschnittes als *Army Pictorial Service Official Photographic Representatives* angemeldet hatten, musste dieser den *AU's* jedwede Unterstützung zukommen lassen, sofern das nicht die Erfüllung seines militärischen Auftrags gefährdete.¹⁰² Der für ein Gebiet zuständige *Photographic Officer* musste ein Netz aus Sammelpunkten und Transportmöglichkeiten etablieren, damit gleichzeitig größtmögliche photographische Abdeckung des Kampfgeschehens und schnellstmöglicher Transport des belichteten Filmmaterials in das nächstliegende Labor.¹⁰³ Der nachfolgende Transport vom *Theater of Operations*

¹⁰⁰ WD-PAM 11-2, S. 1.

¹⁰¹ Signal Corps Operations, S. 41f.

¹⁰² WD-PAM 11-2, S. 3.

¹⁰³ *Ibid.*, S. 4f.

zum *Army Pictorial Service* in Washington hatte unter jeden Bedingungen höchste Priorität und musste auf dem schnellstmöglichen Weg stattfinden.¹⁰⁴

APS . . . THE STORY BEHIND THE PICTURES



1. Sgt Doakes and Cpl Jones graduate from APS Photo School, draw their equipment and



2. Take combat photographs "somewhere in the Pacific"—at least that's what their APS V-Mail says.



3. Their film comes back to APS, still pictures to Washington and motion pictures to SCPC.



4. This one of Jones' stills released by the Bureau of Public Relations for the press.



5. This is a Doakes shot released by BPR for motion picture newsreel showing to the public.



6. But this other Doakes material is shown only to the War Department at a staff screening.



7. Military Intelligence studies the still and motion pictures. The camera is a prime source of information.



8. Here is a military audience studying an APS campaign report which utilizes Doakes' film.



9. Doakes' motion pictures and Jones' stills also become training aids helping to make better soldiers.



10. The Army-Navy Screen Magazine utilizes some of Doakes' footage for a report from the fighting front.



11. And war plant workers see his film in an industrial incentive picture to step up production.



12. In the APS libraries Doakes' motion pictures and Jones' still pictures are filed for future use.

Abbildung 21: Ein Comic-Strip, der die Verwendung von Kriegsphotographien und Kriegsfilmern durch das APS illustriert. War Department Pamphlet 11-5 Combat Photography March 1945, S. 18.

¹⁰⁴ Ibid., S. 8.

IV. VI. Sujets und Bildtraditionen der *Official U. S. Armed Forces War Photographs*

Naheliegender Weise, wurden von den Photographen der *Signal Photographic Companies*, spezifische Photographien gefordert. Obwohl aus den mir vorliegenden Quellen zur militärischen U. S. Kriegsphotographie nicht hervorgeht, dass es etwas wie einen schriftlich aufgezeichneten *Image Code* als photographische Handlungsanleitung gäbe, lassen sich aus den verschiedenen Dokumenten¹⁰⁵ und der spärlichen, dieses Thema behandelnden Literatur, Bildkonventionen extrahieren, die als Referenzen für die *SPC-Photographers* gesehen werden können.

Eine quantitative Analyse vorhandener Sujets ist angesichts der schiereren Menge an photographischen Material unmöglich. In den Archiven der *United States National Archives and Records Administration* lagern buchstäblich Millionen von Bildern. Auf der Internetpräsenz der *National Archives* befindet sich allerdings eine Edition von 202 repräsentativen Photographien aus dem Zweiten Weltkrieg¹⁰⁶, die aus den Beständen der Militärphotographen *aller* Teilstreitkräfte stammen. Obwohl das den thematischen Rahmen dieser Arbeit sprengt, lassen sich daraus Rückschlüsse auf die thematische Gewichtung der militärischen Bildproduzenten ziehen.

Der Bildbestand ist in zweiundzwanzig Kategorien unterteilt. Die Trennlinien sind im Wesentlichen entlang *Theaters of Operations* und *Service Branches*, aber auch an anderen Kriegsthemen wie *Leaders*, *Aid&Comfort* und *Supply&Support* orientiert um nur einige davon zu erwähnen.

Als erstes fällt auf, dass auf nur drei der zweihundertzwei Photographien, tote amerikanische Soldaten zu sehen sind.¹⁰⁷ Alle drei Aufnahmen entsprechen den Zensurvorschriften und zeigen die Gesichter der Toten nicht.

Lässt man die Themengruppen, die sich mit der Heimatfront und im weiteren Sinn mit den Feinden beschäftigen, außer Acht, bleiben drei thematische Schwerpunkte.

¹⁰⁵ Vgl.: WD-PAM 11-5, S. 4f.

¹⁰⁶ [http://www.archives.gov/research/ww2/photos/\(090908\)](http://www.archives.gov/research/ww2/photos/(090908)).

¹⁰⁷ U. S. National Archives and Records Administration – Photo Identification Numbers: 26-G-2330, 111-SC-198245 und 26-G-2397.

Erstens klassische *Combat Photographs* aus den verschiedenen *Theaters of Operations* und den verschiedenen Teilstreitkräften. Diese Gruppe macht den größten Anteil aus. Zweitens eine Themengruppe, die man mit *medizinische Versorgung, Rast und Entspannung, Annehmlichkeiten und Unterhaltung* übertiteln könnte. Sie zeigt die amerikanischen Soldaten bei Freizeitaktivitäten, in ruhigen Momenten der Entspannung und im Umfeld des Sanitätswesens. Die dritte Gruppe könnte man im weiteren Sinn mit *Kriegsmaschinerie* bezeichnen. Sie beschreibt den technologisch- logistischen Aspekt der amerikanischen Kriegsführung mit Bildern von Waffensystemen und Aufnahmen aus dem Bereich der Nachschublogistik.

Im Schluss von dieser Bildedition und den vorliegenden *War Department Documents* auf Sujetanforderungen an die militärischen Kriegsphotographen der U. S. Streitkräfte, ergibt sich folgendes Set an photographischen Themen:

- *Combat Photographs*, die verdeutlichen, welche schwierige Aufträge die amerikanischen *Servicemen* zu erfüllen haben und auch erfüllen (sic!).
- Photographien, die die monumentale logistische Leistung der amerikanischen Kriegsmaschinerie verdeutlichen.
- Photographien, die die kameradschaftlichen und privateren Momente im Kriegsdienst betonen.
- Photographien, die das Faszinosum der Kriegstechnologie ausnutzen.
- Photographien, die verdeutlichen, dass alles erdenkliche getan wird, um benötigte medizinische Hilfe zu gewährleisten.

Wenig überraschend, zeichnen die *U. S. Armed Forces War Photographs* dieser Edition, ein eingeschränktes Bild des Krieges. Die Härte des Krieges wird gezeigt, jedoch immer in einem Kontext, der den Glauben an die alliierte Überlegenheit und den Sieg nicht in Zweifel zieht. Der technisch- logistischen Seite des Krieges, wird große Aufmerksamkeit gewidmet und schließlich werden die *menschlichen* Aspekte prominent ins Bild gerückt.

IV. VII. Zivile Kriegsphotographen im Gefüge des *European Theater of Operations*

Unter den zivilen Kriegsphotographen in *ETO* ist zwischen *Accredited Correspondents*¹⁰⁸ und *Visiting Correspondents* zu unterscheiden. Ich werde mich zuerst mit der Funktion, sowie den Rechten und Pflichten der regulären *Accredited Correspondents* beschäftigen und dann die Unterschiede zu den *Visiting Correspondents* beschreiben.

Um als Photograph eine Akkreditierung für das *ETO* zu bekommen, musste man eine Anstellung bei einer Publikation, oder bei einer der großen amerikanischen Bildagenturen – *LIFE, Time Inc., Associated Press, Acme News Photos, United Press* oder dem *International Newspaper Syndicate* – vorweisen können. Mit dem Nachweis dieser Anstellung, konnte sich der betreffende Photograph beim *Bureau of Public Relations* des *War Department* um eine Akkreditierung für einen bestimmten Großverband im *ETO* bemühen.¹⁰⁹ Nach einem Quotenschlüssel des Kriegsministeriums, für die Anzahl der akkreditierten Journalisten pro Feldverband, wurde dem Ansuchen stattgegeben oder es abgelehnt.¹¹⁰

Akkreditierte Korrespondenten waren, obwohl nicht im Militärdienst, unter der Jurisdiktion des amerikanischen Militärrechts und der Kontrolle des Kommandanten der jeweiligen *Field Army*.¹¹¹ Das Tragen einer Waffe war ihnen verboten. Vom *War Department Bureau of Public Relations* wurden sie mit einer *Correspondents Identification Card* ausgestattet, ausserdem mussten sie eine Uniform ohne Rangabzeichen tragen, deren *Shoulder-Patch* sie als Korrespondenten auswies. Dadurch hatte sie nach den Beschlüssen der Genfer Konferenz vom 27. Juli 1929

¹⁰⁸ Ich übernehme für die Bildberichterstatter im Folgenden, den allgemeinen Terminus *Correspondents*, aus Gründen der Nähe zum Originaltext der zeitgenössischen Dokumente.

¹⁰⁹ FM 30-26, S. 3.

¹¹⁰ Aus der Lektüre der Capa-Biographie von Richard Whelan, sowie Capa's autobiographischen Erinnerungen *Slightly out of Focus*, geht heraus, dass diese Regelungen - zumindest für bekannte Photographen - nicht immer sklavisch eingehalten wurden.

¹¹¹ FM 30-26, S. 1.

das Recht, im Fall einer Gefangennahme als Kriegsgefangene behandelt zu werden.¹¹²¹¹³

In Bezug auf Unterbringung, Transport, Verpflegung und medizinischer Versorgung wurden die akkreditierten Korrespondenten wie Offiziere der U. S. Streitkräfte behandelt. Das *Basic Field Manual 30-26* hält fest, dass ihnen jedwede Unterstützung zur Erfüllung ihres Auftrags gewährt werden muss, sofern keine militärischen Gründe dagegen sprachen. Sie hatten das Recht, jederzeit mit allen Angehörigen der U. S. Streitkräfte zu sprechen, sofern diese nicht mit Arbeiten beschäftigt oder auf Wache waren, beziehungsweise das Thema des Gesprächs nicht als Geheim klassifiziert war.¹¹⁴

Wie die bisherigen Ausführungen zeigen, waren die akkreditierten Korrespondenten, idealtypische *Embedded Journalists* im direkten Wortsinn, ohne dass die latente Bedeutung des Begriffs seit dem Irakkrieg von 2003 mitschwingt.

Die Rechtfertigung für den Krieg und die Kriegsziele waren im Zweiten Weltkrieg, ganz im Gegensatz zum Irakkrieg von 2003, allgemein anerkannt und akzeptiert, daher hatten Feldkommandeure, von möglichen Einzelfällen abgesehen, im Regelfall wenig vor Journalisten zu verbergen. Im Fall von bekannten oder berühmten Korrespondenten, standen die verschiedenen militärischen Verbände sogar in einer Art Konkurrenz zueinander um die Gunst der Anwesenheit selbiger.¹¹⁵

Die Korrespondenten ihrerseits, sahen sich oft als *Teil des Teams* und wurden von *ihren* Einheiten auch so behandelt, wodurch sich selten Widersprüche darüber ergaben, was photographiert oder beschrieben werden sollte oder nicht.

¹¹² Ibid, S. 2 und S. 5.

¹¹³ Griff die deutsche Wehrmacht im Frontgebiet Personen aus gegnerischen Staaten ohne Uniform und Ausweis auf, konnten diese nach der gängigen Verfahrensweise als Spione standrechtlich hingerichtet werden.

¹¹⁴ FM-30-26, S. 2.

¹¹⁵ Robert Capa, *Slightly Out of Focus* (New York / Toronto 2001) S. 116f.



Abbildung 22: Von GI's auf der Pazifikinsel Le Shima aufgestelltes Schild, nachdem der bekannte und beliebte Kriegskorrespondent Ernie Pyle am 18. April 1945 dort gefallen war. Indiana University / Ernie Pyle School of Journalism (http://journalism.indiana.edu/libraries/template_library/pop_ups/gallery_window.php?is_photo=1&album=217&show_photo=11)

Major General Matthew B. Ridgeway, der Kommandeur der *82nd Airborne Division*, einer Luftlandeeinheit die öfters von Robert Capa begleitet worden war, schrieb in einem Brief an die Redaktion des *LIFE Magazine*:

"Mr. Capa, by reason of his professional competence, genial personality and cheerful sharing of all dangers and hardships has come to be considered a member of the Division."¹¹⁶

Um ihre belichteten Negative zu entwickeln, standen den Kriegsphotographen die Laboreinrichtungen des *Signal Corps* zur Verfügung, die Zensur der entwickelten Negative oblag der lokal zuständigen *G-2 Division*.¹¹⁷ Von der Zensur nicht freigegebene Negative, sowie Filmmaterial, das im *TO* nicht entwickelt werden

¹¹⁶ Vgl.: Richard Whelan, Die Wahrheit ist das beste Bild. Robert Capa – Photograph (Köln ²1993) S. 276. Und: [http://www.investors.com/editorial/IBDArticles.asp?artsec=21&issue=20080806\(090808\)](http://www.investors.com/editorial/IBDArticles.asp?artsec=21&issue=20080806(090808)).

¹¹⁷ Vgl. Kap. III. II. Politisch- propagandistische Rahmenbedingungen und Zensur.

konnte, wurde von G-2 auf dem schnellstmöglichen Weg an die *Military Intelligence Division, War Department General Staff* in Washington D. C. gesendet.¹¹⁸

Wenn Korrespondenten die Sicherheits- und Zensurbestimmungen verletzten oder im Rahmen von militärischen Unternehmen, an denen sie teilnahmen, die Sicherheit oder den Fortschritt dieser gefährdeten, konnten sie laut ihrer Vereinbarung mit dem *War Department*, vor einem Kriegsgericht zu Verantwortung gezogen werden.¹¹⁹ Um den Dienst als akkreditierter Korrespondent zu quittieren oder das *Theater of Operations* zu verlassen, war eine schriftliche Erlaubnis des *Theater Commanders* erforderlich.¹²⁰

Die eingangs erwähnten *Visiting Correspondents*, benötigten eine Erlaubnis vom *Commander in Chief* (dem U. S. Präsidenten) oder dem Kriegsminister, um Truppen an der Front zu besuchen und wurden ständig von einem Offizier begleitet. Grundsätzlich galten für sie dieselben Regeln wie für akkreditiert Korrespondenten, ausgenommen der folgenden Unterschiede: *Visiting Correspondents* waren nicht verpflichtet, die Uniform eines Korrespondenten zu tragen, mussten aber mit einer entsprechenden Armbinde gekennzeichnet sein. Um die *tagesaktuelle* Berichterstattung den akkreditierten Korrespondenten vorzubehalten, durften *Visiting Correspondents* ihr Material erst nach Ende des Besuchs publizieren. Letztlich wurden ihnen, im Gegensatz zu den akkreditierten, die Exklusivrechte an ihren Bildern zugestanden und sie waren von der *Picture Pool* Regelung ausgenommen.¹²¹

¹¹⁸ FM 30-26, S. 8.

¹¹⁹ Ibid., S. 10.

¹²⁰ Ibid., S. 9.

¹²¹ Ibid., S. 10f.

V. Robert Capa

Bevor im folgenden Kapitel, die kulturhistorische Analyse der Weltkriegsphotographien Robert Capas im Mittelpunkt stehen wird, werde ich in diesem Teil ein Schlaglicht auf die Biographie des *Greatest War Photographer in the World*¹²² werfen. Um in der Analyse und Interpretation seiner Photographie aus dem Zweiten Weltkrieg die richtigen Schlüsse zu ziehen, ist es von großem Wert, den biographischen Hintergrund, die politischen Präferenzen und den Weg zu kennen, den Robert Capa bis dahin gegangen war. Erst dieses Wissen versetzt uns in die Lage, kulturgeschichtliche Erkenntnisse jenseits der Realienkunde zu erlangen und aus dem reichhaltigen Fundus an Informationen zu schöpfen, den das Werk eines historiographisch so gut erschlossenen Photographen darstellt.

Der Mann, der später als Robert Capa in an Fotografie interessierten Kreisen weltweite Berühmtheit erlangen sollte, wurde am 22. Oktober 1913, als Endre Ernő Friedmann in Budapest geboren. Er war der zweite von drei Söhnen eines mittelständisch-jüdischen Schneiderehepaars, das im Stadtteil Pest ein Modeatelier betrieb.¹²³ Die Eltern, Dezső und Julia Friedmann, waren beide ihren Glauben nicht praktizierende Juden. Im Familienleben wie im Schneidereigeschäft, war Julia die prägende und tonangebende Person. Der Vater Dezső war eine beeindruckende, polyglotte und weltmännische Erscheinung, gleichwohl aber ein notorischer Spieler, der das Überleben des elterlichen Geschäfts mehrmals im wahrsten Sinne des Wortes „auf's Spiel setzte“.

In diesem familiären Umfeld lebte Endre eine unbeschwerte Kindheit als erklärter Lieblingssohn seiner Mutter. Eva Besnyő, eine Jugendfreundin, die mit ihren Eltern im selben Haus wie die Friedmanns wohnten, brachte ihn zum ersten Mal mit der Fotografie in Kontakt.

Ab 1923 besuchte der junge Endre das *Imre Madách Gymnasium* in Budapest, wo er sich im Laufe seiner Schulzeit für die politische Linke zu engagieren begann. Sein politisches Vorbild war der Maler und Dichter Lajos Kassák, der Kopf einer

¹²² *Picture Post*, Ausgabe vom 3. Dezember 1938, Titelseite.

¹²³ Laure Beaumont Maillet, Robert Capa, ein Leben voller Leidenschaft. In: Laure Beaumont Maillet (Hrsg.), Robert Capa. Retrospektive (Berlin ²2005) S. 13.

politaktivistischen Künstlergruppe namens *Munkakör* (Arbeitskreis). Die Gruppe gab eine Zeitschrift namens *Munka* (Arbeit) heraus, die Fotoreportagen im Stil der amerikanischen Sozialdokumentaristen wie Lewis Wickes Hines und Jacob Riis publizierte und dem fotografischen Blick Friedmanns eine frühe Prägung gab.

1931 wurde er verhaftet, nachdem er an einer linken Studentendemonstration gegen das protofaschistische Regime von Admiral Miklós Horthy teilgenommen hatte. Nach einer Nacht in Haft, wurde er auf Bestreben der Gattin des budapester Polizeichefs, einer guten Kundin seiner Mutter, freigelassen, bekam allerdings die Auflage, Ungarn ehestmöglich zu verlassen. So machte er sich im Juli desselben Jahres über Wien, Brno, Prag und Dresden nach Berlin auf. Ab diesem Tag, an dem er das Haus seiner Eltern verließ, ließ er sich nie wieder irgendwo permanent nieder und lebte bis zu seinem Ende bei Freunden, zur Untermiete und in Hotelzimmern.

In Berlin angekommen, immatrikulierte sich Endre an der renommierten *Berliner Hochschule für Politik* um Journalismus zu studieren. Nachdem seine Eltern, aufgrund der weltweiten Wirtschaftskrise, ihre Unterstützungszahlungen an ihren Sohn einstellen mussten und er dem Studium des Journalismus nicht allzu viel abgewinnen konnte, verschaffte ihm Eva Besnyö, die schon vor ihm nach Berlin emigriert war, eine Anstellung als Laufbursche beim *Deutschen Photodienst* (Dephot), einer Agentur für Fotoreportagen.

Bei Dephot, die von seinem ungarischen Landsmann Simon Guttmann 1928 gegründet worden war, erwarb Friedmann Grundkenntnisse im Entwickeln und Herstellen von Fotoabzügen und erregte bald die Aufmerksamkeit des Agenturchefs Guttmann. Nachdem er zuerst zu dessen Assistenten und dann zum Fotografenlehrling aufgestiegen war, bekam er im November 1932 eine erste Gelegenheit als Fotograf zu reüssieren. Leon Trotzki sollte in Kopenhagen vor Studenten eine Rede über die Bedeutung der Russischen Revolution halten. Dephot hatte für diesen Auftrag keine Fotografen verfügbar, daher wurde Friedmann nach Kopenhagen geschickt, um die Rede Trotzki zu fotografieren. Nachdem Trotzki zu dieser Zeit schon die Möglichkeit eines von Stalin in Auftrag gegebenen Mordanschlages fürchtete und Kamerataschen sich auch zum verdeckten Transport von Faustfeuerwaffen eignen, war fotografische Berichterstattung während der Rede verboten. Unter nicht mehr rekonstruierbaren Umständen gelang es Endre Friedmann, seine Leica in den Kopenhagener Sportpalast zu schmuggeln und die

einzigsten Aufnahmen dieser Rede zu machen. Sie wurden in der Folge vom Berliner *Weltspiegel*, in seiner Ausgabe vom 11. Dezember 1932 publiziert. Bevor er seine nun beginnende Bekanntheit als Fotograf ausnutzen konnte, übernahmen aber die Nationalsozialisten die Macht in Deutschland. Friedmann war als Linker, Ausländer und Jude nicht gerade der ideale Nazi-Volksgenosse und floh auf Anraten seines Chefs Guttman, über Wien und Budapest nach Paris, der Stadt, die sein weiteres Leben in jeder Hinsicht maßgeblich beeinflussen sollte.

Nachdem er im Herbst 1933 in Paris angekommen war, französisierte er seinen Vornamen und nannte sich André Friedmann. In der Folge verbrachte er viel Zeit in den Cafés am Montparnasse, dem Treffpunkt der Linken, Intellektuellen und Emigranten. Dort lernte er verschiedene Personen kennen, die für seine Zukunft von großer Bedeutung sein sollten, darunter die Fotografen André Kertész, Hans Namuth, David Szymin (Seymour) und Henri Cartier-Bresson. Während der zu dieser Zeit schon etablierte Kertész ihm half, seine fotografischen Fertigkeiten zu vertiefen und auch mit seinen Fotografien aus dem Ersten Weltkrieg einen sichtbaren Einfluss auf André ausübte, verband ihn mit Szymin und Cartier-Bresson eine tiefe Freundschaft, die bis zu seinem Tod Bestand haben sollte.

Eine weitere, folgenschwere Begegnung in diesen frühen Pariser Tagen, hatte Friedmann im September 1934, mit einer, ebenfalls aus Deutschland emigrierten, Jüdin polnischer Abstammung, namens Gerda Pohorylle. Die beiden wurden ein Paar und begannen auch auf beruflicher Ebene zusammen zu arbeiten. Die gelernte Stenotypistin Phorylle tippte die Bildunterschriften für Friedmanns Fotografien, der ihr im Gegenzug das Fotografieren beibrachte. Zwischen Herbst 1934 und Sommer 1936 fotografierte Friedmann verschiedene Reportagen in Frankreich, darunter eine über den Wallfahrtsort Lisieux und die dortige Basilika und für die Zeitschrift *Le Marché français*, *Vendre* den Erfinderwettbewerb *Concours Lépine*. Eine exakte Rekonstruktion Friedmanns früher fotografischer Tätigkeit ist schwer möglich, da Negative zu dieser Zeit in den Besitz der Auftrag gebenden Publikation übergingen und somit nicht zentral archiviert wurden, eine Tatsache, die eine Dekade später eine maßgebliche Ursache für die Gründung der Agentur *Magnum Photos* sein sollte.¹²⁴

¹²⁴ Vgl: Beaumont Maillet, Ein Leben voller Leidenschaft. S. 17ff.

Im Frühjahr 1935 reiste André zum ersten Mal nach Spanien, um im Auftrag seines ehemaligen *Dephot*-Chefs Simon Guttmann eine Reportage über den Boxer Paulino Uzcudun zu fotografieren¹²⁵, der im Sommer des selben Jahres gegen den deutschen Meister im Schwergewicht, Max Schmelling antreten sollte. Anschließend portraitierte er den Erfinder Juan de la Cierva, den Piloten Emilio Herrera, der sich auf einen Höhenflugrekord mit einem Heißluftballon vorbereitete und die Ehrenparade zum vierten Jahrestag der Spanischen Republik.¹²⁶

Im Frühjahr 1936, als Friedmann erhebliche Probleme hatte, als freier Fotograf einen Lebensunterhalt zu erwirtschaften, ersannen er und seine Lebensgefährtin Gerda Pohorylle eine Finte, die die Basis des heutigen Mythos dieses Fotografen darstellt. Die beiden erfanden den fiktiven, wohlhabenden, amerikanischen Fotografen Robert Capa, in dessen „Auftrag“ sie seine Fotografien Zeitschriften und Agenturen anboten. Zur Genesis des Namens Capa gibt es zwei verschiedene Theorien. Gemäß der ersten war er vom amerikanischen Filmregisseur Frank Capra entlehnt, anderen Quellen zufolge, wurde Endré Friedmann schon als Kind *Cápa* (Ungarisch: Hai) gerufen.¹²⁷ Der Plan funktionierte und die beiden erzielten für die Fotografien des berühmten Capa wesentlich höhere Preise als sie jemals für die André Friedmanns bekommen hätten. Gerda Pohorylle änderte zur selben Zeit ihren Nachnamen in *Taro*¹²⁸. Nachdem Lucien Vogel, ein Redakteur der Illustrierten *Vu* die wahre Geschichte von Robert Capa herausgefunden hatte, übernahm Friedmann diesen Namen selbst mit dem Beginn des Spanischen Bürgerkriegs im Juli 1936.¹²⁹

Wenn, wie Françoise Denoyelle geschrieben hat, die berliner Jahre, die der Initiation und die pariser, die des Werdens waren, erfuhr Robert Capa im Spanischen Bürgerkrieg seine Jahre der Anerkennung.¹³⁰ Zwischen 1936 und 1939 hielt sich

¹²⁵ Über den Aufenthaltsort von Simon Guttmann und darüber, für wen die betreffenden Photographien waren, lässt sich nichts Konkretes herausfinden. Nachdem Friedmann zu dieser Zeit über nur wenige bestätigte Kontakte ins Ausland verfügte, kann man annehmen, dass Guttmann ebenfalls nach Paris geflüchtet war und sich dort aufhielt.

¹²⁶ *Ibid.*, S. 19.

¹²⁷ Beaumont Maillet, *Ein Leben voller Leidenschaft*. S. 18.

¹²⁸ Richard Whelan, *Die Wahrheit ist das beste Bild. Robert Capa. Photograph* (Köln ²1993) S. 116ff.

¹²⁹ *Ibid.*, S. 128ff.

¹³⁰ Françoise Denoyelle, *Von der Odyssee zum Lyrischen Epos. Die Geburt eines Mythos*. In: Laure Beaumont Maillet (Hrsg.), *Robert Capa. Retrospektive* (Berlin ²2005) S. 67-85.

Capa zwischen Paris und Spanien auf. Er und Taro fotografieren den Bürgerkrieg auf republikanischer Seite. Bis kurz vor ihrem Unfalltod 1937, wurden auch Gerda Taros Fotografien unter dem Namen Robert Capa veröffentlicht, was eine persönliche Zuordnung der Fotografien teilweise schwierig macht. Manche Zeitzeugen sprechen Taro das größere fotografische Talent zu und vermuten, dass ihr Tod, so tragisch er für Capa in persönlicher Hinsicht war, doch eine Voraussetzung für das Entstehen seines Mythos war.¹³¹ Am 5. September 1936 machte Capa in *Cerro Muriano* an der Cordoba-Front die Fotografie, die wechselweise als *The Falling Soldier*¹³² oder *Death of a Loyalist Soldier* bezeichnet wird und als eine der großen Ikonen der Kriegsfotografie in die Geschichte eingegangen ist. Mit diesem Bild wurde Capa zu einem Star in der Berichterstattung über den Spanischen Bürgerkrieg. In der Folge erschienen seine Fotografien in den Magazinen *Voilà*, *Art et Medeciné*, *Ce Soir*, *Weekly Illustrated*, *Zürcher Illustrierte*, *The London Illustrated News*, *Life*, *Berliner Illustrierten Zeitung*, *Vu*, *Regards*¹³³ und *Picture Post*, die ihn schließlich in ihrer Ausgabe vom 3. Dezember 1938 als *The Greatest War Photographer in the World* bezeichnete.¹³⁴

Im Jänner 1938 reiste Capa, wohl auch um nach dem Tod seiner Lebensgefährtin Abstand zu gewinnen, gemeinsam mit dem holländischen Filmemacher Joris Ivens nach Hong Kong und begleitete mit seiner Kamera dessen Dokumentardreharbeiten über den chinesischen Widerstand gegen die Japanische Invasion. Im Oktober kehrte er nach Spanien zurück um den Abzug der Internationalen Brigaden und das Ende des Spanischen Bürgerkriegs zu dokumentieren.¹³⁵ Nachdem er 1939 die *Tour de France* fotografierte, ging er bei Ausbruch des Zweiten Weltkrieges nach New York, wo er für *Life* verschiedene Aufträge in den Vereinigten Staaten und Mexiko erledigte.

Nach Eintritt der Vereinigten Staaten in den Zweiten Weltkrieg, galt Capa, der noch immer ungarischer Staatsbürger war offiziell als *enemy alien* und hatte in der Folge

¹³¹ Zitat: *Magnum* Fotograf und Capa-Zeitzeuge Erich Lessing bei einem Gastvortrag an der Universität Wien am 15. Mai 2008.

¹³² *Magnum Photos/International Center of Photography* Reference Number: 154.

¹³³ Denoyelle, *Odyssee*. S. 78ff.

¹³⁴ Whelan, Capa. Reproduktion der betreffenden Titelseite im Bildteil.

¹³⁵ Richard Whelan, Robert Capa. *The Definitive Collection* (NewYork 42006) S. 569.

Probleme, eine Akkreditierung als Kriegsberichterstatter vom *U. S. War Department* zu bekommen. Als er dieses Problem unter nicht zuverlässig rekonstruierbaren Umständen gelöst hatte, kehrte er 1941 nach Europa zurück, wo er für die Magazine *Collier's* und *Weekly Illustrated* verschiedene Aufträge übernahm. Mit der Schriftstellerin Diana Forbes Robertson arbeitete er an dem Buch *The Battle of Waterloo Road*, das das Leben im londoner East End während des *Blitz*, den deutschen Luftangriffen, beschreibt.

1943 kehrte er zu seinem fotografischen Kerngebiet zurück und fotografierte die alliierten Feldzüge am afrikanischen Kriegsschauplatz, die Befreiung Siziliens und den alliierten Vormarsch durch Italien. Mitte 1943 beendete *Collier's* sein Vertragsverhältnis mit Capa, weil es aufgrund des für Fotografien praktizierten Pool Systems¹³⁶ keinen Vorteil in der Anstellung ihres eigenen Fotografen sah. Die Anstellung bei einem Medium war für zivile Kriegsberichterstatter aber eine Voraussetzung, um beim *U. S. War Department* akkreditiert zu werden. Durch seine guten persönlichen Beziehungen zu verschiedenen Personen in den Hierarchien der U. S. Army, konnte er seine Repatriierung vom Kriegsschauplatz um einige entscheidende Wochen verzögern und sich in der Zwischenzeit eine freie Mitarbeiterschaft bei *LIFE*¹³⁷ sichern, durch die seine Akkreditierung verlängert wurde.¹³⁸

Im Frühjahr 1944 kehrte Capa nach London zurück um auf die Eröffnung der zweiten Front, die für die Jahresmitte geplante Invasion in Frankreich, zu warten. Als er schließlich im Morgengrauen des 6. Juni 1944, mit der ersten Angriffswelle des V.

¹³⁶ Sowohl die von militärischen, als auch die von zivilen Korrespondenten angefertigten Fotografien von beiden *Theaters of Operations* wurden nach der Zensur in einem Fotopool des *Office of War Information* gegeben, aus dem sich alle Medien gleichberechtigt bedienen konnten. Die exklusive Publikation von Fotografien war nicht möglich.

¹³⁷ *LIFE* war ein vom Verleger Henry R. Luce 1936 gegründetes Magazin für Fotoreportagen, das als die größte und bedeutendste Publikation ihrer Art in die Pressegeschichte eingegangen ist. Die Konzeption des Magazins war voll und ganz auf das Medium der Fotografie ausgerichtet, *LIFE*-Staff-Photographers zählten über Jahrzehnte zu den besten und begehrtesten ihrer Zunft.

¹³⁸ Whelan, Capa, S. 264ff.

*US-Corps*¹³⁹ in der Normandie an Land ging, entstanden unter anderem jene neun Fotos, die heute als Ikonen der Kriegsfotografie gelten und die bekanntesten und berühmtesten von der alliierten Invasion in der Normandie sind.¹⁴⁰ Capa belichtete in den paar Stunden am Strand, bevor er mit einem Verwundetentransport nach England zurückkehrte, insgesamt 106 Negative. In der Hektik, die Negative möglichst schnell für die Publikation bereit zu machen, stellte ein Laborant im londoner *Life* Büro die Trockenmaschine zu heiß ein und bis auf neun wurden alle Negative zerstört.

In der Folge begleitet Capa den alliierten Vormarsch nach Paris und fotografierte die Befreiung der französischen Hauptstadt durch die 2. Freifranzösische Panzerdivision unter dem Kommando von General Leclerc. Im befreiten Paris portraitierte er Pablo Picasso, der während der deutschen Besatzung in Paris geblieben war, in seinem Atelier, bevor er sich dem weiteren Vormarsch der alliierten in Richtung Deutschland anschloss und unter anderem, die in den Vereinigten Staaten als *The Battle of the Bulge* legendär gewordene, deutsche Ardennenoffensive dokumentierte.

Am 24. März 1945 begleitete Capa ein Luftlandeunternehmen der *U. S. 17th Airborne Division*, die nahe Wesel in Deutschland landete¹⁴¹ und fotografierte die Befreiung Deutschlands durch die Alliierten, was ihn bis nach Nürnberg, Berlin und Leipzig führte. In Nürnberg entstand eine weitere, fotografische Ikone des Zweiten Weltkriegs, der Nazi-Gruß des Private Hubert Strickland, vor dem Hakenkreuz auf dem nürnberger Stadion¹⁴². Die Fotografie erschien, unter dem Titel *Victorious Yank*, als Coverfoto auf der *Life*-Ausgabe vom 14. Mai 1945 und symbolisierte den alliierten VE-Day (Victory in Europe).¹⁴³¹⁴⁴

Nachdem er im besetzten Deutschland eine Romanze mit der Schauspielerin Ingrid Bergmann begonnen hatte, verbrachte Capa zwischen 1946 und 1947 viel Zeit in

¹³⁹ Capa ging mit der ersten Welle, Easy Company, 16. Infantry Regiment, 1st Infantry Division, an einem Strandabschnitt mit der taktischen Bezeichnung *Easy Red – Omaha Beach*, bei *St. Laurent-sur-Mer* an Land

¹⁴⁰ *Magnum Photos/International Center of Photography* Reference Number: 585-593.

¹⁴¹ Whelan, *Definitive Collection*, S. 426.

¹⁴² *Magnum Photos/International Center of Photography* Reference Number: 717.

¹⁴³ [http://www.skylighters.org/photos/robertcapa.html\(210508\)](http://www.skylighters.org/photos/robertcapa.html(210508))

¹⁴⁴ Siehe Kapitel III. II. Ikonographisch- ikonologische Interpretationsansätze.

Hollywood, wo er unter anderem die Dreharbeiten zu Alfred Hitchcocks Film *Notorious* fotografierte. 1946 bekam er die amerikanische Staatsbürgerschaft verliehen.

Am 27. April initiierte Robert Capa die Gründung der Fotografen-Kooperative/Bildagentur *Magnum Photos*¹⁴⁵ gemeinsam mit den Fotografen David Szimyn (der ich inzwischen in Seymour umbenannt hatte), Henri Cartier-Bresson und George Rodger, einem britischen Fotografen, den er während des Zweiten Weltkriegs kennen gelernt hatte. Weitere Gründungsmitglieder waren die beiden Bildagentinnen Maria Eisner und Rita Vandivert. Später im selben Jahr unternahm er mit dem Schriftsteller John Steinbeck eine Reise in die Sowjetunion. Daraus entstand das Buch *A Russian Journal*, das in Steinbecks Text und Capas Bildern, das Leben des normalen Sowjetbürgers beschreiben sollte.¹⁴⁶

1948 reiste er nach Tel Aviv, um die Proklamation des israelischen Staates zu dokumentieren und coverte in der Folge auch den ersten israelisch-arabischen Krieg. Bis 1954 lebte Capa in Paris, fotografierte verschiedene Reportagen für das *Holiday* Magazin und arbeitete für verschiedene Projekte mit John Steinbeck, Theodore H. White und Irwin Shaw zusammen.¹⁴⁷

Im Mai 1954 erreichte Capa, der sich gerade in Japan aufhielt, eine Anfrage des *Life* Magazins, für ein paar Wochen einen ausgefallenen Fotografen am Schauplatz des französischen Indochinakriegs zu vertreten. Im Zuge dieses Auftrags begleitete er am 25. Mai einen französischen Armeekonvoi, der ein aufzugebendes, französisches

¹⁴⁵ Die Agentur *Magnum Photos* war und ist als Kooperative konzipiert, in der alle *Fellow Members* über die gleichen Rechte verfügten und Agenturangelegenheiten im Kollektiv beschlossen werden. Robert Capa galt als Initiator unausgesprochen als *primus inter pares*. Während heute ein schwieriges, bis zu sechs Jahre dauerndes Aufnahmeverfahren zu bestreiten ist, um als Vollmitglied in der Agentur Aufnahme zu finden, wurden potentielle Mitglieder zu Lebzeiten Robert Capas von ihm als Präsidenten zur Mitgliedschaft eingeladen. Auf dem Markt der Photoagenturen war *Magnum Photos* insofern revolutionär, als sie, was heute selbstverständlich ist, die Bildrechte für die jeweiligen Photographen reservierten, entgegen der damals gängigen Praxis, dass die Rechte an Bildern an den Auftraggeber gingen. Stilistisch und inhaltlich ist *Magnum Photos* bis heute der humanistischen *concerned photography* verpflichtet. Die Mitglieder verfolgen mit ihrer Arbeit einen humanistischen, aufklärerischen Bildungsauftrag.

¹⁴⁶ John Steinbeck, *A Russian Journal*. With Photographs by Robert Capa (New York 1999)

¹⁴⁷ Whelan, *Definitive Collection*, S. 569.

Fort bei *Daoi Than* sprengen sollte. Als er dabei eine Gruppe vorrückender, französischer Soldaten fotografieren wollte, stieg er auf eine Landmine und wurde so schwer verwundet, dass er kurz darauf seinen Verletzungen erlag.¹⁴⁸

Robert Capas Leichnam wurde vorläufig und mit militärischen Ehren in Hanoi beigesetzt. Der kommandierende General Cogy heftete das *Croix de Guerre*, eine der höchsten französischen Auszeichnungen an seinen Sarg und die Belegschaft von Capas Stammlokal in Hanoi, dem *La Bonne Casserole*, spendete einen Kranz mit der Inschrift *A notre ami – Unserem Freund*. Seine Mutter, Julia Friedmann lehnte das Angebot der U. S. Army, ihn auf dem amerikanischen Heldenfriedhof in Arlington zu begraben mit dem Argument ab, er hätte den Krieg zwar fotografiert, hasste ihn aber. Seine letzte Ruhestätte fand Robert Capa am Quäkerfriedhof in Amawalk, fünfzig Kilometer nördlich von New York.¹⁴⁹

Die Literatur ist sich, sowohl über die Person als auch über das Werk Capa's, weitestgehend einig. Von den beiden erhältlichen Biographien, ist die des New Yorker Kunsthistorikers Richard Whelan jene, die als Referenzwerk gelten muss.¹⁵⁰ Sie ist detailreich, aufwändig recherchiert und zeichnet ein Umfassendes Bild von Leben und Werk Capa's. Es ist augenscheinlich, dass sämtliche Personen, die Capa persönlich gekannt haben, das Bild eines äußerst sympathischen und liebenswerten Menschen zeichnen, einem Spieler, Trinker und Schwerenöter, der durch eine gehörige Portion Gaunercharme besticht.¹⁵¹ Alex Kershaw, der zweite Capa-Biograph versucht ein kritischeres Bild des Fotografen zu zeichnen und versteigt sich zur Charakterisierung eines *jüdischen Jungen, der sich mit Fleiß, Energie und auch mit Tricks den Weg zum Ruhm gebahnt* hat.¹⁵² Was darüber hinaus auf den ersten Blick auffällt ist, dass seine Biographie bei weitem weder die Tiefe noch die Dichte der Whelans erreicht.

¹⁴⁸ Whelan, Capa, S. 407ff.

¹⁴⁹ Ibid., S. 415f.

¹⁵⁰ Michel Lefebvre, Capa und der Spanische Bürgerkrieg. Die Fotografie als Waffe, In: In: Laure Beaumont Maillet (Hrsg.), Robert Capa. Retrospektive (Berlin ²2005) S. 89f.

¹⁵¹ Beaumont Maillet, Ein Leben voller Leidenschaft. S. 34. / *Magnum* Fotograf und Capa-Zeitzeuge Erich Lessing bei einem Gastvortrag an der Universität Wien am 15. Mai 2008.

¹⁵² Alex Kershaw, Robert Capa. Der Fotograf des Krieges (Berlin 2004) S. 15.

Eine besondere Quelle stellt Capas autobiographische Weltkriegserzählung *Slightly Out of Focus*¹⁵³ dar. Darin erzählte Capa selbst seine Geschichte während des Zweiten Weltkriegs. Am Umschlag der Erstausgabe erwähnte er, dass er sich erlaubt habe, manchmal leicht hinter und leicht seitwärts der reinen Wahrheit zu gehen, was daran gelegen hat, dass die Erzählung ursprünglich Basis für ein Drehbuch hätte sein sollen. Richard Whelan hat *Slightly Out of Focus* im Zuge der Recherchen für seine Capa-Biographie einer Prüfung unterzogen und kommt zu dem Schluss, dass die Abweichungen von der Wahrheit von untergeordneter Bedeutung sind. Teilweise hat er Namen beteiligter Personen geändert um ihre Privatsphären zu schützen und änderte andere unbedeutende Details¹⁵⁴ die nicht das Gewicht haben an der Gesamtbeurteilung Capas etwas zu verändern. Abgesehen davon gibt das Buch einen sehr eindrücklichen Einblick in die Arbeitsethik und das Denken Capas.

In Bezug auf seine Arbeit gibt es eine große Kontroverse, die sich seit den 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts im Wesentlichen zwischen dem Journalisten Philip Knightley und Richard Whelan abspielt. Knightley behauptet in seinem Buch *The First Casualty: From the Crimea to Vietnam. The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker*¹⁵⁵, dass Capas berühmtes Bild vom fallenden Soldaten im Spanischen Bürgerkrieg gestellt wäre. Er beruft sich dabei auf einen Journalisten namens O'Dowd Gallagher, der behauptet, mit Capa während des Spanischen Bürgerkriegs ein Zimmer geteilt zu haben. Dabei habe er erlebt, wie Capa mit einem Trupp Soldaten verschiedene inszenierte Bilder gemacht hat, unter anderem das des fallenden Soldaten.¹⁵⁶ Richard Whelan hat in mehreren Artikeln die Authentizität des Bildes verteidigt und auch hier eine beeindruckende Fülle an Indizien zusammen getragen, während sich Knightley alleine auf die Erinnerung Gallaghers beruft. So konnte ein spanischer Historiker die Identität des abgebildeten, als einen gewissen *Federico Borrell Garcia* bestimmen, dem einzigen Mann, der laut spanischen Archiven, an jenem Tag an der betreffenden Front gefallen war. Whelan ließ die Fotografie vom Leiter der Mordkommission des *Memphis Police Department*

¹⁵³ Robert Capa, *Slightly Out of Focus*. The legendary photojournalist's illustrated memoir of World War II (New York 2001)

¹⁵⁴ Ibid. S. xiv (Einführung von Richard Whelan)

¹⁵⁵ Phillip Knightley, *The First Casualty. The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker, from the Crimea to Vietnam* (London 1975)

¹⁵⁶ Greg McLaughlin, *The War Correspondent* (London 2002) S. 31.

analysieren, der zu dem Schluss kam, dass die Körperhaltung und insbesondere die zur Faust geballte Hand Borrells im Moment des Fallens darauf schließen lassen, dass er zu diesem Zeitpunkt schon Tot war.¹⁵⁷ Es stellt sich außerdem die Frage, ob republikanische Kämpfer, im Jahr 1936 kurz nach Beginn des Bürgerkrieges, gerade den Tod eines der ihren im Bild dargestellt haben wollen würden.

Letzten Endes, lässt man die Frage, wer von den beiden Recht hat, außer Acht, ist die Knightley-Whelan-Kontroverse der Kampf zweier Autoren um die Deutungshoheit auf einem Gebiet der Fotografiegeschichte. An der Bedeutung Capas für die Geschichte der Fotografie im Allgemeinen und die der Kriegsfotografie im Speziellen ändert es nichts Wesentliches. Capas *Loyalist Soldier* ist eine der bedeutungsvollsten Fotografien im kulturwissenschaftlichen Sinn, daran würde auch die Tatsache, dass es inszeniert wäre, nichts ändern. Der Photograph Robert Capa hat das frühe bis mittlere zwanzigste Jahrhundert portraitiert, wie nur wenige seiner Zeitgenossen, das Genre der Kriegsfotografie, wie es heute verstanden wird, mit erfunden und photographische Impressionen seiner Zeit hinterlassen, die mit zu den beeindruckendsten und bedeutendsten in der Geschichte der Photographie zählen.

Um den angekündigten Versuch einer qualitativen Betrachtung des Werkskorpus von Robert Capa zu unternehmen: Seinen Status in der Kriegsfotografie verdankt Capa im Wesentlichen seinen *Combat Photographs* aus den verschiedenen Kriegen, die er photographiert hat. Diese Bilder legen Zeugnis ab über das photographische Talent und den großen persönlichen Mut des Photographen. Sich in dieser Frage nur auf dieses Sujet zu beschränken, wäre aber wesentlich zu kurz gegriffen und würde der Bedeutung Capa's nicht gerecht. Was ihm, gemeinsam mit wenigen anderen Photographen, eine Sonderstellung in diesem Genre sichert, ist der eigentliche Fokus seiner Arbeit. Robert Capa hat, wenn man sein Werk in einem Längsschnitt betrachtet, nicht *den Krieg* photographiert, er hat immer *Menschen im Krieg* photographiert. Sein Interesse galt weniger dem technischen Prozess der Kriegsführung, als den Individuen, die in diesem Prozess gefangen waren. Neben dem offensichtlichen Zugang, Soldaten im Krieg zu portraituren, galt sein Interesse immer auch den Zivilbevölkerungen, die in Kriege hineingezogen wurden und spätestens seit dem Spanischen Bürgerkrieg, die hauptsächlich Leidtragenden

¹⁵⁷ Richard Whelan, Zum Beweis der Authentizität des Bildes „Tod eines spanischen Loyalisten“ von Robert Capa, In: Laure Beaumont Maillet (Hrsg.), Robert Capa. Retrospektive (Berlin ²2005) S. 52ff.

waren. Im Sinne der zu Beginn dieser Arbeit gestellten Frage, nach der Bedeutung des Krieges für seine Beteiligten, zeichnet das Werk Capa's ein umfassendes Bild, dessen Aussagekraft speziell von den sehr militärisch orientierten *Signal Corps War Photographs* nicht erreicht wird.

Das von Robert Capa überlieferte, photographische Paradigma "*If your pictures aren't good enough, you're not close enough.*" würde ich weniger in Richtung einer physischen Nähe zum Motiv, als in Richtung einer metaphysischen Nähe zum Sujet interpretieren. Von einem Journalisten gefragt, wie er es speziell in Nahaufnahmen schafft, dass seine Motive derart entspannt und natürlich wirken, antwortete er mit „*Like people, and let them know it.*“¹⁵⁸ Neben seinem photographischen Talent, sind die Gründe für die Sonderstellung Capa's in seiner Persönlichkeit und Biographie zu suchen. Er war ein sympathischer Philanthrop mit eindeutig antifaschistischer Einstellung, der vom Spanischen Bürgerkrieg über die japanische Invasion Chinas bis zum Zweiten Weltkrieg, seinen Kampf gegen den Faschismus mit der Kamera führte. Dieses Portrait einer Epoche und ihrer Akteure, ist der wahre Verdienst von Robert Capa.

¹⁵⁸ Zitiert in: Whelan, Definitive Collection, S. 300.

VI. Analysebeispiele für *World War II Photographs*

In diesem Kapitel, dem letzten thematischen, werde ich anhand von Bildbeispielen aus dem Zweiten Weltkrieg, das Quellenpotential photographischer Bilder verdeutlichen. Wir werden sehen, wie unter Anwendung der im Theorieteil vorgestellten Methoden, historiographisch relevante Informationen aus Kriegsphotographien gewonnen werden können. Den ersten Teil bilden offizielle Photographien des *U. S. Army Signal Corps* aus den Beständen der *National Archives and Records Administration*, den zweiten Teil bestreiten wir mit Photographien von Robert Capa.

VI. I. *Official U. S. Army Signal Corps Photographs*

VI. I. I. *Red Ball Highway*



Abbildung 23: *Corporal Charles H. Johnson of the 783rd Military Police Battalion, waves on a "Red Ball Express" motor convoy rushing priority materiel to the forward areas, near Alenon, France, September 5th, 1944.*

**(Photographer: Bowen. U. S. National Archives and
Records Administration – Photo Identification Number:
111-SC-195512.)**

Zu den Realien der Abb. 23: Wir sehen einen amerikanischen Soldaten, dessen Helm ihn als Militärpolizisten ausweist. Sein rechter Arm ist erhoben, die Hand zur Faust geballt, mit dem Daumen deutet er hinter sich. Sein linker Arm ist schräg seitwärts nach unten gerichtet, die Handfläche offen. Seitlich hinter dem Militärpolizisten steht eine ca. vier Meter hohe Tafel, auf deren linken Seite eine Tonnagentabelle zu sehen ist, hinter der eine freundlich gestikulierende Comic-Figur hervorwinkt. Über der Tabelle steht: *Today's TONNAGE TARGET*. Auf der rechten, mehr Platz beanspruchenden Seite, steht *RED BALL EXPRESS*, darunter ist ein LKW mit Anhänger zu sehen. Unter dem LKW steht *STAY ON THE BALL* und *KEEP EM ROLLING!*, wobei *BALL* in einem Kreis steht.

Ikonographisch/ikonologisch bietet die Photographie nicht wirklich Punkte, an denen man ansetzen könnte. Das Bild ist im Hochformat aufgenommen. Die sich nach oben verbreiternde Krone des Baums und der sich nach unten verbreiternde Grünstreifen am Strassenrand, lenken den Blick zum zentralen Motiv, Cpl. Johnson und dem Schild. Die Gestik Johnsons ist widersprüchlich, der erhobene rechte Arm suggeriert Dynamik, der abgesenkte linke, Stagnation.

Lohnender ist es in diesem Fall, sich mit dem Schild zu beschäftigen und zu erkunden, was es mit dem *Red Ball Express* auf sich hat. In *Breakout and Pursuit*¹⁵⁹ ist folgendes herauszufinden: Nachdem die alliierten Invasionsstreitkräfte einen Brückenkopf in der Normandie etabliert hatten und schließlich, nach dem strategischen Durchbruch bei Avranches¹⁶⁰, zum Bewegungskrieg übergehen konnten, wurde die Frage der Versorgung mit Nachschub evident. In der Planung für die kommenden Operationen in Frankreich, wurde vor der Invasion, das als exzellent angesehene französische Eisenbahnnetz einbezogen. Nach den massiven alliierten Luftangriffen vor dem D-Day, war dieses Schienennetz zumindest westlich von Paris weitestgehend zerstört worden¹⁶¹. Nachdem ca. 30 alliierte Divisionen ständig am

¹⁵⁹ Martin Blumenson, U.S. Army in World War II. The European Theater of Operations. Breakout and Pursuit (Washington D.C. 1993)

¹⁶⁰ Vgl.: Ibid. S. 309ff.

¹⁶¹ Ibid. S. 690.

Vormarsch durch Frankreich waren und jede dieser Divisionen durchschnittlich 750 Tonnen Nachschub pro Tag benötigte, wurden die Nachschubgüter schnell zur Mangelware, so dass die *Third U. S. Army* unter dem Kommando von General George S. Patton, zwischenzeitlich ihre Verfolgung der in Auflösung befindlichen, deutschen Verbände aufgeben musste und einen Halt einlegte¹⁶².

Nachdem durch derartige Verzögerungen, der deutschen Wehrmachtsführung die Gelegenheit gegeben wurde, ihre Verbände zu konsolidieren und reorganisieren, was wiederum den Sieg entscheidend verzögern hätte können, wurde unter hohem Zeitdruck an einer Lösung für die Nachschubprobleme gearbeitet. Das Ergebnis dieser Anstrengungen war der *Red Ball Express*, ein Strassenrundkurs, der für jeglichen Verkehr gesperrt wurde und ausschließlich für Versorgungs-LKW reserviert war. Der ursprüngliche Auftrag war, bis 10. September 1944, 75 000 Tonnen Nachschub von St. Lo im Normandiegebiet, in das Gebiet zwischen Chartres, La Loupe und Dreux, südöstlich von Paris zu bringen.

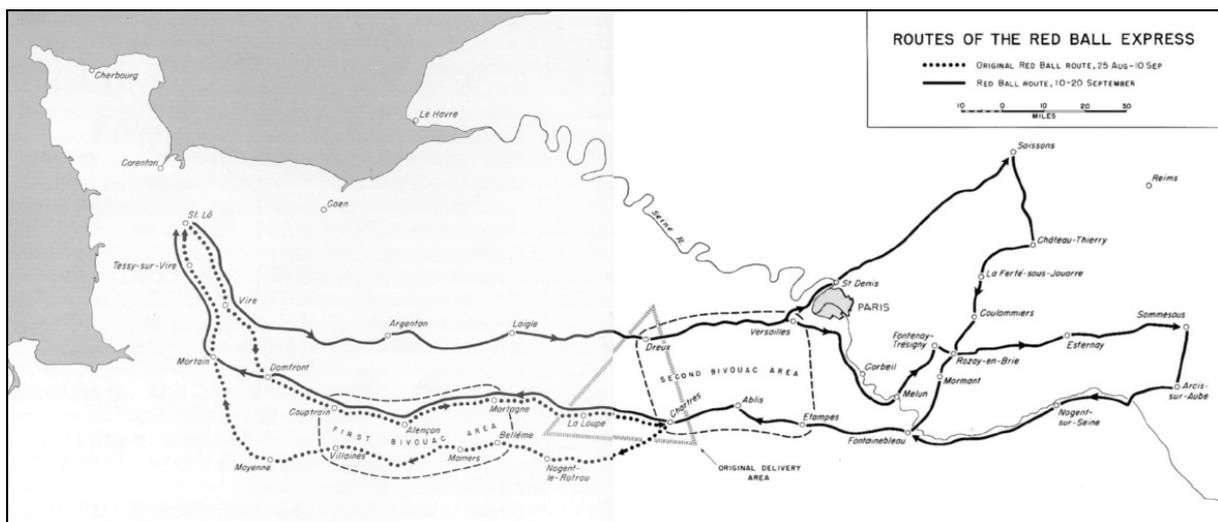


Abbildung 24: Routes of the Red Ball Express¹⁶³: Die gepunktete Linie zeigt die ursprünglich *Red Ball Route*, die durchgezogene, folgende Erweiterungen.

Danach wurde die *Red Ball Route* bis nach Soissons und Sommesous, nordöstlich, bzw. östlich von Paris erweitert. Via Soissons wurde die *First U. S. Army*, via

¹⁶² U. S. Army Transportation Museum

(<http://www.transchool.eustis.army.mil/Museum/RebBallIntro.htm> (100908))

¹⁶³ Roland G. Ruppenthal, U.S. Army in World War II. The European Theater of Operations. Logistical Support of the Armies. In Two Volumes. Volume I: May 1941 - September 1944 (Washington D.C. 1995) S. 562f.

Sommesous die *Third U. S. Army* versorgt.¹⁶⁴¹⁶⁵ Der Name *Red Ball* stammt aus dem amerikanischen Eisenbahnsystem, in dem mit einem roten Punkt Expressfracht gekennzeichnet wurde.¹⁶⁶ Insgesamt wurden im Zuge des *Red Ball Express* 5400 Trucks eingesetzt. Jeden Tag wurden von ca. 1500 Trucks, durchschnittlich 8209 Tonnen Nachschub an die Verteilerpunkte geliefert. Nachdem gegen Ende September intakte Eisenbahnstrecken, östlich von Paris erobert worden waren, entspannte sich die Nachschublage und der *Red Ball Express* endete im November 1944.¹⁶⁷

VI. I. II. *Eisenhower with Airborne Troopers*



Abbildung 25: Gen. Dwight D. Eisenhower gives the order of the Day. 'Full victory-nothing else' to paratroopers in England, just before they board their

¹⁶⁴ Roland G. Ruppenthal, U.S. Army in World War II. The European Theater of Operations. Logistical Support of the Armies. In Two Volumes. Volume II: September 1944 – May 1945 (Washington D.C. 1995) S. 134.

¹⁶⁵ Hugh M. Cole, U.S. Army in World War II. European Theater of Operations. The Lorraine Campaign (Washington D.C. 1993) S. 595.

¹⁶⁶ U. S. Army Transportation Museum
(<http://www.transchool.eustis.army.mil/Museum/RedBallIntro.htm> (100908))

¹⁶⁷ Ruppenthal, Logistical Support II, S. 135ff.

airplanes to participate in the first assault in the invasion of the continent of Europe. June 6th, 1944. (Photographer: Moore. U. S. National Archives and Records Administration – Photo Identification Number: 111-SC-194399.)

Wenn wir uns Abbildung 24 ansehen, sehen wir General Dwight D. Eisenhower, den Oberkommandierend der alliierten Expeditionstreitkräfte in Europa, der sich, laut Bildtext, am 6. Juni 1944 in England mit amerikanischen Fallschirmjägern unterhält. Das Datum im Bildtext kann nicht korrekt sein. Die beiden, für die initialen Luftlandungen an der nördlichen Flanke des Invasionsgebietes vorgesehenen *U. S. Airborne Divisions*, starteten um 22Uhr15, am 5. Juni 1944 von ihren Basen in England und landeten in schon in den frühen Morgenstunden des 6. Juni 1944 in Frankreich.¹⁶⁸ An der Tatsache, dass die Photographie offenbar noch bei Tageslicht aufgenommen wurde und die Soldaten im Bild schon Gesichtstarnung tragen, kann man schliessen, dass das Bild am Nachmittag oder frühen Abend des 5. Juni 1944 aufgenommen wurde. Auf den Abzeichen am Oberarm der beiden Soldaten am rechten Bildrand, erkennt man den schreienden Weißkopfseeadler, das Verbandsabzeichen der *101st Airborne Division*. Beim ersten, ganz zu sehenden Soldaten am rechten Bildrand, erkennt man, teilweise von einem Fetzen Tarnstoff verdeckt, ein mit weißer Farbe auf den Helm gemaltes Herz.

Die drei *Parachute Infantry Regiments*¹⁶⁹ (*PIR*) der *101st Airborne Division*, hatten als Erkennungszeichen Spielkartensymbole auf ihre Helme gemalt. Das Herz am Helm des Soldaten, sagt uns, dass diese Männer, dem *502nd Parachute Infantry Regiment* angehörten¹⁷⁰. Über die Information, mit welcher Einheit wir es hier zu tun haben, lässt sich in der Folge auch der Ort der Aufnahme bestimmen. Die *101st Airborne Division*, war im Raum Newbury – Exeter disloziert, das *502nd PIR* in Chilton Foliat und Deford, nahe Hungerford, in Berkshire.¹⁷¹¹⁷²

¹⁶⁸ Gordon A. Harrison, U.S. Army in World War II. European Theater of Operations. Cross-Channel Attack (Washington D.C. 1951) S, 275.

¹⁶⁹ In der Organisationsstruktur der *U. S. Airborne Divisions* des Zweiten Weltkrieges, waren die *Parachute Infantry Regiments*, die mit den eigentlichen Kampfaufgaben betrauten Einheiten. Die anderen, im Divisionsverband geführten Einheiten erfüllten Kampfunterstützungs-, Führungs- und Versorgungsaufgaben.

¹⁷⁰ [http://www.wv2airborne.com/the101stairborne/unitcallsignseblems.html\(100908\)](http://www.wv2airborne.com/the101stairborne/unitcallsignseblems.html(100908)).

¹⁷¹ Harrison, Cross Channel Attack, S. 269.

¹⁷² [http://www.wv2airborne.com/the101stairborne/unitcallsignseblems.html\(100908\)](http://www.wv2airborne.com/the101stairborne/unitcallsignseblems.html(100908))

Der Auftrag des 502nd PIR in der folgenden Nacht war, gemeinsam mit dem 377th Parachute Field Artillery Battalion nahe St. Martin – de – Varreville abzuspringen, die dort dislozierte, deutsche Küstenartillerie – Batterie zu zerstören, die beiden nahen Strandausgänge in Richtung UTAH-Beach¹⁷³ zu sichern und schließlich eine gemeinsame Verteidigungslinie mit der weiter westlich abgesprungenen 82nd Airborne Division zu etablieren.¹⁷⁴



Abbildung 26: Kartenausschnitt: Gordon A. Harrison, U.S. Army in World War II. European Theater of Operations. Cross-Channel Attack (Washington D.C. 1951) Map VII: The Airborne Assault. Die blauen Pfeile definieren die Bewegungen der einzelnen Battalione des 502nd PIR. Das zentrale, rote, mit 122 bezifferte Symbol, steht für das Angriffsziel, eine aus vier Geschützen bestehende, deutsche Batterie 122mm Kanonen. Exit 3 und 4 steht für die beiden zu sichernden Strandausgänge. Die nahezu senkrecht verlaufende, dünne blaue Linie stellt die Divisionsgrenze zur 82nd Airborne Division dar.

Ein während der Nacht stattfindendes Luftlandeunternehmen dieser Größenordnung, war noch nie vorher versucht worden und sehr schwierig in der Durchführung. Die kritischste Phase derartiger Unternehmen, ist unmittelbar nach der Landung, bevor sich die einzelnen Teileinheiten gesammelt haben und organisiert in Aktion treten können. In den frühen Morgenstunden des 6. Juni 1944 landeten 70% von den 6600 Airborne Troopers der 101st Airborne Division, weit außerhalb der für sie vorgesehenen Landezonen. Der Grund dafür ist zum einen, dass Über den

¹⁷³ Das Invasionsgebiet in der Normandie war in fünf Strandabschnitte / Landungszonen unterteilt. Zwei amerikanische, UTAH- und OMAHA-Beach, sowie drei im Wesentlichen britisch- kanadischen, namens GOLD-, JUNO- und SWORD-Beach.

¹⁷⁴ Harrison, Cross Channel Attack, S. 280.

Landezonen Nebel war. Andererseits sahen sich die Piloten der Transportflugzeuge und Lastensegler mit starkem deutschen Luftabwehrfeuer konfrontiert, so dass sie ihre Flugformation auflösten und durch unkoordinierte Ausweichmanöver, ihre Absprungdestinationen teilweise weit verfehlten.¹⁷⁵ 1500 *Airborne Troopers* landeten so weit von ihren Destinationen entfernt, dass sie, ohne sich organisieren zu können, umgehend getötet oder gefangen genommen wurden. Nach dem Absprung befanden sich nur 1100 Mann der Division in der Nähe ihrer Zielorte, ausserdem hatten sie 60% ihrer Ausrüstung verloren.¹⁷⁶

Wenn wir jetzt zum Ausgangspunkt unserer Nachforschungen, der Photographie von General Eisenhower und den *Airborne Troopers*, zurückkehren, liegt die Aufnahme schon viel offener vor uns. Die schwierige und außergewöhnliche Natur des Auftrags der *101st Airborne Division*, lässt einen Schluss zu, warum *Supreme Commander* Eisenhower gerade eine dieser Einheiten, am Abend vor dem D-Day 1944 besuchte.

¹⁷⁵ Oberstleutnant Gerhard Elser, Sainte – Mere – Eglise. Luftlandeangriff – Normandie 1944, In: Arbeitsgemeinschaft Truppendienst, Gefechtsbeispiele aus dem Zweiten Weltkrieg (Wien 1986) S. 62f.

¹⁷⁶ General Board European Strategy, Tactics and Administration Factual Reports: Study No. 16 / File R 320.2/49 Organization, Equipment and Tactical Employment of the Airborne Division, S. 4.

VI. I. III. *Private Roy Humphrey*



Abbildung 27: *Private Roy Humphrey is being given blood plasma by Pfc. Harvey White, after he was wounded by shrapnel, on 9 August 1943 in Sicily. (Photographer: Wever. U. S. National Archives and Records Administration – Photo Identification Number: 111-SC-178198.)*

Die Abbildung 27 zeigt uns einen auf einer Bahre liegenden, amerikanischen Soldaten, *Private (Pvt)* Roy Humphrey, der von einem Sanitäter, *Private First Class (Pfc)* Harvey White, hockend seitlich der Bahre, Blutplasma verabreicht bekommt. Schräg hinter den beiden, sind ein junges Mädchen, eine junge und zwei ältere Frauen in einem Hauseingang zu sehen. Während die Aufmerksamkeit der jungen Frau, auf etwas hinter dem Photographen Wever gerichtet ist, beobachten das Mädchen und die beiden älteren Frauen die beiden amerikanischen Soldaten. Am rechten Bildrand ist, auf einer Bank an der Hauswand sitzend, ein Mann zu erkennen, der sich ebenfalls für das zentrale Motiv des Bildes zu interessieren scheint. Vor den Beinen der jungen Frau liegt ein amerikanischer Stahlhelm am Boden, der vermutlich *Pvt* Humphrey gehört. Über die äusseren Umstände der

Aufnahme sagt uns die Bildunterschrift nur, dass sie am 9. August 1943 in Sizilien gemacht wurde.

Bei genauerer Betrachtung kann man am linken Oberarm des Sanitäters, direkt über der Rotkreuzbinde, ein diagonal gestreiftes, quadratisches Symbol erkennen. Es handelt sich dabei um das Verbandsabzeichen der amerikanischen *3rd Infantry Division (3rd ID)*.¹⁷⁷

Die *3rd Infantry Division* unter dem Kommando von *Major General (MG) Lucian Truscott*, war im Rahmen der *7th U. S. Army* unter *Lieutenant General (LTG) Patton* an der *Operation Husky*, dem alliierten Angriff auf Sizilien beteiligt.¹⁷⁸ Nachdem sie Agrigento und Palermo im Westen der Insel erobert hatte¹⁷⁹, wurde der Division ein Schwenk nach Osten, in Richtung Messina befohlen. Am Weg dorthin, stieß die *3rd ID* bei San Fratello an der Nordküste Siziliens, auf die deutsche 29. Panzergrenadierdivision, die im gebirgigen Gelände starke Verteidigungsstellungen besetzt hielt. Aufgrund der ungünstigen taktischen Situation musste die *3rd ID* schwere Verluste hinnehmen, konnte die deutschen Stellungen aber nicht einnehmen. Der Höhepunkt der Kampfhandlungen war am 8. August 1943, als bei Santa Agata, drei Meilen hinter San Fratello eine amphibische Landungsoperation durchgeführt wurde, um die *3rd ID* zu unterstützen. Mit dieser Landung, war der Rückzugsweg der 29. Panzergrenadierdivision abgeschnitten und San Fratello konnte eingenommen werden. Die Masse der deutschen Division hatte sich jedoch in der Nacht davor aus dem Gebiet von San Fratello abgesetzt, trotzdem wurden bei der Eroberung etwa 1000 Soldaten der deutschen Wehrmacht gefangen genommen.¹⁸⁰

Nachdem die Photographie nun in einem konkreten historischen Kontext steht, kann man annehmen, dass *Pvt* Humphrey bei den Kämpfen um San Fratello bis zum 8. August 1943 verwundet wurde und die Aufnahme in oder um die Stadt gemacht

¹⁷⁷ [http://www.stewart.army.mil/3DIDWeb/Homepage/3idhome.htm\(110908\)](http://www.stewart.army.mil/3DIDWeb/Homepage/3idhome.htm(110908)).

¹⁷⁸ Lieutenant Colonel Albert N. Garland / Howard McGaw Smyth / Martin Blumenson, U.S. Army in World War II. The Mediterranean Theater of Operations. Sicily and the Surrender of Italy (Washington D.C. 1993) S. 96ff.

¹⁷⁹ Ibid., S. 224ff.

¹⁸⁰ Ibid., S. 361ff. und [http://history-world.org/3rd_infantry_division.htm\(110908\)](http://history-world.org/3rd_infantry_division.htm(110908))

wurde. Die skeptischen und niedergeschlagenen Gesichter der im Bild zu sehenden Zivilisten, lassen sich durch die schweren Kämpfe erklären, die in den vergangenen Tagen in diesem Gebiet stattgefunden hatten.

VI. I. IV. *Medics helping injured soldier*



Abbildung 28: *Medics helping injured soldier, France, 1944. (U. S. National Archives and Records Administration – Photo Identification Number: 208-YE-22.)*

Dieses, im Sujet dem vorherigen sehr ähnliche Bild, bietet im Gegensatz zur Abb. 27 weniger Information im Bildtext. Trotzdem lohnt es sich, unter Anwendung durchaus vergleichbarer Methoden einen Versuch zu unternehmen, der Geschichte der Photographie auf die Schliche zu kommen.

Wir sehen drei Soldaten auf sandigem Boden. Der am linken Bildrand auf einer Bahre liegende, ist etwa bis zur Hüfte sichtbar. Das zentrale Motiv sind die beiden neben ihm knieenden Soldaten. Der linke hält einen Behälter mit angeschlossenem Schlauch, bei dem es sich vermutlich um eine Art Infusionsbehälter handelt. Der rechte beugt sich über den Verwundeten, was er macht, lässt sich nur schwer

erkennen. Hinter dem rechten Sanitäter steckt ein *M-1 Garand* Gewehr, die Standardwaffe der U. S. Infanterie im Zweiten Weltkrieg, im Sand. Am rechten, oberen Bildrand, ist ein an der Schulter angeschnittener Soldat zu erkennen, der, so scheint es, strandaufwärts aus dem Bild geht. In der linken, oberen Bildecke, ist zumindest ein im Sand sitzender Soldat zu erkennen und ein Teil einer von einer Decke verhüllten Person, was auf einen provisorischen Verwundetensammelpunkt schliessen lässt.

Der verletzte Soldat im linken Bildvordergrund, gibt sich durch seine Armbinde ebenfalls als Sanitäter zu erkennen. Über der Rotkreuzarmschleife ist ein Abzeichen mit vier, in die Ecken einer Raute zeigenden Efeublättern zu erkennen, das Verbandsabzeichen der amerikanischen *4th Infantry Division (Ivy Division)*¹⁸¹. Nach einer Internetquelle, die ich leider nicht verifizieren konnte, müsste es sich um Soldaten des *4th Medical Battalion*, dem Sanitätsverband der *4th ID*, handeln.¹⁸²

Das *8th Infantry Regiment* der amerikanischen *4th Infantry Division* unter MG Barton und dem stellvertretenden Divisionskommandeur Theodore Roosevelt Jr.¹⁸³, war im Rahmen des *VII. U. S. Corps*, die erste Einheit, die am *D-Day* auf *UTAH-Beach* landete¹⁸⁴. Nach den folgenden Kämpfen in Frankreich und der Befreiung von Paris, war die *4th ID* an der Schlacht um den Hürtgenwald¹⁸⁵ und der *Battle of the Bulge*¹⁸⁶

¹⁸¹ [http://www.hood.army.mil/4id/index.html\(110908\)](http://www.hood.army.mil/4id/index.html(110908))

¹⁸² [http://en.wikipedia.org/wiki/4th_Infantry_Division_\(United_States\)#World_War_II\(110908\)](http://en.wikipedia.org/wiki/4th_Infantry_Division_(United_States)#World_War_II(110908))

¹⁸³ *Brigadier General* Theodore Roosevelt Jr. war der Sohn des vormaligen U. S. Präsidenten gleichen Namens. Die Landungsboote der *4th ID* wurden von der Strömung von ihrem Kurs abgebracht und landeten ca. eine Meile südöstlich von ihrem geplanten Landungsabschnitt. BG Roosevelt, der mit der ersten Welle an Land ging, erkannte die Situation, lenkte daraufhin die nachfolgenden Verbände ebenfalls zu seiner Position um und begann seine Invasion improvisiert an dieser Stelle. Dafür wurde er später mit der *Medal of Honor* ausgezeichnet, der höchsten amerikanischen Kriegsauszeichnung. (Harrison, Cross Channel Attack, Fußnote Nr. 63, S. 304.). Siehe auch Abb. 26.

¹⁸⁴ [http://www.globalsecurity.org/military/agency/army/4id.htm\(110908\)](http://www.globalsecurity.org/military/agency/army/4id.htm(110908))

¹⁸⁵ Vgl.: Cole, *Battle of the Bulge*, S. 55.

¹⁸⁶ Vgl.: Cole, *Battle of the Bulge*, S. 213ff.

beteiligt, bevor sie Ende März 1945 den Rhein überquerte und in Deutschland einmarschierte¹⁸⁷.

Nachdem wir die Einsätze der 4th ID überprüft haben, kann man den Aufnahmeort der betreffenden Photographie als *UTAH-Beach*, im Rahmen der Invasion in der Normandie benennen. Der einzige andere Einsatz der 4th ID, in dem sie auf sandigem Grund gestanden haben dürfte, der Rheinübertritt Ende März 1945, stimmt nicht mit dem Datum des Bildtextes überein. Der *General Board Report No. 95 / Medical Service in the Communications Zone of the European Theater of Operations* berichtet, dass Verwundete der Invasion in der Normandie, bis *D+6* (sechs Tage nach dem *D-Day*, 6. Juni 1944) über den Seeweg nach England evakuiert wurden, nach *D+6* per Flugzeug.¹⁸⁸ Mit dieser Information und in Anbetracht des improvisiert wirkenden Umfeld in der Abb. 28, kann man davon ausgehen, dass die Photographie am *UTAH-Beach* in der Normandie, entweder am oder kurz nach dem *D-Day* aufgenommen wurde und die im Bild zu sehenden, verletzten Soldaten, auf ihren Abtransport nach England warten.

¹⁸⁷ Vgl.: Charles B. MacDonald, U.S. Army in World War II. The European Theater of Operations. The Last Offensive (Washington D.C. 1993) Map X. The Rhine River Crossings in the South. 22 – 28 March 1945.

¹⁸⁸ General Board European Strategy, Tactics and Administration Factual Reports: Study No. 95 / File R 701/1 Medical Service in the Communications Zone of the European Theater of Operations, S. 2.

VI. I. V. Chow!



Abbildung 29: Chow is served to American Infantrymen on their way to La Roche, Belgium. 347th Infantry Regiment, January 13, 1945. (Photographer: Newhouse. U. S. National Archives and Records Administration – Photo Identification Number: 111-SC-198849.)

Der Inhalt nächster Photographie ist ein klassisches Soldaten – Sujet. *Troopers* beim Essen fassen, vermutlich tausendfach aus den verschiedensten Kriegen vorhanden. Was kann uns dieses Bild sagen, außer, dass amerikanischen Soldaten im Zweiten Weltkrieg offenbar zu essen bekommen haben?

Beginnen wir wieder mit der Bildbeschreibung. Wir sehen ein offensichtlich winterliches Umfeld, ein Waldrand oder eine Lichtung im Wald, Boden und Bäume unter einer dichten Schneedecke. Zentrales Motiv ist eine Essensschlange vor einem knieenden Soldaten, der Essensrationen aus einem Pappkarton austeilte. Vor ihm steht eine Reihe von sechs Soldaten mit Essgeschirr in der Hand, die darauf warten, an die Reihe zu kommen. Der erste in der Reihe wird gerade bedient, die letzten beiden und zwei weitere, die neben der Schlange stehen, scheinen etwas am Boden

zu beobachten, dass sich etwa hinter dem vierten Soldaten in der Reihe befinden dürfte. Die Gesichter des zweiten, dritten und vierten Soldaten in der Reihe sind gut zu erkennen. Während der Zweite etwas gedankenverloren über seinen gebückten Vordermann in die Leere blickt, sieht der Dritte besorgt oder erschöpft in Richtung Aufnahmestandpunkt. Der Vierte in der Reihe scheint den Essensausteiler zu beobachten. Auffallend ist, dass alle erkennbaren Soldaten nicht besonders fröhlich zu sein scheinen.

Aufgrund der improvisierten Natur dieser Ausspeisung kann man annehmen, dass die Photographie nicht im rückwärtigen Raum, sondern eher knapp hinter der Frontlinie aufgenommen wurde. Der Bildtext sagt uns, dass es sich um Infanteristen vom *347th Infantry Regiment (IR)* am Weg nach La Roche in Belgien handelt und die Aufnahme am 13. Jänner 1945 gemacht wurde. Ein Datum, eine geographische Angabe und eine Einheitsbezeichnung. Beste Voraussetzungen um den historiographischen Kontext der Photographie zu erkunden.

Das *347th Infantry Regiment* unter dem Kommando von *Colonel (Col) Sevier R. Tupper* war eines von drei Kampfbataillonen der *87th Infantry Division, VIII Corps, Third U. S. Army, 12th Army Group*.¹⁸⁹ Um die Photographie zu verstehen, ist es sinnvoll, die Geschichte jener *87th Infantry Division* und die militärische Lage im Raum ihrer Dislozierung zu beleuchten. Die *87th ID* wurde erst im Herbst 1944 aus Amerika nach Europa verlegt und nahm im Rahmen des *VIII Corps* zuerst an den Defensivoperationen und dann an der alliierten Gegenoffensive in den Ardennen, vom 3. Bis zum 28. Jänner 1945, teil. In der offiziellen Geschichte der Division, wird der 13. Dezember 1944 als der *first day in action* vermerkt.¹⁹⁰ Am 16. Dezember 1945 startete die deutsche Wehrmacht ihre letzte große Offensive an der Westfront, die im deutschen Sprachraum als Ardennenoffensive und im englischen als *Battle of the Bulge* bekannt ist.¹⁹¹ Das alliierte Oberkommando wurde von der auf Antwerpen zielenden Offensive völlig überrascht und musste große Verluste an Gelände und Personal hinnehmen.¹⁹² Im Zuge der alliierten Defensivmaßnahmen, war die *87th ID* während der zweiten Dezemberhälfte 1944, beinahe ständig in Kampfhandlungen

¹⁸⁹ Cole, *Battle of the Bulge*, S. 643.

¹⁹⁰ [http://www.lonesentry.com/gi_stories_booklets/87thinfantry/index.html\(110908\)](http://www.lonesentry.com/gi_stories_booklets/87thinfantry/index.html(110908))

¹⁹¹ Cole, *Battle of the Bulge*, S. xi.

¹⁹² Vgl.: Cole, *Battle of the Bulge*, S. 56ff.

verwickelt¹⁹³ wo sie insbesondere zwischen dem 31. Dezember 1944 und dem 3. Jänner 1945 schwerste Verluste erlitt¹⁹⁴. Zwischen 1. und 11. Jänner kämpfte die Division unter anderem gegen die *Führerbegleitbrigade*, einen schwer gepanzerten, deutschen Eliteverband um eine taktisch wichtige Strassenkreuzung bei Tillet.¹⁹⁵ Im Zuge dieser Kämpfe, eroberte das *347th Infantry Regiment* die Städte St. Hubert, Bonnerue und Pironpre westlich von Bastogne. Am 13. Jänner erreichte das *347th IR* den Fluss Ourthe und eroberte dort eine Brücke, die das weitere Vorrücken der Division ermöglichte.¹⁹⁶¹⁹⁷

Schließen wir nun den Bogen und kehren zu unserer Photographie zurück. Die dort abgebildeten Männer kamen Ende 1944 völlig kampfunerfahren in Europa an und wurden unmittelbar in einer Schlacht eingesetzt, die von amerikanischer Seite als ihre schwerste und blutigste im Zweiten Weltkrieg angesehen wird. Sie kämpften nahezu ohne Pause gegen kampferfahrene, gepanzerte Eliteeinheiten der Wehrmacht sowie der Waffen SS und erlitten dabei schwere Verluste. Das Photo wurde an dem Tag aufgenommen, als die Division exakt einen Monat *in Action* war. Betrachtet man die Gesichter der abgebildeten Soldaten in diesem Kontext, erscheinen sie in einem anderen Licht.

VI. II. Robert Capa: *Like people and let them know it.*¹⁹⁸

Die Arbeit mit den Photographien Robert Capas, bietet im Vergleich zu den *Signal Corps Photographs*, für den Historiker eine Reihe von Vorteilen. Erstens ist die Person Capa historiographisch gut erfasst. Seine Biographie, seine politischen Präferenzen und, soweit relevant, menschlichen Eigenschaften, sind bekannt und können in die Betrachtung der Photographien einbezogen werden. Eine kaum hoch genug bemessbare Gelegenheit bietet *Slightly out of Focus*, Capas

¹⁹³ Vgl.: [http://www.lonesentry.com/gi_stories_booklets/87thininfantry/index.html\(110908\)](http://www.lonesentry.com/gi_stories_booklets/87thininfantry/index.html(110908))

¹⁹⁴ MacDonald, Last Offensive, S. 35.

¹⁹⁵ Ibid., S. 39.

¹⁹⁶ Ibid., S. 41.

¹⁹⁷ Vgl.: MacDonald, Last Offensive, Map II, The Ardennes Counteroffensive 3 – 28 January 1945.

¹⁹⁸ Capa auf die Frage, wie er es schafft, Menschen mit der Kamera so nahe zu kommen und trotzdem so natürlich wirkende Bilder zu schaffen. Zitiert in: Whelan, Definitive Collection, S. 300.

autobiographische Weltkriegserzählung. Das Buch gibt einen Einblick in das Denken Capas, ausserdem beinhaltet es sozusagen Originalkommentare des Bildautors zu verschiedenen seiner wichtigen Photographien. Das ist sowohl für die Rekonstruktion der äusseren Umstände der betreffenden Photographie, als auch für etwas, das man photographische Motivforschung nennen könnte, von großem Wert. Im Gegensatz zu den meist anonymen Photographen des *Signal Corps*, sind von Capa Bilderserien vorhanden, die wortwörtlich verschiedene Perspektiven auf das abgebildete Geschehen bieten und eine zeitliche Dimension in die Analyse bringen.

Bei der Auswahl der folgenden Bildbeispiele, waren mehrere (gedankliche) Motive ausschlaggebend. Ich halte es für wichtig, den Vorteil der Serie im Gegensatz zum Einzelbild zu verdeutlichen. In Bezug auf den Bildautor Capa, in der Betrachtung oft auf seine *Combat Photographs* reduziert, möchte ich zeigen, dass er noch zu wesentlich mehr fähig war. Wer seine *D – Day* Serie, oder *Death of a Loyalist Soldier* kennt, wird seine Meisterschaft in dieser Disziplin nicht bestreiten, die sprichwörtliche Seele seines Werkskorpus machen allerdings die Photographien aus, die abseits der Schlacht vom Krieg erzählen.

Aus dem oben erwähnten Grund, werde ich mich bei den folgenden Bildanalysen, eng an *Slightly out of Focus* halten und, soweit möglich, Robert Capa selbst zu Wort kommen lassen. Um die Arbeit im folgenden Kapitel zu erleichtern, habe ich bei den Bildserien, die *Magnum / ICP – Referenznummer* jeweils ins Bild kopiert.

VI. II. I. *The Battle of Waterloo Road*

Zwischen September 1940 und Mai 1941 kämpften die britische *Royal Air Force* und die deutsche *Luftwaffe* um die Luftüberlegenheit über dem Süden der britischen Hauptinsel. Im Zuge dessen flog die *Luftwaffe* massive Bombenangriffe auf London und andere britische Großstädte, die in der britischen Alltagssprache als *The Blitz*¹⁹⁹ eingegangen sind und in London ca. 20 000 Menschen das Leben gekostet

¹⁹⁹ Robert Fox, *Camera in Conflict*, S. 204.

hatten.²⁰⁰ Im Mai 1941, als sich Hitlers Aufmerksamkeit in Richtung Osten verlagerte und die massiven deutschen Luftangriffe abzuflauen begannen, kam Robert Capa in der britischen Hauptstadt an. In den nächsten Monaten arbeitete er gemeinsam mit der Journalistin Diana Forbes - Robertson²⁰¹ an einem Buch namens *The Battle of Waterloo Road*. Das Buch dokumentiert das Leben im Arbeiterviertel des Londoner East End, das von den Bombenangriffen besonders schwer getroffen worden war. Unter anderem beschäftigte es sich mit der *Home Guard*, einer Art Bürgermiliz aus Veteranen des Ersten Weltkriegs. Diese Männer waren zu alt um in der regulären Armee zu dienen. Stattdessen engagierten sie sich im Zivilschutz ihrer Wohnbezirke und bereiteten sich darauf vor, die erwartete deutsche Invasion mit abzuwehren.²⁰²

²⁰⁰ Vgl.: Winston S. Churchill, Der Zweite Weltkrieg, Memoiren in 6 Bänden. 2. Band: Englands größte Stunde (Bern / München 1985) Zweites Buch: Kapitel II: Der Blitzkrieg, S. 33ff. und Kapitel III: „London hält stand“, S. 53ff.

²⁰¹ Capa hatte die Schriftstellerin Forbes – Robertson kennengelernt, als er zwischen 1936 und 1939 im Spanischen Bürgerkrieg fotografierte.

²⁰² Whelan, Definitive Collection, S. 290.



Abbildung 30: London, June – July 1941. Inside an air – raid shelter, a warden enjoys tea with an elderly woman. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 463)

Die Abb. 30 zeigt eben jene *Home Guard* bei der Arbeit. Die Photographie wurde in einem Luftschutzbunker im Londoner East End aufgenommen. Im Hintergrund sieht man zwei Etagenbetten, auf der oberen Etage des linken sitzt ein junges Paar, gegenüber, auf dem rechten eine junge Frau. In der Bildmitte sind drei ältere Herren zu sehen. Der linke, aufgrund der Uniform vermutlich ein Mitglied der *Home Guard*, scheint etwas links ausserhalb des Bildrandes zu beobachten. Der mittlere *Home Guard* scheint dem neben ihn stehenden Zivilisten bei etwas behilflich zu sein. An der Wand in der rechten oberen Bildecke lehnt eine Dartscheibe, zwei Pfeile stecken in ihr. Der Gegenstand des Interesses befindet sich im Bildvordergrund. In der Mitte des Bildes steht ein mit weißem Stoff abgedecktes Fass. Auf dem Fass steht ein Teeservice mit mehreren Tassen und einer Teekanne. Am rechten, vorderen Bildrand sitzen zwei ältere Personen, ein *Home Guard*, den das W am Helm als

Warden ausweist und eine ältere Dame. Wenn Barthes' *Punctum*²⁰³ irgendwo zu finden ist, dann in den Gesichtern dieser beiden Personen. Wenn sich das *bouquet of culture*²⁰⁴, von dem Caroline Brothers spricht, in irgendwelchen Bildern finden lässt, dann in diesem. Wenn es Cartier - Bressons *entscheidenden* Augenblick gibt, dann ist er in den Blicken dieses Paares getroffen.²⁰⁵ Ohne Klischees von britischer *stubbornness* und *business as usual* bemühen zu wollen, erzählt dieses Bild viel von der Zeit des *Blitz*.

Das Teeset und die Dartscheibe erzählen eine Geschichte, wie auch in gesellschaftlichen Ausnahmesituationen, ein gewisses Maß an Alltagsnormalität gewahrt werden. Während hinten im Bild rege Betriebsamkeit herrscht, beruhigt es sich in den Vordergrund und kulminiert im Portrait der beiden älteren Personen. Für die drei jungen Personen im Hintergrund wird dies der erste Krieg gegen die Deutschen gewesen sein, die ersten Nächte im Luftschutzbunker. In den ruhigen Minen der beiden Personen im Vordergrund, spiegelt sich das Bewusstsein, das alles schon gut zwanzig Jahre zuvor erlebt zu haben. Auf beiden Gesichtern ist ein angedeutetes Lächeln zu erkennen. Ein Zeichen der aufkeimenden Hoffnung, das schlimmste Überstanden zu haben?

VI. II. II. *The truest Pictures of Victory*

Der historiographische Wert der folgenden Photographien, liegt weniger in ihrer Aussagekraft über die Vorgänge im Bild selbst, als in dem, was sie über die Person Capa und dessen Einstellung gegenüber seinem Metier, dem Krieg aussagen.

Zur zeitlichen und räumlichen Einordnung der Photographien ist zu sagen, dass sie am 2. Oktober 1943, dem Tag der alliierten Eroberung von Neapel, gemacht

²⁰³ Barthes, *Die helle Kammer*, S. 53ff.

²⁰⁴ Brothers, *War and Photography*, S. 14f.

²⁰⁵ Vgl.: Henri Cartier – Bresson, *Der entscheidende Augenblick*, In: Henri Cartier – Bresson, *Meisterwerke* (München 2004) S. 5 – 16.

wurden.²⁰⁶ Ich werde hier ausschließlich Robert Capa zu Wort kommen lassen und zitiere in der Folge die betreffende Passage aus *Slightly out of Focus* im Wortlaut:



Abbildung 31: Beide: *Naples, October 2nd, 1943 (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 556/557)*

The narrow street leading to my hotel was blocked by a queue of silent people in front of a schoolhouse. It was not a food line because the people coming out of the building held only their hats in their hands. I fell in behind the queue. I entered the school and was met by the sweet, sticky smell of flowers and the dead. In the room were twenty primitive coffins, not well enough covered with flowers and too small to hide the dirty little feet of children – children old enough to fight the Germans and be killed, but just a little too old to fit in children’s coffins.

These children of Naples had stolen rifles and bullets and had fought the Germans for fourteen days, while we had been pinned to the Chiunzi Pass.²⁰⁷ These children’s feet were my real welcome to Europe, I who had been born there. More real by far than the welcome of the hysterically cheering crowds I had met along the road, many of them the same that had yelled Duce! in an earlier year.

I took off my hat and got out my camera. I pointed the lens at the faces of the prostrated women, taking little pictures of their dead babies, until finally

²⁰⁶ Vgl.: Kapitel III. II., Abb. 14: Im Kontext dieser Photographie, werden die Operationen beschrieben, welche letzten Endes im Einmarsch in Neapel mündeten.

²⁰⁷ Vgl.: Blumenson, *Salerno to Casino*, S. 163ff.

*the coffins were carried away. Those were my truest pictures of victory, the ones I took at that simple schoolhouse funeral.*²⁰⁸

VI. II. III. *Radicosa, Italy*

Between Naples and Rome Mr. Winston Churchill's "soft underbelly of Europe" was pregnant with hard mountains and well placed German machine guns. The valleys between the mountains were soon filled with hospitals and cemeteries.

*The rains started. The mud got deeper and deeper. Our shoes, designed for walking in garrison towns, thirstily drank the water, and we slid two steps backward for each step forward. Our light shirts and trousers gave us no protection against the wind and the rain. Our Army, the best equipped in the world, was stuck in those mountains, and it seemed we were not moving at all. With every costly five – hundred – yards advance, Rome seemed farther and farther away...I dragged myself from mountain to mountain, from foxhole to foxhole, taking pictures of mud, misery and death.*²⁰⁹

Nach der Eroberung Siziliens, fand im September 1943 die Invasion der italienischen Halbinsel durch zwei alliierte *Field Armies* statt. Bei Messina, an der südlichen Spitze der Halbinsel, setzte die *Eighth Army* unter General Montgomery über, bei Salerno, an der Sorrento – Halbinsel südlich von Neapel, landete die *Fifth Army* unter General Clark.²¹⁰ General Kesselring, der mit der Verteidigung Italiens beauftragte *Oberbefehlshaber Süd*, hatte zwischen Neapel und Rom, an der gebirgigen, schmalsten Stelle der italienischen Halbinsel, eine Reihe von Verteidigungslinien vorbereiten lassen, die bei den alliierten unter der Sammelbezeichnung *Winter Line*

²⁰⁸ Capa, *Slightly out of Focus*, S. 102f.

²⁰⁹ *Ibid.*: S. 111.

²¹⁰ Vgl.: U. S. War Department Map Nr. 47: Southern Italy 1944. Allied Invasion of Italy and Operations to 25 September 1943. Planned German Delaying Positions.

bekannt waren.²¹¹ An diesen Verteidigungslinien lieferten sich die gegnerischen Parteien im Winter 1943 / Frühjahr 1944 eine Reihe von Gefechten, ohne dass die alliierten Armeen bedeutende Geländegewinne verzeichnen konnten. Die bekanntesten dieser Schlachten waren die Schlacht um San Pietro Infine²¹² und die Schlacht um Monte Cassino²¹³. Unsere Photographie ist zeitlich zwischen diesen beiden Schlachten einzuordnen.



**Abbildung 32: Radicosa, Italy, January 4th, 1944.
An American soldier bandaging a shepherd's foot
(Magnum Photos/International Center of
Photography Reference Number: 576)**

Auf der Photographie sehen wir fünf italienische Zivilisten und zwei Soldaten der amerikanischen Armee. Das zentrale Motiv bilden die vier Personen im Bildvordergrund. In der Mitte, wie wir aus dem Bildtext erfahren, ein Schäfer, dessen

²¹¹ Vgl.: Blumenson, Salerno to Cassino, S. 207ff.

²¹² Ibid.: S. 270ff.

²¹³ Ibid.: S. 366ff.

Fuß verletzt ist und gerade von dem *G. I.* rechts im Bild verbunden wird. Links vom Schäfer steht eine ältere Frau, die ihn am Oberarm hält und beobachtet, was mit seinem Fuß passiert. Der Mann in der Bildmitte, hält den verletzten Fuß, so dass er versorgt werden kann. Im Hintergrund sind drei Personen zu sehen. Ein Mann mit Hut in der Mitte, der eine Zigarette raucht. Rechts neben ihm, etwas weiter hinten im Bild, ein Soldat, dessen beiden silbernen Streifen am Helm ihn als *Captain* (Hauptmann) ausweisen²¹⁴. Neben dem *Captain*, kaum zu sehen, eine alte Frau, die ebenfalls das Geschehen beobachtet.

An der linken Schulter des hockenden Soldaten im Vordergrund kann man das Verbandsabzeichen der *36th Infantry Division* von erkennen. Die *36th*, eine Division der texanischen *National Guard*, war im April 1943 von den USA in Nordafrika angekommen und hatte am dortigen Feldzug teilgenommen. Am Feldzug in Italien war sie im Rahmen des *II. Corps, Fifth Army* beteiligt. Zwischen 8. und 17. Dezember 1943 kämpfte die Division in der Schlacht um San Pietro Infine, wobei sie 1200 Mann Verluste hinnehmen musste.²¹⁵ Nachdem sie im Lauf des Dezember noch an Gefechten um die Berge Monte Maggiore, Monte Sammucro und Monte Lungo teilgenommen hatte, waren die Infanterieregimenter der Division²¹⁶ um jeweils ca. 1000 Mann reduziert und die Division Anfang Jänner nahe der Kampfunfähigkeit.²¹⁷ Nachdem sie Anfang Jänner personell aufgefüllt worden war, nahm die *36th ID* an der Monate dauernden Schlacht um Monte Cassino teil²¹⁸.

Das im Bildtext erwähnte Dorf Radicosa befindet sich ca. 16 km nord – nordöstlich vom Monte Cassino, dem Fokuspunkt dieses Feldzuges. Ich konnte keine Hinweise darauf finden, dass um Radicosa Gefechte stattgefunden hätten, so kann man davon ausgehen, dass die Kompanie der im Bild sichtbaren Soldaten dort lag um sich von den vorhergegangenen Gefechten zu erholen und *Replacements* zu empfangen.

²¹⁴ Captain / Hauptmann war der Rang eines Kompaniekommandanten, der im Bild zu sehende Captain ist also anzunehmenderweise der Kommandant der in Radicosa liegenden Kompanie.

²¹⁵ Blumenson, Salerno to Cassino, S. 285.

²¹⁶ *141st Infantry Regiment, 142nd Infantry Regiment, 143^d Infantry Regiment*, Vgl.: [http://www.texasmilitaryforcesmuseum.org/gallery/36div.htm\(160908\)](http://www.texasmilitaryforcesmuseum.org/gallery/36div.htm(160908))

²¹⁷ Blumenson, Salerno to Cassino, S. 331.

²¹⁸ Vgl.: Blumenson, Salerno to Cassino, S. 366ff.

VI. II. IV. D – Day

At 4:00 A. M. we were assembled on the open deck. The invasion barges were swinging on the cranes, ready to be lowered. Waiting for the first ray of light, the two thousand men stood in perfect silence; whatever they were thinking, it was some kind of prayer.²¹⁹



Abbildung 33: Links: *Onboard a transport ship at anchor off Weymouth, England, June 1st – 5th, 1944. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 583).* Rechts: *At anchor off Omaha Beach, Normandy, France, June 6th, 1944. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 584)*

Capa's Photographien von den alliierten Landungen an der Normandieküste, in den Morgenstunden des 6. Juni 1944, sind Legende und gehören zu den berühmtesten Bildern aus dem Genre der Kriegsfotografie. Der Wagemut, den Capa aufbringen musste um die Photographien aufzunehmen, wurde ausgiebig gewürdigt und oft besprochen. Was aber macht die Photographien so einzigartig? Richard Whelan ist der Meinung, dass die teilweise Unschärfe, verursacht durch die geschmolzene Emulsion der Negative²²⁰, den ohnehin schon intensiven *Combat Photograph* –

²¹⁹ Capa, *Slightly out of Focus*, S. 139.

²²⁰ Vergleiche den betreffenden Abschnitt von Kap. V. Robert Capa.

Charakter der Bilder noch verstärkt und das Chaos der Schlacht perfekt repräsentiert²²¹²²².

Um die visuellen Eindrücke dieser Serie von Photographien adäquat einordnen zu können, ist es notwendig, die Grundzüge der Ereignisse am *Omaha – Beach* zu kennen. Aus diesem Grund, werde ich als Einleitung für dieses Kapitel, die Ereignisse des *D – Day, H – Hour*²²³ aus Sicht der *Easy Company, 2nd Battalion, 16th Infantry Regiment, 1st Infantry Division*²²⁴ rekonstruieren.

Die amerikanische Landung auf *Omaha – Beach*, ist ein idealtypisches Lehrbeispiel für *Murphy's Law*²²⁵. Obwohl die alliierten *Intelligence Divisions* in der Vorbereitung der Invasion grundsätzlich sehr gute Arbeit geleistet hatten und über die in der Normandie liegenden, deutschen Verbände sehr gut informiert waren, war ihnen die Anwesenheit der deutschen *352. Infanteriedivision* am *Omaha – Beach* völlig entgangen. Im Gegensatz zu vielen anderen deutschen Verbände in diesem Gebiet, war die *352. ID*, eine voll aufgefüllte, ausgerüstete und gut ausgebildete Division von Veteranen.²²⁶ Im Zuge der Landungsvorbereitungen wurden die deutschen Küstenbefestigungen von der Artillerie der vor der Küste liegenden Schlachtschiffe, Kreuzer und Zerstörer beschossen. Zusätzlich flog die *Eighth U. S. Air Force* einen Bombenangriff, bei dem 329 schwere *B – 24 – Bomber* insgesamt 13 000 Bomben abwarfen. Aufgrund der schlechten Wetterverhältnisse, konnten die Bomber ihre Ziele nicht visuell erfassen und mussten den Abwurfzeitpunkt über ihre Navigationsgeräte ermitteln. In Absprache mit General Eisenhower, befahl das

²²¹ Whelan, Die Wahrheit ist das beste Bild, S. 292f.

²²² Steven Spielberg hat für die packende Landungssequenz am Beginn seines Films *Saving Private Ryan*, die *D – Day* Photographien von Robert Capa als Inspirationsquelle angegeben. Janusz Kaminski, der *Director of Photography*, hat in dieser Landungssequenz, um die Wahrnehmung der unter Schock stehenden Soldaten filmisch zu repräsentieren, Einzelbilder aus dem Filmfluss entfernt, ausschliesslich mit Handkamera gefilmt und mehr die Position eines Kriegsberichterstatteer als die eines DoP eingenommen. Daraus resultierte, dass die Sequenz von geradezu surrealer Qualität ist, eine Art bewegte und färbige Variante der Photographien Capa's.

²²³ So, wie *D – Day* ein Platzhalter für den Anfangstag irgendeiner militärischen Operation ist, steht *H – Hour* für den genauen Zeitpunkt, an dem eine Operation gestartet wird.

²²⁴ Die Einheit, mit der Capa an Land ging.(Vgl.: Capa, *Slightly out of Focus*, S. 136f.)

²²⁵ *Whatever can go wrong, will go wrong.* Aussage des U. S. Ingenieurs Edward Murphy über Fehlerquellen in komplexen Systemen.

²²⁶ Harrison, *Cross Channel Attack*, S. 319f.

Kommando der *Eighth U. S. Air Force*, den errechneten Abwurfzeitpunkt um einige Sekunden zu verzögern, um nicht die eigenen, schon am Strand befindlichen Truppen zu treffen. Resultat dieser Sicherheitsmaßnahme war, dass das gesamte Bombardement weit im Hinterland niederging und auf die Verteidiger von *Omaha – Beach* keine Wirkung hatte.²²⁷ Ein wichtiger Aspekt im Plan, die deutschen Verteidigungsstellungen am Strand zu durchbrechen war, schwimmfähig gemachte *M – 4 Sherman* Panzer anzulanden, die die Infanterie bei ihren Aufgaben unterstützen sollten. Dazu wurden die *Shermans* mit Schnorcheln und Schiffsschauben ausgestattet, die Motorenräume abgedichtet und um die Wanne eine Art aufblasbarer Schwimmreifen aus Segeltuch angebracht. Um *H -50*²²⁸, wurden zwei derart ausgerüstete Panzerkompanien mit insgesamt 32 *Shermans* von ihrem Transportschiff ausgesetzt um das *16th Infantry Regiment* zu unterstützen. Die Schwimmausrüstung der Panzer war aber nur unzureichend getestet worden und so schafften es nur 5 tatsächlich an den Strand. Die restlichen 27 Panzer kenterten in der rauen See, sanken und die meisten ihrer Besatzungen ertranken. Der Großteil der für *Omaha – Beach* vorgesehenen Artillerie und einige der Infanterielandungsboote gingen ebenfalls aufgrund der widrigen Wetterverhältnisse verloren.²²⁹ Durch das schlechte Wetter und die Konfusion am Strand, landeten nur wenige der Infanteriekompanien exakt dort wo sie landen hätten sollen und vergrößerten das Chaos am Strand noch. Nachdem es die *Initial Assault Troops* nicht schafften, einen einigermaßen gesicherten Brückenkopf am Strand zu etablieren, konnten die Sprengexperten der *6th Special Engineer Brigade* ihren Auftrag, die Strandhindernisse zu sprengen, nicht erfüllen.²³⁰ Dadurch blieben die Strandausgänge für die Invasoren geschlossen und durch die nachfolgenden Truppen wurde das Chaos am Strand immer größer. Den letzten Schlag in dieser Serie von Unglücken, erhielt das *16th Infantry Regiment*, als der *XO*²³¹ des Regiments, gemeinsam mit 35 Mann der *Regimental Headquarters Section*, getötet wurde, als er den Strand betrat. Das Regiment war dadurch de facto führungslos, bis

²²⁷ Ibid., S. 300f.

²²⁸ 50 Minuten vor dem geplanten Eintreffen der ersten Truppen am Strand.

²²⁹ Harrison, *Cross Channel Attack*, S. 309

²³⁰ Ibid.: 315ff.

²³¹ *Executive Officer*, der Erste Offizier und stellvertretende Kommandant einer Einheit.

um 0815 der CO²³², Col Taylor vor Ort eintraf und die Führung übernahm.²³³ Resultat dieser Umstände war, dass das Regiment am *D – Day* schwere Verluste zu verzeichnen hatte. Die *Easy Company* Capa's, die zu den *Initial Assault Troops* gehörte, erlitt unmittelbar nach der Landung annähernd zwei Drittel Verluste.²³⁴²³⁵

The empty camera trembled in my hands. It was a new kind of fear shaking my body from toe to hair, and twisting my face. I unhooked my shovel and tried to dig a hole. The shovel hit stone under the sand and I hurled it away. The men around me lay motionless. Only the dead on the waterline rolled with the waves. An LCI²³⁶ braved the fire and medics with red crosses painted on their helmets poured from it. I did not think and I didn't decide it. I just stood up and ran toward the boat...and suddenly I knew that I was running away. I tried to turn but couldn't face the beach, and told myself, "I am just going to dry my hands on that boat".²³⁷

Erst mit diesen Informationen im Hinterkopf, entfalten Capa's *D – Day* Photographien ihre volle Wirkung. Auch wenn es rational betrachtet keinen wirklichen Unterschied macht, hatten die *Assault Troops* um Capa ihre Waffen und konnten zumindest den Versuch unternehmen, ihr Leben zu verteidigen. Die Bewaffnung, mit der Robert Capa am Morgen des 6. Juni 1944 in der Normandie landete, waren zwei deutsche *Contax II* Messsucherkameras und mehrere Rollen 35mm Film. Der historische Wert dieser Serie liegt weniger in Realien, die sich bestimmen lassen oder einer spezifischen Komposition, die sich ikonologisch interpretieren ließe. Vielmehr erzählen sie eine Geschichte von Chaos, Panik, Tod und Vernichtung, die im und als

²³² *Commanding Officer*, der Kommandeur einer Einheit (Generäle werden in diesem Sinn als *CG – Commanding General* bezeichnet).

²³³ Harrison, *Cross Channel Attack*, S. 318f.

²³⁴ National Archives and Records Administration File Nr.: Rg. 407, 301-INF (16) 9-0.1., Box 5933, History Co "E" 2d Bn, June 42-May 45.

²³⁵ Verluste (*Casualties*) bedeutet nicht zwangsläufig getötet. Vielmehr ist es im Sinn von *Ausfälle* zu verstehen und umfasst getötete, verwundete, gefangene und vermisste Soldaten.

²³⁶ LCI - Landing Craft Infantry

²³⁷ Capa, *Slightly out of Focus*, S. 148.

Bild wirkt, weshalb ich sie, von einigen deskriptiven Details abgesehen, weitestgehend unkommentiert als Essay stehen lassen werde.



Abbildung 34: Beide: *Omaha Beach, Normandy coast, France, June 6th, 1944. The first wave of American troops landing on D – Day. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 585/586)*

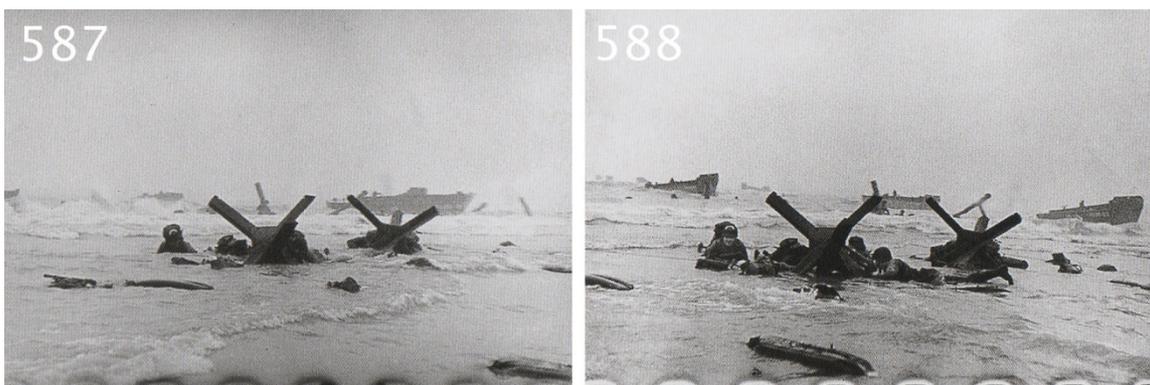


Abbildung 35: Beide: *Omaha Beach, Normandy coast, France, June 6th, 1944. The first wave of American troops landing on D – Day. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 587/588).* Der Soldat, der in beiden Bildern links neben den beiden Panzersperren in der Brandung liegt ist ein Sanitäter. Man erkennt es an dem weissen Bogen, der an der Vorderseite seines Helms aufgemalt ist. Im Hintergrund sieht man drei Infanterielandungsschiffe, die auf die Küste zusteuern. Auf 587 sieht man am linken Bildrand den Bug des Landungsbootes ins Bild ragen, dass auf 588 in voller Länge zu sehen ist. Die beiden Photographien wurden also kurz nacheinander gemacht, wobei Capa zwischen den beiden Aufnahmen näher an die Gruppe bei den Panzersperren herangegangen ist.



Abbildung 36: Beide: *Omaha Beach, Normandy coast, France, June 6th, 1944. The first wave of American troops landing on D – Day. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 589/590).* Die auf diesen beiden Bildern zu sehenden Konstruktionen, sind von ihrer Konzeption gegen Landungsboote gerichtet. Am oberen Ende der Balken waren Panzerminen angebracht. Generalfeldmarschall Rommel, der mit der Verteidigung der französischen Atlantikküste beauftragt war, nahm an, dass die alliierten bei hohem Wasserstand landen würden, um so ihre Truppen näher am Strand absetzen zu können. Bei Flut wären die Konstruktionen unter Wasser gelegen und hätten auffahrende Landungsboote zerstört.



Abbildung 37: Alle: *Omaha Beach, Normandy coast, France, June 6th, 1944. The first wave of American troops landing on D – Day. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 591/592/593).* Am linken Bildrand der

Photographien 592/593 sieht man zwei der fünf *Sherman – Schwimmpanzer*, die es bis an den Strand geschafft hatten. Man erkennt sie an den Schnorchelanlagen am Heck (beim hinteren der beiden mit der in weisser Frabe aufgemalten Zahl 10). Die deutschen Verteidigungsstellungen befanden sich auf dem Hügelrücken im Bildhintergrund. Die erste, wenn auch sehr mangelhafte, Deckungsmöglichkeit für die angreifenden Truppen, war die in der Bildmitte sichtbare Sandbank. In diesem Bild erkennt man gut, welche Strecke die schwer mit Ausrüstung behangenen *Assault Troops* zurücklegen mussten, bevor sie einigermaßen Deckung nehmen konnten.

The transfer of the badly wounded on the heavy seas was a difficult business. I took no more pictures. I was busy lifting stretchers...The mess boys who had served our coffee in white jackets and with white gloves at three in the morning were covered with blood and were sewing the dead in white sacks.²³⁸



Abbildung 38: Links: *Off Omaha Beach, Normandy coast, France, June 6th, 1944. Medical transport craft for men wounded in the American landing on D – Day. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 594).* Rechts: *Onboard the U. S. S. Henrico, off Omaha Beach, Normandy coast, France, June 6th, 1944. Bodies of some*

²³⁸ Capa, *Slightly out of Focus*, S. 149.

of the men killed in the American landing on D – Day. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 595).

VI. II. V. Arrival of the Generals



Abbildung 39: Normandy front. Arrival of the generals. General Omar Bradley, Supreme Commander of the American troops in Normandy. General Bradley at the rudder of his amphibious vehicle. (Laure Beaumont-Maillet, Robert Capa. Retrospektive (Berlin 2005) S. 208.)

Diese Photographie ist ein gutes Beispiel dafür, welche Gefahren mangelnde Quellenkritik und zu großes Vertrauen in Bildlegenden, im Umgang mit Photographien als historische Quellen in sich bergen. Vom photographischen Standpunkt birgt das Bild wenig Interessantes. Was in diesem Fall von Interesse ist, sind die im Bild versammelten Personen. Die Bildlegende stellt uns den General am Steuer des Amphibienfahrzeugs, als Omar N. Bradley, den Kommandeur der *First U. S. Army*, vor.

Überprüft man die Angaben der Bildlegende, so stellt man als erstes fest, dass der General in der Photographie ein (*Full*) *General* (vier Sterne) ist, Omar Bradley zur Zeit der Invasion in der Normandie aber ein *Lieutenant General* (drei Sterne); zum *General* wurde er am 29. März 1945 befördert. Nachdem *Full Generals* selbst in der gewaltigen U. S. Armee des Jahres 1944 nicht wie Sand am Meer vorhanden waren, lässt sich durch Quervergleiche verschiedenster Natur feststellen, dass es sich bei unserem General um George Catlett Marshall, den *Chief of Staff (COS), United States Army*, handelt.²³⁹ Nachdem es sich bei Marshall um den, wie Winston Churchill es nach dem Krieg formulierte, Organisator des Sieges handelt, also eine prominente Figur seiner Zeit, lohnt sich der Versuch, die Photographie noch genauer zu bestimmen. Auf der Homepage der *Eisenhower Archives* findet man in dem Abschnitt, der Dokumente im Zusammenhang mit dem *D – Day* beinhaltet, eine Photographie, die Eisenhower, General Arnold, Admiral King und eben George Marshall an Bord eines Schiffes zeigt, dass sie laut Bildtext zu einem Frontbesuch in die Normandie bringt.²⁴⁰ Mit dieser Information lässt sich die zweite Person von links, die mit dem Rücken zur Kamera steht, als General Eisenhower identifizieren. Ausserdem kann man annehmen, dass es sich bei einem der beiden im Bild sichtbaren Marineoffizieren (erkennbar an ihren weissen Schirmmützen) um Admiral King handelt.

Nachdem die Realien dieser Photographie nunmehr einigermaßen genau bestimmt sind, wäre es noch von Interesse, eine zeitliche Dimension ins Spiel zu bringen. Die Bildlegende sagt uns nur, dass die Photographie im Juni 1944 aufgenommen wurde. Von Capa wissen wir, dass er, nachdem er seine Filmrollen vom *D – Day* in England abgeliefert hatte, sich mit dem nächsten Schiff wieder in Richtung Frankreich aufmachte und in der Nacht vom sechsten auf den siebten Juni wieder vor Ort in der Normandie war.²⁴¹ Daher kann man so nur die Tagesstunden des 6. Juni selbst als Aufnahmezeitpunkt ausschließen.

²³⁹ Zum Beispiel über die Omar – Bradley – Biographieseite auf der Website des U. S. Army, wo auf einem Photo Bradley und Marshall in der Normandie zu sehen sind. ([http://www.history.army.mil/brochures/bradley/bradley.htm\(160908\)](http://www.history.army.mil/brochures/bradley/bradley.htm(160908))).

²⁴⁰ [http://www.eisenhower.archives.gov/dl/dday/ddaypage.html\(160908\)](http://www.eisenhower.archives.gov/dl/dday/ddaypage.html(160908)),

Vgl.: [http://www.dwighteisenhower.com/ddayphotos/65x331x2.jpg\(160908\)](http://www.dwighteisenhower.com/ddayphotos/65x331x2.jpg(160908))

²⁴¹ Capa, *Slightly out of Focus*, S. 152.

Hilfreicher sind in diesem Zusammenhang die Weltkriegsmemoiren von Winston Churchill, der im Kapitel über die Invasion schreibt, dass er sich am 10. Juni 1944 gemeinsam mit den Generälen Smuts, Brooke und Marshall, sowie Admiral King in Portsmouth einschiffte, um mit ihnen gemeinsam einen Frontbesuch in der Normandie zu absolvieren.²⁴² Die Tatsache, dass Churchill in unserem Bild nicht zu sehen ist, erklärt sich letztendlich dadurch, dass der britische Premierminister naheliegender Weise die *Second British Army* von General Montgomery besuchte, während die amerikanischen Teilnehmer dieser hochkarätigen Reisegruppe, die *First U. S. Army* von *Lieutenant General* Bradley besuchten.²⁴³

VI. II. VI. *Notre – Dame – de – Cenilly*

*Breaking through at St. Lo, our First Army opened up the German lines, and General Patton's heavily armored and motorized Third Army pulled through the breach...The first towns through which we drove had suffered much from our heavy raids. Our tactical air force had bombed them to shambles in order to cut off the communications of the retreating Germans. In those towns, the French were only half happy and complained that if we had dropped as many arms to the French underground as bombs on the innocent French towns, we would have killed more Germans and fewer Frenchmen, and succeeded better in our objective.*²⁴⁴

²⁴² Winston S. Churchill, *Der Zweite Weltkrieg, Memoiren in 6 Bänden. 6. Band: Triumph und Tragödie* (Bern / München 1985). Buch 1, S. 25f.

²⁴³ Churchill, *Triumph und Tragödie*, Buch 1, S. 26f.

²⁴⁴ Capa, *Slightly out of Focus*, S. 166.



Abbildung 40: Notre – Dame – de – Cenilly, France, July 28th, 1944. A French Farmer offers cider to the men of an American armored unit. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 618)

Auf der vorliegenden Photographie, sehen wir in der rechten Bildhälfte ein halb angeschnittenes, gepanzertes U. S. Halbkettenfahrzeug, auf dem drei Soldaten und der Helm eines vierten zu sehen sind. Die beiden Soldaten im Hintergrund blicken in die Kamera, der linke der beiden trinkt gerade aus einem Glas Cider; wie uns der Bildtext verrät, eine Gabe des französischen Bauern, der, die Cider Flasche in der linken Hand, Links neben dem *Halftrack* steht. Weiter hinten auf der Strasse sieht man noch ein Fahrzeug, daneben ein paar Personen am Strassenrand.

Der Punkt, an dem man als Bildhistoriker einhaken kann, ist das taktische Zeichen an der hinteren Stossstange des *Halftracks*:

„2 (Dreiecksymbol) – 41.I“.

Die Verbandsabzeichen der U. S. Panzerdivisionen im Zweiten Weltkrieg, waren alle in dreieckiger Form gehalten. Angenommen dass der erste Teil des taktischen Zeichens für *2nd Armored Division* steht, lohnt es sich zu prüfen, welche Einheiten der *2nd AD* unterstellt waren. In *Breakout and Pursuit* erfährt man, dass der *2nd AD* tatsächlich ein *41st Armored Infantry Regiment* untergeordnet war.²⁴⁵ Das „I“ am Ende des taktischen Zeichens bezeichnet in der Folge, welcher Kompanie innerhalb des Regiments das Fahrzeug am Bild angehört. Infanterieregimenter bestanden aus 9 Kompanien (aufgeteilt in 3 Battalione), die mit *A(ble)* bis *I(da)* bezeichnet waren. Wir sehen folglich Männer der *(9th) Ida Company, 41st Armored Infantry Regiment, 2nd Armored Division*.

Diese Information, kombiniert mit denen aus dem Bildtext, versetzt uns in die Lage, den historischen Kontext der vorliegenden Photographie einigermaßen genau zu rekonstruieren.

Die Kämpfe in der Normandie, unmittelbar nach dem *D – Day*, waren durch das Landschaftsbild im Hinterland der Normandieküste geprägt. Die Felder, Äcker und Grundstücke in diesem Teil Frankreichs, sind durch Heckenzäune abgetrennt, ideale Bedingungen für verteidigende Truppen, was 1944 für einen sehr langsamen und verlustreichen Vormarsch der Alliierten sorgte. Als diese Landschaft durchquert war, galt es einen Frontdurchbruch zu erzielen um mit den schwer gepanzerten und schnellen Verbänden von General Patton's *Third Army* in den Bewegungskrieg überzugehen.²⁴⁶ Dieser Durchbruch gelang der *First Army* am 27. Juli 1944 bei St. Lo im Rahmen der *Operation Cobra*.²⁴⁷

In der Folge hatte die *2nd Armored Division* die unmittelbare Aufgabe, durch den Fronteinbruch in Richtung Südwesten vorzustossen, um an der Strasse zwischen Tessy sur Vire im Osten und Cerences im Westen sechs Ortschaften einzunehmen.²⁴⁸ Das *Combat Command B*²⁴⁹ der Division, zu dem das *41st Armored*

²⁴⁵ Blumenson, *Breakout and Pursuit*, S. 279f.

²⁴⁶ *Ibid.*, S. v.

²⁴⁷ General Board European Strategy, Tactics and Administration Factual Reports: Study No. 48 / File R 320.2/3 Organization, Equipment and Tactical Employment of the Armored Division, S. 4.

²⁴⁸ Vgl.: Blumenson, *Breakout and Pursuit*, S. 216: Map: Operation Cobra. VII Corps Plan. 20th July 1944.

Infantry Regiment gehörte, hatte den Auftrag, die drei westlichen Ortschaften an dieser Linie zu erobern und war am Weg dorthin, am 28. Juli 1944, bis Notre – Dame – de – Cenilly gekommen.²⁵⁰

VI. II. VII. Chartres

*...a group of French men and women who had collaborated with the Germans was rounded up in the courtyard of the Prefecture de Police. The women's heads were shaved; many of the men were presumably shot by firing squads.*²⁵¹

Einen ganz anderen Aspekt des alliierten Feldzugs durch Frankreich zeigt die folgende Fotoserie, die Capa am 18. August 1944 in Chartres, auf halber Strecke zwischen Le Mans und Paris, aufgenommen hat. Er war mit dem XX. U. S. Corps nach Chartres gekommen und hatte dort fotografiert, wie Mitglieder der Resistance nach der Befreiung der Stadt mit Kollaborateuren umgegangen war. Die folgende Serie ist in der chronologischen Reihenfolge der Aufnahmen nach gereiht. Dr.^a Agnes Matthias von der Universität Tübingen, hat zu unter anderem dieser Fotoserie einen Aufsatz²⁵² verfasst, an dessen interpretative Ausführungen ich mich auch in meiner Betrachtung halten werde.

²⁴⁹ *Combat Commands* waren ein Spezifikum von U. S. Panzerdivisionen während des Zweiten Weltkriegs. Von der Größenordnung etwa einer Brigade entsprechend, waren es gemischte, in ihrer Zusammensetzung einem spezifischen Auftrag angepasste, de – facto – Task – Forces.

²⁵⁰ Vgl.: Blumenson, Breakout and Pursuit, Map VI. Enlarging the Breach. 28 – 29 July 1944.

²⁵¹ Capa, Slightly out of Focus, S. 173.

²⁵² Agnes Matthias, "A Memorable One". Fotografien von Robert Capa (1913-1954). In: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 1/2004 (<http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Matthias-2-2004>).



Abbildung 41: Beide: Chartres, France, August 18th, 1944. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 642/643).

Auf der ersten Aufnahme der Serie (642) sieht man, wie eine Frau von einem Bewaffneten in den Hof der Polizeipräfektur geführt wird. Im Hof in der linken Bildhälfte steht ein Uniformierter, neben ihm ein zweiter Mann, beide beobachten die Szene. Im Hintergrund, an der Hauswand sieht man mehrere Frauen, die auf etwas zu warten scheinen. Die zweite Aufnahme (643) klärt den Sachverhalt auf. Den auf 642 zu sehenden Frauen wurden die Haare geschoren, jetzt hat man sie, wie für ein Erinnerungsphoto, Aufstellung nehmen lassen. Die nächsten beiden Photographien zeigen eine geschorene Frau, die ein Kleinkind im Arm hält (644/645).²⁵³ Auf der ersten, blickt die Frau in die Kamera, am Zweiten geht sie, vorbei an einem Spalier ebenfalls geschorener, aus dem Bild. Das Schlüsselbild der Serie ist das letzte (647). Auf ihm sieht man, wie die geschorene von einem jubelnden Mob eine Strasse entlang eskortiert wird.

²⁵³ Die ältere Frau, links im Bild 644, wird von Matthias als die Großmutter des Kleinkindes bezeichnet. Nachdem sie auf den Bildern 646 und 647 ebenfalls in der Nähe der geschorenen zu sehen ist, kann man mutmaßen, dass zwischen den beiden Frauen eine Verbindung besteht. Woher Matthias die Großmutter – Information hat, ist mir trotzdem nicht ersichtlich. Auch in der Whelan – Biographie, der ergiebigsten Quelle für Trivia dieser Art, ist nichts über die Identität der älteren Dame zu finden. (Vgl.: Whelan, Die Wahrheit ist das beste Bild, S. 303.)



Abbildung 42: Beide: Chartres, France, August 18th, 1944. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 644/645).

Whelan schreibt, dass die geschorene Frau trotz der für sie demütigenden Situation, wie eine *erhabene, von grotesken Dämonen geplagte Madonna*²⁵⁴ erscheint. Obwohl diese Formulierung schon etwas tief aus der Wühlkiste emotionaler Allegorien zu kommen scheint, stimmt es, dass die Frau angesichts ihrer Situation weniger gedemütigt als dem Geschehen entrückt wirkt.



Abbildung 43: Beide: Chartres, France, August 18th, 1944. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 646/647).

Für Agnes Matthias *evoziert* die Aufnahme *Fragen nach der Legitimierung von Schuldzuweisungen, vielleicht auch die Frage nach eigenem Verschulden. Die*

²⁵⁴ Whelan, Die Wahrheit ist das beste Bild, S. 303.

*schnelle Vorwärtsbewegung des Menschenguges, die Capa durch die Wahl des Aufnahmestandpunktes sichtbar macht, kann als Ausdruck der Dynamik gelesen werden, von der dieser Prozess der gesellschaftlichen Neukonstituierung bestimmt ist.*²⁵⁵

Es liegt in der Natur derart weitreichender Interpretationen, dass sie Grundsätzlich in Frage gestellt werden können. Letzten Endes kann man kaum feststellen, wie viel hiervon auch die intendierte Lesart des Bildautors war. Was sich aus der Serie jedenfalls lesen lässt ist, dass Capa's photographisches Interesse den Leidenden galt, unabhängig davon auf welcher Seite sie standen.²⁵⁶ Gleichwohl Photographien mit derart umfangreichen Sujets, natürlich nie als in jedem Detail vom Bildautor geplant erachtet werden können, zeugt diese Serie von der Philanthropie Capa's und seinem Interesse daran, was der Krieg mit Gesellschaften und Individuen macht.

VI. II. VIII. *Leipzig, April 18th, 1945*

*...the boy had a clean, open, very young face, and his gun was still killing fascists. I stepped out onto the balcony and, standing about two yards away, focused my camera on his face. I clicked my shutter, my first picture in weeks – and the last one of the boy alive.*²⁵⁷

Die letzte, im Rahmen dieser Arbeit verhandelte Bildserie, ist gleichzeitig eine der letzten Aufnahmen, die Robert Capa im Zweiten Weltkrieg gemacht hat. Sie zeigt Soldaten der 2nd *Infantry Division*²⁵⁸ am 18. April 1945 in Leipzig. Das erste Bild (711) zeigt einen toten Soldaten, der in der Balkontüre einer Wohnung liegt. Von seinem Kopf aus, breitet sich unter seinem rechten Arm eine Blutlache über den

²⁵⁵ Matthias, A Memorable One, Abs. 3.

²⁵⁶ Vgl.: Whelan, Die Wahrheit ist das beste Bild, S. 303.

²⁵⁷ Capa, Slightly out of Focus, S: 229.

²⁵⁸ Am letzten Bild der Serie (716), ist am linken Oberarm des Soldaten rechts im Bild, das Abzeichen der 2nd ID, ein Indianerkopf mit Federschmuck im weißen Stern, zu sehen. (Vgl.: [http://www-2id.korea.army.mil/\(160908\)](http://www-2id.korea.army.mil/(160908))).

Holzparkettboden in der Wohnung aus. Draussen am Balkon, kann man die Munitionskiste eines Maschinengewehrs erkennen. Während die erste Aufnahme von Capa mit der Rolleiflex – Middleformatkamera aufgenommen wurde, wechselte er für den Rest der Serie zur Contax II – Kleinbildmesssucherkamera.²⁵⁹



Abbildung 44: Beide: Leipzig, Germany, April 18th, 1945. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 711/712).

Auf 712 sieht man drei weitere Soldaten. Während zwei offenbar in der Wohnung Deckung suchen, steht der dritte in gebückter Haltung am Balkon. Aufgelöst wird das Geheimnis dieser Bilderserie durch die letzten vier Photographien (713 – 716) in Kombination mit Capa's Beschreibung der Szene in *Slightly out of Focus*.²⁶⁰ Demnach war der Auftrag des toten Soldaten, mit seinem Maschinengewehr Deckung zu geben, während andere *Troopers*, eine ins Stadtzentrum von Leipzig führende Brücke überquerten. Dabei fiel der tote einem deutschen Scharfschützen zum Opfer.

Auf den letzten vier Photographien sieht man, wie sich jene deutschen Scharfschützen den amerikanischen Truppen ergeben wollen und dabei von einem aufgebrachten amerikanischen Soldaten attackiert werden. Auf 713 sieht man zwei

²⁵⁹ Erkennbar an den verschiedenen Aufnahmeformaten. Die Rolleiflex belichtete Negative im 6x6cm Mittelformat, die Contax II normale Kleinbilddfilme im Format 24x36mm. Nachdem bei Magnum – Photos keine Ausschnittvergrößerungen gemacht werden und die Photographen Wert darauf legen, ihre Bilder so zu komponieren, dass keine Vergrößerung notwendig sind, kann man vom hier vorliegenden Formatwechsel auf einen Kamerawechsel schliessen.

²⁶⁰ Capa, *Slightly out of Focus*, S: 229f.

deutsche Soldaten aus ihrer Deckung hervor auf die Kamera Capa's zulaufen. 714 zeigt einen G. I. mit aufgefanztem Bajonett und Gewehr in Nahangriffshaltung, auf die beiden Landser zulaufen. Im Nächsten Bild (715) holt besagter G. I. gerade aus, um den Landser rechts im Bild zu schlagen, während er im letzten (716) einen dritten, noch auftauchenden Deutschen mit dem Fuss nachtritt.



Abbildung 45: Beide: Leipzig, Germany, April 18th, 1945. American Soldiers capturing German snipers. The American military censor forbade publication of these photographs of Germans being hit and kicked. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 713/714).



Abbildung 46: Beide: Leipzig, Germany, April 18th, 1945. American Soldiers capturing German snipers. The American military censor forbade publication of these photographs of Germans being hit and kicked. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 715/716).

Wie der Bildtext dieser Serie aussagt, wurde die Publikation dieser Aufnahmen von der amerikanischen Militärzensur verboten. Naheliegenderweise, weil die

photographische Dokumentation regelwidrigen Verhaltens amerikanischer Soldaten im Krieg nicht gewünscht war.²⁶¹

Blickt man über den sprichwörtlichen Rand der Photographie hinaus, gelangt man zu Einsichten, die das Verhalten des amerikanischen Soldaten zwar nicht entschuldigen, aber erklären können. Die *2nd Infantry Division* war am 7. Juni 1944 an der Normandieküste gelandet und hatte seither an den alliierten Kampagnen in der Normandie, in Nordfrankreich, dem Rheinland, den Ardennen und in Mitteleuropa teilgenommen. Kurzum, sie war an jeder Kampagne seit der Invasion Frankreichs beteiligt. Am 18. April 1945 marschierte die *2nd ID* von Westen kommend in Leipzig ein und stieß bei den Brücken über die Weisse Elster auf starken Widerstand durch Volkssturm – Einheiten, die mit regulären Truppen durchsetzt waren.²⁶²

Mitte April 1945 war jedem in den amerikanischen Streitkräften klar, dass der Krieg gewonnen war. Das offizielle Ende der Kampfhandlungen durch die deutsche Kapitulation war nur eine Frage der Zeit. Die Soldaten der *2nd ID* waren überwiegend Veteranen, die sich seit Juni 1944, von der Küste Frankreichs bis nach Leipzig im Herzen Deutschlands durchgekämpft hatten. Es bedarf keiner großen gedanklichen Anstrengung um nachvollziehen zu können, dass gerade in diesen letzten Tagen des Krieges, jeder tote in den eigenen Reihen als noch mehr sinnlos als sonst gesehen wurde. So gesehen, wird auch die Handlung des amerikanischen Soldaten nachvollziehbarer.

Diese Photoserie ist ein exemplarisches Beispiel für die möglichen Vorteile in der Analyse und historiographischen Bearbeitung von Serien. Jedes Bild einzeln mag als gut oder schlecht, erschreckend, bestürzend, informativ oder aussagekräftig erachtet werden. Die ganze Geschichte entfaltet sich aber erst in der Betrachtung als Serie, mit dem Wissen um den historischen Kontext des Abgebildeten im Hinterkopf.

²⁶¹ Die Haager Landkriegsordnung sieht eine spezifische Behandlung für sich ergebende, feindliche Soldaten vor, zu denen Tritte und Schläge nicht gehören.

²⁶² Charles B. MacDonald, *The Last Offensive*, S. 394f.

VII. Schluss

Rekapituliert man die Ausführungen der vorliegenden Diplomarbeit, erweist es sich als bestätigt, dass die Analyse und kritische Betrachtung photographischer Bilder, durchaus wertvoll in einem historiographischen Erkenntnisinteresse sein kann. Sowohl die relativ anonym vorliegenden *Signal Corps Photographs*, als auch die einer *prominenten* Person der Zeitgeschichte, wie es Robert Capa war, beinhalten Informationen, die mittels der in dieser Arbeit vorgestellten Methoden, zu Tage gefördert werden können. Natürlich gibt es, wie auch im Theorieteil erwähnt, eine Fülle anderer Methoden und Herangehensweisen, um photographische Bilder historiographisch nutzbar zu machen. Ich habe mich in dieser Diplomarbeit auf jene Methoden beschränkt, die mir für den spezifischen Umgang mit Kriegsphotographien als Zielführend erschienen.

Am Ende meiner Betrachtungen, möchte ich noch einmal zur der, schon im Kapitel V gestellten Frage nach der speziellen Qualität von Capas Photographien im Vergleich zu denen anderer Photographen zurückkehren. Warum wird dem Werkskorpus Capas derartige Anerkennung zuteil? Ein Teil der Antwort, wenn auch bei Weitem nicht die ganze, befindet sich hier schon in der Frage. Aufgrund seiner Prominenz und seiner Bedeutung für den Photojournalismus, ist das Werk Capas als Ganzes erhalten und einsehbar, während von den *Signal Corps Photographers* nur Fragmente verfügbar sind. Wie gesagt, das ist nur ein Teil der Antwort. Richard Whelan kommt in seiner Capa – Biographie zu folgendem Ergebnis:

...die Wahrheit des Krieges war nicht nur in der Hitze des Gefechts, in den äußeren Erscheinungen zu finden..., sondern auch am Rande des Geschehens, in den Gesichtern der Soldaten, die Kälte, Erschöpfung und Langeweile hinter den Linien ertrugen, in den Gesichtern von Zivilisten, entstellt von Angst, Schmerz und Kummer. Capa war immer – während seiner gesamten Laufbahn – in erster Linie ein Photograph von Menschen, und viele seiner Kriegsbilder (auch Aufnahmen mitten im Kampfgeschehen) sind nicht so sehr Aufzeichnung von Ereignissen als

*vielmehr überaus sensible Studien von Menschen unter extremer Belastung.*²⁶³

Diese Ausführungen wurden in Bezug auf Capas Photographien aus dem Spanischen Bürgerkrieg gemacht, gelten aber im vollem Umfang für sein gesamtes Werk, inklusive der Bilder aus dem Zweiten Weltkrieg.

Bevor ich die vorliegende Arbeit mit meinem persönlichen Resümee abschließen werde, lasse ich einige Zeitgenossen, mit einem Urteil über die Person Capa und seine Arbeit zu Wort kommen. Diese Kommentare geben Einblick in seine Arbeitsweise und bieten eine persönliche Einschätzung seiner photohistorischen Bedeutung durch ihm nahestehenden Personen.

Im Sommer 1948 fuhr Capa nach Südfrankreich, um eine Reportage über Pablo Picasso und seine Familie im Urlaub zu Photographieren. Francoise Gilot, die Lebensgefährtin Picassos bemerkte dazu:

*It was not for a day. He came for about two weeks. That's also was probably his method. You see, he would live with you, spend the day with you, doing what you are doing...so thats why you certainly you could say that Capa would entertain you. It became some kind of amusement to do this and that with him. With Capa you just lived with him and in front of him.*²⁶⁴

In einem Nachruf auf Robert Capa im Magazin *Popular Photography*, schrieb sein Freund und Kollege John Steinbeck:

Capa knew what to look for and what to do with it when he found it. He knew, for example, that you cannot photograph war, because it is largely an emotion. But he did photograph that emotion by shooting beside it. He could show the horror of a whole people in the face of a child. His camera caught and held emotion.

²⁶³ Whelan, Die Wahrheit ist das beste Bild, S. 147f.

²⁶⁴ Interview mit Francoise Gilot in: Anne Makepeace, Robert Capa. In Love and War, Filmdokumentation USA 2003, 1:11:00ff.

*Capa's work is itself the picture of a great heart and an overwhelming compassion. No one can take his place. No one can take the place of any fine artist, but we are fortunate to have in his pictures the quality of the man. I worked and travelled with Capa a great deal. He may have had closer friends but he had none who loved him more. It was his pleasure to seem casual and careless about his work. He was not. His pictures are not accidents. The emotion in them did not come by chance. He could photograph motion and gaiety and heartbreak. He captured a world, and it was Capa's world.*²⁶⁵

Der Pulitzerpreisträger John Hersey, der mit Capa freundschaftlich verbunden war, seitdem sie sich im Sizilienfeldzug 1943 kennen gelernt hatten, schrieb in einem Artikel im Magazin 47:

Despite all his inventions and postures, Capa has, somewhere at his center, a reality. This is his talent – which is compounded of humaneness, courage, taste, a romantic flair, a callous attitude toward mere technique, an instinct for what is appropriate, and an ability to relax. At the core, he even has modesty. He has the intuition of a gambler...[He] has humor. He has a clear idea of what makes a great picture: "It is a cut of the whole event", he says, "which will show more of the real truth of the affair to someone who was not there than the whole scene".

*Above all – and that is what shows in his pictures – Capa, who has spent so much energy on inventions for his own person, has deep, human sympathy for men and women trapped in reality.*²⁶⁶

Der Photograph Edward Steichen sagte beim Gedenkgottesdienst für Capa, am Quäkerfriedhof von Amawalk, New York:

*He understood life. He lived life intensely. He gave richly of what he had to give to life...[He] lived valiantly, vigorously, with a rare integrity.*²⁶⁷

Ernest Hemingway schrieb in einem Brief zum selben Anlass:

²⁶⁵ Zitiert in: Capa, *Slightly out of Focus*, S. ixf.

²⁶⁶ Zitiert in: Capa, *Slightly out of Focus*, S. xxff.

²⁶⁷ Zitiert in: Whelan, *Definitive Collection*, S. 13.

*Capa: He was a good friend and a great and very brave photographer. It is bad luck for everybody that the percentages caught up with him. It is especially bad for Capa. He was so much alive that it is a hard long day to think of him as dead.*²⁶⁸

Wie soll man nun die Bedeutung Robert Capas in der Geschichte des Photojournalismus festmachen? Mir erscheint es als zielführend, ihn dazu aus drei verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten. Den Anfang macht der Photojournalist und Agenturchef Capa, gefolgt vom Fotografen und Bildautor. Den Abschluss bildet eine Betrachtung und Bewertung Capas als *homo politicus*.

In Bezug auf die technische oder geschäftliche Seite des Genres, ist seine Bedeutung zentral und kaum zu überschätzen. Die heute übliche Praxis, dass der Bildautor Eigentümer seiner Negative oder Bilddaten ist, etablierte Capa mit seiner Kooperative *Magnum Photos*. Nach seinem frühen Tod, wurde sein Freund und Kollege Henri Cartier – Bresson zum zentralen Akteur der Kooperative und gilt heute als der Gründervater der *Concerned Photography*. Tatsächlich aber, wäre *Magnum Photos* ohne Robert Capa kaum über die ersten Jahre gekommen, geschweige denn, dass es seine heutige Bedeutung genießen würde. Capa war Initiator, Gründer und Motor der Agentur. Ohne seine Prominenz, seinen Einfallsreichtum und seine kreative Energie, hätte die von *Magnum Photos* ausgelöste Revolution im Photojournalismus nicht stattgefunden.

Um seine Qualität als Bildautor adäquat einordnen zu können, bietet sich ein Vergleich mit Henri Cartier – Bresson an, der zweiten Großlegende des Photojournalismus im 20. Jahrhundert an. Vorweg, diese Gegenüberstellung zielt nicht darauf ab, den *besseren* der beiden zu ermitteln, es geht vielmehr darum, Unterschiede im theoretischen Ansatz festzumachen und Capas Photographie vor der Folie eines in der Bedeutung nicht geringeren Kollegen zu würdigen.

Cartier – Bressons Zugang zum Medium der Photographie war ein überaus präziser, intellektueller, von der Kunst und der Kunstgeschichte geprägter. Als Sohn einer reichen Unternehmerfamilie genoss er eine erstklassige Ausbildung und kam ursprünglich über die Malerei zur Photographie. In der Folge sind die meisten seiner Photographien enorm präzise komponierte und gestaltete Skizzen menschlichen

²⁶⁸ Zitiert in: Whelan, Definitive Collection, S. 13.

Seins, in denen nichts dem Zufall überlassen bleibt. Als Konsequenz dieser fast wissenschaftlichen Herangehensweise, bestand seine Arbeitsweise darin, sich seine Bilder zu *stehlen* ohne dabei bemerkt zu werden. Im Vergleich dazu, wirken Capas Photographien oft improvisiert und wesentlich weniger sorgfältig komponiert. Sie zeichnen sich dagegen durch eine große Sympathie für das menschliche Individuum aus. Im Gegensatz zu Bressons Studien, bestechen Capas Photos durch eine Nähe und Intimität, die von seiner Philanthropie und seinem Interesse für (vor allem einfachen) Menschen zeugt. Das ist das *Punctum* an der Person Capa. Ohne diese, auch nach aussen getragene, Attitüde, wären seine sensiblen, berührenden, erschütternden und oft auch humorvollen Schlaglichter auf menschliche Existenzen nicht möglich gewesen. Deswegen musste er seine Photographien im Regelfall nicht *stehlen*, sondern bekam sie von seinen Protagonisten *geschenkt*. Egal ob im Krieg oder nicht, im Zentrum von Capas Interesse, stand das Individuum und seine oft tragischen Wege durch das turbulente frühe 20. Jahrhundert. Cartier – Bressons Photos muss man bewundern, Capas Photos muss man mögen.

Letzten Endes wollen wir noch einen Blick auf den *homo politicus* Robert Capa werfen. Capa hatte ein ausgeprägtes, an linken Ideen orientiertes Gefühl für soziale Gerechtigkeit, ohne sich jemals für Realkommunismus sowjetischer Prägung zu begeistern. Der Großteil seines beruflichen Lebens war vom Kampf gegen die Faschismen des frühen 20. Jahrhunderts geprägt, seine Waffe war die Kamera. Angefangen mit dem Spanischen Bürgerkrieg, dem ersten Konflikt, in dem seine Generation aktiv gegen die mörderische faschistische Ideologie auftrat, über den japanisch – chinesischen Krieg, bis zum Zweiten Weltkrieg, stellte er sich und seine Arbeit in den Dienst des Kampfes gegen die politische Seuche des vergangenen Jahrhunderts.

In diesem Sinne, möchte ich das Schlusswort dieser Diplomarbeit Miguel Nunez, einem Veteranen des Spanischen Bürgerkriegs, überlassen. In einem Kommentar über *Death of a Loyalist Soldier*²⁶⁹, dem Bild, das gewissermassen den Ursprung von Capas Berühmtheit darstellt, sagte er:

²⁶⁹ Siehe Kapitel II, Abb. 7, Links: *Death of a loyalist Soldier*.

It portraits the moment a man dies. And he recieves death, as our poet Miguel says, he recieves death on his feet, falling, but on his feet. He loses his life but maintains his dignity.²⁷⁰

²⁷⁰ Interview mit Miguel Nunez in: Anne Makepeace, Robert Capa. In Love and War, Filmdokumentation USA 2003, 00:21:39ff.

VIII. Quellen und Literatur

Bibliographien

- Peter E. Palmquist (Hrsg.), Photographers: A Sourcebook for Historical Research (Brownsville 1991).
- Laurent Roosens/Luc Salu (Hrsg.), History of Photography. A Bibliography of Books (London/New York 1989).

Quellen

- **US War Department Pamphlet 11-2:** Standing Operating Procedures for Signal Photographic Units in Theatres of Operations
- **US War Department Pamphlet 11-5:** Combat Photography
- **US War Department Field Manual 11-22:** Signal Operations in the Corps and Army
- **US War Department Field Manual 30-26:** Regulations for Correspondents accompanying U. S. Army Forces in the Field
- **US War Department Table of Organization and Equipment 11-37:** Signal Photographic Company
- **US War Department Table of Organization and Equipment 11-500:** Signal Service Organization
- **Presidential Executive Order 9182:** Establishing the Office of War Information
- **Company History:** 167th Signal Photographic Company
- **Summary Report to the Adjutant General:** 196th Signal Photographic Company, November 1945
- **National Security Act of 1947:** Act of July 26, 1947 (http://www.intelligence.gov/0-natsecact_1947.shtml, 300708)

- **General Board European Strategy, Tactics and Administration Factual Reports:** Study No. 111 / File R 320.2/24 Signal Corps Operations
- **General Board European Strategy, Tactics and Administration Factual Reports:** Study No. 16 / File R 320.2/49 Organization, Equipment and Tactical Employment of the Airborne Division
- **General Board European Strategy, Tactics and Administration Factual Reports:** Study No. 95 / File R 701/1 Medical Service in the Communications Zone of the European Theater of Operations
- **General Board European Strategy, Tactics and Administration Factual Reports:** Study No. 48 / File R 320.2/3 Organization, Equipment and Tactical Employment of the Armored Division
- **National Archives and Records Administration File Nr.:** Rg. 407, 301-INF (16) 9-0.1., Box 5933, History Co "E" 2d Bn, June 42-May 45(A HISTORY OF COMPANY "E", 16TH INFANTRY, 1ST INFANTRY DIVISION FROM JUNE 1942, UNTIL THE PRESENT)
- **National Archives and Records Administration File Nr.:** Rg. 319, Stack area 270, Row 19, Compartment 3, Shelf 7, Record ID: Box 109, Historical Manuscripts, American Forces in Action: Omaha Beachhead, 2-3.7 BG, "Col. Marshall D-Day Materials" folder.
- **National Archives and Records Administration File Nr.:** Rg. 407, 301-INF (16)-0.3, Box 5909, Report of Operations file. (DAGWOOD DAILY CASUALTY REPORT FOR PERIOD FROM 0630 hrs 6-6-44 TO 1200 hrs 6-8-44)

G. I. Stories Serie, veröffentlicht von der *Orientation Section, Information and Education Division, ETOUSA (European Theater of Operations United States Army) 1944/45.* ([http://www.lonesentry.com/gi_stories/index.html\(110908\)](http://www.lonesentry.com/gi_stories/index.html(110908)))

- The Story of the 3rd Infantry Division
- The Story of the 2nd Infantry Division
- The Story of the 4th Infantry Division
- The Story of the 36th Infantry Division
- The Story of the 87th Infantry Division

- The Story of the 101st Airborne Division
- The Story of the Signal Corps

Kartenmaterial

- **U. S. War Department Map Nr. 47:** Southern Italy 1944. Allied Invasion of Italy and Operations to 25 September 1943. Planned German Delaying Positions.

Literatur

- Arbeitskreis historische Bildforschung (Hrsg.), Der Krieg im Bild – Bilder vom Krieg. Hamburger Beiträge zur historischen Bildforschung (Frankfurt am Main 2003).
- Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie (Frankfurt am Main 1989)
- Laure Beaumont-Maillet, Robert Capa. Retrospektive (Berlin 2005).
- Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. und weitere Dokumente. Kommentar von Detlef Schöttker (Frankfurt am Main 12007).
- Edith Bernhofer, Fotografie und ihre Funktion als historische Quelle. Fotografien machen Geschichte "sichtbar" - am Beispiel der Badener Katastralgemeinde Leesdorf 1850 -1988 (Dipl. Wien 1990).
- Martin Blumenson, U.S. Army in World War II. The European Theater of Operations. Breakout and Pursuit (Washington D.C. 1993).
- Martin Blumenson, U.S. Army in World War II. The Mediterranean Theater of Operations. Salerno to Cassino (Washington D.C. 1993).
- Caroline Brothers, War and Photography. A cultural History (London 1997).
- Peter Burke, Augenzeugenschaft. Bilder als Historische Quellen (Berlin 2003).
- Susan L. Carruthers, The Media at War. Communication and Conflict in the Twentieth Century (Basingstoke 2000).

- Henri Cartier – Bresson, Der entscheidende Augenblick, In: Henri Cartier – Bresson, Meisterwerke (München 2004) S. 5 – 16.
- Winston S. Churchill, Der Zweite Weltkrieg, Memoiren in 6 Bänden. 2. Band: Englands größte Stunde (Bern / München 1985).
- Winston S. Churchill, Der Zweite Weltkrieg, Memoiren in 6 Bänden. 6. Band: Triumph und Tragödie (Bern / München 1985).
- Carl von Clausewitz, Vom Kriege (Augsburg 1998).
- Hugh M. Cole, U.S. Army in World War II. The European Theater of Operations. The Ardennes: Battle of the Bulge (Washington D.C. 1993)
- Hugh M. Cole, U.S. Army in World War II. The European Theater of Operations. The Lorraine Campaign (Washington D.C. 1993)
- Ute Daniel (Hrsg.), Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. bis zum 21. Jahrhundert (Göttingen 2006).
- Oberstleutnant Gerhard Elser, Sainte – Mere – Eglise. Luftlandeangriff – Normandie 1944, In: Arbeitsgemeinschaft Truppendienst, Gefechtsbeispiele aus dem Zweiten Weltkrieg (Wien 1986) S. 61 - 70.
- Manuela Fellner, Privatphotographie als Geschichtsquelle. Überlegungen zum Verhältnis von Photographie und Historiographie (Dipl. Wien 1991).
- Richard B. Ferguson, Explaining War. In: Jonathan Haas (Hrsg.), The Anthropology of War (Cambridge 1990) S. 26-55.
- Robert Fox, Camera in Conflict. Armed Conflict (Köln 1996).
- Gisele Freund. Photographie und Gesellschaft (Reinbeck bei Hamburg 1983).
- Lieutenant Colonel Albert N. Garland / Howard McGaw Smyth / Martin Blumenson, U.S. Army in World War II. The Mediterranean Theater of Operations. Sicily and the Surrender of Italy (Washington D.C. 1993).
- Ernst H. Gombrich, Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung (Stuttgart 1984)
- Gordon A. Harrison, U.S. Army in World War II. The European Theater of Operations. Cross-Channel Attack (Washington D.C. 1951).
- Helga Haunschmied, Photographie und Geschichte. der Beitrag der Geschichtstheorie zu einer Diskursanalyse der Photographie, Dispositive einer Analogie als Zugang zu Geschichte und Photographie (Dipl. Wien 1996).

- Anton Holzer (Hrsg.), Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie (Marburg 2003).
- Anton Holzer, Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg; mit unveröffentlichten Originalaufnahmen aus dem Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek (Darmstadt 2007).
- Wolfgang Kemp (Hrsg.), Theorie der Fotografie I – IV. 1839 – 1995 (München 2006).
- Therese Mulligan/David Wooters (Hrsg.), Geschichte der Photographie. Von 1839 bis heute (Köln 2005)
- Marion G. Müller, Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Analysemethoden (Konstanz 2003).
- Jens Jäger, Historische Einführungen Bd. 7. Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die historische Bildforschung (Tübingen 2000)
- Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.), Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bd. 1: Bildende Kunst als Zeichensystem (Köln 1987).
- John Keegan, Das Antlitz des Krieges. Die Schlachten von Azincourt 1415, Waterloo 1815 und an der Somme 1916 (Frankfurt am Main 1991).
- Alex Kershaw, Robert Capa. Der Fotograf des Krieges (Berlin 2004).
- Phillip Knightley, The First Casualty. The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker, from the Crimea to Vietnam (London 1975).
- Hans-Michael Koetzle, Photo Icons. Die Geschichte hinter den Bildern (Köln 2005).
- Astin Irmtraud Malschinger, Die amerikanischen Medien und die Medienpolitik im Krieg. Entwicklungstendenzen vom Zweiten Weltkrieg bis zum Irakkonflikt 1991 (Dipl. Wien 1995).
- Peter Maslowski, Armed with Cameras. The American Military Photographers of World War II (New York 1993).
- Agnes Mathias, Die Kunst, den Krieg zu fotografieren. Krieg in der künstlerischen Fotografie der Gegenwart (Marburg 2005).
- Charles B. MacDonald, U.S. Army in World War II. The European Theater of Operations. The Last Offensive (Washington D.C. 1993).
- Greg McLaughlin, The War Correspondent (London / Sterling VA 2002).

- Katharina Menzel-Ahr, Lee Miller. Kriegskorrespondentin für Vogue. Photographien aus Deutschland 1945 (Marburg 2005).
- Susan D. Moeller, Shooting War. Photography and the American experience of Combat (New York 1989).
- Erwin Orywal / Aparna Rao / Michael Bollig (Hrsg.), Krieg und Kampf. Die Gewalt in unseren Köpfen (Berlin 1996).
- Erwin Panofsky, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Köln 1975)
- Gerhard Paul, Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die visualisierung des modernen Krieges (Paderborn 2004).
- Antony Penrose, Lee Miller's War. Photographer and correspondent with the Allies in Europe. 1944-45 (New York 2005).
- Forrest C. Pogue, U.S. Army in World War II. The European Theater of Operations. The Supreme Command (Washington D.C. 1989).
- Fabian Rainer/Hans Christian Adam, Bilder vom Krieg. 130 Jahre Kriegsphotografie – eine Anklage (Hamburg 1983).
- George H. Roeder Jr., The Censored War. American Visual Experience during World War Two (New Haven / London 1993).
- Michael P. Roth, Historical Dictionary of War Journalism (Westport 1997).
- Josefa Ruckenbauer, Fotografie als historische Quelle mit besonderer Berücksichtigung der Pressephotografie (Dipl. Wien 1991)
- Roland G. Ruppenthal, U.S. Army in World War II. The European Theater of Operations. Logistical Support of the Armies. In Two Volumes. Volume I: May 1941 – September 1944 (Washington D.C. 1995).
- Roland G. Ruppenthal, U.S. Army in World War II. The European Theater of Operations. Logistical Support of the Armies. In Two Volumes. Volume II: September 1944 – May 1945 (Washington D.C. 1995).
- Julia Schmitt, Fotografie und Realität. Fallstudien zu einem ungeklärten Verhältnis (Opladen 2000)
- Susan Sontag, Das Leiden anderer betrachten (Frankfurt am Main 2005).
- Susan Sontag, Über Fotografie (Frankfurt am Main ¹⁷2006)
- Michael S. Sweeney, The Military and the Press. An Uneasy Truce (Evaston 2006).

- Frederick S. Voss, Reporting the War. The Journalistic Coverage of World War II (Washington D.C. 1994).
- Richard Whelan, Die Wahrheit ist das beste Bild. Robert Capa, Photograph. Eine Biographie (Köln 1985).
- Richard Whelan, Robert Capa. The Definitve Collection (New York ⁴2006).
- Allan Winkler, The Politics of Propaganda. The Office of War Information 1942-1945 (New Haven / London 1978).

World Wide Web

- <http://barranque.com/guerracivil/Imagenes.htm> (181006)
- <http://www.guerracivil.org> (181006)
- <http://www.english.uiuc.edu/maps/scw/scw.htm> (181006)
- <http://www.vsw.org/research/SCW/SCW-CH1.HTM> (181006)
- <http://www.bib.ub.es/bub/digicartells.htm> (181006)
- www1.uni-hamburg.de/Bildforschung/JaegerKnauerBildforschung.pdf(291007)
- <http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/Geschichte/Tutorium/Themenkomplexe/Quellen/Quellenarten/Fotographien/fotographien.html>(291007)
- http://www.kakanien.ac.at/beitr/materialien/hmitterbauer_utragatschnig2.pdf(031107)
- <http://www.skylighters.org/photos/robertcapa.html>(210508)
- <http://www.globalsecurity.org/military/agency/army/army-group.htm>(050808)
- http://www.law.cornell.edu/uscode/html/uscode50a/usc_sup_05_50_10_sq4.html(090808)
- <http://www.investors.com/editorial/IBDArticles.asp?artsec=21&issue=20080806>(090808)
- <http://journalism.indiana.edu/resources/erniepile/>(100808)

- www.soz.uni-frankfurt.de/neyer/mat/Einfuehrung_Friedens_und_%20Konfliktforschung.ppt(150808)
- <http://orpheus.ucsd.edu/speccoll/swphotojournalism/>(180808)
- <http://www.archives.gov/research/ww2/photos/>(090908)
- <http://www.ww2airborne.com/the101stairborne/unitcallsignseblems.html>(100908)
- <http://www.stewart.army.mil/3DIDWeb/Homepage/3idhome.htm>(110908)
- http://history-world.org/3rd_infantry_division.htm(110908)
- <http://www.hood.army.mil/4id/index.html>(110908)
- <http://www.globalsecurity.org/military/agency/army/4id.htm>(110908)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/4th_Infantry_Division_\(United_States\)#World_War_II](http://en.wikipedia.org/wiki/4th_Infantry_Division_(United_States)#World_War_II)(110908)
- <http://www.texasmilitaryforcesmuseum.org/gallery/36div.htm>(160908)
- <http://www.globalsecurity.org/military/agency/army/36id.htm>(160908)
- <http://www-2id.korea.army.mil/>(160908)
- <http://www.history.army.mil/brochures/bradley/bradley.htm>(160908)
- <http://www.eisenhower.archives.gov/dl/dday/ddaypage.html>(160908)

Zeitschriftenartikel

- Miriam Y. Arani, „Und an den Fotos entzündete sich die Kritik“. Die „Wehrmachtsausstellung“, deren Kritiker und die Neukonzeption. Ein Beitrag aus fotohistorisch-quellenkritischer Sicht, in: Fotogeschichte 85/86/2002 S. 97-124.
- Jost Dülffer, Über-Helden - Das Bild von Iwo Jima in der Repräsentation des Sieges. Eine Studie zur US-amerikanischen Erinnerungskultur seit 1945, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 3 (2006) H. 2.
- Christoph Hamann, Geschichtsaneignung durch Photographie, in: Geschichte, Politik und ihre Didaktik 31/2003, S. 23-38.

- Jürgen Hanning, Wie Bilder „Geschichte machen“. Dokumentarphotographie und Karikatur, in: Geschichte lernen 5/1988, S. 49-53.
- Ein Gespräch mit Barbara Klemm, Fotografie als visuelle Geschichtsschreibung, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 2 (2005)
- Agnes Matthias, "A Memorable One". Fotografien von Robert Capa (1913-1954),
in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 1 (2004).
- Wolfgang Ruppert, Photographien als Sozialgeschichtliche Quelle, in: Geschichtsdidaktik 11/1986, S. 62-76.
- Michael Sauer, Fotografie als historische Quelle, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 53/2002, S. 570-593.
- Hartmann Wunderer, Abbilder der Welt? Zur Problematik von Fotografien im Geschichtsunterricht, in: Geschichte, Politik und ihre Didaktik 28/2000, S. 47-56.

IX. Verzeichnis der Abkürzungen

AD	Armored Division
APS	Army Pictorial Service
AU	Assignment Unit
BG	Brigadier General
CG (GC)	Commanding General (General Commanding)
CinC	Commander in Chief (U. S. Präsident)
CO	Commanding Officer
Col	Colonel (Oberst)
COS	Chief of Staff
Cpl	Corporal
Cpt	Captain (Hauptmann)
ETO	European Theater of Operations
FM	Field Manual
ID	Infantry Division
IR	Infantry Regiment
IU	Identification Unit
LCI	Landing Craft Infantry
LTG	Lieutenant General
MG	Major General
MTO	Mediterranean Theater of Operations
NU	Newsreel Assignment Unit

Pfc	Private First Class
PIR	Parachute Infantry Regiment
Pvt	Private
SCPC	Signal Corps Photographic Center
SHAEF	Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force
SOP	Standing Operating Procedure
SPC	Signal Photographic Company
TM	Technical Manual
TO	Theater of Operations
TO&E	Table of Organization and Equipment
USA	United States Army
VE-Day	Victory in Europe Day
WD - PAM	War Department Pamphlet
XO	Executive Officer

X. Verzeichnis der Abbildungen

- Abbildung 1:** Links: *Camp of the 5th Dragoon Guards looking towards Kadikoi.* Rechts: *Men of the 68th Regiment in ordinary dress.* Beide: U. S. Library of Congress / Roger Fenton Crimean War photograph collection..... 8
- Abbildung 2:** Links: *Lieutenant Colonel Munro and officers of the 39th Regiment.* Rechts: *The valley of the shadow of death.* Beide: U. S. Library of Congress / Roger Fenton Crimean War photograph collection. 9
- Abbildung 3:** Links: Timothy O’Sullivan, *John L. Burns, the “old hero of Gettysburg”, with gun and crutches, Gettysburg June – July 1863.* Rechts: Alexander Gardener, *Dead Confederate Soldier in the Devils Den, Gettysburg June – July 1863.* Beide: Library of Congress, Prints & Photographs Division. 10
- Abbildung 4:** Links: Alexander Gardener, *Incidents of war, a harvest of death, Gettysburg July 1863.* Rechts: Matthew Brady, *Portrait of Maj. Gen. Ulysses Simpson Grant, officer of the Federal Army.* Beide: Library of Congress, Prints & Photographs Division 11
- Abbildung 5:** Links: *Wounded Australian troops move back to a casuaity clearing station on the Menin road, 1917,* Rechts: *In the heart of the heat, smoke and noise of battle – an American artillery unit in action on the Western Front at the St. Mihiel Salient, a few miles south of Verdun, 27 September 1918.* Beide: The Hulton Archive (<http://www.hultongetty.com>). 13
- Abbildung 6:** Links: *A tank looms over a shell crater on the Western Front, 1917.* Rechts: *German advance at Villers-Bretonneaux, just to the east of Amiens, March 1918.* Beide: The Hulton Archive (<http://www.hultongetty.com>)..... 13
- Abbildung 7:** Links: *The Falling Soldier, Cerro Muriano, Cordoba Front, Spain, September 5th 1936 (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 154).* Rechts: *Santa Eulalia, Aragon Front, Spain, August 1936 (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 148).* Beide: Robert Capa / Magnum Photos. 16
- Abbildung 8:** Links: *Madrid, November – December 1936 (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 186).* Rechts: *Teruel, Aragon Front, Spain, December 1937 – January 1938 (Magnum*

Photos/International Center of Photography Reference Number: 233). Beide: Robert Capa / Magnum Photos..... 17

Abbildung 9: Links: *Madrid, November – December 1936 (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 201).* Rechts: *Madrid, November – December 1936 (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 208).* Beide: Robert Capa / Magnum Photos..... 17

Abbildung 10: Links: *Vallecas, Madrid, Winter 1936/37 (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 198).* Rechts: *Near Barcelona, Spain, October 1938 (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 243).* Beide: Robert Capa / Magnum Photos..... 18

Abbildung 11: *Cherbourg, France, June 26th, 1944. General Matthew B. Ridgway (left). (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 608).* 22

Abbildung 12: *South of Bastogne, Belgium, December 23rd-26th, A German tank hit by American fighter planes. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 678).* 24

Abbildung 13: Links: *Nuremberg, Germany, on or about April 20, 1945. Private Hubert Strickland in the Nuremberg Stadium (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 717).* Rechts: *Titelseite des Life Magazine vom 14. Mai 1945, Victorious Yank..... 27*

Abbildung 14: *Maiori, Sorrento Peninsula, Italy, September 19, 1943 (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 545) 29*

Abbildung 15: *Joe Rosenthal / Associated Press Photo / Flaggenhissung am Mt. Suribachi, Iwo Jima, 23. Februar 1945 (Unbeschnitten) 37*

Abbildung 16: *Werbeposter für die siebte Kriegsanleihenkampagne, April 1945 (Sammlung Dülffer) 38*

Abbildung 17: *Bildtext links: Demonstration of pack carrier for .30 caliber light machine gun at Bougainville. The picture was excellently set up to give the whole story of the device at a glance, The poses are not stilted. Bildtext rechts: A secret german weapon photographed promptly at Cherbourg. The weapon is an anti-tank rocket gun with a closed breech. Note that the picture also includes a view of the type of ammunition used. War Department Pamphlet 11-5 Combat Photography March 1945, S. 10. 39*

Abbildung 18: <i>A World War I memorial caught by the photographer as if the French soldier in the statue were actually beckoning to the American tank destroyers on the way up to the front lines in France. Some damage is seen at the base of the statue, but the figure seems to be unscathed.</i> War Department Pamphlet 11-5 Combat Photography March 1945, S. 15.....	41
Abbildung 19: PH-324 (Kodak35) Kleinbildsucherkamera, War Department Technical Manual 11-2361.	49
Abbildung 20: Graphlex Speed Graphic 4x5inch Großformatkamera, http://graflex.org/speed-graphic/anniversary-graphic.html(070808)	49
Abbildung 21: Ein Comic-Strip, der die Verwendung von Kriegsphotographien und Kriegsfilmen durch das APS illustriert. War Department Pamphlet 11-5 Combat Photography March 1945, S. 18.....	52
Abbildung 22: Von GI's auf der Pazifikinsel Le Shima aufgestelltes Schild, nachdem der bekannte und beliebte Kriegskorrespondent Ernie Pyle am 18. April 1945 dort gefallen war. Indiana University / Ernie Pyle School of Journalism (http://journalism.indiana.edu/libraries/template_library/pop_ups/gallery_window.php?is_photo=1&album=217&show_photo=11).....	57
Abbildung 23: <i>Corporal Charles H. Johnson of the 783rd Military Police Battalion, waves on a "Red Ball Express" motor convoy rushing priority materiel to the forward areas, near Alenon, France, September 5th, 1944. (Photographer: Bowen. U. S. National Archives and Records Administration – Photo Identification Number: 111-SC-195512.)</i>	71
Abbildung 24: Routes of the Red Ball Express:.....	73
Abbildung 25: <i>Gen. Dwight D. Eisenhower gives the order of the Day. 'Full victory-nothing else' to paratroopers in England, just before they board their airplanes to participate in the first assault in the invasion of the continent of Europe. June 6th, 1944. (Photographer: Moore. U. S. National Archives and Records Administration – Photo Identification Number: 111-SC-194399.)</i>	74
Abbildung 26: Kartenausschnitt: Gordon A. Harrison, U.S. Army in World War II. European Theater of Operations. Cross-Channel Attack (Washington D.C. 1951) Map VII: The Airborne Assault.....	76
Abbildung 27: <i>Private Roy Humphrey is being given blood plasma by Pfc. Harvey White, after he was wounded by shrapnel, on 9 August 1943 in Sicily. (Photographer:</i>	

<i>Wever. U. S. National Archives and Records Administration – Photo Identification Number: 111-SC-178198.)</i>	78
Abbildung 28: <i>Medics helping injured soldier, France, 1944. (U. S. National Archives and Records Administration – Photo Identification Number: 208-YE-22.)</i>	80
Abbildung 29: <i>Chow is served to American Infantrymen on their way to La Roche, Belgium. 347th Infantry Regiment, January 13, 1945. (Photographer: Newhouse. U. S. National Archives and Records Administration – Photo Identification Number: 111-SC-198849.)</i>	83
Abbildung 30: <i>London, June – July 1941. Inside an air – raid shelter, a warden enjoys tea with an elderly woman. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 463)</i>	88
Abbildung 31: <i>Beide: Naples, October 2nd, 1943 (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 556/557)</i>	90
Abbildung 32: <i>Radiconsa, Italy, January 4th, 1944. An American soldier bandaging a shepherds foot (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 576)</i>	92
Abbildung 33: <i>Links: Onboard a transport ship at anchor off Weymouth, England, June 1st – 5th, 1944. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 583). Rechts: At anchor off Omaha Beach, Normandy, France, June 6th, 1944. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 584)</i>	94
Abbildung 34: <i>Beide: Omaha Beach, Normandy coast, France, June 6th, 1944. The first wave of American troops landing on D – Day. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 585/586)</i>	98
Abbildung 35: <i>Beide: Omaha Beach, Normandy coast, France, June 6th, 1944. The first wave of American troops landing on D – Day. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 587/588).</i>	98
Abbildung 36: <i>Beide: Omaha Beach, Normandy coast, France, June 6th, 1944. The first wave of American troops landing on D – Day. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 589/590)</i>	99
Abbildung 37: <i>Alle: Omaha Beach, Normandy coast, France, June 6th, 1944. The first wave of American troops landing on D – Day. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 591/592/593)</i>	99

Abbildung 38: Links: *Off Omaha Beach, Normandy coast, France, June 6th, 1944. Medical transport craft for men wounded in the American landing on D – Day. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 594).* Rechts: *Onboard the U. S. S. Henrico, off Omaha Beach, Normandy coast, France, June 6th, 1944. Bodies of some of the men killed in the American landing on D – Day. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 595).* . 100

Abbildung 39: *Normandy front. Arrival of the generals. General Omar Bradley, Supreme Commander of the American troops in Normandy. General Bradley at the rudder of his amphibious vehicle. (Laure Beaumont-Maillet, Robert Capa. Retrospektive (Berlin 2005) S. 208.)*..... 101

Abbildung 40: *Notre – Dame – de – Cenilly, France, July 28th, 1944. A French Farmer offers cider to the men of an American armored unit. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 618)* 104

Abbildung 41: *Beide: Chartres, France, August 18th, 1944. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 642/643).* 107

Abbildung 42: *Beide: Chartres, France, August 18th, 1944. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 644/645).* 108

Abbildung 43: *Beide: Chartres, France, August 18th, 1944. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 646/647).* 108

Abbildung 44: *Beide: Leipzig, Germany, April 18th, 1945. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 711/712).* 110

Abbildung 45: *Beide: Leipzig, Germany, April 18th, 1945. American Soldiers capturing German snipers. The American military censor forbade publication of these photographs of Germans being hit and kicked. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 713/714).*..... 111

Abbildung 46: *Beide: Leipzig, Germany, April 18th, 1945. American Soldiers capturing German snipers. The American military censor forbade publication of these photographs of Germans being hit and kicked. (Magnum Photos/International Center of Photography Reference Number: 715/716).*..... 111