

Reinhold Görling

**Fantasma. Fotografie der sozialen Revolution  
und des Bürgerkrieges:  
Selbstbild, Dokument und Medium der Erinnerung<sup>1</sup>**

Abb. 1: Fantasma



Quelle: *Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis*, Amsterdam.

---

<sup>1</sup> Der Text geht zurück auf einen Vortrag, den ich in etwas anderer Fassung erstmals im Oktober 2005 auf der Tagung "Poesía, reportaje, novela, testimonio, fotografía y cine" an der Universität Wuppertal gehalten habe. Eine spanische Version des Textes wird in der Dokumentation der Tagung erscheinen. Ich danke Ursula Link-Heer, die die Tagung organisiert hatte, für diese Gelegenheit, eine lange liegen gebliebene Arbeit wieder aufzunehmen, wie auch Susanne Schlünder und Wolfgang Asholt, ihr erneut einen Rahmen zu bieten. Mein Dank gilt außerdem dem *Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis* in Amsterdam für die Erlaubnis zur Reproduktion der Abbildungen und ganz besonders Rudolf de Jong, der mich auf dieses fotografische Archiv aufmerksam gemacht hat.

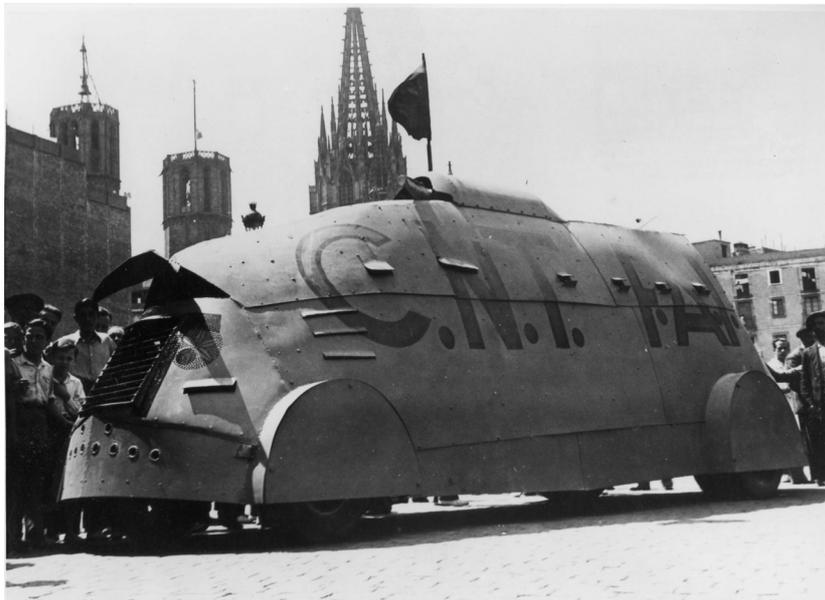
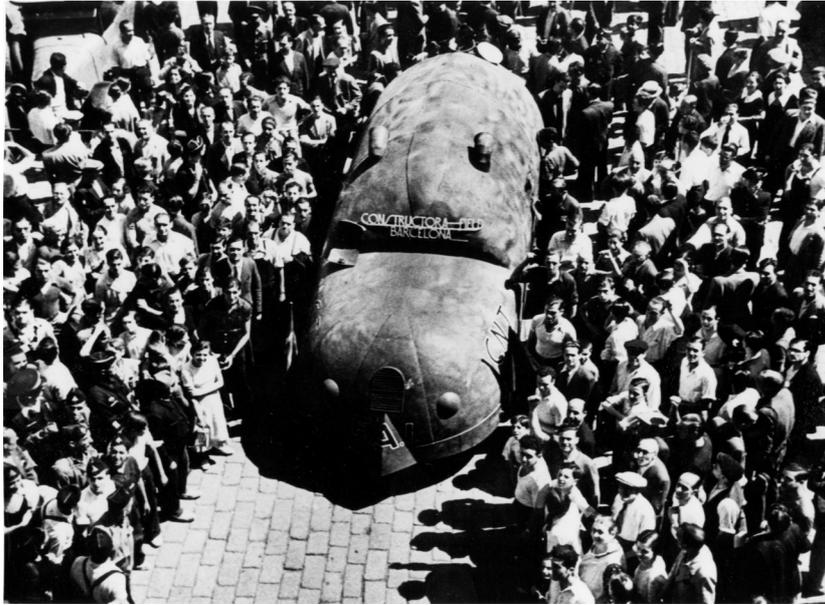
Leider weiß ich nicht, wann und von wem dieses Foto eines gepanzerten Kleinlasters aufgenommen worden ist (Abb. 1). Es handelt sich um den Abzug einer Fotografie, die sich im Archiv der Materialien befindet, welche die anarchosyndikalistischen Organisationen *Confederación Nacional del Trabajo* (CNT) und *Asociación Internacional de los Trabajadores* (AIT) dem Amsterdamer Institut für Sozialgeschichte nach dem Bürgerkrieg übergeben haben. Dort ist als Entstehungsort des Bildes Lugones in Asturien vermerkt und als Herkunftsort des Fahrzeuges La Felguera, eine ebenfalls in Asturien liegende Stadt mit einer langen Tradition der Metallindustrie. Dass der Mann, der darauf zu sehen ist, einen langen Mantel trägt, verweist auf eine kalte Jahreszeit. Etwa ein halbes Jahr dauern also Krieg und Revolution in Spanien schon an. Der größere Teil der Fotos in diesem Amsterdamer Archiv ist nicht von Berufsfotografen gemacht und anonym überliefert. Das gilt auch für dieses. Unbekannt wie der Name der Autorin oder des Autors der Fotografie ist mir auch der Name der Philosophin oder des Philosophen, welche oder welcher diesen gepanzerten Kleinlastwagen "Fantasma" getauft hat. Gehörte sie oder er zu denen, die sich darin, gegen Gewehrkugeln einigermaßen geschützt, in Kampfzonen aufhielten? Oder hat eine Betrachterin oder ein Betrachter das Fahrzeug so genannt, worauf die etwas improvisierte Weise hindeutet, in der das Wort auf die Kühlerabdeckung geschrieben ist? Vielleicht ist es ja auch weniger als ein Name und eher als ein Kommentar zu lesen.

Seit etwa 20 Jahren liegen gut 20 Kopien von Fotografien aus dem Spanischen Bürgerkrieg unter meinen Papieren. Dieses Bild ist eines von ihnen. Ich hatte damals über Robert Capas Fotos vom Krieg gearbeitet (Görling 1986a), hatte versucht zu verstehen, wie es kommt, dass seine Fotografie eines stürzenden Milizsoldaten in unser visuelles Gedächtnis eingetragen ist (Görling 1986b: 83-121), worin seine Kraft besteht. Um mehr davon zu erfahren, welche Sujets und Motive andere Fotografen aufnahmen und welche Geschichten sie damit erzählten, habe ich die in Amsterdam und im *Institut Municipal d'Història* in Barcelona archivierte Fotografien durchgesehen. Ohne noch einen genaueren Plan für ihre Verwendung zu haben, erwarb ich eine kleine Zahl an Kopien. Warum gerade diese unter den Tausenden von Fotos, die ich angesehen hatte? Was wollten und wollen diese Bilder von mir, was ich von ihnen? (Mitchell 2005).

Es sind Erinnerungsbilder, Dokumente und Selbstbilder: Selbstbilder, die als Dokumente gedacht waren, für die Öffentlichkeit der Zeit, aber auch schon als Dokumente für die Nachwelt, die Geschichte. Vielleicht sind sie deshalb für mich Gespenster, die unruhig unter meinen Papieren hausen. Die Frage, wie ich ihrer Ansprache antworten kann, ist auch eine Frage danach, wie ich sie adressieren kann. Die Schwierigkeit beginnt schon mit dem Wort, das auf die Motorhaube geschrieben ist. Wie soll es zu verstehen sein? Als Trugbild, Gespenst oder offener: als Vorstellung, als Produkt der Fantasie oder sogar als Einbildungskraft, wie es das französische *fantasme* oder auch das englische *phantasm* nahe legen? Es gehört zur Sache, um die es hier geht, dass diese Ambivalenz wohl kaum auflösbar ist. Die Einbildungskraft ist ein originäres Vermögen, ein Vermögen, das selbst Ursprung und ursprüngliches Produkt sozialer und kultureller Beziehungen ist und ihre Produkte und Bilder sind, so lange sie Fantasmen sind, nicht weniger originär, sind nicht zur Ruhe gekommene Verhältnisse. In Fantasmen ist das Subjekt immer enthalten, nicht als bestimmbarer Ort oder Punkt, aber doch als Teil eines Gefüges von Relationen. Je klarer die Positionen ausdifferenziert sind, je eindeutiger bestimmbar ist, was Subjekt und was Objekt ist, je weniger würden wir ein Bild ein Fantasma nennen. Auf der anderen Seite verbinden wir, jedenfalls im deutschen und spanischen Sprachgebrauch, mit Fantasma eine gewisse Fixierung. Es wäre dann eine zum Bild geronnene Szene.

Gespenster zum Beispiel sind Bilder einer ambivalenten Gegenwart von etwas, das nicht oder nicht mehr ein figuriertes Objekt ist, zu dem aber eine Beziehung besteht, das mich anspricht, mich adressiert. Jacques Derrida hat in seinen Reflexionen über Gespenster insistiert, dass sie, wie der Geist von Hamlets Vater, ein Visier haben (Derrida 1995: 24). Hat nicht auch dieser gepanzerte Wagen ein Visier? Macht dies seine donquijoteske Gestalt? Gespenster blicken uns an und wir haben Probleme damit, den Blick zu erwidern.

Abb. 2-4: *camión blindado* – Barcelona





*Quelle: Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis, Amsterdam.*

Sieht man sich die weitere Produktion von Panzerungen für Fahrzeuge an (Abb. 2-4), die in den ersten Wochen des Bürgerkrieges in den selbstverwalteten Betrieben in und um Barcelona hergestellt wurden, wird ein seltsames Verhältnis deutlich: Während nämlich die Panzerung dieses "Fantasma" genannten Fahrzeugs dem Material entsprechend kantig und weitgehend zweckbestimmt zusammengeschweißt erscheint, sind die frühen Produkte der kollektivierten Fahrzeugindustrie mit großem gestalterischen Willen gebaut, ja mit einem gestalterischen Überschuss, der ihnen ganz ohne Namensnennung einen fantastischen Charakter gibt: Rund und fast stromlinienförmig, wie ein Luftschiff, ein Wal oder auch ein riesiger Käfer stehen sie auf dem Pflaster in Barcelonas Straßen. Die Konstrukteure haben das Gelingen einer Verbindung von Mythos und Moderne, Natur und Technik, Kunst und Zweck zum Ausdruck bringen wollen. Die drei hier wiedergegebenen Fotografien finden sich im *Institut Municipal d'Història* in Barcelona, sie sind also wahrscheinlich von Pressefotografen gemacht. Die Menschen umringen die Fahrzeuge wie ein Totem, nehmen sie in ihre Mitte, als wollten sie sie schützen. Sie fassen sie an und präsentieren sie dem Fotografen, obwohl sie wahrscheinlich Passanten waren und nicht die Arbeiter, die sie hergestellt haben.

Der militärische Sinn dieser Fahrzeuge war sehr begrenzt und vielleicht war das einem Teil der sie umringenden Menschen auch klar. Ernst, Stolz, aber auch Zweifel sind die Gefühle, die man in ihren Gesichtern zu lesen meint. Gegen Gewehrkugeln waren die Insassen der Fahrzeuge wohl leidlich geschützt, schwerere Geschosse dürften aber kaum ohne ernsten Schaden abgehalten worden sein. Und vor allem waren sie wegen ihres hohen Gewichts und ihres dazu relativ schwachen Antriebs nur für den Einsatz auf befestigten Straßen geeignet.

Der Spanische Bürgerkrieg gilt als der erste Krieg, dessen zeitgenössische Darstellung stark durch die visuellen und audiovisuellen Medien geprägt wurde und der uns auch in seinen Fotografien in Erinnerung ist. Der Fortschritt der fotografischen Technik, vor allem die Entwicklung der Kleinbildkamera und von Filmen mit hoher Lichtempfindlichkeit hatte in den Jahren zuvor einen neuen Stil der Reportagefotografie ermöglicht, der hier zum ersten Mal zur Berichterstattung über ein kriegerisches Ereignis Anwendung fand, das im Fokus einer internationalen Öffentlichkeit stand (Görling 1986b: 83-121).

Diese veränderten technischen Möglichkeiten veränderten auch die visuelle Kodierung des Krieges, wie sie sich in der Geschichte der Kriegsfotografie seit ihren Anfängen im Krimkrieg (1853-1856) herausgebildet hatte. Vor allem aber gilt der Spanische Bürgerkrieg als "erster Medienkrieg der Geschichte" (Paul 2004: 174). Schon im Ersten Weltkrieg wurden Fotografien direkt an der Front und aus den Schützengräben heraus gemacht, doch nur einzelne Tageszeitungen, wie der englische *Daily Mirror*, publizierten sie. Der deutschen Öffentlichkeit wurden diese Bilder vorenthalten. Sie dürften aber den Fotografen des Spanischen Bürgerkrieges bekannt gewesen sein, vor allem den Berufsfotografen.

Die Darstellung von Ereignissen folgt bestimmten Formen der Repräsentation. Narrative und deskriptive Elemente sowie sprachliche oder visuelle Tropen gehören dazu. Doch lassen sich Repräsentation und Produktion nicht problemlos voneinander trennen. Handlungen setzen eine Form der Repräsentation des Zusammenhangs, in dem sie sich vollziehen, voraus. Auch haben soziale, politische oder kulturelle Ereignisse selbst einen inszenierten Charakter. Seitdem wir fotografische Repräsentationstechniken haben, wirken diese auch auf die Selbstinszenierung ein.

Das gilt selbstverständlich auch für den Krieg. Jede Armee muss sich als Institution und Organ inszenieren, jede Aktion muss eine Repräsentation für die Handelnden haben, oft unterschieden in die Repräsentation für jene, die Entscheidungsbefugnisse haben und für die Masse derer, die von den Befehlen abhängig sind. Und sie wird eine Darstellungsstrategie gegenüber dem Gegner haben – sie soll etwa den Gegner über die tatsächlichen Schlachtpläne täuschen oder ihn psychologisch beeindrucken. Die Fotografie spielt hier in vielfacher Weise eine Rolle, nicht nur in der Reportage und der Propaganda, sondern auch in der militärischen Aufklärung oder der Waffentechnik.

Auch die Fotografien des selbst organisierten Widerstandes gegen den Militärputsch müssen als Teil dieses Prozesses selbst verstanden werden. Sie zeugen von einer Weise der Selbstdarstellung und des Selbstverständnisses der Akteure und sind zugleich Dokumente der visuellen Kultur der sozialen Revolution. "El primer autobús construido por los obreros sin patrono", lautet die Erläuterung zu einem Bild, das knapp 50 Arbeiter vor einem neuen Autobus zeigt, auf dessen Kühlerrost die Initialen der anarchosyndikalistischen Gewerkschaft ge-

schrieben sind (Abb. 5). Es ist, gerade im Vergleich zu den Bildern der gepanzerten Fahrzeuge, deutlich, dass sich hier stärker die Arbeiter selbst und ihre Gemeinschaft präsentieren als ihr Produkt. Hat der Fotograf dieses Genrefoto arrangiert oder wollten die Arbeiter das Ereignis so dokumentieren, wie sie es vielleicht von einer Hochzeit oder vom Schulklassenfoto ihrer Kinder kannten? Die Erläuterung zu diesem ebenfalls im Stadtarchiv von Barcelona aufbewahrten Foto fährt fort: “Nuestros camaradas trabajan con la aspiración máxima de que cada día sea más grande y mas fuerte su organismo sindical: la CNT. Ellos son también otros héroes de la Revolución antifascista y libertaria.”

**Abb. 5: Autobus**



*Quelle: Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis, Amsterdam.*

So ist das heroische Kollektiv eines der Bildthemen, die von den Menschen inszeniert werden. Wir dürfen davon ausgehen, dass die Fotografie hierbei ebenso der Produktion eines Selbstverständnisses diene wie einer Selbstdarstellung nach außen. Insoweit die Konstitution des Kollektivs als politischer Akt begriffen wurde, fallen der performative und der repräsentative Aspekt ja auch tatsächlich zusammen.

Abb. 6: Hotel Nacional



Quelle: Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis, Amsterdam.

Unser Blick ist an journalistische Bilder gewöhnt, die ihre Inszenierung in der Regel verleugnen, weshalb wir vielleicht etwas zu schnell das Gefühl haben, Fotograf und Fotografierte hätten sich in Bildern wie diesem, das vermutlich nicht lange nach der Inbesitznahme des Hotel Nacional durch Milizionäre gemacht worden ist, im Genre vergriffen (Abb. 6). Die Aufstellung der Milizionäre wie zu einem Klassenfoto ist ein Ritual, mit dem sie nicht nur ihren eigenen Handlungsfluss markieren. Es ist ein Stück einer *rite de passage*, das wie eine Trophäe die Bewältigung einer Krise anzeigt, das Überleben einer Übertretung. Freude, Erstaunen ist in ihren Gesichtern, aber auch Traurigkeit. Viele der Männer suchen den körperlichen Kontakt zu den anderen. Um die einzige Frau, die ich erkennen kann, zieht sich aber ein Kreis der Nichtberührung. Sie trägt den rechten Arm in einer Schlaufe und ist damit die einzige Person, die eine Verletzung ausstellt. Einige Männer in den hinteren Reihen heben die Faust zum Gruß oder stellen ihr Gewehr zur Schau. Am linken Bildrand zielt ein Mann mit seinem Gewehr auf den Fotografen.

Viele der Bilder des Spanischen Bürgerkrieges orientieren sich an den sozialen Inszenierungen, den theatralen Formen der performativen Ereignisse selbst. Ein Beispiel sind die Abschiedsszenen auf dem Bahnhof oder in den Straßen, die wie das Ritual des Einstiegs in eine Übergangsphase zu verstehen sind (Abb. 7).

**Abb. 7: Bahnhof**



*Quelle: Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis, Amsterdam.*

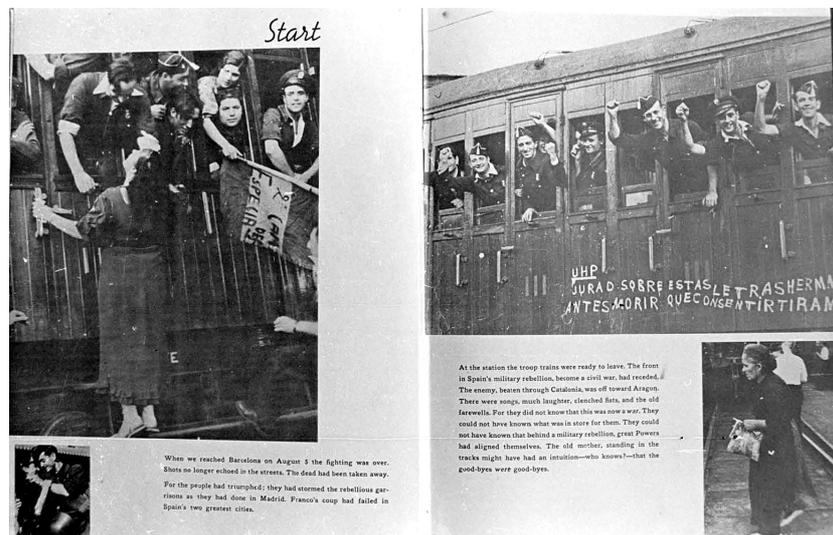
Ein ganz ähnliches Bild, das Robert Capa fotografiert und in seinen 1938 in New York erschienenen Bildband *Death in the Making* aufgenommen hatte (Abb. 8), kommentierte der Kriegsfotograf aus der Rückschau:

There were songs, much laughter, and the old farewells. For they did not know that this was now a war. They could not have known what was in store for them. They could not have known that behind a military rebellion great Powers had aligned themselves.

(Da waren Lieder, viel Lachen, geballte Fäuste und das "Mach's gut!" Denn sie wussten nicht, dass dies jetzt ein Krieg geworden war. Sie wussten nicht, was auf sie wartete. Sie konnten nicht wissen, dass hinter der Rebellion der Militärs große Mächte selbst Stellung bezogen hatten) (Capa 1938).

Dem Versuch, der Entwicklung der Welt durch den Krieg entgegenzuwirken, scheinen die Rituale ebenso zu dienen wie die Fotografien. Sie sind soziale Handlungen, die zu einem Bild werden. Das macht nicht erst der Blick zurück, die Nachträglichkeit der Lektüre der Bilder setzt allerdings Bedeutungen, differenziert die Szene in Subjekte und Objekte aus. Und es ist schwierig, diese Fotografien nicht mit dem Wissen über das, was gekommen ist, zu lesen.

Abb. 8: Bahnhof Capa



Quelle: Eigene Fotografie des Bandes *Death in the Making* von Robert Capa.

Aber wussten sie wirklich nicht, was auf sie wartete? Sie wussten zumindest, dass sie es nicht wissen. Gäbe es diese Ungewissheit nicht, wäre auch kein Ritual nötig. Das Ritual grenzt die Gegenwart von der Ungewissheit ab. Die Männer spielen die entschlossene, siegessichere Männlichkeit und wissen, dass sie Darsteller sind. Vor der Kamera, vor sich selbst. Das Fantasmatische ist nicht der Umstand, dass sie spielen und dies wissen, sondern dass sie selbst und wir so tun, als wüssten sie es nicht, als wäre diese Fröhlichkeit nicht gestellt, als wüssten sie und wir nicht, dass wir nicht wissen, was Krieg bedeutet.

Ist jede Figur des Fantasma also schon abhängig von den Regimes der Repräsentation, so sind die Fantasmen selbst Ereignisse, in die die Subjekte verwoben sind, ohne noch zu wissen, wo und wie, ja Ereignisse, welche die Subjekte selbst verändern können. Anders gesagt: Fantasmen sind Ereignisse, die noch nicht zur Ruhe gekommen sind. Deshalb ist auch der Krieg auf der Ebene der Erfahrung oder Begegnung des Einzelnen ein Fantasma. Er ist dies vor allem, weil die Begegnung mit dem Tod etwas ist, das der Mensch nicht beantworten kann. Sehr oft bleibt deshalb ein Schuldgefühl, fühlen wir uns einem Verstorbenen gegenüber schuldig, weil wir eben eine Antwort schuldig bleiben. Auch der Schmerz, zumindest der körperliche Schmerz, ist etwas Fantasmatisches. Er ist in uns, uns zugehörig und doch zugleich fremd, etwas das uns angreift, das sich unserer Sprache, das sich den Möglichkeiten einer Identifizierung entzieht (Scarry 1985: 27-59). Schmerz ist nicht darstellbar, es gibt allenfalls Metaphern: "Das ist wie Feuer"; oder: "Das ist als ob ein Messer im Bauch wäre".

Aber ist nicht auch das Glück etwas Fantasmatisches? Walter Benjamin hat einmal davon gesprochen, dass es zwei Glücksgestalten gebe, eine hymnische und eine elegische. "Die eine: das Unerhörte, das Nie da gewesene, der Gipfel der Seligkeit. Die andere: das ewige Nocheinmal, die ewige Restauration des ursprünglichen, ersten Glücks" (Benjamin 1977: 313). Beides sind Szenen oder Ereignisse, die nicht zur Ruhe gekommen sind. Das eine, indem es aus der Vergangenheit seinen Blick auf uns schlägt, ohne dass wir ihn noch erwidern könnten, das andere, indem es den Blick aus einer uns unbekannteren Zukunft auf uns richtet. Das eine Glück lässt uns nicht los, das andere kennt uns noch nicht, deshalb haben beide eine fantasmatische Gestalt.

Eine Frau sitzt auf einem Schuhputzerschemel auf den Ramblas in Barcelona und bietet Käppis mit den Insignien der *Federación Anarquista Ibérica* (FAI) an (Abb. 9). Sie lacht einen Mann an, der ihr etwas hinreicht. Auch er lacht, beide sehen sich an, scherzen. Sie haben Zuschauer bei ihrem Flirt, Kinder, Erwachsene. Auch sie lachen, freuen sich, schenken den beiden ihre Sympathie. Was verpflichtet mich, hier an den einen unglücklichen Ausgang der Geschichte zu denken? Ist in diesem Bild nicht eine andere Zukunft festgehalten? Indem der Fotograf oder die Fotografin die Kamera nicht waagrecht hielt, ist eine Fluchtlinie entstanden, die das Bild diagonal durchzieht

und die Szene für eine andere Geschichte öffnet, eine Geschichte, in der das soziale Ereignis selbst sichtbar geworden ist, in der das Ereignis nichts anderes als seine soziale Wirklichkeit bedeutet. Die Neugierde, von der dieses Bild handelt, ist eine soziale Wirklichkeit und die Energie dessen, was Oskar Negt und Alexander Kluge einmal "proletarische Öffentlichkeit" genannt haben (Negt/Kluge 1972).

**Abb. 9: Ramblas**



*Quelle: Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis, Amsterdam.*

Das Foto, das ein Vorratslager für Lebensmittel zeigt (Abb. 10), dürfte vermutlich einige Monate später, im Winterhalbjahr 1936/37, in Barcelona entstanden sein. Ein junger Mann scheint ein Berechtigungsschreiben vorzulegen, eine junge Frau in einem weißen Schürzenkleid nimmt es lächelnd entgegen. Die Umstehenden sind fast unbeteiligt, aber auch wenn sich diese beiden nicht mehr ansehen, sondern sich ihre Blicke auf dem Blatt Papier kreuzen, ist zwischen den beiden noch etwas von dem kommunikativen Überschuss zu spüren, der die Szene auf den Ramblas so einzigartig macht.

**Abb. 10: *almacen de viveres***

*Quelle: Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis, Amsterdam.*

**Abb. 11: *Solidaridad Obrera***

*Quelle: Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis, Amsterdam.*

Ein kommunikativer Überschuss prägt auch das Bild der Gruppe der Arbeiter, die an einem Schreibtisch sitzen oder in zweiter Reihe stehen (Abb. 11). Drei von ihnen halten dem Fotografen eine Ausgabe der *Solidaridad Obrera* hin, deren Schlagzeile “¡ABAJO LA IGLESIA!” lautet. Die Blicke dreier Männer richten sich auf die Kamera, der Ernst ihrer Gesichter macht deutlich, dass sie die mit diesen Worten verbundene Aussage repräsentieren oder genauer, beglaubigen, ja inkarnieren wollen. Sie erwarten, dass wir ihren Blick erwidern, dass wir zurücksehen, nicht um ihrer selbst willen, sondern um der sozialen Idee willen. Eine Frau steht vornübergebeugt an einer Tischecke. Eine Schreibmaschine verdeckt ihre Hände. Sie geht ihrem Beruf nach.

**Abb. 12: *secretaria***



*Quelle: Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis, Amsterdam.*

“Sección Esperanto / CNT Servicio FAI / de Información y Propaganda” lässt sich auf dem auf der Glastüre angebrachten Blatt erkennen. Der Charakter der Inszenierung, welches dieses Foto zeigt (Abb. 12) ist weitgehend repräsentativ. Die soziale Hierarchie ist unangefochten, der Chef trägt Krawatte und schaut, Papiere in den Händen haltend,

der Sekretärin beim gestellten Diktat über die Schulter. Der zweite Mann in der Hierarchie sitzt am Schreibtisch, ein Assistent stützt sich am Tisch auf und schaut auf das Papier, an dem der andere schreibt. Nur der Mann, der etwas abseits der Szene sitzt, geht ein anderes Verhältnis zum Bild ein. Im rechten Winkel gegenüber der Kamera hält er ein Buch und blickt in das Objektiv. Wie die Männer, die die Ausgabe der *Solidaridad Obrera* halten, inkarniert auch er eher als dass er repräsentiert: Ich bin ein Esperanto lesender Arbeiter. Er inkarniert etwas, das nicht sichtbar, das abwesend ist, eine Idee, ein soziales Verhältnis. In gewisser Weise ist dieser Teil des Bildes einer Allegorie vergleichbar, während die Vierergruppe eher symbolisiert, was sie ist oder gerne sein möchte. Diese Personen, wenn auch sichtlich gestellt und fingiert, trachten danach, mit ihrer Rolle eins zu werden, sie zu verkörpern – um eine von Marie-José Mondzain gebrauchte Unterscheidung zwischen Inkarnation und Verkörperung aufzugreifen (Mondzain 2006).

Kommunikation ist Inkarnation, weil ich als leibliches ein wahrnehmendes Subjekt bin, „weil die Subjektivität Sensibilität ist“ (Lévinas 1992: 175), weil ich in einer Passivität vom anderen berührt werde. Das Bewusstsein, dass da etwas ist, das mir vorausgeht und das ich durch meine Anwesenheit inkarniere, wird an zentraler Stelle im allegorischen Bildverhältnis sichtbar. Repräsentation dagegen verdeckt die Andersheit des anderen, sie trachtet nach einer Verschmelzung mit dem anderen, die letztlich eine Stillstellung der Ansprache durch ihn bedeutet. Indem die Repräsentation den Rest zu verhüllen versucht, der in der Ansprache als anderer bleibt, wirkt sie der Sichtbarkeit entgegen.

Das allegorische Bildverhältnis versteckt seine Bildhaftigkeit nicht, es stellt sie im Gegenteil aus. Der Mann, der das Buch hält, schaut ebenso in die Kamera wie die Arbeiter in der Redaktion der *Solidaridad Obrera*, die Milizionäre im Hotel Nacional oder die Arbeiter der kollektivierten Fahrzeugfabrik. Das Ausstellen der Bildhaftigkeit bedeutet aber nichts anderes als die Erwartung des Blickes, des Angesehenwerdens. Auf einer anderen Fotografie im Archiv der CNT/FAI ist ein schwarzer Kleinlaster zu sehen, auf dessen Tür und auch Windschutzscheibe mit breitem Pinselstrich in weißer Farbe die Initialen der *Confederación Nacional del Trabajo* gemalt sind (Abb. 13). An die Kühlerhaube sind links und rechts allegorische Gemälde gebun-

Abb. 13: *la Mariana hispana*

Quelle: Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis, Amsterdam.

den, Männer, die auf der Ladefläche stehen und zum Teil Gewehre tragen, halten eine weitere Kopie des Bildes hoch. Es handelt sich um eine Allegorie der Zweiten spanischen Republik (*Alegoría de la II República Española*), auch als *La Mariana hispana* bekannt. Eine der französischen Marianne nachempfundene Frau in weißem Kleid sowie mit roter Schärpe und rotem Käppi hält mit der linken die rot-gelb-lila-farbene Fahne der Republik und mit der rechten Hand eine Waage hoch. Sie steht vor einem Löwen, dessen Kopf mit ziemlich menschlichen Gesichtszügen an ihrer rechten Seite zu sehen ist. Links öffnet sich ein Hintergrund, der Amboss und Zahnrad, Dampflokomotive, Dampfschiff und Flugzeug vor einer aufgehenden Sonne zeigt. Welches Verständnis ihrer gewaltsamen politischen Aktion hatten diese Männer, um in dieser Allegorie von Stärke, Gerechtigkeit und Fortschritt, die vor allem in der Gründungsphase der Zweiten Republik 1931 populär war, einen visuellen Ausdruck ihrer Handlung zu finden? Vielleicht sollte man aber auch fragen, welches Bildverständnis diese Männer hatten, um diese Allegorie der Zweiten Republik wie eine Trophäe oder auch wie einen eroberten und gesicherten Schatz zu

präsentieren? Und um mit diesem Bild, den gemalten Buchstaben des Akronyms auf der Windschutzscheibe, den Gewehren und ihren Körpern wiederum ein fahrendes Bild zu schaffen? Die Fahne der Republik scheint, soweit das in einer Schwarz-Weiß-Fotografie sicher beurteilt werden kann, auch über die Motorhaube des Fahrzeuges gebunden zu sein. Das ganze "Bildervehikel" (Warburg 1980: 165), um eine Metapher von Aby Warburg in etwas verschobener Bedeutung zu zitieren, ist eine Bildcollage, die Allegorien und Pathosformeln, Gesten des Heroismus und des Sieges verbindet.

Der politische Prozess der sozialen Revolution findet im öffentlichen Raum statt, er ist sichtbar und muss es sein, sonst wäre er auch kein sozialer Prozess, der soziale, intersubjektive Perspektiven öffnet. Aber was ist Sichtbarkeit? Sichtbarkeit ist wohl zweierlei: Ein soziales Verhältnis der Erwidern des Blickes und ein Bild, eine visuelle kulturelle Form, die der Betrachter zu sehen gelernt hat. Darin ist auch das Bild letztlich ein Blick, der sich auf mich richtet und den ich erwidere. Insoweit kann man sagen, dass in der Sichtbarkeit Subjekt und Objekt in einer Szene des Sehens eingebunden sind. So viel Zufall der Zehntel- oder Hundertstelsekunden in diesem Bild ist, die Wahrheit, die auch hier den Betrachter auffordert, die ihn in das Bild zieht, ist für mich wiederum der direkte Blick des Mannes, der nicht sich selbst spielt, nicht den lachenden Heroen dieses Tages, sondern mit ernstem Gesichtsausdruck und ungeübter Hand eine Feuerwaffe in der Größe eines Spielzeuggewehres hochhält.

Ich kann nicht entscheiden, ob es sich bei der Person, die auf einem Esel reitend die Papiere eines Autofahrers kontrolliert, um eine Frau oder einen jungen Mann handelt (Abb. 14). Ein Gewehr hat sie geschultert, der Blick ist konzentriert auf das Papier gerichtet, das ihr der im Auto sitzende Mann durch das offene Fenster gereicht hat. Im Amsterdamer Archiv findet sich dazu die Angabe, es handle sich um eine Milizkontrolle in der Nähe von Madrid. Das ist sinngemäß auch die Bildunterschrift unter einem Abdruck des Fotos in der sowjetischen Illustrierten *Sfir*, bei dem im Übrigen die Person als "muchacha combatiente" bezeichnet wird (Bienal de Venecia 1977: 59). Was die Fotografin oder den Fotografen dazu gebracht hat, gerade diesen Augenblick zu fixieren, dürfte der doppelte Kontrast zwischen dem stattlichen Automobil und dem Esel als Fortbewegungsmittel zum einen, zwischen der etablierten Männlichkeit des Fahrzeugbesitzers und der

**Abb. 14: Straßenkontrolle**

*Quelle: Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis, Amsterdam.*

Jugend der kontrollierenden Person zum anderen gewesen sein. Aber vielleicht war es auch dieser Blick auf ein Papier, das keine bildhafte Sichtbarkeit hat und doch als ein Visum funktioniert: Ein Visum ist etwas, das von einer Instanz oder Person gesehen und mit einem Vermerk versehen worden ist, die mit der Autorität, genauer eigentlich der Souveränität, ausgestattet ist zu entscheiden, ob der Träger des Visums eine Grenze passieren darf. Die Neugierde, die in dem Foto aus dem Vorratslager zu spüren war, prägt wohl auch hier noch die Handlung der jungen Person, es gibt aber keinen kommunikativen Überschuss und vor allem keine inkarnierte Sichtbarkeit mehr. Der kontrollierte Mann beglaubigt nicht die Wahrheit eines Abwesenden, sei es die Utopie des Esperanto, oder die, einer Institution sozialer und kultureller Unterdrückung ihre Macht zu entreißen, eine nicht sichtbare Instanz beglaubigt die Identität eines Anwesenden.

Die Fantasie der sozialen Konstitution der menschlichen Welt und Subjektivität hat sich hier insoweit der Sichtbarkeit entzogen, als die

Beglaubigung der sozialen Wirklichkeit nicht mehr durch die anwesenden Subjekte selbst erfolgt. Aber ist sie als Fantasma nicht doch in der jungen Person auf dem Esel zu spüren, die trotz oder gerade wegen des geschulterten Gewehres so verletzlich erscheint?

**Abb. 15: *los familiares***



*Quelle: Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis, Amsterdam.*

“Los familiares despidiendo á las milicias. Nov. 1936”, ist die Angabe zu einem weiteren Bild, das in Barcelona aufgenommen wurde (Abb. 15). Es ist nicht klar, ob die Fotografie schon mit diesen Angaben überliefert ist oder ob Augenzeugen des Bürgerkrieges es nachträglich im Amsterdamer Archiv so kommentiert haben. Die Angabe lässt sich durch das, was das Foto zeigt, nicht direkt bestätigen. Wir sehen die Milizsoldaten, von denen der Kommentar spricht, nicht. Wir sehen aber möglicherweise die Frauen, Männer und Jungen, die gekommen sind, um den Söhnen, Freunden und Brüdern, die an die Front ziehen und von denen wahrscheinlich viele verwundet und getötet werden, ein ungewisses “Auf-Wiedersehen” zu sagen, ein “Ich denke an Dich”, “Ich vermisse Dich”, auch ein “Ich denke an den Tod”, “Vielleicht ist dies der letzte Augenblick, in dem ich Dich sehe”. Zwei Menschen schauen in die Richtung der Kamera: Ein Mann am rechten

Bildrand, der eine Schirmmütze trägt und eine Frau in der linken Bildmitte. Aber sieht sie wirklich in die Kamera, sieht sie auf mich? Schaut sie nicht knapp an mir vorbei, sieht sie dort jemanden? Die Frau hat den Kopf vorgestreckt zwischen zwei Frauen, die sich mit einem Taschentuch die Tränen aus den Augen wischen. Noch weiter an ihrer linken Seite steht eine Frau, die den Blick gesenkt und ihren linken Arm einem vor ihr stehenden, vielleicht zehnjährigen Jungen über die Brust gelegt hat. Es sind Gesten, die einem mimetischen Nachvollzug offen sind, auch wenn ich nicht weiß, was die Menschen sehen. Aber der Ausdruck der Frau, die in die andere Richtung schaut, bleibt rätselhaft. Wir wissen nicht, wen sie ansieht, auf welche Ansprache sie reagiert. Vermutlich wusste es auch die Fotografin oder der Fotograf nicht, doch worauf das Bild zu antworten scheint, ist das Zerbrechen der Sichtbarkeit. Die öffentliche Inszenierung und die Erfahrung treten auseinander. Die Menschen schauen der Entwicklung ihrer Welt zu, die Dinge schlagen ihren Blick nicht mehr auf. Die gegenseitige Konstitution von Mensch und Welt, Mensch und Ding, Mensch und Mensch erhält einen Riss, dessen Tiefe bis hin zur Traumatisierung reicht.

Die Bedeutung der Fotografien von Robert Capa liegt darin, Bilderfindungen geschaffen zu haben, die diesen Riss artikulieren. Natürlich gehört das des fallenden *milicianos* dazu: wohl das emblematischste Bild des Spanischen Bürgerkrieges. Aber auch andere, deren Konstruktion hier das erste Mal erscheint, wie das der zerbombten Häuser (Abb. 16). Der Blick auf das Fenster fällt direkt in den Himmel, die Augen des Hauses sind leer. "Where once was life and comfort and routine there is now this teetering shell" (Wo einmal Leben und Behaglichkeit und Gewohnheit war, ist jetzt dieses wankende Gerippe), kommentiert der Fotograf.

Die Geschichte der Erinnerung über die Sichtbarkeit und ihren Verlust geht aber an dieser Stelle auch in andere Medien über. Picasos *Guernica* handelt davon. Und sie geht in die Literatur ein. Wie traumatische Erfahrungen die Sichtbarkeit zerstören und sich als Leerstelle in die Bilder und Erzählungen einschreiben, haben wenige mit solcher Präzision literarisch gefasst wie George Orwell.

**Abb. 16: Haus**



*Quelle:* Eigene Fotografie des Bandes *Death in the Making* von Robert Capa.

Die Umstände sind bekannt: Nach einer lebensgefährlichen Verwundung an der Front kehrte George Orwell im Juni 1937 nach Barcelona zurück, wenige Tage, nachdem der *Partido Obrero de Unificación Marxista* (P.O.U.M.), deren Miliz er sich im Januar 1937 angeschlossen hatte, verboten worden war. Eine Welle an Verhaftungen hatte begonnen. Was er in diesen Tagen vor seiner Flucht aus Spanien erlebte, wurde zu einer zutiefst bedrohlichen Erfahrung, die er nicht nur in *Mein Katalonien*, sondern vor allem auch in seinem wohl wichtigsten Buch, dem Roman *1984*, analysierte und darin eine literarische Form des Ausdruckes erfand. *1984* ist ein Staat der Überwachung, der Folter, des *New Speak*, des inszenierten Krieges. Kriegsfilm mit Schlachtszenen gehören zum Kinoalltag. Jedes Element für sich ist Teil einer Maschine der Zerstörung der Sichtbarkeit. Ich habe an anderer Stelle ausführlicher dargestellt (Görling 1986b: 401-433), wie dieser Staat als "Maschine zur Scheidung des Paares Sehen/Gesehen werden" funktioniert, als welche Michel Foucault das Panoptikum bezeichnet (Foucault 1977: 259). In *Mein Katalonien* beschreibt Orwell die soziale Revolution in Katalonien immer wieder als Offenheit des Blickes und soziale Wirklichkeit seiner Erwidern. Er beschreibt aber auch die Ursprungsszene, in der er wahrnimmt, wie sich in ihm Sehen und Gesehenwerden wieder scheiden, der eigene Blick sich senkt und der nicht erwidernbare Blick der Überwachung zur Bedrohung wird. Es ist eine Szene der Angst, den Blick von Menschen zu erwidern, die man angesichts der willkürlichen Verfolgung vielleicht besser nicht sehen und kennen sollte. "In der Mitte der Ramblas begegnete ich einem Verwundeten aus dem Sanatorium Maurin. Wir wechselten einen jener unsichtbaren Blicke, mit denen sich die Leute damals begrüßten" (Orwell 1975: 267). Und in einer anderen Situation:

Als sie uns durch die Stahltore ins Gefängnis hineinließen, wurde ein spanischer Milizsoldat, den ich von der Front kannte, zwischen zwei Zivilgardisten hinausgeführt. Sein Auge traf meins, wieder dieses gespenstische Zwinkern. Der erste, den wir drinnen sahen, war ein amerikanischer Milizsoldat, der einige Tage vorher nach Hause abgereist war. [...] Wir gingen aneinander vorbei, als seien wir uns völlig fremd. Das war furchtbar. Ich kannte ihn seit Monaten, ich hatte einen Unterstand mit ihm geteilt, er hatte geholfen, mich nach meiner Verwundung aus der Front zu tragen, und doch war es das einzige, was wir tun konnten (Orwell 1975: 269-270).

Was hier geschieht ist, dass der Raum der Kreuzung des Blickes, der gegenseitigen Sichtbarkeit von Subjekt und Welt eingezogen wird. Der Blick der Überwachung ist unsichtbar, er kann nicht erwidert werden. Orwell beschrieb denn auch den Televisor in 1984 als "an oblong metal plaque like a dulled mirror" (Orwell 1969: 5). Wenn es keine Möglichkeit gibt, den Blick, der mich verfolgt, zu befragen, wird aus dem gespenstischen Visier eine terroristische Instanz. Der Blick der Überwachung zerstört Sichtbarkeit bis hin zur Blendung. Er unterbindet die vielfältige Kreuzungsbewegung, die Sichtbarkeit ausmacht (Merleau-Ponty 1994). Die Folter, der Winston unterworfen wird, totalisiert diese Blendung und diese Traumatisierung.

Aber damit sind wir plötzlich in unserer Gegenwart. Die Vervielfältigung der Möglichkeiten zur Herstellung von Bildern hat in ihr den Kampf um die Sichtbarkeit alltäglicher gemacht, aber nicht entschärft. Die Ausstellung der Folter, wie sie die USA jetzt über Jahre in ihren Lagern wie dem in Guantánamo praktiziert, zusammen mit der immer weitergehenden Vervollkommnung der Kontrolle unserer Bewegungen und unserer Kommunikation, sind eine, die Unmöglichkeit, die Verbreitung von Bildern zu unterbinden, die andere Seite dieses Kampfes. Folgen wir George Orwell, hat er im Spanischen Bürgerkrieg begonnen.

### Literaturverzeichnis

- Benjamin, Walter (1977): "Zum Bilde Prousts". In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Bd. II-1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 310-324.
- Bienal de Venecia (1977): *Fotografía e información de guerra. España 1936-1939*. Barcelona: Gili.
- Capa, Robert (1938): *Death in the Making*. New York: Covici & Friede Publ.
- Derrida, Jacques (1995): *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Foucault, Michel (1977): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Görling, Reinhold (1986a): "Dinamita cerebral": Politischer Prozess und ästhetische Praxis im Spanischen Bürgerkrieg (1936-1939). Frankfurt am Main: Vervuert.
- (1986b): "'Sie wußten nicht, was auf sie wartete'. Robert Capa und seine Bilder vom Kriege". In: *Frankfurter Rundschau*, 05.04.1986, ZB 3.
- Lévinas, Emmanuel (1992): *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*. Freiburg i. Br.: Alber.

- Merleau-Ponty, Maurice (1994): *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München: Fink.
- Mitchell, W. J. Thomas (2005): *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mondzain, Marie-José (2006): *Können Bilder töten?* Zürich: Diaphanes.
- Negt, Oskar/Kluge, Alexander (1972): *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Orwell, George (1969): *Nineteen Eighty-Four*. Harmondsworth: Penguin.
- (1975): *Mein Katalonien. Bericht über den Spanischen Bürgerkrieg*. Zürich: Diogenes.
- Paul, Gerhard (2004): *Bilder des Krieges, Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn: Schöningh.
- Scarry, Elaine (1985): *The Body in Pain. The Making and the Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press.
- Warburg, Aby (1980): "Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen". In: Warburg, Aby: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Baden-Baden: Koerner, S. 165-172.