universität wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Exponierte Differenzen, visualisierte Distanzen

Inge Moraths Spanienreisen 1954

verfasst von

Pia Draskovits, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 066 835
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Masterstudium Kunstgeschichte
Betreut von:	Dr. Monika Drechsler-Faber

Aufgrund ihres so großzügig zur Verfügung gestellten Fachwissens und ihrer umfangreichen Hilfestellungen bei der Realisierung dieses Forschungsvorhabens richte ich meinen aufrichtigen Dank an

Dr. Monika Drechsler-Faber (Photoinstitut Bonartes, Wien)
John Jacob und Sana Manzoor (Inge Morath Foundation, New York City)
Dr. Kurt Kaindl und Brigitte Blüml (Fotohof, Salzburg)
Dr. Margarethe Szeless (Universität Wien, Wien)
Dr. Brigitte Borchhardt-Birbaumer, Dr. Elisabeth von Samsonov, Dr. Sybille Moser-Ernst, Mag. Sigbert Schenk und Dr. Helmut Ziehensack (Kuratorium der Emanuel und Sofie Fohn – Stipendienstiftung, Wien)

Außerdem möchte ich von Herzen jenen danken, deren Unterstützung ich mir immer sicher sein kann

Monika, Anton, Jan, Franziska, Anna und Daniel

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung **1**
1.1. Fallstudie: Spanien 1954 2
1.2. Forschungsstand 2
1.3. Methodenreflexion 3
1.4. Aufbau der Arbeit 5

2. Die Spanienreisen 1954 im Überblick **7**
2.1. Prämissen 7
2.2. Neudatierte Auftragsvergabe 8
2.3. Politische und persönliche Motivationen: Moraths Vorbereitung 10
2.4. Ausrüstung und Reiseverlauf 14

3. In Inge Moraths Archiv: Eine Materialsichtung **19**
3.1. Contacts 19
3.2. Kodachromes 35
3.3. Captions 45

4. Publizierte Fotoessays der Spanienreisen 1954 **49**
4.1. *Holiday*: „Women of the World: The Noble Mercedes“ (1955) 50
4.2. *L'Œil*: „ La sculpture polychrome catalane“ (1955) 55
4.3. *L'Œil*: „48, Paseo de Gracia“ (1955) 57
4.4. *Life*: „A Family Cache of Picassos“ (1955) 58
4.5. Robert Delpire: „Guerre à la tristesse“ (1955) 61
4.6. Lola Garrido: „España en los 50“ (1994) 66
4.7. Lola Garrido: „San Fermin Años 50“ (1997) 71

5. Vergleichende Betrachtungen **75**
5.1. Henri Cartier-Bresson: „Les Européens“ *(*1955) 75
5.2. Brassaï: „Séville en fête“ (1954) 78
5.3. Ernst Haas: „Beauty in a Brutal Art“ (1957) 81

6. Schlussbemerkungen **85**

7. Ausblick **93**

Anhang **95**

Experteninterview I: Im Gespräch mit John Jacob 97
Experteninterview II: Im Gespräch mit Kurt Kaindl 107
Literaturquellen 123
Abbildungsquellen 131
Abbildungen 137
Abstract (deutsch) 261
Abstract (english) 263
Curriculum Vitae 265

1. Einleitung

Das Team der Inge Morath Foundation, die der Verwaltung und Aufarbeitung des Nachlasses der Fotografin diente, machte im Jahr 2007 in den Archiven der Fotoagentur Magnum eine unerwartete Entdeckung: Große Teile von Moraths Farbwerk – es handelt sich dabei um über 7000 Diapositive aus den 1950er und 1960er Jahren – wurden über Jahrzehnte hinweg unbemerkt, da nur über einen Stichwortkatalog aufrufbar, in den Datenbanken Magnums in Paris und New York verwahrt. Moraths Farbfotografien konnten in den darauffolgenden Jahren in mühevoller Recherchearbeit aussortiert und in den Nachlass der Magnum-Fotografin überführt werden. Dort wurde der sensationelle Fund teilweise digitalisiert und durch eine Ausstellung einer größeren Öffentlichkeit zugängig gemacht. Die korrespondierende Publikation „First Color“[1] stellte eine erste Bewertung der Diapositive dar, ließ aber das Projekt, Moraths Farbœvre in ihren institutionalisierten Werkkomplex zu reintegrieren, unangetastet. Im persönlichen Gespräch formuliert John Jacob, Direktor der Inge Morath-Foundation, die Problematik wie folgt:

> “So when the color material was returned to us, one of my colleagues at the Magnum gallery in Paris asked me to do an exhibition. And with the exhibition, we decided to do a book, but on very short notice. It meant we essentially had a year to do the whole thing, which for me is really fast. We really could only present it as a kind of a preliminary approach to this material, that others have to do more after us, because we haven’t had much time to think about it, we haven’t been able to catalogue it in relation to her black and white work, which it obviously fits into, we haven’t really been able to look at it in relation other things that she did, other projects and books and exhibitions that she did. We could only look at it as a discovery.”[2]

Ein umfassender Abgleich des bereits bekannten und neu entdeckten Parts Moraths Œuvres schien angesichts seines Umfangs schier unmöglich – zumal im Rahmen einer Masterarbeit. Aus diesen Überlegungen entstand die Idee, an einer Fallstudie exemplarisch die verschiedenen Komponenten Moraths Werkkomplexes zusammenzuführen: Die Analyse eines einzelnen Reiseprojektes erlaubte eine anschauliche Auffächerung der verschiedenen fotografischen Praktiken, eine detaillierte Konfrontation ihrer Schwarz-Weiß- und Farbaufnahmen sowie eine Gegenüberstellung der visuellen und literarischen Bestandteile einer Story[3] zu einem bestimmten Zeitpunkt in Inge Moraths Schaffen.

---

[1] Jacob 2009a.
[2] Jacob, Experteninterview I, Abschnitt 2.
[3] Inge Morath bezeichnete mit der archivarisch gedachten Kategorie der Story ein Projekt, eine Auftragsarbeit bzw. eine Fotostrecke, wie Morath sie während einer Reise oft parallel realisierte. Eine Story setzt sich zumeist aus vier Komponenten zusammen: Negative, Kontaktabzüge, Kodachromes und Captions. Die sogenannten Master Files (Abb. 1–4) präsentieren eine Übersicht aller Stories, diese sind nach Jahr und fortlaufender Storynummer durchnummeriert.

1.1. Fallstudie: Spanien 1954

Für diese Art des Forschungsvorhabens stellten sich Moraths Spanienreisen des Jahres 1954 aus mehreren Gründen als besonders interessant heraus. Ihr erster Spanienaufenthalt, 1953 als Assistenz Cartier-Bressons, löste eine immense Faszination an dem Land, welches sie als „beautiful, violent, imperfect and secret“ [4] beschrieb, aus und hatte eine langjährige Auseinandersetzung mit der spanischen Kultur, Geschichte und Sprache zur Folge. Als Morath im Jahr darauf, trotz der brisanten politischen Situation, erstmals alleine nach Spanien reiste, realisierte sie zahlreiche, sehr unterschiedlich gelagerte Projekte: Einerseits erhielt sie 1954 einige ihrer ersten großen Aufträge für kommerzielle Zeitschriften, andererseits fanden ihre Fotografien der *Fiesta San Fermin* Eingang in ihren ersten Fotobildband. 1954 markierte demnach einen zentralen Wendepunkt in Moraths Werdegang. Zudem fanden sich in Inge Moraths Nachlass faszinierende unveröffentlichte Aufnahmen dieser Reisen, die zu einer genaueren Untersuchung anregten. Darüber hinaus trat in der Publikationsgeschichte Moraths Spanienfotografien die differenzielle Handhabung von Schwarz-Weiß- und Farbfotografie besonders evident zu Tage.

1.2. Forschungsstand

Die zu Inge Moraths Spanienreisen relevanten Publikationen können in drei Kategorien unterteilt werden. An erster Stelle stehen die Fotobücher Moraths, welche neben Fotografien auch informative, biografische Texte zu den Spanienreisen 1954 beinhalten.[5] Dabei handelt es sich um von Morath selbst verfasste Essays, in welchen sie die Entstehung der Aufnahmen und ihren persönlichen Zugang zum Medium der Fotografie reflektierte. Diese Künstlerschriften sind als historisches Quellenmaterial, nicht als wissenschaftliche Literatur, einzustufen.

Die zweite Kategorie bilden die wissenschaftlichen Aufarbeitungen Moraths Œuvres. Jene Kataloge, welche neben persönlichen Texten Moraths auch erste methodisch fundierte Auswertungen ihrer Spanienfotografien beinhalten, realisierten die Kunsthalle Wien 1999[6] und der Salzburger Fotohof 2000[7]. Während die Salzburger Publikation aufgrund der persönlichen Verbindung Kurt Kaindls zu Inge Morath die bis heute umfangreichste Biografie der Fotografin beherbergt, versuchte sich die Wiener Kunstinstitution an kunsthistorischen

---

[4] Morath, Text „About photographing Spain“, 1954, Abb. 11.
[5] Morath 1994a und Morath 1997.
[6] Kat. Ausst. Kunsthalle Wien 1999.
[7] Kaindl 2000.

Verortungen. Es blieb jedoch zumeist bei ausführlichen Beschreibungen der subjektiven Wirkung der Aufnahmen und Aufzählungen einzelner kunsthistorischer Referenzen.
Nach Moraths Tod im Jahr 2002 kam es durch die Gründung der Inge Morath Foundation zu einer neuen Phase der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ihrem Werkkomplex. Ihr Nachlass wurde einem breiteren Feld an WissenschaftlerInnen zugänglich gemacht und in vielfältigen Ausstellungsprojekten aufgearbeitet – bislang wurden drei Publikationen realisiert.[8] Sowohl im 2006 erschienenen „Road to Reno“ [9] als auch im 2009 publizierten „Inge Morath. Iran“ [10] werden jeweils einzelne Projekte genauer beleuchtet und in ihren Produktions- und Rezeptionskontexten verortet, im Gegensatz dazu stellt das bereits erwähnte „First Color“[11] einen Querschnitt an Moraths fotografischen Praktiken der 1950er und 1960er Jahre dar und bietet aufgrund der neuen Materialsichtungen zahlreiche Anknüpfungspunkte für neue Forschungsprojekte.
Neben der wissenschaftlichen Literatur zu Inge Morath, galt die gewissenhafte Recherche in einem dritten Schritt Fotodiskursen, in welchen Moraths fotografische Praktiken verortet werden können. In diesem Zusammenhang wurde besonderes Augenmerk auf wissenschaftliche Aufarbeitungen des Fotojournalismus[12] sowie Untersuchungen zur Verortung der Farbfotografie in der Fotogeschichte gelegt.[13]

1.3. Methodenreflexion

Die Vielfalt der Quellen dieser Fallstudie verlangte nach unterschiedlichem methodischem Werkzeug. Zentral war einerseits das umfassende und kritische Studium der bereits umrissenen Literatur. In der vorliegenden Arbeit wurden zudem Paratexte Moraths Fotobücher, wie beispielsweise Klappentexte, sowie die von Morath für ein Verständnis ihrer Spanienaufnahmen als essentiell gelistete Belletristik berücksichtigt (s. Kap. 2.3.). Außerdem konnten John Jacob, Direktor der Inge Morath Foundation, und Kurt Kaindl, ein Freund Moraths, welcher über Jahrzehnte hinweg gemeinsam mit der Fotografin Reise- und Publi-

---

[8] Vgl. Jacob, Experteninterview I, Abschnitt 2.
[9] Jacob 2006.
[10] Jacob 2009b.
[11] Jacob 2009a.
[12] Die im Rahmen dieser Arbeit bedeutendsten wissenschaftlichen Aufarbeitungen fotojournalistischer Fragestellungen sind die allgemeinen Beiträge Goldberg 1991 und Gunther 1998, zur Geschichte Magnums Miller 1997, Boot 2004 und Lubben 2011 und bezüglich einzelner Medien der Bilderpresse Stein 2003, Panzer 2010 und Callahan 2013.
[13] Hier werden v.a. die Überblickswerke Frizot 1998, Roberts 2007 und Pröll 2013 sowie die Künstlermonografien zum Farbwerk von Inge Morath (Jacob 2009a) und Robert Capa (Young 2014) berücksichtigt. Für einen ausführlichen Forschungsstand zur Farbfotografie siehe Pröll 2013, S. 3.

kationsprojekte realisiert hatte, für aufschlussreiche Experteninterviews gewonnen werden (s. Anhang, S. 97 und S. 107).
Andererseits fußt diese Forschungsarbeit auf der selbstständigen Betrachtung und Auswertung der Archivmaterialien zu Moraths Spanienreisen 1954 sowie einer umfassenden Analyse Moraths Fotobücher, welche in diesem Rahmen erstmals als Objekte der Fotogeschichte in den Mittelpunkt des forschenden Interesses gestellt werden.[14] Aufgrund der Parallelen von Fotoessay und Film – bei beiden handelt es sich um narrative Sequenzen von Bildern, welche im Apparat der Fotokamera entstehen und anschließend mit Texten kombiniert werden, selbstredend weisen die Resultate auch große Differenzen auf – wurde für die Untersuchung Moraths Fotoessays auf grundlegende Kategorien der Filmanalyse zurückgegriffen, um die – kulturell bedingten – Wirkungsweisen der Bilderstrecken argumentativ untermauern zu können.[15]

Drei während meines Studiums der Kunstgeschichte sehr präsente Positionen[16] prägten das methodische Vorgehen dieser Arbeit: Allan Sekula erteilte in seinem Essay „On the Invention of Photographic Meaning"[17] der Vorstellung, dass einer Fotografie eine gewisse Bedeutung immanent sei, welche es zu ermitteln gilt, eine deutliche Absage: „[E]s ist unmöglich, sich eine *bestimmte* Fotografie in einem >freien Zustand< und unberührt von einem zugrundeliegenden System der Validierung – also eine Fotografie ohne Diskurs – auch nur vorzustellen."[18] Der Diskurs einer Fotografie agiert demnach als ihre bedeutungsstiftende Macht, da zwar die dargestellten Objekte beschrieben werden können, die Bilder aber losgelöst von ihrem Kontext nichts bedeuten. Deshalb muss eine Verortung in ihrer „ursprünglichen rhetorischen Situation"[19] erfolgen. Rosalind Krauss und Douglas Crimp problematisierten im Anschluss an Sekula die Herauslösung der Fotografie aus ihrem ursprünglichen, historischen Kontext, anders gesagt: aus dem Geflecht an diskursiven Praktiken im Zeitpunkt der Entstehung durch ihre nachträgliche Einspeisung in einen ästhetischen Diskurs.[20] Die Aufgabe der kritischen Forschung liege deshalb darin, die scheinbare Transparenz und Neutralität fotografischer Bilder im musealen Kontext zu demaskieren sowie die

---

[14] Fotobücher in ihrer Materialität ernst zu nehmen stellt eine verhältnismäßig junge Strömung der Fotogeschichtsschreibung dar. Eine erste umfangreiche Geschichte der Fotobücher findet sich in Badger/Parr 2004.
[15] In dieser Untersuchung wird auf die methodische Einführung Hickethier 2007 zurückgegriffen.
[16] Die eingehende Auseinandersetzung mit diesen Positionen verdanke ich einer Lehrveranstaltung von Margarethe Szeless (Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien), die mich ebenfalls erstmals mit dem Werk Inge Moraths konfrontierte.
[17] Sekula 1992.
[18] Ebd., S. 91–92.
[19] Ebd., S. 92.
[20] Krauss 1998 und Crimp 1981.

unterschiedlichen diskursiven Situationen zu rekonstruieren und anschließend zu analysieren. Das Ziel der vorliegenden Arbeit kann demnach in einem Satz als Sichtbarmachung und kritische Analyse der wechselnden Diskurse, in welchen Moraths Fotografien der Spanienreisen 1954 auftreten, zusammengefasst werden.

1.4. Aufbau der Arbeit

Diese Aufgabenstellung spiegelt sich auch in der Gliederung dieser Untersuchung wider: Die Aufnahmen Moraths werden der Reihe nach in unterschiedlichen – nämlich historischen, archivarischen, publizistischen und kunsthistorischen – Kontexten verortet. Nachdem in der Einleitung Fragestellung, Forschungsgeschichte und Methoden der Arbeit reflektiert werden, finden sich im 2. Kapitel genaue Angaben zur Auftragsvergabe, Motivation, Vorbereitung und zum Ablauf Moraths Spanienreisen.

Das anschließende 3. Kapitel, welches zusammen mit dem 4. Kapitel das Herzstück dieser Untersuchung bildet, ist Ergebnis einer mehrwöchigen Archivrecherche in der Inge Morath Foundation. Nach einer Sichtung aller Materialien, die sich zu Moraths Projekten in Spanien finden ließen, musste eine Auswahl getroffen werden, da nur so eine qualitative Analyse der Archivalien möglich war. Dass das Archivmaterial nicht in seinem vollen Ausmaß analysiert werden kann, ergibt sich alleine aus seinem Umfang. Entscheidend bei der Selektion einzelner Unterlagen war der Versuch, in dieser Arbeit eine möglichst große Bandbreite fotografischer Praktiken zu präsentieren. Deshalb werden bereits bekannte Fotografien, genauso wie bisher unveröffentlichte Aufnahmen in den Fokus gerückt, dabei stets gefragt, warum gewisse Fotografien nie – oder sehr spät – an eine größere Öffentlichkeit gelangten. Das selektierte Archivmaterial wird in seinen institutionellen Rahmenbedingungen präsentiert, darauf folgt die Diskussion grundlegender Gestaltungskriterien – dabei sind vor allem Fragen der Technik, der Motivik, Komposition sowie strukturelle Zusammenhänge ausschlaggebend –, um anschließend Moraths Strategien und Referenzen, sowie Interpretationsmöglichkeiten sichtbar zu machen.

In der Folge werden im 4. Kapitel die unterschiedlichen Publikationen, welche sich aus Moraths Fotografien ihrer Spanienreisen 1954 speisen und von kurzen Zeitschriftenartikeln bis hin zu maßgeblichen monografischen Publikationen Moraths reichen, diskutiert und exemplarische Einzelaufnahmen dieser Veröffentlichungen analysiert. Erneut spielen institutionelle Diskurse – Zeitschrift, Verlag, AkteurInnen und historischer Hintergrund – sowie die Gestaltung der Publikationen – Layout, Technik, Bildauswahl, Montage von visu-

eller und literarischer Spur – eine wichtige Rolle, weil daraus ideologische Aussagen, aber auch Anspruch und Bedeutung der abgedruckten Fotografien erwachsen.
Im Anschluss werden Moraths Fotoessays der Spanienreisen 1954 durch drei Vergleiche in einem größeren kunsthistorischen Kontext eingebettet. Die ausgewählten Fotostrecken von Henri Cartier-Bresson, Brassaï und Ernst Haas bieten sich besonders für eine Gegenüberstellung an, da diese ebenfalls während der 1950er Jahre in Spanien entstanden und sich bezüglich der Medien und KollaborateurInnen der Veröffentlichung überschneiden. Das Herausarbeiten von Gemeinsamkeiten und Unterschieden ermöglicht die deutliche Nachzeichnung des komplexen Beziehungsgeflechts zwischen den einzelnen Positionen und die Visualisierung singulärer Qualitäten.
In den Schlussbemerkungen ist es aufgrund der vorhergehenden Analysen möglich, Moraths Werkkomplex konkreter im Kontext ihrer Zeit zu verorten sowie grundlegende Herangehensweisen zu abstrahieren, um diese im Ausblick hinsichtlich späterer Entwicklungen zu diskutieren.

Abschließend möchte ich noch auf das Konvolut an Abbildungen am Ende dieser Arbeit hinweisen: Bei den Aufnahmen des Archivmaterials handelt es sich um eigens für diese Untersuchung angefertigte Digitalfotografien, welche die zugrundeliegenden, archivarischen Kategorien erkennen lassen. Die Idee hinter dieser Form der Sichtbarmachung war, die Forschungssituation in der Inge Morath Foundation im Zeitpunkt der Recherche im Februar und März 2014 und mich als forschendes Individuum bewusst erfahrbar zu machen. Da Moraths Nachlass, zusammen mit jenem ihres Ehemanns Arthur Miller, noch im gleichen Jahr in die Beineke Library der Yale University überführt wurde und aufgrund langwieriger Prozesse neuer Systematisierungen die nächsten Jahre nur sehr eingeschränkt zugänglich sein wird[21], stellt die hier präsentierte Form der Forschungsarbeit bereits eine historische dar.

[21] Vgl. Jacob, Experteninterview I, Abschnitt 9–11.

2. Die Spanienreisen 1954 im Überblick

2.1. Prämissen

„I fell in love with [...] Spain the first time I saw it, entering it by a car from France north of Barcelona and driving through the dust from Barcelona to Madrid, feeling the thrill of almost having left the familiar Europe, yet to still be there thanking everybody who had made me see this better, Velazquez and Goya, and Picasso, Capa's photographs of the war, Hemingways tales of the war and the bulls. I saw it right away – I mean I saw it in a way that I desperately wanted to photograph it.“[22]

Zu Beginn des Jahres 1954 hatte die Fotoagentur Magnum, der Morath ab 1949 als Redakteurin und seit 1953 als Assistentin und Fotografin angehörte, bereits internationale Bekanntheit erlangt. Dies war einerseits der neuen Organisationsform geschuldet – die Mitglieder behielten alle Rechte an ihren Bildern und hatten im Gegensatz zur früheren Praxis größeres Mitspracherecht bei der Gestaltung der Reportagen und der Bildunterschriften –, andererseits hatten zahlreiche Bildreportagen ihrer KollegInnen aus Kriegs- und Krisengebieten international für Aufsehen gesorgt. Neben den Gründungsmitgliedern Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour („Chim“), George Rodger und William Vandivert arbeiteten zu diesem Zeitpunkt auch Werner Bischof, Ernst Haas, Dennis Stock, Erich Hartmann und Elliott Erwitt als „full member“ bei Magnum. Die beiden Frauen Eve Arnold und Inge Morath waren als „associate member“ beteiligt.[23] Alle Angehörigen von Magnum teilten das Zusammendenken von aufklärerischen Absichten und ästhetischen Ansprüchen und versuchten, diese Komponenten in ihren Fotografien zu vereinigen. Trotz gegenseitiger Beeinflussung der künstlerischen und kommerziellen Positionen der Mitglieder, kann Magnum als Sammelbecken von Individualisten bezeichnet werden, da die Kooperative insbesondere auf die Eigenverantwortlichkeit ihrer FotografInnen abzielte.[24]
Morath assistierte Cartier-Bresson 1953 bei einer mehrwöchigen Europarundreise, da dieser für *Holiday* den Auftrag innehatte, Picasso zu portaitieren und gleichzeitig an seinem Projekt „Les Européens“ arbeitete. Sie fuhren von Perpignan nach Barcelona, wo sie Miró und Picasso besuchten. Dieser erste Spanienaufenthalt weckte bei Morath eine langanhaltende Faszination für das Land, welches sie als „beautiful, violent, imperfect and secret“ beschrieb.[25] Sie schilderte ihre Aufgaben als klar in der Recherchearbeit verankert („I ta-

[22] Inge Morath, Text „About photographing Spain“, 1954, Abb. 13.
[23] Vgl. zum Geschlechterverhältnis bei Magnum Jacob, Experteninterview I, Abschnitt 6 und Kaindl, Experteninterview II, Abschnitt 16–17.
[24] Vgl. Morath 1994b, S. 131–132 und Kaindl 2000, S. 10-14.
[25] Inge Morath, Text „About photographing Spain“, 1954, Abb. 13.

king notes, Henri registering with his camera“[26]), obwohl sie auch selbst fotografierte. „Mostly though, I was watching, sharpening my vision.“ [27] Während der Reise fotografierte Morath vor allem in Farbe, um einen Gegenpart zu Cartier-Bressons Arbeit in Schwarz-Weiß zu schaffen. Die Gespräche über Cartier-Bressons Arbeitsweise und sein Verständnis von Fotografie und Kunst übten großen Einfluss auf Morath aus.[28] Kaindl hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass Cartier-Bressons Ansatz, eine Fotografie als Produkt der Dualität zwischen „suchendem und innerem Auge“ zu sehen, zur Grundkonzeption Moraths Fotografien avancierte.[29]

2.2. Neudatierte Auftragsvergabe

Inge Morath zufolge gab Robert Capa im Jänner 1954 im Pariser Magnum-Büro den Anstoß für ihren ersten Spanienaufenthalt als „eigenständige“ Fotografin, als er Aufträge für eine neue Serie des Magazins *Holiday* mit dem Titel „Women of the World“ verteilte: „’You’ he said to me ’will go to Spain. The woman to be photographed there is very interesting. Besides, that’s a country for you.’“[30] Sie sollte nach Madrid reisen, um dort die Anwältin Mercedes Formica zu portraitieren, die sich für umfassendere Rechte für Frauen im Franco-Regime einsetzte. 1954 stand Formica speziell im Fokus einer größeren Öffentlichkeit, da sie zusammen mit Pfarrer Alonso Alija, ebenfalls Anwalt, für Neuerungen im Scheidungsrecht kämpfte. In jenen Wochen, in denen Morath die Anwältin während ihres Arbeitsalltages begleiten sollte, waren Formica und Padre Alija bei Franco geladen, um ihre progressiven Vorschläge zur Änderung der Gesetzeslage zu präsentieren.

Bei genauerer Betrachtung der Archivalien und der Publikationen zu dem Auftrag, Mercedes Formica zu fotografieren, finden sich jedoch Unstimmigkeiten in der Datierung: Einerseits wurde dieser Auftrag für *Holiday* einheitlich in allen Publikationen – an denen Morath maßgeblich mitgearbeitet hatte – als Auslöser ihrer ersten Spanienreise 1954 angegeben[31], in den Master Files (Abb. 1–4) hingegen war die Story als 35. Job im Jahr 1955 gelistet und daraus folgend waren alle Bilder, die Formica zeigen, mit 1955 datiert – auch in jenen Publikationen, welche die Reise 1954 ansetzten.[32] Nun ergeben sich mehrere Mög-

---

[26] Morath 1994a, S. 14.
[27] Ebd., S. 12.
[28] Vgl. Morath 1994b, S. 125 und Kaindl 2000, S. 10-11. Vgl. zur unterschiedlichen Bewertung der Vorbildwirkung Moraths KollegInnen: Jacob, Experteninterview I, Abschnitt 6–7 und Kaindl, Experteninterview II, Abschnitt 5.
[29] Kaindl 2000, S. 10-11.
[30] Morath 1994a, S. 14.
[31] Vgl. Carlisle 1975, S. 18, Morath 1994b, S. 14, Morath 1994b, S. 135-136, Kaindl 2000, S. 13.
[32] Vgl. Morath 1994b, S. 14, Morath 1994b, S. 135-136, Kaindl 2000, S. 13 und die Master Files (Abb. 1-4).

lichkeiten, diese Diskrepanz zu erklären: Entweder stammten die Fotografien aus 1954 und die Listung in den Master Files ist inkorrekt oder die Bilder entstanden 1955 und die Angaben der Publikationen sind fehlerhaft. John Jacob schlägt als dritte Möglichkeit vor, dass Morath Formica mehrere Male fotografiert haben könnte – im Jahr 1954 und im Jahr 1955.[33]

Nach ausführlichen Recherchen sprechen alle auffindbaren Belege dafür, die Aufnahmen in das Jahr 1954 zu datieren: Erstens wurden im Archiv mehrere Dokumente Formica betreffend auch unter der Story 1954-18 (Moraths Nummerierung für das 18. Projekt des Jahres 1954) abgeheftet, die Morath schlicht und einfach mit „Spain" betitelte. Unter anderem befand sich dort die Abschrift eines Briefes, den Morath im Mai 1954 verfasste und welcher an Formica adressiert war (Abb. 5). Morath schrieb unter anderem, es tue ihr leid, dass sie bislang noch keine Abzüge ihrer Portraitfotos schicken konnte und dass sie leider noch nicht wisse, wann genau die Fotos in *Holiday* veröffentlicht werden würden. Daraus kann gefolgert werden, dass der Auftrag offensichtlich schon 1954 abgewickelt wurde, ein neuerliches Shooting im Jahr darauf kann aber nicht ausgeschlossen werden.

Auch eine Aufnahme, die Morath selbst zeigt, spricht für die Datierung in das Jahr 1954 (Abb. 6). Auf der Rückseite des *vintage prints* steht in Moraths Handschrift der Verweis „Photo Titti,[34] 1954 before trip to Spain to do Formica Story, meet [?] Gonzalo" (Abb. 7). Bei dem hier angesprochenen Gonzalo handelt es sich um den Duque de las Torres Gonzalo Figueroa, den Morath durch Mercedes Formica kennenlernte und der Morath bei ihrer Rundreise durch Spanien (Story 1954-18) begleitete. Daraus kann geschlossen werden, dass Morath den Auftrag Formica vor bzw. zeitlich parallel zu der Story 1954-18 realisierte. Neben den Schilderungen Moraths in mehreren Publikationen[35] deuten demnach auch diese zwei Dokumente auf eine Datierung 1954 hin, allerdings lassen sie die Möglichkeit weiterer Aufnahmen Formicas im darauffolgenden Jahr offen.

In den Unterlagen der Story 1954-18 befanden sich ferner mehrere Briefe mit ergänzenden Bildunterschriften, die Morath 1954 von Madrid aus an das Pariser Magnum-Büro gesandt hatte (Abb. 8–9). Diese Captions beschreiben einzelne Fotografien, Personen und Situationen, die lückenlos mit den Aufnahmen harmonisieren, die als Contacts unter der Story 1955-35 eingeordnet wurden. Demzufolge können die Kontaktabzüge der Story 1955-35 in das Jahr 1954 datiert werden. Das schlagendste Argument befindet sich jedoch in den Do-

---

[33] Diese Meinung vertrat John Jacob in einem persönlichen Gespräch im Februar 2014.

[34] Inge Morath nannte ihre Mutter Mathilde mit Spitznamen Titti. Diesen Hinweis verdanke ich Sana Manzoor (Inge Morath Foundation, New York).

[35] Vgl. Morath 1994a, S. 14 und Morath 1994b, S. 135-136.

kumenten zu der Story 1955-35: Auf einer Kopie der Captions zu Mercedes Formica vermerkte Morath handschriftlich: „This was really in 1954“ (Abb. 10). Aus diesen Gründen wird im Folgenden davon ausgegangen, dass die Aufnahmen, die in den Master Files unter Job 1955-35 gereiht sind, zeitlich vor bzw. parallel zu der Story „Spain“ (1954-18) zu datieren sind. Aufgrund Moraths handschriftlicher Randbemerkung und der Übereinstimmung der Captions von 1954-18 mit den Kontaktabzügen unter 1955-35 scheint außerdem ein neuerliches Shooting im Jahr 1955 unwahrscheinlich. Somit bilden die Aufnahmen Formicas den Auftakt Moraths zahlreicher Fotoserien in Spanien im Jahr 1954. Es entsprach zudem Inge Moraths Arbeitsweise, Fotostories schon lange vor Erscheinen vorzubereiten und fertigzustellen, wie Jacob auch bei der Story „A Lama on Times Square“ (1957-1, bzw. Vorbereitungen ab 1956) nachweisen konnte.[36] Die Archivierung des Auftrages Mercedes Formica als Story 1955-35 ist vermutlich im Zusammenhang des erstmaligen Erscheinens in *Holiday* 1955 zu sehen (s. Kap. 4.1.).

2.3. Politische und persönliche Motivationen: Moraths Vorbereitung

Zu Beginn der 1950er herrschte in ganz Europa Aufbruchsstimmung, nach dem Elend der ersten Nachkriegsjahre wuchs die Wirtschaft und der Wohlstand stieg in den meisten gesellschaftlichen Schichten wieder an. Auch in Spanien sind diese gesamteuropäischen Phänomene nachzuvollziehen, bis dahin hatte sich das Land nur langsam vom Bürgerkrieg erholt, der in den 1930er Jahren auf der iberischen Halbinsel getobt hatte und aus dem die „Nationale Front“ [37] unter Franco als Sieger hervorgegangen war. Der Wiederaufbau wurde jedoch vom Kalten Krieg überschattet, der langsam begann, Europa erneut in oppositionelle Lager zu spalten.

Die Mitglieder Magnums waren politisch linken Lagern zuzurechnen, sie teilten eine offene Aversion gegenüber der Nationalen Front. Beispielsweise überlieferte Morath über die Spanienreise mit Henri Cartier-Bresson 1953: „Nothing significant that Henri’s eyes fell on escaped his lens, his vision beeing deeply connected to his strong anti-fascist inner convictions. A fettered horse grazing in front of a bettered wall dominated by the Falange’s bundle of arrows expressed his feelings about the Franco regime’s attitude towards people.

---

[36] Vgl. Jacob 2011, S. 86.

[37] Die sog. „Nationale Front“, eine Zusammenführung von katholischen, monarchistischen und rechtsrepublikanischen Konservativen sowie Großgrundbesitzern, Militär und der faschistischen Partei *Falange* sah sich im spanischen Bürgerkrieg (1936-1939) der „Volksfront“ gegenüber, die sich aus sozialistischen (Unión General de Trabajadores und Partido Socialista Obrero Español), kommunistischen, linksrepublikanischen, regionalistischen und anarchistischen Kräften zusammensetzte. Vgl. Bernecker 2010, S. 136. Zur Entwicklung und Komplexität der ideologischen Zusammensetzung der beiden Fronten im Bürgerkrieg vgl. Bernecker 2010, S. 119–176.

We did not talk about photography but about painting, the Civil War, Cervantes, Garcia Lorca, the poet shot by the Falange.“[38] Auffallend viele der Fotografen, die sich später in der Agentur Magnum zusammenschlossen, hatten vor bzw. während des Bürgerkriegs in Spanien fotografiert und mit diesen Aufnahmen große Erfolge gefeiert, beispielsweise Cartier-Bressons Reportage in Sevilla (1933), Seymours „Women in the Crowd“ (1936) und Capas Bildreportagen „Falling Soldier (1936) sowie „The Battle of Rio Serge“ (1938). Diesen thematisch, motivisch und technisch so unterschiedlichen Fotoserien war vor allem die Geisteshaltung gegenüber den politischen Verhältnissen des Landes gemein gewesen. Alle Bildreportagen waren vom Standpunkt der „Volksfront“[39] aus erfolgt und deutlich franco-kritisch konnotiert, wie auch die Anekdote zu Cartier-Bresson zeigt.[40]

In Anbetracht der politischen Kräfteverhältnisse bei Magnum und in Europa stellt sich deshalb auch die Frage, wieso Capa Morath überhaupt in das ideologisch so fremde Spanien schickte. Wieso nahm Magnum Aufträge in dem Land an, in dem wenige Jahre zuvor der faschistische Feind triumphiert hatte und seither an der Macht war? Und warum freute sich Morath über diesen Auftrag?[41] Capa schickte eine unerfahrene Kollegin in ein Land, in dem er selbst nur wenige Jahre zuvor unter lebensgefährlichen Umständen an Kriegsreportagen gearbeitet hatte – seine Lebensgefährtin Gerda Taro war 1937 in Brunete nahe Madrid während der Berichterstattung des Spanischen Bürgerkrieges verunglückt.

In einem ersten Schritt ist vor Augen zu halten, dass Capa, als erfahrener Kriegsfotograf, niemals vor politisch brisanten oder gefährlichen Jobs zurückschreckte. In Relation zu zeitgleichen Projekten mutete Moraths Auftrag, nach Madrid zu reisen, eher ungefährlich an: Capa selbst fotografierte 1954 beispielsweise für *Life* im Indochinakrieg, in dem er nur wenige Monate später, im Mai 1954, durch eine Landmine ums Leben kam.[42] Außerdem korrelierte die Ausrichtung der Story zu Mercedes Formica – eine Frau widersetzt sich den Regelungen des Franco-Regimes – mit dem Selbstverständnis der aufklärerischen Fotoagentur.[43]

Hinzu kam, dass aufgrund des Kalten Krieges zu Beginn der 1950er Jahre eine deutliche Annäherung zwischen der Regierung Francos und der westlichen Welt, vor allem den USA, erfolgte. Bereits 1950 erschien beispielsweise in der *Time* ein Artikel, in dem ganz offen die Gründe dieses Näherkommens angesprochen wurden: „Most Americans don't

---

[38] Morath 1994a, S. 12–13.
[39] Vgl. Fußnote 37.
[40] Vgl. Whelan 2007, S. 64.
[41] Vgl. Morath 1994a, S.14.
[42] Vgl. Whelan 2007, S. 271.
[43] Vgl. Morath 1994b, S. 135–136.

like Francisco Franco, never have and probably never will. They didn't like the way he got to power with the help of Hitler and Mussolini, or the dictatorial way he stayed in power. In his favor it could only be said that, along with his fulminations against democracy, he had also been Anti-Communist. There was one other thing to be said for Franco's Spain: its location.“[44] Noch im gleichen Jahr ließ die UNO ihre Boykottresolution gegenüber Spanien fallen, im Jahr darauf erhielt Spanien bedeutende Kredite von amerikanischen Banken.[45] 1953 kam ein Konkordat zwischen dem Vatikan und Spanien zustande, außerdem schloss die Regierung Francos Abkommen mit den USA, in denen die USA Spanien Finanzhilfe zusicherte, im Gegenzug versprach Spanien den Bau militärischer Stützpunkte sowie militärische Materialhilfe gegen die UdSSR.[46]

Zusätzlich stellt sich die Frage nach Moraths Interesse an diesem Auftrag im faschistischen Spanien, deren Beantwortung sich vielschichtig gestaltet. Zum einen ist Moraths Enthusiasmus möglicherweise daraus zu erklären, dass sie von ihrer Studienzeit Anfang der 1940er Jahre in Berlin einen Alltag zwischen Schwarzmarkt, Bombenalarm, Überwachung und Tod kannte.[47] Im Vergleich dazu schien die politische Situation in Spanien zehn Jahre später relativ entspannt. Als Überlebende des 2. Weltkriegs gehörte Morath einer Generation an, die „keine Lust mehr“ auf Krieg hatte, und die ihr Leben unabhängig von politischen Verhältnissen zu gestalten versuchte.[48]

Außerdem war Morath im Gegensatz zu ihren bereits etablierten KollegInnen eine blutige Anfängerin und nahm jeden Auftrag dankbar an, den ihr die anderen Magnum-Mitglieder zukommen ließen.[49] Eine Begebenheit im Februar 1954 veranschaulicht Moraths Stand als „greenhorn“: Capa riet ihr, wie eine Dame gekleidet zu sein, wenn sie in Spanien ankomme. Dazu Morath: „Ich beherzigte seinen Rat und meine Belohnung war sein Gesichtsausdruck, als ich mit meinem ersten Balenciaga-Kostüm erschien.“[50] Eine Fotoserie, kurz vor

---

[44] Anon. 1950.
[45] Vgl. Kneuer 2007, S. 153.
[46] Vgl. Bernecker 2010, S. 226–228. Zur Repräsentation Francos in amerikanischen Zeitschriften zu Beginn der 1950er siehe auch Willumson 1992, S. 115–133.
[47] Vgl. Morath 1994a, S.14 und Morath 1994b, S. 120.
[48] Morath hat sich dazu zwar nie direkt geäußert, nach dem 2. Weltkrieg arbeitete sie allerdings in der Redaktion einer literarischen Zeitschrift mit dem schlagenden Titel „Der Optimist“, in dessen Umkreis sie zahlreiche junge Intellektuelle wie Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann und Hans Weigl kennenlernte. Auch eine Anekdote zu dem von ihr bewunderten Viktor Frankl ist in diesem Zusammenhang aufschlussreich: „Er hatte Ausschwitz überlebt, aber seine Familie dort verloren, und betrachtete es als seine Aufgabe, die Überlebenden wieder – ich benutze seine eigenen Worte – dazu zu bringen, „Ja zum Leben zu sagen“.“, Morath 1994b, S. 124. Siehe auch Whelan 2007, S. 139: „Over the course of his [Robert Capas] career, in one war-stricken zone after another, he made a huge number of photographs of people [...] who were carrying on with optimism, kindness, humane dignity, and even joy. To have contact with such people was what made life worth living, and what made war worth winning.“
[49] Vgl. Morath 2000, S. 161.
[50] Morath 2000, S. 162.

der Abreise nach Madrid und von Moraths Mutter Mathilde aufgenommen, ist vermutlich im Kontext dieser Anekdote zu verorten (Abb. 6–7). Obwohl diese Aussage Capas – vor allem in Anbetracht des Geschlechterverhältnisses bei Magnum – sexistisch anmutet, kann auch plädiert werden, dass Capa ebenfalls Wert auf sein Äußeres legte, da ein professionelles Auftreten das Vertrauen der KlientInnen gewann und das Image der Fotoagentur kultivierte.[51]

Morath selbst hob immer hervor, dass sie am Auftrag, Formica zu portraitieren, so interessiert war, weil sie das Land seit ihrem ersten Besuch im Jahr davor als Assistenz Cartier-Bressons faszinierte. „I fell in love with the[sic] Spain the first time I saw it, entering it by a car from France north of Barcelona and driving through the dust from Barcelona to Madrid, feeling the thrill of almost having left the familiar Europe, yet to still be there thanking everybody who had made me see this better, Velazquez and Goya, and Picasso, Capa's photographs of the war, Hemingways tales of the war and the bulls. I saw it right away – I mean I saw it in a way that I desperately wanted to photograph it.", schrieb Morath in ihrem Essay „About photographing Spain" (Abb. 11–13).[52] Als belesene Tochter einer intellektuellen Mittelschichtsfamilie war sie bestens mit spanischer Malerei und Plastik, Musik, Literatur sowie zeitgenössischen Fotoreportagen vertraut.[53] „Ich hatte immer Gebiete, an denen mir besonders lag: Iran im Mittleren Osten [...], Spanien und Mexiko, Rußland und China – Länder, deren Einfluß über ihre Grenzen reicht, „Mutterkulturen". [...] oft [war es] die Literatur [...], die mich für diese Zivilisationen begeisterte, Malerei und Volkskunst, die mich zum Sehen anregten."[54] In diesen Zeilen wird deutlich, dass Moraths Interesse an Spanien durch Zeugnisse der Hoch- und Popkultur des Landes geweckt wurde.

Moraths konkrete Vorbereitungen im Februar 1954 können sehr präzise nachvollzogen werden: Sie besuchte einen Spanisch-Crashkurs am Berlitz-Sprachinstitut in Paris und kaufte spanische Wörterbücher sowie Bücher zur spanischen Grammatik. Im Louvre studierte sie die dort ausgestellten spanischen Künstler, sie war demnach mit den Werken Murillos, Zurbarans, Riberas, Goyas und Velazquez' gut vertraut.[55] Außerdem las sie erneut „Don Quijote de la Mancha" von Cervantes, wahrscheinlich auch Stücke von Garcia Lorca, den sie in ihren Essays immer wieder anspricht.[56] Eine Abschrift des Gedichts „Como era España" von Pablo Neruda findet sich ebenfalls in den Dokumenten der Story

---

[51] Vgl. Morath 1994b, S. 132.
[52] Inge Morath, Text „About photographing Spain", 1954, Abb. 13.
[53] Vgl. Kaindl 2000, S. 7-8.
[54] Morath 1999, S. 13.
[55] Vgl. Ressort 2002.
[56] Vgl. Inge Morath, Text „About photographing Spain", 1954, Abb. 13.

1954-18 abgeheftet. Im Magnum-Büro hatte sie Zugang zu den Kontaktabzügen ihrer KollegInnen und studierte die Bildreportagen zum spanischen Bürgerkrieg von Capa, Seymour und Cartier-Bresson. In der Pariser Cinematheque besuchte sie Vorführungen der Filme Louis Buñuels, sie kannte „Las Hurdes“ und sehr wahrscheinlich auch „Un chien andalou“.[57]

Die Voraussetzungen ihrer fotografischen Arbeit waren demnach vor allem nichtfotografischer Natur: Einerseits plante sie Organisatorisches im Voraus, wie es dem damaligen Arbeitsethos Magnums entsprach. Da Morath die Abläufe der Bildagentur kannte und darüber hinaus als Assistenz Cartier-Bressons auch die vorher notwendige Recherche abgewickelt hatte, war sie mit den Vorbereitungen einer Bildreportage sehr gut vertraut. Das Zusammentragen wichtiger Informationen erlaubte es, die Orte und Motive der Reportage im Vorhinein genauer zu bestimmen und so Zeit zu sparen, an der es für gewöhnlich mangelte. Wenn möglich, wurden schon von Paris aus Kontakte geknüpft, die für die Durchführung der Reise von Vorteil waren.[58] Ihre Vorbereitungen waren allerdings nicht auf die organisatorische Planung beschränkt, sondern erstreckten sich auch auf ein eingehendes Sprachstudium und einer intensiven Auseinandersetzung mit den kulturellen Zeugnissen der Nation. Ihr ästhetisches Empfinden wurde stets von literarischen Texten geprägt. Dies kann einerseits ganz spezifisch bei ihren Fotografien der Spanienreise diagnostiziert werden, andererseits zeichnet sich ebenfalls – ihr Gesamtwerk im Auge behaltend – die Bedeutung kunsttheoretischer Lektüre und surrealistischer Romane, wie z.B. Bretons Roman „Nadja“, ab.[59] Dieser sehr subjektive Zugang sollte Zeit ihres Lebens ihre fotografische Arbeitsweise bestimmen.

2.4. Ausrüstung und Reiseverlauf

Moraths Ausrüstung bestand aus zwei Leicas, eine war mit dem Film Kodak Super XX[60] ausgestattet, die andere mit einem 35 mm Kodachrome Dia-Farbfilm. Dies ist entscheidend für die Analyse ihrer Fotos: Morath hatte stets die Wahl zwischen Belichtungen in Schwarz-Weiß und in Farbe. Sie konnte zwischen den Modi springen, und musste nicht – wie in früheren Aufträgen, die sie mit nur einer Kamera abwickelte – darauf warten, dass der Film voll war, um einen anderen Film einlegen zu können. Nach eigenen Angaben

[57] Vgl. Morath 1994a, S .15–17, vgl. ebenfalls Kaindl, Experteninterview II, Abschnitt 1.
[58] Vgl. Kaindl 2000, S. 10.
[59] Vgl. Lahs-Gonzales 1999, S. 61.
[60] Bei dem Film Kodak Super XX handelt es sich um einen panchromatischen (d.h. für alle Farben des Spektrums des menschlichen Auges empfindlichen) Schwarz-Weiß-Film, der 1938 auf den Markt kam und bis Mitte der 1950er zu kaufen war. Vgl. Anon. 2014b.

hatte Morath weitere vier Linsen, den Bildsucher *Vidom*, mit dem sie auf Anraten von Cartier-Bresson arbeitete, und die notwendigen Reinigungsmaterialien (Linsenbürstchen und Leinentaschentücher) in ihrer kleinen Kameratasche verstaut.[61] Zusätzlich war Morath mit einem Stativ unterwegs, das bei ihrer Ankunft in Madrid am 23. Februar 1954 für Probleme beim Zoll sorgte. Debatten darüber, ob das Stativ auch für Maschinengewehre einsetzbar wäre, prägten ihre erste bleibende Begegnung mit dem Überwachungsstaat. Dass Morath im „Hotel Paris" in der calla Alcalá 2 nächtigte, lässt sich anhand mehrerer Briefe bestimmen, die sie von dieser Adresse aus verschickte (Abb. 8–9).

In den ersten Wochen in Madrid begleitete Morath Mercedes Formica während ihres Arbeitsalltages und hielt diesen mit der Kamera fest.[62] Es entwickelte sich ein freundschaftliches Verhältnis zwischen den beiden Frauen, Morath begleitete Formica zu Geschäftsterminen, privaten Ausflügen sowie *Tertulias*[63] und lernte ihre KlientInnen, Familienmitglieder, befreundete KünstlerInnen und LiteratInnen kennen. Durch die Freundschaft zu Mercedes Formica und ihrem Mann Eduardo Llosent y Marañon, dem ehemaligen Direktor des Museo de Arte Moderna[64], ergab sich für Morath die Möglichkeit, in die Intellektuellenkreise Madrids einzutauchen.[65] Die ersten Wochen in Spanien verglich sie mit einer prägenden Kindheitslektüre von Lewis Carroll: „I feel like Alice in Wonderland stepping through the looking Glass into a hitherto hidden world."[66]

Nachdem Morath den Auftrag für *Holiday* im März 1954 abgeschlossen hatte, teilte sie Capa am Telefon mit, dass sie noch drei Wochen – oder zumindest so lange das Geld reiche – im Land bleiben würde.[67] Der oben schon genannte Gonzalo Figueroa war von Moraths Begeisterung für Spanien amüsiert und plante zusammen mit Morath und dem „quixotic historian"[68] Ignacio Olague eine Route quer durch Spanien.[69] Die Möglichkeit,

---

[61] Vgl. Morath 1994a, S. 18. Grundsätzlich war Morath nicht sonderlich an der Technik, welche sich hinter der Fotokamera verbarg, interessiert: „Technik ist für mich eigentlich nur der Entschluß, aus welcher Entfernung, von welcher Höhe, ob mehr von rechts oder mehr von links [...], mit welchem Objektiv, welcher Brennweite und Belichtungszeit ich zu photographieren habe. [...] Im Herzen bleibt man am besten ein Amateur, um immer wieder erstaunt zu sein, neu sehen zu können, etablierte Verfahren als durchaus umstößlich anzusehen. Wittgenstein [...] bemerkt: <Alles was wir sehen, könnte auch anders sein. Alles was wir beschreiben, könnte anders sein. Es gibt keine A-priori-Ordnung der Dinge.>" Inge Morath zit. n. Carlisle 1975, S. 22. Vgl. ebenfalls Kaindl, Experteninterview II, Abschnitt 16.

[62] Detailerzählungen zu einzelnen Situationen finden sich in Morath 1994a, S. 15–19.

[63] Auf der iberischen Halbinsel wurde unter *Tertulia* ein nächtliches Zusammenkommen von KünstlerInnen und Intellektuellen in Privatwohnungen, Cafés oder Bars verstanden, um – ähnlich wie bei literarischen Salons – kulturelle, politische und gesellschaftliche Themen zu diskutieren.

[64] Das Museo de Arte Moderna in Madrid bestand von 1894-1971, die Sammlungen des Museums befinden sich heute im Museo del Prado und im Museo Reina Sofía. Vgl. Anon. 2013 und Anon. 2014a.

[65] Kaindl 2000, S. 13.

[66] Morath 1994a, S. 16.

[67] Vgl. Ebd., S. 17.

[68] Morath 1994a, S. 18.

die fotografische Arbeit in eigenem Interesse fortzuführen, ohne im Vorhinein über einen direkten Abnehmer der Story zu verfügen, erwuchs aus der Organisation von Magnum, die auf die Eigenverantwortlichkeit der FotografInnen pochte. Morath wurde niemals dazu aufgefordert, ihren persönlichen Zugang, ihr Vorwissen oder ihren Standpunkt zu negieren und konnte auch während Aufträgen an eigenen, freien Projekten arbeiten.[70] Ihre „personal shots" fanden Eingang in das Bildarchiv von Magnum und konnten so später für beliebige Zwecke von der Fotoagentur verkauft werden. Morath entwickelte diese wie jede andere Auftragsstory, so konnten sie im Nachhinein ebenfalls für Zeitschriftenartikel oder Publikationen verwendet werden. Die autonomen Projekte waren von zentraler Bedeutung, da sie der Fotografin die Freiheit gewährten, unkonventionellen Sujets nachzugehen, neue Möglichkeiten auszuprobieren und Entwicklungen nachzuspüren – kurz: ihre eigene Vision als Fotografin zu entwickeln.[71] Das Honorar für eine Fotostory reichte zu jener Zeit meist dazu aus, zwei bis drei Monate leben bzw. reisen zu können.[72]

Morath übernahm zahlreiche Arbeitsmethoden ihrer KollegInnen, von der gewissenhaften Organisation bis hin zum wechselseitigen Arbeiten an „Brotjobs" und freien Projekten. Einen einzigartigen, sehr persönlichen Zugang bildete jedoch ihre intensive Auseinandersetzung mit der Kultur des Landes, aus der ihre Auswahl an Reisezielen und ihr motivischer Fokus hervor gingen.[73] Im Land Rover bereisten Morath, Olague und Figueroa zunächst Kastilien, die Provinz Toledo und Murcia, anschließend Andalusien (Jaen, Cordoba, Sevilla, Cartagena) und schließlich wieder Madrid. Aufgrund der genauen Captions Moraths war es möglich, eine Skizze des Reiseverlaufes anzufertigen (Abb. 14).

Am 21. April 1954 schickte Morath ihr Bildmaterial der Rundreise mit beigefügten Texten nach Paris (Abb. 15), darausfolgend kann die Dauer ihres Spanienaufenthaltes auf maximal acht Wochen festgelegt werden.[74] Anschließend kehrte Morath mit einem Umweg über Düsseldorf wieder nach Paris zurück (Abb. 5). Nach einem kurzen Zwischenstopp in London für einen weiteren Auftragsjob am Set der Filmproduktion „The Deep Blue Sea"[75], reiste Morath erneut nach Spanien. In Barcelona sollte sie für die Kunstzeitung *L'Œil* erstmals Picassos Schwester Lola de Vilato, ihre Familie und deren Sammlung fotografie-

---

[69] Vgl. Morath 1994a, S. 18.
[70] Vgl. Faber 2009, S. 259.
[71] Vgl. Jacob 2009b, S. 7.
[72] Vgl. Kaindl 2000, S. 13.
[73] Vgl. Faber 2009, S. 257.
[74] Ankunft am 23.2.1954 (Vgl. Morath 1994a, S. 18); Abreise vor dem 21.4.1954 (Abb. 15).
[75] „The Deep Blue Sea" (dt. „Lockende Tiefe"), Regie: Anatole Litvak, Autor: Terence Rattigan, mit Vivian Leigh und Kenneth More, Filmstart (UK): 23.8.1955, Shepperton Studios, Shepperton, Surrey, England. In London entstanden die Stories 1954-19 („London") und 1954-20 („Deep Blue Sea"), erneut unterschied Morath zwischen Auftragsarbeit und freiem Fotografieren.

ren (Story 1954-22), interessanterweise war die Zeitschrift im Zeitpunkt der Abwicklung noch gar nicht auf dem Markt. Die erste Ausgabe erschien erst im Januar 1955, der Beitrag zu Picassos Schwester im April 1955 (s. Kap. 4.3.). Ihre Kunstsammlung beinhaltete vor allem Frühwerke Picassos, die Mitte der 1950er Jahre zum ersten Mal einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Diesen sensationellen Fund druckte auch *Life* auf zwei Doppelseiten (s. Kap. 4.4.) ab. Parallel zu dieser Story fotografierte Morath in Barcelona Keramiken (Story 1954-21) und katalanische Malerei und Skulptur (Story 1954-23) des Museo de Arte Cataluna und des Museo Mares, die ebenfalls im französischen Kunstblatt veröffentlicht wurden (s. Kap. 4.2.).
Durch den finanziellen Rückhalt der Auftragsarbeiten war es Morath möglich, zusammen mit der Autorin Dominique Aubier und dem Verleger Robert Delpire Anfang bis Mitte Juli 1954 nach Pamplona zu reisen, wo sie die *Fiesta San Fermin* mit der Kamera festhielt. Moraths Interesse an kulturellen Festlichkeiten mit starken rituellen Bezügen fiel bereits bei ihrer Rundreise durch Spanien während der *Semana Santa* auf, die Wahl des Reiseziels Pamplonas dürfte jedoch auch literarisch motiviert gewesen sein. Wie bereits weiter oben zitiert, vermerkte Morath, dass die Lektüre von „Hemingways tales of the war and the bulls“[76] ihr Interesse an Spanien maßgeblich schürte, womit sie vermutlich auf Hemingways Roman „The Sun Also Rises“[77] angespielte. Die Aufnahmen, die während dieser Wochen in Pamplona entstanden, sollten im Jahr darauf in einer Zusammenarbeit mit Delpire und Aubier unter dem Titel „Guerre à la tristesse“ veröffentlicht werden (s. Kap. 4.5.).

Zusammenfassend erfolgten Moraths Spanienreisen 1954 in mehreren Etappen: Im Februar reiste Morath nach Madrid um für *Holiday* Mercedes Formica zu portraitieren (Story 1955-35), von dort aus weiter Richtung Süden durch Andalusien, wo sie vor allem die Festlichkeiten der *Semana Santa* (Story 1954-18) fotografierte. Nach einem kurzen Aufenthalt in Paris und London erhielt Morath erneut Aufträge in Spanien, diesmal von der französischen Kunstzeitschrift *L'Œil*. Nachdem sie die Kunstreproduktionen zu katalanischer Kunst (Story 1954-21 und Story 1954-23) und die Bilderstrecke zur Familie Vilato (Story 1954-22) abgeschlossen hatte, bereiste Morath den Norden des Landes, wo sie in Pamplona die *Fiesta San Fermin* (Story 1954-24) mit der Kamera festhielt. Das erhaltene

---

[76] Inge Morath, Text „About photographing Spain“, 1954, Abb. 13.
[77] Ernest Hemingway, „The Sun Also Rises“, Charles Scribner's Sons, New York 1926 (dt. von Annemarie Horschitz-Horst, „Fiesta“, Stuttgart 1947). Der Roman handelt von in Paris ansässigen Amerikanern, die nach dem 1. Weltkrieg versuchen, wieder zu einem geregelten Arbeitsalltag zurückzukehren. Der Protagonist Jacob Barnes, ein Kriegsinvalide, reist mit Freunden nach Spanien um in Pamplona der *Fiesta San Fermin*, dem Stierlauf (*encierro*) und den anschließenden Stierkämpfen (*corrida de toros*) beizuwohnen.

Bildmaterial dieser Reisen erstreckt sich auf 110 Rollen Kodak Super XX zu je 36 Fotos und ca. 350 Kodachromes. Zusätzlich zu diesem umfangreichen Bildmaterial verfasste Morath während ihrer Reisen zahlreiche Essays und Captions, außerdem archivierte sie diverse Dokumente und Briefe. Zu keinem Auftrag ist ein shooting script erhalten, teilweise lassen aber die Briefe Moraths an das Magnum-Büro Schlüsse zu den Vorgaben ihrer AuftraggeberInnen zu. In einem nächsten Schritt wird nun das archivierte Bild- und Textmaterial zu den Spanienreisen 1954 nach Inge Moraths Systematik vorgestellt und analysiert.

3. In Inge Moraths Archiv: Eine Materialsichtung

Von der archivalischen Ordnung ihrer Magnum-KollegInnen beeinflusst, systematisierte Inge Morath von Beginn ihres Schaffens Negative, Kontaktabzüge, Kodachromes, selbstverfasste Essays sowie ergänzende Unterlagen zu ihren Jobs nach Entstehungsjahr und einer fortlaufenden Jobnummer (Abb. 1–4).[78] Bei der Präsentation und Analyse des Archivmaterials steht das Anliegen im Vordergrund, Moraths archivalische Ordnung sichtbar und unmittelbar erfahrbar zu machen. Aufgrund der Verwandtschaft von Negativen und Kontaktabzügen, bleiben erstere in der vorliegenden Untersuchung jedoch unberücksichtigt. Nach der Bestandsaufnahme Moraths Kontaktabzüge in Schwarz-Weiß und ihren Diapositiven werden die zwei fotografischen Techniken zusammengeführt und anschließend mit ihren Captions abgeglichen, um so Moraths fotografische Praktiken während der Spanienreise 1954 in ihren verschiedenen visuellen und literarischen Bestandteilen zu rekonstruieren.

3.1. Contacts

> „Kontakte sind die Tagebuchseiten der Fotografen, man verfolgt jedes Drücken auf den Auslöser und versucht, den im Augenblick des Fotografierens getroffenen Entscheidungen gerecht zu werden, aber auch Schwächeres radikal auszumerzen.“[79]

Ein Kontaktabzug bietet auf einer A4-Seite eine Übersicht aller Belichtungen einer Filmrolle in ihrer ursprünglichen Reihenfolge, die zur nachträglichen Auswahl einzelner Aufnahmen hergestellt wird. Damit kann am Kontaktabzug der Arbeitsprozess am fotografierten Objekt sowie die redaktionelle Nachbearbeitung nach der Dunkelkammer nachvollzogen werden: Die Belichtungen zeigen in einzelnen Sequenzen die Annäherungen an das Bildmotiv und die unterschiedlichen Versuche des Bildaufbaus. Der Kontaktabzug ist nach Kristen Lubben das „Tagebuch fotografischer Erfahrungen, ein privates Hilfsmittel, das alles dokumentiert; Irrtümer, Fehltritte, Sackgassen – und glückliche Fügungen.“[80] Durch die zeitliche Einordnung der einzelnen Belichtungen ergibt sich durch den Kontaktabzug außerdem die zentrale Qualität der Authentizität. Hierzu nochmals Lubben: „In seiner ursprünglichen, unveränderten Form ist der traditionelle Kontaktbogen der Beweis schlechthin – nicht umsonst wird er im Englischen auch „proof sheet“ genannt. Auf dem Kontaktbogen findet ein Bild wieder seinen Platz in dem Zeitablauf, aus dem es herausgenommen

[78] Vgl. Jacob, Experteninterview I, Abschnitt 1.
[79] Morath 1994b, S. 125.
[80] Lubben 2011, S. 9.

wurde; hier wird die Erfüllung der Verheißung in Aussicht gestellt, dass ein Bild wahrhaftig das ist, was es zu sein beansprucht, dass ein Ereignis so abgelaufen ist, wie vom Fotografen behauptet."[81] Die nachträglichen Markierungen geben Aufschluss über persönliche Präferenzen, Bearbeitungsvorschläge und redaktionelle Entscheidungen. Im Archiv schließlich werden die Kontaktabzüge als Index gebraucht. Bis zur digitalen Wende gilt der Kontaktabzug als „integraler Bestandteil des fotografischen Prozesses".[82]

Die Herstellung von Kontaktabzügen ab den 1930ern ließ sich auf die technische Entwicklung der Kleinbildkamera, den Aufstieg der illustrierten Presse und der damit einhergehenden Professionalisierung des Fotojournalismus zurückführen. Kleinbildnegative erlaubten handlichere und kleinere Kameras, bedurften allerdings einer nachträglichen Vergrößerung. 1925 trat die Kleinbildkamera Leica ihren Siegeszug an: Die Filmrolle in ihrem Inneren wurde maschinell weitergedreht und erlaubte somit eine schnellere Arbeitsweise. Aufgrund des umfangreicheren Materials musste nach der Entwicklung in der Dunkelkammer eine Auswahl getroffen werden.[83] In den 1930er Jahren wurden daraufhin die Kontaktbögen bzw. die Negative zerschnitten und aussortiert – sowohl Cartier-Bresson und Chim als auch Capa und Taro gingen nach diesem Prinzip vor. Die nach Ansicht der FotografInnen gelungenen Aufnahmen wurden einzeln aufgehoben und in Notizhefte eingeklebt. Ein bekanntes Beispiel hierfür sind Capas Notizhefte zum Spanischen Bürgerkrieg (Abb. 16), in denen Bildsequenzen eingeklebt wurden, die während des Bürgerkrieges in Santa Eulalia in Aragón aufgenommen wurden und unter anderem durch die Publikation „Death in the Making" Weltruhm erlangten. Zu Capas bekanntester Aufnahme des Spanischen Bürgerkrieges, auch „The Falling Soldier" (Abb. 17) genannt, existiert weder ein Kontaktabzug, noch ist das Notizheft zu Cerro Muriano, der Ort des Geschehens, erhalten (Abb. 18). Aus diesem Grund wird bis heute darüber debattiert, ob es sich bei der Fotografie um einen Schnappschuss oder eine gestellte Aufnahme handelt.[84] An diesem Beispiel wird deutlich, wie sehr der Authentizitätsanspruch einer Fotografie an ihren sequenziellen Kontext im Kontaktabzug gebunden ist.

Die Methoden der Archivierung änderten sich mit zunehmender Professionalisierung des Fotojournalismus: Die Negative wurden vollständig archiviert und für die Kontaktabzüge zu Sequenzen zu je ca. sechs Aufnahmen zerschnitten, um alle Belichtungen eines Filmes auf einem Fotopapier in A4-Größe unterzubringen. Ab der Gründung von Magnum 1947

---

[81] Lubben 2011, S. 12.
[82] Ebd., S. 8. Zur Relevanz der Kontaktabzüge siehe auch Jacob, Experteninterview I, Abschnitt 4.
[83] Lubben 2011, S. 10.
[84] Für eine ausführliche Zusammenfassung der Problematik und die aktuellsten Forschungsergebnisse vgl. Richard Whelan, The Falling Soldier. 1936, in: Whelan 2007, S. 53–87.

wurde der Kontaktabzug zur Schaltstelle zwischen FotografInnen, RedakteurInnen, Agenturen und Zeitschriften, welche die Spuren der Produktionsschritte beherbergte.[85] Der eine „originale“ Kontaktabzug existierte nicht, da mehrere Abzüge – für das New Yorker und das Pariser Büro – hergestellt wurden, die oft verschiedene redaktionelle Markierungen erfuhren.[86] In dieser Arbeit werden aus mehreren Gründen ausschließlich die Kontaktabzüge des Pariser Magnum-Büros in den Fokus gerückt: Diese sind laut John Jacob wahrscheinlich die älteren Contacts[87], welche vermutlich zeitgleich zu den Projekten in Spanien, also Mitte der 1950er Jahre, entstanden und markiert wurden. Zudem wurden die Pariser Abzüge von Morath selbst gekennzeichnet und zeigen somit ihre persönlichen Präferenzen – möglicherweise sogar im Zeitpunkt der Projektabwicklung. Die New Yorker Abzüge enthalten abweichende Markierungen und sind eher mit den Veröffentlichungen Lola Garridos in den 1990er Jahren in Zusammenhang zu bringen. Wie Kaindl deutlich macht, vertraute Morath ihren ArbeitskollegInnen und traf zu einem späteren Zeitpunkt eine andere Auswahl an Fotografien für ihre Publikationen.[88] Im Umgang mit Contacts muss immer vor Augen gehalten werden, dass, auch wenn der Kontaktabzug eine Quelle von einmaliger materieller Präsenz und Authentizität darstellt, es sich dabei immer nur um ein „Zwischenprodukt“ im fotografischen Prozess handelt und die Auswahl der Fotografin, die Bearbeitung sowie die Erscheinungsform der endgültigen Abzüge berücksichtigt werden müssen.

Wie bereits im Kapitel 2.2. angesprochen, kann aufgrund der Archivalien davon ausgegangen werden, dass die Story 1955-35 wahrscheinlich vor, zumindest aber zeitgleich mit der Story 1954-18 entstand. Eine akribische Trennung der einzelnen Jobs ist daher nicht möglich. Im Folgenden werden die Stories chronologisch[89] vorgestellt, dabei werden der Umfang und die Motivik abgesteckt, Moraths Technik und Methoden genauer beleuchtet und exemplarische Einzelaufnahmen analysiert.

Insgesamt umfasst die Story 1955-35 („Women of the world“) 16 Filmrollen Super XX und drei Kodachromefilme. Zu Beginn ihres Spanienaufenthaltes widmete Morath mehrere Filmrollen Mercedes Formica – meist in Nah-, jedoch nie in Einzelaufnahme. Unter den ersten Fotografien finden sich auffallend viele Interieur-Szenen, die Formica abwechselnd

---

[85] Lubben 2011, S. 8.
[86] Ebd., S. 10.
[87] Diese Meinung vertrat John Jacob in einem persönlichen Gespräch im Februar 2014.
[88] Vgl. Kaindl, Experteninterview II, Abschnitt 7.
[89] Aufgrund der Archivalien (s. Kap. 2.2.) wird von folgender Chronologie ausgegangen: Story 1955-35, 1954-18, 1954-21, 1954-22, 1954-23, 1954-24.

bei der Arbeit – in ihrem Arbeitszimmer und bei Klientinnen (Abb. 19) – und in einem privaten, familiären Kontext zeigen (Abb. 20). Voreilige Schlüsse, die Interieurszenen als Hinweis auf die traditionelle Sphäre der Frau zu lesen, zerstreute Morath in ihren beigefügten Bildunterschriften: Der Grund für die zahlreichen Innenraum-Aufnahmen war das regnerische Wetter Madrids (Abb. 8). Dieses führte außerdem dazu, dass Morath in den ersten Tagen hauptsächlich mit Super XX-Filmen arbeitete, da sie Kodachromes für Innenraum-Aufnahmen als ungeeignet empfand.

In den anschließenden Wochen folgten zahlreiche Aufnahmen von Straßenszenen, beispielsweise von dem Flohmarkt El Rastro und den Straßen der Altstadt von Madrid. Sightseeingtouren, die Formica mit Gästen durch die Hauptstadt unternahm, führten zu zahlreichen Aufnahmen von Kirchen, Fresken, Kapellenkuppeln, Skulpturen und Passanten. Neben den Fotografien zu Formicas beruflichem und privatem Alltag fanden sich in Moraths Archiv auch Fotografien von Ausflügen, die Formica mit FreundInnen und Morath unternahm. Mitte März begleitete Morath Formica nach Valencia, wo sie den Feierlichkeiten *Las Fallas*[90] beiwohnten, da die juristische Fakultät ihre Falla des Jahres 1954 der Anwältin aus Madrid widmete - auch an diesem Parameter wird deutlich, wie präsent Mercedes Formica 1954 in der spanischen Öffentlichkeit war.

Im Gegensatz zu den ersten Filmrollen ging Morath im Großteil der Story 55-35 von Mercedes Formica als Fokus ihrer Fotografien ab – die zu Portraitierende ist nur noch gelegentlich und wenn, dann dem zentralen Geschehen entrückt, zu sehen. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass Morath öfters von Formicas FreundInnen, Familienmitgliedern und Bekannten Einzelportraits in Nahaufnahme schoss als von der zu Portraitierenden selbst. Dieses absurd anmutende Missverhältnis kann mehreres andeuten: Einerseits könnten die Einzelportraits Formicas im Archiv fehlen, andererseits kann dies auch als ein ganz bewusstes Stilmittel Moraths verstanden werden. Formica wurde meist in kommunikativer Interaktion mit anderen dargestellt. Sie wurde in verschiedenen Rollen fotografiert, die durch die mit ihr abgelichteten Personen evoziert wurden: Formica als Anwältin, als Tochter, als Ehefrau, als Tante, als Freundin, als Mitglied der intellektuellen Gesellschaft, als großstädtische Flaneurin, als praktizierende Christin (Abb. 19–20).

Moraths Fotografien zeigen Spanien einerseits als modernes, westliches Land mit einer vielschichtigen Historie, andererseits als mystische, surrealistische Parallelwelt. Das Leben

[90] Das Fest *Las Fallas* erhielt seinen Namen aufgrund der gleichnamigen Skulpturen aus Pappmaché, die aufwendig hergestellt tagelang an den Plätzen der Stadt aufgestellt werden, um am letzten Tag des Festes angezündet zu werden. Vgl. Anon. 2014c.

in Madrid erscheint als Alltag zwischen Büroarbeit, Dinnerparties, Ausflügen, Stadtspaziergängen und kulturellen Veranstaltungen – wie in anderen Metropolen Europas. Den Flohmarkt *El Rastro* beschrieb Morath als „not a bit less colourful than it's more famous namesake in Paris".[91] Gleichzeitig verwies Morath auf die reiche Geschichte der Nation und präsentierte Spanien als Schmelztiegel verschiedener Traditionen. Vor allem in den Straßenaufnahmen während der Osterfeierlichkeiten in Murcia[92] stellte Morath das Nebeneinander von Traditionen und Moderne als Gleichzeitigkeiten verschiedener Zeit- und Kulturschichten aus (Abb. 21–24): In großstädtischen Straßenzügen stoßen Pferdekutschen auf Autos (Abb. 22), die historische Architektur dient als Kulisse der Straßenszenen: Vor der Kathedrale von Murcia verschmelzen die nächtliche, reiche Beleuchtung, Heiligenbilder, pompöser Blumenschmuck und die traditionelle Kleidung der partizipierenden Menschenmasse zu einem Kosmos fernab des Alltags einer westlichen Großstadt (Abb. 23).

Moraths Faible für Rückenfiguren kann einerseits daraus erklärt werden, dass – ganz praktisch nach Kurt Kaindl gedacht – die Fotografin unbemerkt Zeugin menschlicher Interaktionen werden kann[93], andererseits entsteht dadurch auf den Fotografien eine entindividualisierte, anonyme Masse, die symbolisch auf die Bevölkerung eines Landes verweisen kann. Die Fotografin nutzte Vorder-, Mittel- und Hintergrund zur bewussten Gegenüberstellung kompositorischer Elemente: „Seither haben mich Hintergründe fasziniert, ihre Beziehung zum Vordergrund, zum eigentlichen Gegenstand des Bildes, zu Front und Mitte"[94]. Durch Repoussoir-Figuren erhält der die Fotografie Betrachtende einen zugewiesenen Platz – seine Position wurde in der Komposition mitgedacht. Auch fanden sich zahlreiche Shots, in welchen eine zentrale, isolierte Person bzw. Personengruppe frontal aus Untersicht gezeigt wird, die das Individuum groß, würdevoll und ehrfurchterregend erscheinen lassen. Besonders oft und eindringlich fotografierte Morath Frauen und Kinder in dieser Perspektive. Dies könnte, wie bei dem zeitgleich arbeitenden Fotografen W. Eugene Smith[95], als ein Hinweis auf die Folgen des Bürgerkrieges zu verstehen sein, dessen Opfer zum größten Teil männliche Erwachsene waren.

Morath komponierte die Aufnahmen meist im goldenen Schnitt, eine stilistische Angewohnheit, die partiell auf Cartier-Bresson zurückzuführen ist. Wie sie selbst betonte, übte

---

[91] Inge Morath, Text „Rough Captions. Story Mercedes Formica de Llosent y Maranon" (unpubl.), Story 1955-35 © Inge Morath Foundation, New York.

[92] Da die Aufnahmen der Prozession in Murcia unter 1955-35 archiviert wurden, obwohl sie wahrscheinlich während der Rundreise durch Andalusien (1954-18) entstanden, wird an dieser Stelle auf die Fotografien eingegangen.

[93] Vgl. Kaindl, Experteninterview II, Abschnitt 2–4.

[94] Inge Morath, zit. n. Carlisle 1975, S. 13.

[95] Vgl. Willumson 1992, S. 112–115.

sein Bildaufbau großen Einfluss auf ihre Arbeitsweise aus, da sie seit 1949 seine Kontaktbögen auswertete und neben seinen Kompositionsprinzipien auch verinnerlichte, mit welcher Ökonomie und Präzision er fotografierte.[96] Bei Betrachtung der Kontaktabzüge stellte Cartier-Bresson die Bilder auf den Kopf, um die Komposition besser beurteilen zu können.[97] Durch die Zusammenarbeit verstärkte sich Inge Moraths Interesse an surrealen Situationen und der Anspruch an die eigene Arbeit, ästhetische und sozialkritische Kriterien in der Pressefotografie zu vereinen.[98]

Die Kontaktabzüge der Story 54-18 umfassen Aufnahmen Formicas und „private shots" der Rundreise durch Spanien mit Gonzalo Figueroa und Ignacio Olague, wobei die zweite Gruppe den bedeutend größeren Part der Story ausmacht. Insgesamt umfasst die Story 14 Schwarz-Weiß- und fünf Kodachromefilme, wie Morath auf der Zollinhaltserklärung festhielt (Abb. 15). Es lassen sich drei Typen von Reisezielen ausmachen, die Moraths Interesse weckten: Regionen, die sie mit prägender Literatur oder Malerei verband, wie beispielsweise La Mancha, die Herkunft Cervantes' Don Quichote; Orte, welche das traditionelle Zeremoniell zur *Semana Santa* pflegten, v.a. Murcia und Cartagena; sowie bekannte Sehenswürdigkeiten und touristischere Reiseziele, wie zum Beispiel Cordoba, Granada, Sevilla und die Costa del Sol. Im Folgenden werden einzelne Stationen exemplarisch herausgegriffen, um an spezifischen Kontaktabzügen Moraths Arbeitstechniken und formale Methoden genauer betrachten zu können.

Über Santa Cruz de Murela in La Mancha reisten Morath, Figueroa und Olague nach Cordoba. In den dort aufgenommenen Fotografien (Abb. 25–31) stellte Morath wiederholt Interferenzen verschiedener Zeit- und Kulturschichten aus, indem sie diese durch räumliche Schichtung verdeutlichte. Beispielsweise gaben die aufgrund des dämmrigen Lichts nur schemenhaft erkennbaren Torbögen des „Säulenwalds" der Mezquita den Blick auf den lichtdurchfluteten, christlichen Zubau des 16. Jh. frei (Abb. 26). Morath interessierte an dem Bau vorrangig, auf welche Weise sich hier indogermanische, westgotische, arabische und christliche Traditionen vermengten.[99] Arglos spielende Schulkinder in weißen Uniformen kontrastierten die jahrhundertealte und angeschmutzte Fassade der Mezquita (Abb. 27). Kontemporäre Renovierungsarbeiten an einem Haus, in dem „one of the many

[96] Morath 2000, S. 162.
[97] Ebd., S. 162.
[98] Kaindl 2000, S. 10–11.
[99] Vgl. Inge Morath, Text „Rough Captions: Trip through Andalucia", 1954, Abb. 32.

famous philosophers [...] [of] Cordoba“[100] gelebt hatte, hüllten den historischen Bau in geheimnisvollen Nebel (Abb. 28). In einem Patio vermischten sich islamische und christliche Bauformen in Arkadengestaltung und Springbrunnendekor (Abb. 29). Morath hielt mit ihrer Kamera auch das Klavierspiel einer Schülerin der Klosterschule Colegio Provincial de la Merced fest, in welcher Isabella, I. von Kastilien, Kolumbus empfing, bevor er zu seiner bekanntesten Entdeckungsreise aufbrach (Abb. 30). Mit Blick auf die Kontaktabzüge (Abb. 25, 31) und den dazugehörigen Captions (Abb. 32) kann diese Liste nach Belieben fortgesetzt werden: Die ausgewählten Motive wurden als Synthese unterschiedlicher Zeitpunkte der fortschreitenden Menschheitsgeschichte festgehalten.

In Sevilla fotografierte Morath die Reinigungskräfte des Luxushotels Alfonso XIII. während ihrer Arbeit im Patio des Hotels (Kontaktabzug 54-18-237, Abb. 33). Auf der von ihr bevorzugten Aufnahme sind vier Frauen zu sehen, die im Innenhof den reich verzierten Steinboden kehren und aufwaschen (Abb. 34). Im Gegensatz zu den übrigen Shots sind die Frauen im Querformat und gleichzeitig aus dem Erdgeschoss in Augenhöhe aufgenommen. Morath entschied sich für jene Fotografie, die das Objekt möglichst nahe, klar sichtbar und in Augenhöhe präsentiert. Die Frauen im Vordergrund erfahren durch die vier Arkadensäulen im Hintergrund eine formale Parallele, nochmals verstärkt durch die Frau links außen, deren Körper in einer Linie mit der äußersten Säule verläuft. Da Morath in den Captions notierte, dass der Patio 1910 erbaut wurde, kann auch diese Fotografie als ein Beispiel für Aufeinandertreffen und Überlagerungen historischer Augenblicke gelten. In Zusammenschau mit thematisch ähnlich aufgebauten Fotografien, wie beispielsweise die der Bauarbeiten in Cordoba (Abb. 28), wird eine weitere Dimension der Aufnahmen fassbar: Morath rückte das Schaffen einzelner ArbeiterInnen an historischen Bauten in den Fokus. Indem sie die Prozesse der Instandhaltung thematisierte, präsentierte sie Rahmenhandlungen zu Bauwerken abseits bekannter visueller Zeugnisse der spanischen Kultur. Im Vergleich mit den konventionellen Aufnahmen Dmitri Kessels, die 1952 in *Life* erschienen (Abb. 35–40)[101], wird deutlich, wie die Bauwerke hier in ihrer baulichen Singularität präsentiert wurden, welche – wenn überhaupt – Leistungen herrschender Individuen geschuldet waren.[102] Aufgrund der ausgestellten Abwesenheit von Menschen bei Kessel erhielten die

---

[100] Um welchen Philosophen es sich dabei handelte, ließ Morath jedoch offen. Inge Morath, Text „Rough Captions: Trip through Andalucia“, 1954, Abb. 32.

[101] Life 1952, S. 50–61.

[102] So lautete beispielsweise die Bildunterschrift zu Kessels Aufnahme der Alhambra: „THE ALHAMBRA, seat of the Moorish kings of Granada, was begun in 1248 by the great Moslem warrior Al Hamar and lost by last Caliph Boabdil, who wept when Christians took it in 1492. Church and 16th Century palace of Charles V (*background*) rise over original Moorish buildings.“ Life 1952, S. 52.

Bauten eine gewisse Übermenschlichkeit. Im Gegensatz dazu führte Morath in ihren Fotografien die Gemachtheit der Bauwerke und das arbeitende Kollektiv vor und entwarf so Gegennarrativen zu großen Erzählungen, welche das architektonische Erbe als etwas von Herrschern Geschaffenes und sich selbst Aufrechterhaltendes präsentierten.

Auf nie veröffentlichten Shots des Kontaktabzuges 54-18-238 (Abb. 41) ist ein Kind in Arcos de la Frontera zu sehen, welches mit einem Schuh anstelle einer Puppe spielt und die Bildhälften formal in eine sonnenbeschienene und eine Schatten-Seite trennt (Abb. 42). Die anschließenden Fotografien (Abb. 43) zeigen Mutter und Tochter beim Beobachten von Passanten durch das unvergitterte Seitenfenster. Im Hintergrund heben sich zwei dunkel gekleidete Jungen von den weißen Fassadenwänden ab. Die bisher diskutierten Kontaktabzüge (Abb. 25, 31 und 41) veranschaulichen, dass Morath dazu neigte, Straßenaufnahmen im Hochformat mit einem ausgeprägten Tiefenzug zu strukturieren. Die Ausschnitte der fotografierten Straßenzüge und Architektur wurden von Morath so angeordnet, dass die Fassadenfronten parallel zu den seitlichen Bildrändern verliefen und somit das Objekt im Zentrum des Tiefenzuges zusätzlich rahmten. Torbögen wurden als halbrunde Abschlüsse in der oberen Bildhälfte fotografierter Ausschnitte eingesetzt. Diese formalen Einfassungen harmonisieren mit der motivischen Vorliebe für Öffnungen, Schwellen, Rahmen – kurz: Raumgrenzen und -übergänge. Preisgabe und Verschluss werden in vielfältiger Weise durch die Exposition von Stufen, Fenstern, Vorhängen, Gittern, Türschwellen, Arkadengängen und Treppenszenen thematisiert. Die Aufnahmen sind Spiegel Moraths Beobachtungsgabe außergewöhnlicher Situationen und stets bedachter, formaler Komposition. Die Kontaktabzüge diagnostizieren außerdem, dass Morath in ihren Stimmungsberichten gelegentlich lange auf einem Motiv verweilte und zeitweilig ihren Sujets nur einen Shot widmete.

Auch fotografierte Morath die Ankunft Gefangener aus der Sowjetunion in Vejer de la Frontera (Abb. 44–45): Frauen, Kinder und weitere Familienangehörige vermischen sich auf den Straßen mit offiziellen Mitgliedern der *Falange*, der *Frente de Juventudes*, die Jugendorganisation der *Falange*, und der *Guardia Civil*. Im Gegensatz zu Ernst Haas' Heimkehrerfotos (Abb. 46) fokussierte Morath weniger auf die Emotionen einzelner Individuen[103], als auf das performative Verhalten der Masse im Hinblick auf die Wechselwirkung zwischen Zivilbevölkerung und Vertretern des Staatsapparates. In den anschließenden Landschaftsaufnahmen (Abb. 47) verknüpfte sie die Ortstafel von Linea de la Conception in Form des Symbols der *Falange* – ein Bündel von Pfeilen und ein Tragejoch – im

[103] Vgl. Derenthal 1999, S. 192–193, und Derenthal 2006, S. 189.

Vordergrund mit dem beliebten Postkartenmotiv des Felsens von Gibraltar im Hintergrund. Durch Moraths Disposition der Motive konterkarierte das Ortszeichen einerseits die horizontal ausgerichtete Landschaft aufgrund der vertikalen Pfeile, andererseits wiederholte die geschwungene Form des Joches die Silhouette des Felsens. Die spanische Naturlandschaft und die politisch-administrativen Verhältnisse wurden in Zusammenschau gezeigt – als zwei Elemente, die sowohl parallele, als auch sich spießende Bestandteile aufwiesen.

In Granada hielt Morath einen Flamenco-Abend in der „Cueva de la Golondrina“ (Abb. 48) fest. Die Vorführungen der Zambra und Sevillana beeindruckten sie jenseits der körperlichen Fertigkeiten der TänzerInnen, da der Flamenco „islamische, jüdische, „gitano“ und europäische Einflüsse beinhaltet“[104] und für Morath als ein Symbol der Vermischung verschiedener Kulturen auf der iberischen Halbinsel galt.[105] Da Morath schnelle Bewegungsabläufe in schlecht belichteten Innenräumen fotografierte, griff sie ausschließlich zu den Super XX-Filmen. Sie präsentierte die gemusterten Kleider im Kontrast zu den karierten Bodenfliesen und fokussierte in zahlreichen halbnahen und nahen Aufnahmen auf die Gestik, Mimik und spezielle Körperhaltungen der TänzerInnen (Abb. 49).

Während der Karwoche widmete sich Morath den traditionellen Prozessionen und Ostermärkten in Madrid, Cartagena und Murcia (Abb. 21–24, 50–51). Ihre Fotografien zeigen überbordende Stände am Ostermarkt in Murcia und Kinder, die an den Glasscheiben der üppig gefüllten Auslagen der Süßwarengeschäfte kleben. Hühner, Tauben, Hasen, Ferkel, Kälber und Zicklein laufen durcheinander oder sind in Käfigen eingesperrt zum Verkauf exponiert; Gemüse, Obst, Eier und Körbe, in denen all das getragen werden kann, stapeln sich neben Kleidung, Hüten und Schuhen. Morath führte in diesen Aufnahmen eine Lebensrealität vor, die von den Hungersnöten des Bürgerkrieges und der Nachkriegsjahre weit entfernt schien.

Der Vergleich mit der nur vier Jahre zuvor entstandenen Fotoreportage „A Spanish Village“ von W. Eugene Smith (Abb. 52–56) zeigt, dass eine solche Darstellung keine Selbstverständlichkeit war.[106] Smiths Fotoessay war als Story zur Lebensmittelknappheit in Spa-

---

[104] Vounelakos 2009, S. 18.

[105] Vgl. Inge Morath, Text „In The Swallows Cave“ (unpubl.), Story 1954-18 © Inge Morath Foundation, New York. Garcia Lorca, den Morath als für sie entscheidenden Vermittler spanischer Kultur bezeichnete, beschrieb Flamenco als tiefen gesanglichen Ausdruck der andalusischen Identität: "Es handelt sich beim Cante Jondo um einen rein andalusischen Gesang, der schon im Keim da war, bevor die Zigeuner kamen, einen Gesang, der schon zu alttestamentarischen Zeiten angestimmt wurde, der durchknetet ist mit nordafrikanischem Blut, wahrscheinlich auch mit der tiefer liegenden Einschichtung einer zerklüfteten Rhythmik, Vorbild aller slawischen Musik. [...] Er ist wahrlich ein seltenes Beispiel für primitiven Gesang, Europas ältesten Gesang. Er singt wie eine augenlose Nachtigall. Er ist Gesang ohne Landschaft". zit. n. Krüger 2001, S. 115.

[106] Für eine ausführliche Analyse der Fotoreportagen Smiths siehe Willumson 1992.

nien konzipiert, an der *Life*, aufgrund politischer Implikationen großes Interesse hatte: Der U.S. Kongress diskutierte im Zeitpunkt der Abwicklung Smiths Auftrags eine Finanzhilfe für Franco.[107] Es handelte sich sowohl bei Moraths als auch bei Smiths Fotoessay um franco-kritische Reportagen über Spanien aus westlicher Perspektive zu Beginn der 1950er Jahre – trotzdem konnten die Ergebnisse kaum unterschiedlicher ausfallen. Smith fokussierte auf die „materielle Armut" und „spirituelle Noblesse" der spanischen DorfbewohnerInnen, indem er die Themen Armut und Religion zu einer Ikonografie des „Kreis des Lebens" – in meterologisch-landwirtschaflichem wie anthropologisch-religiösem Sinn – kombinierte. Er präsentierte ein rückschrittliches Land im Elend, welches seiner Vorstellung nach durch die Regierung Francos verschuldet war.[108] Smith verstand seine Fotografien als Waffe zur Kritik am diktorischen System, als persönliche Antwort auf die sozialen Probleme mit der unmittelbaren Bestimmung, Empathie bei seinen Landsleuten zu erzeugen. Seine politische Botschaft wurde allerdings vom Verleger Henry Luce unterlaufen, in gewisser Weise sogar ins Gegenteil verkehrt, da die Fotografien die Hilfe an Spanien dringend notwendig erschienen ließen und so als Argument für die Unterstützung Francos instrumentalisiert wurden.[109] Im Gegensatz zu dieser anwaltschaftlichen Haltung, aus welcher eine eindimensionale, stereotype und pathetische Wiedergabe der spanischen Lebensverhältnisse erwuchs, ließ Morath gerade die Widersprüchlichkeit der verschiedenen Lebensrealitäten – Armut und Überfluss, Säkulares und Sakrales, Moderne und Mystik – in ihren Aufnahmen wirken.

Dies wurde auch in ihren zahlreichen Fotografien der österlichen Prozessionen in Murcia, Cartagena und Madrid (Abb. 21–24, 57–65) fassbar. Die wichtigste Prozession Cartagenas am Mittwoch der Karwoche war dem Hl. Petrus (*San Pedro*) gewidmet, weshalb eine Statue des Heiligen im Zentrum des Umzuges stand. Wie Morath beschrieb, war die Statue im Besitz der Marine Cartagenas, die der Statue „a working man's salary"[110] ausbezahlten, von welcher die Roben, der Blumenschmuck etc. finanziert wurden. Der Statue des Apostel Johannes (*San Juan*), Schutzheiliger der Artillerie Cartagenas, kam neben dem Hl. Petrus ebenfalls eine bedeutende Rolle in der Prozession zu. Moraths Anmerkung, die Stadt gelte als bedeutendster militärischer Hafen Spaniens, verlieh der religiösen Festlichkeit eine unmittelbare politische Konnotation, in der sich klerikale und außenpolitische Diskurse überschnitten. Close-ups der *Nazarenos* zeigten die aufwendigen Gewänder aus Samt

---

[107] Willumson 1992, S. 90–91.
[108] Ebd., S. 112–115.
[109] Ebd., S. 117, 125–126.
[110] Inge Morath, Text „Captions SPAIN from Diaries" (unpubl.), Story 1954-18 © Inge Morath Foundation, New York.

(Morath bezeichnete sie als „Ku-Klux-Klan hoods“[111]), welche pro Stück 3000 Pesetas kosteten, ein Betrag, der für arbeitende Klassen vollkommen außer Reichweite war.[112] Während der sechsstündigen Prozession durften die schwer tragenden Mitglieder der Bruderschaft weder trinken noch essen. Es herrschte großer sozialer Druck, da bei Versagen der Ausschluss aus der Bruderschaft drohte. Dass die *Nazarenos* stolz auf ihre Mitgliedschaft waren, da die einflussreichsten Cartagener zu der Bruderschaft zählten, vervollständigt das Bild einer Gesellschaft komplexer Machtbeziehungen religiöser, ökonomischer, politischer und sozialer Natur. Auf die *Nazarenos* folgten die *Grenaderos*, deren Uniformen aus der Zeit Napoleons stammten; die *Californios*, eine Bruderschaft des nahen Dorfes California, dessen zahlreiche Emigranten in der neuen Welt ihr Glück fanden, und eine Parade „römischer Soldaten“ mit ihrem Anführer Pontius Pilatus in einer Stadt, die auf Siedlungen der Phönizier zurückging. Morath verknüpfte – ihre Aufnahmen und beigefügten Informationen als einzelne Stränge gedacht – die Prozession zu einem Knotenpunkt einer globalen Historienerzählung. Sie interessierte die Verschränkung christlicher und paganer Traditionen sowie zeitgenössischer, politischer Motivationen und die Sichtbarkeit sozialer Verhältnisse zwischen PartizipantInnen und ZuschauerInnen (Abb. 62– 63) .

Auch formal nahm Morath Bezug auf die fortschreitende Bewegung der Prozession und spielte mit abwechselnden Tiefenzügen und Parallelen im Bildfeld. Shots von einzelnen Bruderschaftsmitgliedern oder ZuschauerInnen wechselte sie mit Personen-Ensembles und Überblicksaufnahmen der kontrastreichen Menschenmasse ab. In den Schwarz-Weiß-Aufnahmen betonte Morath die Gegensätze der hellen Roben und des dunkel gekleideten Publikums sowie die unregelmäßige Verteilung von Lichtquellen mit Sammelpunkten um die Heiligenskulpturen im Prozessionszug (Abb. 58). Je nach Perspektive veränderte Morath den motivischen Ausschnitt: Aufnahmen auf Augenhöhe zeigten häufiger isolierte Individuen oder Personengruppen, fotografierte sie jedoch von einem erhöhten Standpunkt, fokussierte sie auf die formalen Kontraste der Voranschreitenden und Umstehenden und auf das performative Verhalten der einzelnen TeilnehmerInnen zueinander, wie auch schon bei den Fotografien heimkehrender Soldaten.

Am Gründonnerstag fotografierte Morath zahllose *Manolas*, Mädchen und Frauen in der höchsten Tracht, die mit großem Kamm hochgesteckte, schwarze *Mantilla* (Abb. 64–65). Da der einzig andere Anlass für diese spezielle Bekleidung große Hochzeiten sind, promenierten die Frauen stolz die Calle Major entlang und posierten bereitwillig für Fotografien.

---

[111] Inge Morath, Text „Captions SPAIN from Diaries“ (unpubl.), Story 1954-18 © Inge Morath Foundation, New York.
[112] Ebd.

Morath lichtete diese bevorzugt auf Augenhöhe und aus leichter Untersicht ab, sodass die Fotografierten besonders groß und würdevoll erscheinen. Ihre Faszination für die Festlichkeiten und die traditionelle Kleidung erklärte Morath aus ihrem Interesse an den sozialen Strukturen der spanischen Gesellschaft: „The fiestas are the great equalizers of this nation that still knows a lot of class consciousness as well as working class pride. In the fiestas, all wear the same costumes, robes of sinners in Holy Week processions, the dresses called Flamencoa in the Feria de Sevilla and the procession of Rocio.“[113]

Einige Wochen später fotografierte Morath im Museo de Arte Cataluna und im Museo de Mares in Barcelona Keramiken und Skulpturen (Story 54-21 und 54-23), obwohl sie im Bereich der Kunstreproduktion[114] kaum Erfahrungen gesammelt hatte. Da die Stories der beiden Museen ähnlich konzipiert waren, werden die zwei Aufträge an dieser Stelle zusammen gedacht und gemeinsam vorgestellt. Die Kunstobjekte sind meist frontal, gut ausgeleuchtet, vollständig und auf Augenhöhe wiedergegeben, bei Vollplastiken wird das Objekt zusätzlich um 90° nach links und rechts routiert abgelichtet (Abb. 66). Der neutrale, helle Hintergund und die exponierten Sockel mit Beschriftungsplaketten weisen das Gezeigte als museale Situation und daraus folgend das Artefakt als Kunstwerk aus.[115] Einen krassen Gegensatz zu diesen konventionellen Aufnahmen bilden die „installation shots“ zweier Passionskreuze und zweier Heiligenskulpturen (Abb. 67). Das durch die einseitige Belichtung des gerüschten Vorhangs evozierte Hell-Dunkel, in den Filmwissenschaften als Low-Key-Stil bezeichnet, und die ausschnitthafte Wiedergabe sorgen für eine dramatische Inszenierung der Kunstwerke.[116] Durch die Perspektive – die Kamera befand sich auf der Augenhöhe eines Erwachsenen und war nach oben ausgerichtet – wird auf ein persönliches Durchschreiten des Museums, ein individuelles Erleben der Szene rekurriert. Der Kontaktabzug (Abb. 69) macht darüber hinaus deutlich, dass Morath auch während des Verrichtens festgelegter Aufgaben ein waches Auge für interessante Beobachtungen hatte: Die

---

[113] Inge Morath, Text „Spain. Tries.“ (unpubl.), Story 1954-18 © Inge Morath Foundation, New York.
[114] Dass auch fotografische Kunstreproduktionen einer wissenschaftlichen Analyse unterzogen werden müssen, da sie den Blick des Betrachters prägen und keine „objektive“ Wirklichkeit wiedergeben, hielt verhältnismäßig spät Einzug in theoretische Reflexionen über das Medium der Fotografie im Verhältnis zur Kunstgeschichte. Spätestens seit Walter Benjamins Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1936) kann ein Bewusstsein für die Implikationen fotografischer Reproduktionen attestiert werden, allerdings fokussierte Benjamin auf den veränderten Status des Kunstwerkes, den Status der Reproduktionen ließ er hingegen weitgehend offen. Siehe zu dieser Problematik Peters 2009.
[115] Zu diesem determinierenden Mechanismus und den zugrunde liegenden Gesetzmäßigkeiten des scheinbar neutralen Galerieraumes siehe Brian O’Dohertys Aufsatzreihe „Inside the white cube“, welche zwischen März und November 1976 in der Zeitschrift Artforum erschien (Ausgaben 03/1976, 04/1976 und 11/1976). Vgl. O’Doherty 1999.
[116] Vgl. Hickethier 2007, S. 76.

ersten Aufnahmen der Filmrolle zeigen menschliche Silhouetten vor einer kolossalen Springbrunnen-Anlage bei Nacht (Abb. 68). Die geschwungenen Formen wiederholen sich formal in kontrastierenden Farben: Am unteren Bildrand sind die schwarzen Konturen der Passanten nur minimal sichtbar; die weißen, bogenförmigen Wellen der Fontainen nehmen hingegen den Großteil der Bildfläche ein. Trotz Moraths Markierung wurden diese Fotografien nie veröffentlicht.

Die Story zu Lola Ruiz Vilato (54-22) umfasst sechs Filme in Schwarz-Weiß und ca. 40 Kodachromes. Sie besteht einerseits aus einer Serie an Einzel- und Gruppenportraits Pablo Picassos Schwester Lola Ruiz Vilato mit ihren Kindern Lola, Jaime und Pablo (Abb. 70–74), andererseits aus fotografischen Reproduktionen der Frühwerke Picassos in Familienbesitz (Abb. 75–77). Während des mitternächtlichen Zusammentreffens der Vilatos griff Morath abermals zu Schwarz-Weiß anstatt zu Farbfilmen, um die schnellen Bewegungsabläufe in den schlecht belichteten Innenräumen festzuhalten. Halbnahe und nahe Einstellungen empfand Morath als besonders geeignet für die Konzentration auf Figurenkonstellationen und Interaktionen der Familienmitglieder (Abb. 71–74). Die Bewegungen des Kamerastandpunktes und der Subjekte – ihre Verweise, Ansprachen, Blickrichtungen, Gesten und Körperbewegungen – sorgten auf den Fotografien für eine alternierende Anordnung verschwommener und scharfer Bildelemente (Abb. 72). Durch die frontal zueinander stehenden Handlungs- und Blickachsen evozierte Morath eine direkte Involvierung ihrer eigenen Position (Abb. 73). Durch die dämmrige Beleuchtung war der Raum nicht gänzlich erfassbar, der durch Schatten und schroffes Hell-Dunkel gekennzeichnete Low-Key-Stil Moraths sorgte für eine dramatische, geheimnisvolle und bizarre Stimmung.[117] Sabine Folie beschreibt die Szenen als dunkel und surreal, in welcher die Protagonisten zwischen isolierter Konzentration und unruhiger Zerstreuung dargestellt sind.[118]
Unter den schwarz-weißen Kontaktabzügen befanden sich neben Portraits und Kunstreproduktionen auch Aufnahmen, die zwischen Kunstreproduktion und Familienprotrait angesiedelt werden können (Abb. 75). Morath lichtete verschiedene Arrangements im Appartement ab, welche die Kunstwerke in Zusammenschau mit ihren Besitzern und Alltagsgegenständen zeigten und an Konventionen der Interieurfotografie angelehnt waren. Durch die Wahl des Bildausschnittes setzte sie die abgelichteten Elemente in Beziehung, wie z.B. im Stillleben aus Madonna mit Blumenkranz, Büchern, Heiligenfiguren und einem Portrait

[117] Vgl. Hickethier 2007, S. 76.
[118] Vgl. Folie 1999, S. 29.

Picassos vor einer Mustertapete (Abb. 76). Die bedachte Abwechslung von Positivformen (Objekt) und Negativformen (Zwischenraum) führte zu harmonischen, ausbalancierten Kompositionen.[119] Die Aufnahme einer Leinwandmalerei Picassos, von Nichte Lola und einem Garderobenständer flankiert (Abb. 77), zeugt ebenfalls von Moraths Faszination über das Zusammenwirken der Werke mit der Lebensrealität der Wohnung.

Anfang Juli 1954 fotografierte Morath in Pamplona 38 Rollen Super XX-Filme und ca. 60 Kodachrome-Dias während der *Fiesta San Fermin*. Bedauerlicherweise sind die dazugehörigen Captions nur marginal erhalten, sowohl im Pariser, als auch im New Yorker Konvolut findet sich nicht mehr als ein Blatt zu den pompösen Festlichkeiten. Jedoch beinhaltet Moraths Essay in Lola Garridos „San Fermin Años 50" (s. Kap. 4.7.) ausführlichere Beschreibungen von Begebenheiten und Motive der Reise nach Pamplona, weshalb es naheliegender scheint, dass die Unterlagen zwar existierten, doch mangelhaft überliefert wurden.
Wie der Kontaktabzug 1954-24-328 (Abb. 78) zeigt, fokussierte Morath erneut auf alltägliche Markt- und Straßenszenen. Sie lichtete eine Lebensrealität zwischen Pferdekutschen und Autos ab, die sich zweifelsfrei außerhalb der omnipräsenten Hausfassaden abspielte. Zahlreiche Aufnahmen isolierten einzelne Individuen oder mehrere Subjekte zu Figurengruppen, meist Kinder und Frauen. Randsteine, Geschäftsfassaden oder Hausecken rahmten und strukturierten Moraths Fotografien (Abb. 79). Durch das Tageslicht herrschte eine gleichmäße Ausleuchtung der Szene, auch die Kameraperspektive auf Augenhöhe verstärkte den Eindruck einer objektiv gehaltenen Reportagefotografie inmitten einer Stadt, die sich „für großes Theater" [120] inszenierte. Morath plädierte in ihren Aufnahmen dafür, dass die Feierlichkeiten auch für die Einheimischen ein außergewöhnliches Ereignis darstellten – und nicht „nur" für den kulturell Fremden, der in den Riten „Ausdruck eines exotischen „Andersseins""[121] wahrnahm. In ihren Aufnahmen von Prozessionen, Markt- und Straßenszenen klingen Motive und formale Strategien der andalusischen Rundreise an (Abb. 80). Wie beispielsweise am Kontaktabzug 1954-24-326 (Abb. 81), auf dem sich Aufnahmen von *Gigantes y Cabezudos* befinden. Es handelt sich dabei um populäre, riesenhafte Figuren aus Pappmaschee, die während der *Fiesta* durch die Straßen Pamplonas zogen. Durch das Aufeinandertreffen der *Gigantes* mit ihren unverhältnismäßig großen Köpfen und der Schaulustigen entstanden amüsante Szenen, die auf „das Beunruhigende

[119] Vgl. Hickethier 2007, S. 48.
[120] Folie 1999, S. 35.
[121] Lahs-Gonzales 1999, S. 66.

und Ungewöhnliche im alltäglichen Leben“[122] abzielten (Abb. 82). Thematische und formale Anleihen des Surrealismus, wie die Verwendung augenfälliger Schatten und Maskierungen, das Motiv der Puppe, der Verdopplung und des Doppelgängers kehren immer wieder und verleihen dem Geschehen etwas Unheimliches und Wirklichkeitsfremdes.[123] In diesem Zusammenhang ist einerseits in Erinnerung zu rufen, dass Spanien für Morath als Brutstätte des Surrealismus galt, andererseits viele dieser Strategien auch schon bei Fotografien der vorhergehenden Jobs zur Anwedung kamen.

Im Zentrum *San Fermins* stand der *encierro* und der abends anschließende *corrida*, wie auch auf den Kontaktabzügen 1954-24-321 (Abb. 84) und 1954-24-343 (Abb. 85) zu sehen ist. Morath präsentierte den Stierkampf als eine Tradition zwischen Öffentlichkeit und Privatheit: Einerseits wurden die Bewegungsabläufe von Menschenmassen auf den Straßen und in der Arena wiedergegeben (Abb. 83), andererseits wurde das private Ritual des Ankleidens des Stierkämpfers Antonio Ordoñez (Abb. 87) abgelichtet. Die strenge Konvention, vor dem Kampf keinen Frauenbesuch im Ankleidezimmer zu empfangen, konnte Morath durch geschickte Verhandlung umgehen:

„It had been very difficult to be permitted to photograph the dressing ritual. The presence of a woman in the room of the matador before the corrida is a bad omen. I plead: „Look here, I'm always wearing pants when I work. Then I am neither man nor women, just an eye behind the camera and my feelings for the subject.[...]“ The representatives of Pedréz and Ordoñez finally decide in my favour and ask me to wait in the corridor.“[124]

Morath lichtete den Stierkämpfer in Close-ups auf Augenhöhe ab, welche für die Darstellung intimer Regungen, Charakterisierungen und Identifizierung mit Abgebildeten verwendet wird[125] und verstärkte so den Eindruck eines „Moment[es] mentaler Konzentration und intimer Kontemplation“[126]. Neben diesem Element des nachdenklich in sich gekehrt Seins bestand zweifelsfrei auch eine erotische Komponente.[127] Durch Moraths Einbettung in die Lektüre Hemingways „The Sun Also Rises“ kann jedoch argumentiert werden, dass es Morath nicht auf eine voyeuristische Sexualisierung von Ordoñez anlegte, sondern den Stierkämpfer als Personifikation der bei Hemingway ausformulierten männlichen Eigenschaften des Mutes und der Kraft inszenierte.[128] Es kam zu einer merkwürdigen Verschränkung von Tod, Gewalt, Leidenschaft und Erotik. Sowohl im Ankleidezimmer als auch in der Arena war Morath an der Psychologie, dem Charakter und der Erscheinung des

[122] Lahs-Gonzales 1999, S. 69.
[123] Vgl. Ebd., S. 66–69.
[124] Morath 1997, S. 29.
[125] Vgl. Hickethier 2007, S. 56.
[126] Matt 1999, S. 76.
[127] Vgl. Faber 2009, S. 265.
[128] Matt 1999, S. 80.

Stierkämpfers interessiert, die Fotografien betonten stets das Choreographische seiner Gesten, Würde, Triumphe und Enttäuschungen.[129] Der Stierkampf wurde von Morath weniger als sportliches Ereignis denn als dramatisches Spektakel wahrgenommen. In diesem – wahren – Kampf um Leben und Tod[130] machte sie die voyeuristischen Tendenzen stärker im Publikum der Arena, denn in ihrem Standtpunkt, der Beobachterin im Ankleidezimmer, aus. Sie präsentierte den *matador* als Held des Absurden in einer ausweglosen Situation – auch wenn er gewinnen sollte, begann der Kampf Tage später erneut.[131]

[129] Vgl. Matt 1999, S. 80.
[130] Vgl. Ebd., S. 79.
[131] Vgl. Ebd., S. 79.

3.2. Kodachromes

„Noch heute liebe ich es nicht, trotz geladender Zweitkamera in der Tasche, gleichzeitig beiderlei Photos zu machen: die Denkweise ist so völlig anders!“[132]

Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Status der Farbfotografie während der 1950er Jahre birgt bis heute das Risiko, die immer gleichen Pauschalisierungen zu reproduzieren: Sowohl fotohistorisch konzipierte Überblickswerke als auch Künstlermonographien[133] skizzieren in diesem Zusammenhang mit Vorliebe eine polarisierte Aufteilung der Beteiligten in Befürworter und Gegner der Farbfilme und kommen über verschiedene Thesen zu ähnlichen Schlüssen: Farbe stelle in der Fotogeschichte sowohl ein technisches, als auch ästhetisches Problem dar und die betreffende Publikation arbeite daran, „color's problematic status“[134] entgegenzuwirken.[135] Wie Frizot selbst hervorhebt, ist seines Erachtens beim Sprechen über den Status der Farbfotografie und bei der Frage nach ihrem Etablierungsprozess eine Differenzierung der fotografischen Praxis in Amateurfotografie, „angewandte“ und „hohe“ Künste notwendig.[136] Diese Unterscheidung ist jedoch beim Betrachten Moraths Spanienfotografien wenig zielführend: Morath hatte Aufträge für kommerzielle Reisezeitschriften sowie für anspruchsvolle Kunstzeitungen inne, und ihre „privaten“ Fotostrecken fanden später Eingang in Reise-Fotobücher und Kunstmuseen. Ihre Aufnahmen sind zwischen Hoch- und Popkultur angesiedelt.

Ohne Zweifel können Mitte der 1950er Jahre ökonomische, technische und archivarische Differenzen zwischen Schwarz-Weiß- und Farbfotografie konstatiert werden. Deshalb wird im Folgenden versucht, a priori von diesen Begleitumständen auszugehen und ästhetische Differenzierungen, welche auf kulturhistorischen Bewertungen beruhen, a posteriori zu diskutieren. Morath verwendete 1954 in Spanien für ihre Farbaufnahmen ausschließlich 35 mm Kodachrome Diapositive.[137] Kodachromes waren ab den 1930er Jahren am nordame-

---

[132] Inge Morath, zit. n. Carlisle 1975, S. 21–22.

[133] Hier wurden v.a. die Überblickswerke Frizot 1998, Roberts 2007 und Pröll 2013 sowie die Künstlermonografien zum Farbwerk von Inge Morath (Jacob 2009a) und Robert Capa (Young 2014) berücksichtigt. Für einen ausführlichen Forschungsstand zur Farbfotografie siehe Pröll 2013, S. 3.

[134] Panzer 2009, S. 8.

[135] Vgl. Panzer 2009, S. 8–9, Frizot 1998, S. 418 und Roberts 2007, S. 7–8.

[136] Vgl. Frizot 1998, S. 418–419. Diese Differenzierungen sind hilfreich, um spezifischere Teilantworten geben zu können. Frizot argumentiert, dass es in einem derart zersplitterten Themenbereich genauso aussichtslos sei, Aussagen über „die“ Farbfotografie treffen zu wollen wie den Prozess „der“ Etablierung zu verhandeln (Etablierung in welchem Bereich nämlich?). Deswegen wird zwischen Entwicklungen im Amateurbereich und in den „angewandten“ und „hohen“ Künsten unterschieden und die Institutionalisierung in populären Medien, Kunsteinrichtungen, im privaten Bereich, etc. gesondert voneinander untersucht.

[137] Kodachrome-Diapositiven liegt eine subtraktive Farbmischung (Dreifarbendruck) zugrunde. Im Gegensatz zu älteren Methoden wurden bei diesem Verfahren drei dünne Farbschichten auf einem einzigen Träger fixiert und fest miteinander verbunden, weshalb die Produkte auch Mehrschichten-Farbfilme genannt wurden. Vgl. Koshofer 2014.

rikanischen Markt erhältlich und läuteten – zusammen mit Agfacolor-Neu am deutschen Markt – eine neue Ära der Farbfotografie ein, da die Mehrschichtenfarbfilme bedienungsfreudlicher, kostengünstiger und massentauglicher als ihre Vorgänger waren. In den nachfolgenden Jahrzehnten kam es zu einem rapiden Anstieg des Gebrauches der neuen Technik, trotzdem blieben die Kodachromes bis in die 1960er Jahre teuer und deshalb elitären Kreisen vorbehalten.[138] Auch Inge Moraths Arbeitsweise muss vor dem Hintergrund betrachtet werden, dass sie zu Beginn der 1950er Jahre die kostspieligen Kodachromes ökonomisch handhaben musste. Farbaufnahmen bilden daher die quantitative Minderheit in Inge Moraths Archiv.

Die Dias lieferten zwar brilliante Farben, waren aber für professionelle Pressefotografie nicht ideal, da die Bearbeitung länger dauerte als jene der herkömmlichen Schwarz-Weiß-Filme. Die Farbfilme konnten nur in einigen wenigen, spezialisierten Betrieben entwickelt werden und mussten anschließend wieder an die FotografInnen oder die Agentur retourniert werden. Fotografien in Farbe konnten deshalb keinesfalls so schnell in Magazinen erscheinen wie Schwarz-Weiß-Aufnahmen, die in jeder Dunkelkammer entwickelt werden konnten. Vorallem während Reiseaufträgen und für tagesaktuelle Berichterstattungen war dies ein klarer Nachteil, weswegen in diesem Zusammenhang oft auf Farbaufnahmen verzichtet wurde. Neben der Entwicklungsdauer war auch die Belichtungsdauer ein Nachteil für PressefotografInnen: Kodachromes wiesen eine niedrigere Lichtempfindlichkeit auf, weshalb schnell bewegte Objekte nur unscharf aufgenommen werden konnten.[139] Ernst Haas machte sich genau diesen Effekt der Kodachromefilme zu Nutze (s. Kap. 5.3.), Inge Morath hingegen verzichtete aus diesen Gründen bei Innenraumaufnahmen und bei Bewegungsabläufen meist auf Kodachromes.

Da Diapositive nicht auf dem Positiv-Negativ-Verfahren beruhten, gab es keine Abzüge und keine Vervielfältigungen auf Papier im weiteren Arbeitsprozess bis zur Wiedergabe in den gedruckten Magazinen.[140] Das Durchsehen der Aufnahmen erfolgte ausschließlich via Projektion oder an Leuchttischen (z.B. Abb. 87). Dafür wurden die belichteten Dias zerschnitten, einzeln gerahmt und in Boxen aufgehoben. Wie im Kapitel 3.1. vor Augen geführt, wurden die Filmrollen in Schwarz-Weiß zwar auch zu Sequenzen zerschnitten, allerdings basierte die Archivierung der Schwarz-Weiß-Filme auf der Kontextualisierung jeder Einzelaufnahme. Sowohl die Negative, als auch die Kontaktabzüge und die Captions wurden nach diesem System durchgehend in einen größeren Kontext (Filmrolle, Story, Jahr

[138] Vgl. Koshofer 2014.
[139] Vgl. Young 2014, S. 8–9. Vgl. ebenfalls Kaindl, Experteninterview II, Abschnitt 10–11.
[140] Vgl. Koshofer 2014.

und Fotografin) integriert. Die gelungensten Kodachromes hingegen wurden in Magnums Datenbank unter dem fotografierten Subjekt in einem Schlagwortkatalog („*Spain*“, „*animals*“, etc.) eingeordnet, statt in Verbindung mit der Story bzw. der Urheberin - unwiderruflich abgeschnitten vom ursprünglichen Entstehungskontext, der spezifischen Filmrolle und den anderen Aufnahmen der Fotostrecke.[141]

Die ökonomischen, technischen und daraus folgenden archivarischen Unterschiede von Schwarz-Weiß- und Farbfotografie hatten eine enorme Auswirkung auf die Rezeption des jeweiligen Mediums.[142] Die Differenzen führten zu einer kulturellen Umwertung der Kodachromes. Aufgrund der höheren Kosten von gedruckten Farbaufnahmen hielten Farbfotografien zuerst Einzug in Bereiche, die finanzkräftig und an einem exklusiven Image interessiert waren: Durch die Trias Mode, Werbe- und Industriefotografie wurde Farbe als ein Synonym für Popkultur abgestempelt, von der sich die Hochkultur abzuheben habe. Die von der Alltagserfahrung abweichende Farbwiedergabe führte dazu, dass Farbfotografie Künstlichkeit, Idealisierung und Theatralisierung zugeschrieben wurde, währenddessen Schwarz-Weiß-Fotografie als seriöser und medienimmanenter Gegenpart gedacht wurde.[143] Die im damaligen Zeitpunkt gängige Vorgangsweise der Bilderpresse, tagesaktuelle Berichterstattung in Schwarz-Weiß, bedingt durch die kürzere Belichtungs- und Entwicklungsdauer, und Werbeeinschaltungen in Farbe zu drucken, gab ihr Übriges zu dieser Entwicklung bei. Das Schicksal der zerschnittenen, aussortierten und einzeln aufgehobenen Schwarz-Weiß-Abzüge, wie in den 1930er Jahren praktiziert, wiederholte sich zwanzig Jahre später im Medium der Farbfotografie. Erneut wurde durch die mangelnde Kontextualisierung das Fehlen von Seriösität und Authentizität attestiert. Der Status der einzeln archivierten Kodachromes fiel weit hinter die in Sequenzen eingebetteten Kontaktabzüge der Schwarz-Weiß-Aufnahmen zurück. Zusätzlich wurde durch die Einordnung im *stock* die Verwendung von Kodachromes in späteren Publikationen oder Ausstellungen unterlaufen.[144]

Doch dass Farbfotografie aus diesen Gründen nicht geschätzt und nur marginal praktiziert wurde, ist ein Trugschluss. Die simplifizierten Zuschreibungen von Eigenschaften, die entweder Farb- oder Schwarz-Weiß-Aufnahmen immanent sein sollten, werden in der Fotogeschichtsschreibung FotografInnen in den Mund gelegt, die diese starren Einteilungen

---

[141] Vgl. Jacob 2009a, S. 195 und Panzer 2009, S. 13.
[142] Vgl. Jacob 2009a, S. 195–196.
[143] Vgl. Pröll 2013, S. 24–38 und Roberts 2007, S. 78, 83.
[144] Vgl. Jacob 2009a, S. 195–196.

niemals befolgten.[145] Capa beispielsweise forderte aufregende, dramatische und im Gedächtis bleibende Fotografien – und eine der zahlreichen Möglichkeiten, dies zu erreichen, war der Gebrauch von Farbfilmen. In einem Brief an George Rodger fasste er zusammen: „So, generally, more drama in the black-and-white and lots of color where color is, is the first rule.“[146] 1952 schrieb Capa in einem Brief an die AktionärInnen von Magnum, er beobachte „a very definite development towards color. While the magazines have enormous choice in filling up their black and white pages they are constantely short of material for their ever-increasing color space. We have to shoot far more color, also far more color stories on any subject. This again should not be indiscrimant but on subjects which demand color.“[147] Auch Morath knüpfte an diese Vorstellung an, dass die Wahl zwischen Schwarz-Weiß- oder Farbaufnahme im Motiv begründet sein müsse:

„Manchmal photographiere ich leidenschaftlich gern in Farbe, viel weniger jedoch als in Schwarzweiß. Farbe muss erst einmal *da* sein. Dem Photographen geht die Freiheit des Malers ab, Volumen zu ändern oder störende Farben auslassen zu können. Das <Hübsche> in der Farbphotographie kann mir richtig Angst machen – manche gängigen Emulsionen zeigen eine Tendenz zu Pastelltönen –, und die Reproduktion kann Anlaß[sic] zu tiefer Betrübnis geben. Die Tatsache, daß[sic] eine Photographie zweidimensional, also flach ist, beraubt uns des Reizes der in verschiedenen Tiefen gesehenen Farben. (Pinselstriche können dicker oder dünner sein!). Eine Wüste mit ein paar Farbklecksen ist großartig – aber wie steht's mit überfüllten Straßen in Großstädten? Hier hilft die Benutzung verschiedener Objektive, vom Tele bis zum Großformat. Man geht die Farbe auf andere Art an; der Prozeß[sic] der Transformation von Realität ins Bild verlangt neues Denken. Im Rahmen der von den Malern, vor allem den Impressionisten, entdeckten Gesetze der Farbe läßt sich durch das Neusehen von Formen und den Zwang zum Umdenken eine ganze Fülle von photographischen Möglichkeiten entdecken. Ich glaube, Ernst Haas war der erste Photograph, der das erreicht hat. Ich mag Farbaufnahmen von Natur, Landschaften, Gegenständen. Im allgemeinen[sic] mag ich farbige Porträts nicht - während Porträtaufnahmen in Schwarzweiß zu meiner Passion gehören.“[148]

Diese detaillierten Ausführungen verdeutlichen, dass Morath Schwarz-Weiß- und Farbfotografie als zwei grundverschiedene, fotografische Modi verstand, die nach unterschiedlichen Arbeitsweisen verlangten.[149] Ressentiments der älteren Generation gegenüber der Farbfotografie können daraus erklärt werden, dass die Technik das Erlernen einer neuen Bildsprache erforderte. Die farbdramaturgischen Möglichkeiten reichen nach Hickethier von spezifischen „Objektfarben“ zur Lenkung des Blicks, über „Ausdrucksfarben“, die beim Betrachter unmittelbar eine gewisse Emotion auslösen, bis hin zu „symbolische Far-

[145] Vgl. Panzer 2009, S. 14.
[146] Miller 1997, S. 94.
[147] Robert Capa, 1952, zit. n. Young 2014, S. 9–10.
[148] Inge Morath, zit. n. Carlisle 1975, S. 21–22.
[149] Vgl. Ebd., S. 25.

ben“, denen - kulturell bedingte – Bedeutungen zugeschrieben werden können. In Bildsequenzen kann auch der Gegensatz von Schwarz-Weiß und Farbe zum Gestaltungsmittel avancieren.[150]

Moraths Captions zu Spanien zeugen davon, dass sie schon 1954 bewusst Schwarz-Weiß- und Farbfotografie unterschied und darüber reflektierte, in welchen Situationen welche Farben vorherrschten und – darausfolgend – wann welche Technik sinnvoller erschien. In dem Text „About photographing Spain“ führte sie aus:

„There is much black: in shadows, in dresses, in eyes, inside of rooms – a certain quality in the black, a mood beyond a colour. The fighting bulls are black too, the lacquered hats of the Guardia Civil, the veils over women's heads in mass. But the light is white, the fury of the black bulls is white, the houses and the laundry beaten over stones and washed in pools and brooks is white. The colours they chose between this black and this white are violent. Red and purple, pinks as strong as those of the Indios, a juicy green of meadows, they only have in the north. The epitomy of colours is in Andalusia, dotted over the crills of dresses, splashed over shoes, woven into the get-ups of horses and mules and donkeys, hanging like immense butterflies in the semi-shade of a few luxurios gardens; it is inside the walls of the golden orange Alhambra, in the pole blue of the Mediterranean [sea] and flashes from the „costume of light“ – the traje de luz – of the bullfighters.“[151]

Zu den einzelnen Stories existieren teilweise noch genauere Bemerkungen, so berichtete Morath während des „Women of the world“-Auftrages (Story 55-35) von den Schwierigkeiten, dem Wunsch der *Holiday*-Redaktion nach Farbaufnahmen nachzukommen: „Unfortunately ther [sic] is very little colour. But it was, with the exeption of one afternoon on which I took the mantilla shots, raining solidly all the time, the general colour being a wet London grey.“[152] Durch das schlechte Wetter waren die Aufnahmemöglichkeiten auf die dunklen Interieurs beschränkt und Morath konnte Portraits in Farbe nicht allzu viel abgewinnen.[153] Aus diesen praktischen und persönlichen Gründen erstrecken sich die Kodachromes zur Story 1955-35 im Archiv auf nur zwei Diahüllen (Abb. 87). Zu sehen sind einige wenige Fotosequenzen, einmal Formica alleine in ihrem Arbeitszimmer und auf ihrem Balkon – ein Fotoshoot, von dem auch Aufnahmen in Schwarz-Weiß existieren –, ein anderes Mal mit einer Freundin, der ehemaligen Tänzerin Rosaria Imperio, die für die Kamera wie für die Bühne posiert. In der gleichen Hülle sind die einzigen archivierten Aufnahmen der Anhörung bei Franco verwahrt. Außerdem fotografierte Morath die schon erwähnten Freizeitaktivitäten Mercedes Formicas in Farbe. Morath nahm die Fotografien auf Augenhöhe bzw. aus leichter Untersicht auf, sodass Formica groß und würdevoll wirkt.

---

[150] Vgl. Hickethier 2007, S. 43–44 und Wulff 1999, S. 150.
[151] Inge Morath, Text „About photographing Spain“, 1954, Abb. 12.
[152] Inge Morath an John [wahrscheinlich John G. Morris], 1954, Abb. 8.
[153] Vgl. Ebd. und Carlisle 1975, S. 21–22.

Sie wechselte zwischen halbtotaler Einstellung für körperbetonte Aktionen, halbnaher Einstellung für Figurenkonstellation und Nahaufnahmen, welche Mimik und Gestik in den Vordergrund stellen. Moraths *Mantilla*-Shots bieten einen interessanten Vergleich zwischen Schwarz-Weiß- und Farbmaterial an: In den farbigen Close-ups fokussierte Morath auf Formicas geschmücktes Haupt und machte die hervorragende Qualität des warmen Tageslichtes sichtbar (Abb. 88). Sie verschränkte in den Farbaufnahmen die Einstellung, die dazu dient, intime Regungen wiederzugeben, mit den hellen Tonwerten, welche mit Hoffnung, Zuversicht und Glück verbunden werden[154], und schuf so ein subjektives, charakterisierendes Portrait Formicas. In den schwarz-weißen Pendants (Abb. 89) wählte Morath eine andere Einstellung – die Halbtotale –, welche weniger die Persönlichkeit Formicas, denn ihr Verhältnis zur Umgebung in den Vordergrund rückte. Formica ist im Angesicht bzw. „auf Augenhöhe" mit der spanischen Hauptstadt wiedergegeben, die hier durch den *Paseo de Calvo Sotelo* angedeutet wird. Auf diesem treffen historische Architektur und zeitgenössische Fahrzeuge aufeinander: Erneut stellte Morath Schnittstellen verschiedener Zeit- und Kulturschichten in ihren Aufnahmen aus.

Zur Rundreise in Andalusien wurden deutlich mehr Kodachromes archiviert. Auf über 200 Diapositiven fotografierte Morath eine Vielfalt an Motiven: die traditionellen Festlichkeiten *Las Fallas,* die Prozessionen der Karwoche in Madrid, Cartagena und Murcia, Landschafts-, Stadt- und Straßenansichten sowie Fotoserien zu einzelnen Begebenheiten, wie einer *Tienta de Torros*[155], ein Besuch bei den *Kalé*, einer Untergruppe der Roma, oder das Reinigungspersonal des Hotels Alfonso XIII. Die erste hier beispielhaft herausgegriffene Hülle (Abb. 90) zeigt einen Sonnenuntergang über den Dächern Carmonas, Architektur- und Marktaufnahmen in Écija und einen Besuch der *Gitanos Canasteros*[156] in Orihuela. Morath fotografierte einen jungen Mann der *Kalé* auf einem sonnenbeschienenen und steinigen Gelände sitzend, als er gedankenvertieft einen Korb flicht – und Morath nicht einmal zu bemerken schien. Auf anderen Dias versteckten sich schwarze Ziegen hinter Chumbreras, Kakteen mit pinken Blüten, deren Frucht in Spanien gegessen und in den 1950ern getrocknet zum Heizen verwendet wurde. In den menschenleeren Landschaftsaufnahmen reihte Morath Flächen von grünen Palmen, gelbem Stroh und blauem Himmel bzw. Was-

---

[154] Hickethier 2007, S. 76.

[155] Bei diesem, dem Stierkampf vorausgehenden, Ritual werden die Jungtiere auf ihr Aggressionspotential getestet. Vgl. Inge Morath, Text „Captions SPAIN from Diaries" (unpubl.), Story 1954-18 © Inge Morath Foundation, New York.

[156] Morath übersetzte diesen damals gebräuchlichen Begriff mit „Cane gypsies". Diese abwertende Bezeichnung der ethnischen Minderheit der *Kalé* ließ sich darauf zurückführen, dass ein Großteil auf den zahlreichen Zuckerrohrplantagen der Umgebung arbeitete. Vgl. Ebd.

ser aneinander. Auch die zweite, selektierte Diahülle (Abb. 91) der Rundreise zeigt einen Bruchteil der zahlreichen Landschafts- und Straßenaufnahmen, die während der Rundreise entstanden. Wie die Landschaftsaufnahmen in der vorherigen Hülle, bestehen die Aufnahmen der Zuckerrohrplantagen aus menschenleeren und formal komponierten Farbflächen (Abb. 92). Im Gegensatz dazu sind in den Stadtansichten mit Vorliebe Einheimische prominent vor Wohn- oder Sakralbauten positioniert (Abb. 93). Kompositorische Ähnlichkeiten zu den zeitgleichen Schwarz-Weiß-Aufnahmen liegen vor allem im bewussten Einsatz der Tiefenstaffelung. Diese wird einerseits erneut als zusätzliche Rahmung, andererseits als Überblendung verschiedener historischer Zeitpunkte gebraucht. Ein Dia zeigt einen kleinen Jungen in Chorkleidung im Portal der Kirche, ähnlich den Aufnahmen der Schulkinder vor der Mezquita in Cordoba (Abb. 27). Eine andere Diahülle beherbergt Farbdias der *Las Fallas* (Abb. 94), die ebenfalls formale Parallelen zu bereits vorgestellten Schwarz-Weiß-Aufnahmen zeigen: Frauen in Tracht werden – ähnlich den *Manolas* – aus der Menschenmasse isoliert und auf Augenhöhe ganzfigurig abgelichtet (Abb. 95). Neben Tageslichtaufnahmen mehrerer *Fallas*, unter anderem jener, die Dali gestaltet hatte, fotografierte Morath das traditionelle Feuerwerk und die brennenden *Fallas* bei Nacht. Durch die Verwendung des Farbfilmes rückte Morath den Gegensatz der Farben schwarz und gelb bzw. orange in den Vordergrund und erzielte dadurch eine von den schwarz-weißen Nachtaufnahmen Murcias abweichende Wirkung (Abb. 96).

Der Großteil der 40 archivierten Farbdias zu Lolita de Vilato (Story 1954-22) sind Reproduktionen der Werke Picassos auf Wunsch der Kunstzeitschrift *L'Œil* (Abb. 97–98). Die technischen Schwierigkeiten bei der Herstellung dieser Fotografien fanden sogar Eingang in den Artikel der Zeitschrift: „Le seul endroit oú l'on put trouver une lumière convenable, pour les photos en couleurs, fut l'escalier de l'immeuble. On plaça les tableaux sur la toise qui sert à mesurer les malades de Jaime, en faisant des prières pour que la marche de l'ascenceur ne fasse pas vibrer le palier pendant l'opération!"[157] Nur eine einzige andere Fotoserie hielt Morath ebenfalls in Farbe fest: Lolita, Picassos Nichte, posierte in einer gelb, grün und rot karierten Bluse neben Leinwänden ihres Onkels und am Dach des Hauses. Technische Nachteile der Farbfilme in den Aufnahmen der schlecht belichteten Innenräume werden im Vergleich mit den Außenaufnahmen sehr evident: Genau wie bei den Portraitaufnahmen Formicas griff Morath bevorzugt im Freien und durch einen „motivischen" Anlass, hier die farbenfrohe Kleidung, zu Farbfilmen. Sie benutzte die teuren Farbfilme vorangig für Aufnahmen, welche die Auftraggeber dezidiert forderten.

---

[157] L'Œil 1955, S. 13.

Die Kunstreproduktionen des Museo de Arte Cataluna und des Museo de Mares in Barcelona für *L'Œil* (Story 1954-21 und 1954-23) bergen angesichts der archivarischen Situation eine besondere Ironie: Es findet sich, neben den 7 schwarz-weißen Kontaktbögen, kein einziges Diapositiv der Story im Archiv Inge Moraths, obwohl die Mehrfarbigkeit der Skulpturen im Zentrum des Zeitungsartikels „La sculpture polychrome catalane" (s. Kap. 4.2.) stand. Die Farbreproduktionen im Artikel zeugen davon, dass Dias existierten – vielleicht wurden sie der Zeitschriftenredaktion zugeschickt und niemals retourniert, möglicherweise befinden sie sich nach wie vor in Magnums *stock*. Die fehlenden Dias sind in jedem Fall ein bestechendes Beispiel für die bereits geschilderten, unwiderrufbaren Archivierungspraktiken der Kodachromes und führen vor, wie diese bis heute in die Rezeption Moraths Œuvre weiterwirken.

Wie auch schon die freie Arbeit Spain (1954-18) umfasst die Fotostrecke zu *San Fermin* in Pamplona (1954-24) deutlich mehr Kodachromes als die Auftragsarbeiten. Die nicht ganz 70 Dias zeigen Szenen der Prozession, am Pferdemarkt und in den Straßen während der Feierlichkeiten, darüber hinaus die verschiedenen Stationen des Stierkampfes, wie beispielsweise der Ring, in dem die Bullen im Vorhinein gehalten werden, der Stierlauf, der Kampf in der Arena und den *traje de luz* (dt. in etwa „Anzug des Lichts") im Ankleidezimmer des Stierkämpfers. Aufnahmen der Prozession (Abb. 99–100) zeigen zahlreiche rote Farbflecken unter den Versammelten – die traditionelle Kleidung für *San Fermin* besteht aus einem roten Halstuch und einem weißen Hemd. Ein Passant (Abb. 101) trägt zwar braune Überbekleidung, dennoch sind das weiße Hemd und das rote Tuch unverkennbar. Diesem stellte Morath einen mit toten Gockelhähnen beladenen Anhänger im Vordergrund gegenüber. Erst in Kodachrome werden die farblichen Parallelen der ehrgeizigen, jungen Männer, die am *encierro* teilnehmen, und der toten Gockel evident. In der Arena (Abb. 102) benützte Morath die Farbe, um den Kampf- vom Publikumsbereich klar zu trennen: In der Arena überwiegen gesättigte Farben – starkes Rot, Pink, Gelb –, die sich so von der dunkleren Masse des Publikums abhebt. Den Bildausschnitt wählte Morath zumeist so, dass die roten und gelben Trennwände die Bildfläche im Verhältnis 1:3 teilen, auch Licht- und Schattenseiten der Stierkampfarena setzte sie so gekonnt in Szene.

Die Kronzeugen der archivarischen Aussortierung, und der daraus folgenden zeitlichen Dekontextualisierung, sind jene Kodachromes, die post mortem in den Magnumarchiven in Paris und New York aufgespürt wurden und seit 2009 unter „New York – Kodachromes Spain 1950s – 1960s" (ca. 450 Dias) und „Paris – Kodachromes Spain General/No Date/1950s" (ca. 170 Dias) in Inge Moraths Archiv verwahrt sind. Darunter befinden sich

zahlreiche Duplikate, die jeweils für den Pariser und New Yorker *stock* angefertigt wurden, aber auch andere, unbekanntere Fotoshots. Diese können teilweise in bereits vorgestellten Fotoserien verortet werden, anderen hingegen fehlt jegliche Möglichkeit der Kontextualisierung. Zwei exemplarisch herausgegriffene Diahüllen sind im Bezug auf die bereits beschriebenen Fotografien besonders interessant: Unter den New Yorker Kodachromes (Abb. 103) findet sich eine Aufnahme eines Mönches in Cartagena (Abb. 104), welche durch die Beschriftungen auf dem Papierrahmen in die Story Spain 54-18, genauer in die Aufnahmen zur *Semana Santa*, eingegliedert werden kann. Der Mönch blickt andächtig von einem Balkon auf die ihn umgebende Kloster- und Kirchenanlage. Das Motiv, der Ausschnitt und die Bildkomposition zeigen deutliche Parallelen zu Moraths Aufnahmen von Formica (Abb. 88): Der Fokus der Aufnahme liegt durch die halbtotale Einstellung auf dem Verhältnis zwischen Individuum und historischer Architektur. Farblich hebt sich die rote Kutte stark von den weiß-grauen Fassadenflächen ab und schafft so einen klaren Schwerpunkt im Bildaufbau.

Unter den Pariser Kodachromes (Abb. 106) sind mehrere Aufnahmen Sevillas abgelegt – die Aufnahmen aus dem Haus von Pilatus können durch schwarz-weiße Pendants sicher in das Jahr 1954 datiert werden. Das Motiv auf den Dias unmittelbar daneben, ein ärmlich gekleideter Mann über die Schultern seines Esels gebeugt (Abb. 105), kann jedoch mit keiner anderen Fotoserie in Verbindung gebracht werden. Auf dem Dia selbst steht „Humains Esp“, ein Hinweis auf die Archivierung im Stichwortkatalog in der Datenbank Magnums. Durch Moraths allgemeine Captions „Cervantes in La Mancha, the black weeping women of Gardia Lorca in a blinding white village street. Endless meetings of memories and surprises.“[158] lässt sich argumentieren, dass Morath in dem Motiv Don Quijotes Gehilfen Sancho Panza mit seinem Esel Rucio erkannte und ablichtete. Ähnlich konzipierte sie die Aufnahmen von Ordoñez als Sinnbild des Stierkämpfers Pedro in Hemingways „The Sun also Rises“.

Zusammenfassend lässt der Einblick in Moraths Archivunterlagen mehrere Schlüsse zu, unter welchen Bedingungen und mit welchen Methoden sie Farbe als Gestaltungsmittel ihrer Fotografien einsetzte. Die Wahl von Farbfilmen erfolgte immer bedacht, ausschlaggebend waren entweder Anweisungen der Auftraggeber oder das Bildmotiv – Morath wählte während freier Projekte Farbfilme ausschließlich, wenn Farbe „da“ war.

Aus technischen Gründen machte sie von Kodachromes grundsätzlich nur im Freien Gebrauch. Sie hielt die verschiedensten Motive – Straßenszenen, Portraits, Prozessionen,

---

[158] Inge Morath, Text „About photographing Spain“, 1954, Abb. 13.

Stierkämpfe, Kunstreproduktionen, Marktszenen, Landschaften etc. – in Farbe fest, passte jedoch stets die Komposition an die Farbgebung des Motivs an. Zahlreiche Szenen wurden sowohl in Schwarz-Weiß, als auch in Farbe abfotografiert, variieren aber in der Wahl des Ausschnittes, der Perspektive und der Strukturierung der Bildelemente. Insgesamt können in den Farbaufnahmen zwei verschiedene formale Strategien festgestellt werden. Farblich monotone Felder (Straßenzüge, Fassaden, Steinlandschaften, etc.) werden mit einem farbgesättigten, ins Auge stechenden Detail (bunt gekleidete Personen, farbenfrohe Objekte oder auffällige Fassadenfarbe) verknüpft. Ein farbiges Detail kann dazu verwendet werden, alltägliche Situationen oder Objekte in eine lyrische Metapher zu transformieren.[159] Im Gegensatz dazu sind farbintensive Landschaften flächiger, oft menschenleer, und ohne Blickpunkt konzipiert. Morath benützte bei den Kodachromes eine andere Bildsprache als bei Schwarz-Weiß-Filmen, bedachte allerdings in beiden Medien Bildausschnitt, Einstellung, Perspektive, und eine kompositorische Ausgewogenheit der Formen, bevor sie auf den Auslöser drückte. Im Vergleich ist der Korpus in Schwarz-Weiß viel umfangreicher als jener der Kodachrome-Aufnahmen, was sowohl auf ökonomische als auch auf technische Ursachen zurückgeführt werden kann. Die Dias bilden keinen repräsentativen Querschnitt der Motivvielfalt, da Morath ausschließlich im Freien und nur für bestimmte Motive, von denen nicht unbedingt schwarz-weiße Pendants existieren, Farbfilme verwendete. Beispielsweise wurden Landschaftsfotografien und Stadtansichten deutlich häufiger in Farbe als in Schwarz-Weiß abgelichtet. Cynthia Young gebrauchte im Zusammenhang mit Capas wiederentdecktem Farbwerk die treffende Metapher, Farbaufnahmen seien ein „Teil eines Orchesters“, deren Berücksichtigung die Gesamtwirkung des Werkes erst möglich mache.[160]

[159] Panzer 2009, S. 7.
[160] Young 2014, S. 26.

3.3. Captions

„Eine gängige Weisheit, der Inge und andere Fotoreporter anhangen: Ein ordentliches Foto ist nur ein Foto mit Bildunterschrift!“[161]

Von den FotografInnen verfasste Bildunterschriften waren bei Magnum fixer Bestandteil jeder Fotostory – Umfang, Inhalt und Qualität dieser Texte variierten jedoch stark. Ernst Haas beispielsweise war das Schreiben von Captions schon in den 1940ern zuwider („I always hated to write captions!“[162]), weswegen die Texte zu seinen frühen Stories häufig von Inge Morath stammten, die gemeinsam mit Haas als „Fotograf-Reporter-Team“ 1949 bei Magnum aufgenommen wurde.[163] Im Gegensatz dazu gestaltete Morath, geprägt durch ihr Sprachstudium in Berlin und die mehrjährige Arbeitserfahrung in Zeitschriftenredaktionen, ihre Captions professionell und sehr umfangreich – allein zu der Rundreise durch Andalusien tippte sie mehr als 130 A4-Seiten auf der Schreibmaschine ab. Ihre Texte sind von verschiedenen literarischen Genres geprägt und zeigen ihre zweifache Begabung für visuelles wie literarisches Erzählen.[164]

Im Rahmen dieser Arbeit ist – schon aufgrund des Umfanges der Captions – weder eine literaturwissenschaftliche Textanalyse dieser Schriften, noch eine semiotische Analyse des Verhältnisses von fotografiertem Bild und geschriebenem Wort möglich. Im Folgenden können nur verschiedene Aspekte dieser Texte genauer vorgestellt, Parallelen von Geschriebenem und Fotografiertem herausgearbeitet und anhand ausgewählter Beispiele illustriert werden. Grundlegend für eine Analyse ihrer Fotografien der Reisen 1954 ist der allgemein gehaltene Essay „About Photographing Spain“, der vollständig im Anhang abgebildet ist (Abb. 11–13). In diesem wird klar, dass Morath – bei Aufträgen wie freien Arbeiten – über ihre problematische Rolle als fotografierende Ethnografin und den daraus folgenden Gefahren der Aneignung und des Exotismus bewusst nachdachte und mögliche Vorgehen zwischen Annäherung und Austausch reflektierte:[165] „It has remain „taking“ [a picture] with me, a very definite, often painful act as well as a choice. It also definitely involves a certain intrusion into moods. I mean not just the mood of a moment, but their very own typical mood, reflecting their temperament and spirit, as proufoundly unshakable

---

[161] Kaindl, Experteninterview II, Abschnitt 13.
[162] R. Smith Schuneman, Photographic Communication. Principles, Problems and Callenges of Photojournalism, New York 1972, S. 209, zit. n. Simak 1990, S. 8–9.
[163] Morath 1999, S. 13.
[164] Zur Relevanz der Captions siehe auch Jacob, Experteninterview I, Abschnitt 5 und Kaindl, Experteninterview II, Abschnitt 13.
[165] Vgl. Folie 1999, S. 28.

as the shape of their bones or the colour of their skin.“[166] Die humanistischen Tendenzen der Zeit – und im Speziellen in Moraths Umfeld – werden in diesen Ausführungen sehr präsent. Morath vertrat die Ansicht, „a photographer must always work with the greatest respect for his subject and in terms of his own point of view. That is my own personal attitude, consequently I have a marked prejudice against „arranged“ photographs and contrived settings.“[167] Wie viele ihrer KollegInnen war Morath an möglichst authentischen Fotografien, bzw. an Fotografien von Menschen in authentischer Umgebung, interessiert.[168]
Einige Gedankengänge des Textes „About photographing Spain“ wurden bereits in vorherigen Kapiteln aufgegriffen – so beispielsweise die Ausführungen darüber, wie sehr sie die Kultur des Landes in ihrer Wahrnehmung prägte.[169] Sie inszenierte Ordoñez als Hemingways Pedro, fotografierte einen spanischen Dorfbewohner, der zusammen mit seinem Esel an Sancho Panza erinnerte, und beschrieb die spanische Landschaft mit den Worten „cubist patterns cast over the vast landscapes by sun and shade“.[170] Auch Moraths Überlegungen zur Farbgebung und -verwendung wurden schon in Kapitel 3.2. vorgestellt. Ihr Interesse an historischen Entwicklungen des Landes und Überlagerungen gesellschaftlicher Pluralitäten sind ihren Fotografien, aber auch ihren Captions abzulesen. In „About photographing Spain“ schrieb sie: „Maybe one can call it a journey in time. Watching for the old and the new fighting or embracing each other in the lunar landscapes“.[171] Und weiter unten: „The second half of the 20th is hitting there too, blasting it’s way into the old layers, drawing blood and punishment, but forcing it’s way with machines, tractors, automobiles, aeroplanes, books that evade censorship.“ [172] In Relation zu ihren Aufnahmen wird durch diese Ausführungen deutlich, dass, obwohl einige Passagen des Textes aufgrund des humanistischen Anstriches kulturessentialistisch („unshakable as the shape of their bones“[173]) anmu-

---

[166] Inge Morath, Text „About photographing Spain“, 1954, Abb. 11. Hierzu passend schrieb sie in der Publikation „España Años 50“: „A long time before serious tourism began in Spain and my sudden appearance is starteling, but my explanations in broken spanish are met with sympathy, curiosity and, often, the will to show me more. I take up these invitations, follow people to their houses, their gardens, their fields, listening all the time, hoping to be allowed to enter into some essence of their being and their spirit.“ S. Morath 1994, S. 18–19.
[167] Inge Morath, zit. n. Kaindl 2009, S. 240.
[168] „Wenn ich Innenaufnahmen machte, war ich immer bemüht, die Atmosphäre nicht zu stören. Wenn ich etwas bemerkte, das ich festzuhalten wünschte, machte ich die Aufnahme so schnell und so unauffällig wie möglich und versuchte, gewißermaßen unsichtbar zu sein.“ Inge Morath, zit. n. Carlisle 1975, S. 25.
[169] Vgl. dazu: „[I was] thanking everybody who had made me see this better, Velazquez and Goya, and Picasso, Capa’s photographs of the war, Hemingways tales of the war and the bulls. I saw it right away – I mean I saw it in a way that I desperately wanted to photograph it.“ Inge Morath, Text „About photographing Spain“, 1954, Abb. 13.
[170] Ebd., Abb. 11.
[171] Ebd., Abb. 13.
[172] Ebd., Abb. 13.
[173] Ebd., Abb. 11.

ten, Morath einen klar kulturrelativistischen Standpunkt einnahm. Sie versuchte, Spanien aus der Logik nationaler Kulturzeugnisse heraus zu verstehen und wiederzugeben, ohne ihren eigenen Standpunkt als Außenstehende zu verleugnen.

In weiteren Dokumenten schilderte Morath ganz spezifische Erlebnisse während ihrer Reise oder Charakteristika neuer Bekannter aus einer sehr persönlichen Perspektive. Hierzu verfasste sie Essays oder erläuterte, chronologisch nach Bildnummern geordnet, das Fotografierte in wenigen Worten – oft gibt es zu einer Story beide Arten von Captions. So zum Beispiel fanden sich im Archiv zu Mercedes Formica neben einem gleichnamigen Essay (Abb. 10) über 30 Seiten kürzerer Captions, die Personenbeschreibungen und Schilderungen gemeinsamer Erlebnisse beinhalten. Über einen Ausflug mit Mercedes Formica und Gonzalo Figueroa zu Freunden in das *Castillo de Aldoveda*, hielt Morath fest:

„Not very good shot of a cock leading a band of chicks around. But the story behind is fascinating, very Spanish: the proud administrator is called out to tell me how he fabricated this crazy cock that is looking after baby chicks and thinks he is a hen. Here is [the] recipe: First you change the cock's sex, make him a capaun in other words. Then you have to pluck out all his breast feathers and rub the breast with nettels. After that you quickly make the cock drunk with pieces of bread dunked into wine (all chicken love to gabble this up). While he is still very drunk you put the young chicks under him and from the moment he sobers up he behaves like a hen."[174]

Morath erzählte mit ihren Fotografien kurze Geschichten – die Captions agierten als narrative Bindeglieder zwischen den einzelnen Aufnahmen. Die Passage zu dem Hahn, der glaubte, er sei eine Henne, zeigt, dass die Bildbeschriftungen besonders wichtig wurden, wenn einzelne Fotos nur unzureichend gelangen. Durch die Captions ergeben sich einige Lücken im Bildmaterial, es fehlen im Archiv beispielsweise Schwarz-Weiß-Aufnahmen von Formicas Anhörung bei Franco oder die farbigen Kunstreproduktionen des Museo de Arte Cataluna und des Museo de Mares. Diese wurden vermutlich den Zeitschriftenredaktionen zugeschickt und nach der Produktion vergessen, verloren oder verworfen.

Die Texte „Mercedes Formica" (Abb. 10) und „Uncle Pablo" (Abb. 107) – zu Moraths Begegnung mit der Familie Vilato – waren entscheidend für die Gestaltung der Zeitschriftenartikel in *Holiday* und *L'Œil*, die nicht von Morath, sondern von AutorInnen der Zeitschriften stammten. Da zahlreiche Formulierungen deutliche Reminiszenzen an Moraths Essays zeigten, ist anzunehmen, dass die AutorInnen Moraths Captions kannten und damit arbeiteten.

---

[174] Inge Morath, Text „Captions SPAIN from Diaries" (unpubl.), Story 1954-18 © Inge Morath Foundation, New York.

Zu der Rundreise gibt es – neben über 100 Seiten einzelne Bildbeschriftungen in kurzen Sätzen – längere Captions zu einem Flamencotanzabend in Granada („In the Swallow's Cave", Abb. 108) und zu den traditionellen Feierlichkeiten der Karwoche („Holy Week in Spain", Abb. 109). Morath beschrieb und benannte die Landschaftszüge genau, analysierte die Geschichte der Region und die Etymologie ihrer Namen. So war zum Beispiel Santa Cruz de Murela in La Mancha durch „Don Quichote" berühmt geworden, Morath interessierte sich zugleich aber auch für den arabischen Ursprung des Ausdrucks „La Mancha", was zu deutsch mit „ohne Wasser" übersetzt werden kann. Ihre Captions kommen der Schreibform des Tagebuchs am nächsten, da sie ihrer Prosa auch handgeschriebene Notizzettel, Reisedokumente, Briefe, Flugzettel und Visitenkarten beifügte (Abb. 110). Im Archiv fanden sich außerdem auch ganz andere Textformen, zum Beispiel abgetippte Gedichte zu Spanien – Pablo Nerudas „Como era Espana" (Abb. 111) –, oder die Gesetzesentwürfe Mercedes Formicas (Abb. 112).

Entgegen Chris Boots Darstellung von Moraths Arbeitsweise „they [Moraths stories] bear little evidence of beeing planned; instead, her approach to a story was „to let it grow", without any apparent concern for narravite structure, trusting in her experience and interests to shape her work rather than an editorial agenda."[175] kann mithilfe Moraths Captions argumentiert werden: Sowohl bei Begegnungen mit einer bestimmten Person als auch – in einem allgemeineren Sinn – bei Reisen in ein unbekanntes Land und in einen neuen Lebensalltag, bereitete sich Morath stets gut vor und setzte sich im Vorhinein mit der Kultur des Landes oder dem Werk der Person, die sie treffen würde, auseinander.[176] Worauf Boot vermutlich anspielt, steht damit jedoch nicht im Gegensatz: Vor Ort ließ sie sich von diesen Erkenntnissen leiten, schöpfte ihre Motive und Komposition eher aus ihren visuellen und literarischen Erinnerungen, anstatt eine Liste an Motiven abzuarbeiten. Moraths Aufnahmen faszinieren, weil sie, trotz minutiöser Vorbereitung, ungeplant, spontan und authentisch wirken. Aus dieser Vorgangsweise ergibt sich eine mehrfache Rückkopplung zwischen bildlichen und schriftlichen Komponenten im Denk- und Arbeitsprozess: Einerseits speisen sich ihre Fotografien aus visuellen und literarischen Quellen, andererseits geben die Fotografien Anlass zu neuen Schriftstücken, welche, genau wie die Fotografien, an Gemälde, Fotografien, Filme, Romane oder Gedichte anspielen. Die Fotografien und begleitenden Texte sind von verschiedensten intertextuellen Bezügen geprägt und entfalten erst bei gemeinsamer Betrachtung ihr volles Potential.

---

[175] Boot 2004, S. 338.
[176] Vgl. Morath 1994b, S. 139.

4. Publizierte Fotoessays der Spanienreisen 1954

Die unterschiedlichen Formate, in denen Morath die Fotoserien ihrer Spanienreisen 1954 veröffentlichte, führen die Arbeitssituation der Magnum-FotografInnen in den 1950er Jahren prägnant vor Augen: Die verschiedenen Möglichkeiten der Publikation – Aufträge für Magazine und autonom gestaltete Fotobildbände, später begleitend zu Ausstellungen im Kunstkontext – gingen meist Hand in Hand. Dazu formuliert Mary Panzer treffend: „[Magazines] were numerous, the fees were good, and work was plentiful. By contrast, in the rare cases when art museums collected photography, exhibitions and publications were small, and payment came in form of recognition. Certainly no art photographer could earn enough from print sales to quit his or her day job.“[177]

Fotomagazine wurden zwar schon Ende der 1920er durch technische Neuerungen möglich gemacht und erfreuten sich während der 1930er Jahre wachsender Popularität, die Einführung kürzerer Arbeitswochen und der daraus folgende Boom der Freizeit- und Urlaubsindustrie nach dem 2. Weltkrieg führten jedoch zu einem derartigen Erfolg der Magazine, dass bis in die späten 1960er Jahre von der „Ära der Fotomagazine“ gesprochen wird. Sie erfüllten verschiedene Aufgaben, wollten informieren, erziehen, einen gewissen Lebensstil vorleben oder bestätigen und damit Sicherheit geben. In jedem Fall agierten sie als Ausgleich zum Arbeitsalltag und als zentrale politische und ökonomische Stimmungsmacher.[178] Magazine waren – bis sie schließlich vom Fernsehen abgelöst wurden – der effizienteste Weg, ein großes Publikum zu erreichen.[179]

Neben Fotomagazinen und frisch gegründeten Fotoagenturen zeugte auch der Erfolg des Bildbandes von dem veränderten Status der Fotografie und ihres Potentials.[180] Beide Publikationsformen waren in ihrer Konzeption grundlegend mit einer neuen „form of pictorial discourse“[181] verbandelt: dem Fotoessay. In dieser „narrative sequence of photographs accompanied by minimal text“[182] waren Fotos als sich selbst genügende Elemente konzipiert, die Ideen schneller und subtiler vermitteln konnten als Texte.[183] Durch die Erweiterung einer einzelnen Aufnahme zu einer Bilderabfolge wurde „Zeigen“ zu „Erzählen“: Durch kausale Verknüpfungen entstand etwas, das nicht ein einziges Bild, sondern nur die Gesamtheit aller Bilder zeigen konnte. Eindeutige Ordnungen der Dinge wurden Verände-

---

[177] Panzer 2009, S. 9.
[178] Vgl. Stein 2003, S. 155–156.
[179] Vgl. Panzer 2009, S. 9.
[180] Vgl. Faber 2009, S. 264–265.
[181] Willumson 1992, S. 1.
[182] Ebd., S. 1.
[183] Vgl. Goldberg 1991, S. 191 und Willumson 1992, S. 11.

rungen unterworfen, verschiedene Perspektiven konnten starre Ansichten ins Wanken bringen. Der sinnstiftende Anteil der BetrachterInnen, welche die Fragmente sinngebend zusammensetzen mussten, darf in diesem Zusammenhang keinesfalls unterschätzt werden.[184]

4.1. *Holiday*: „Women of the World: The Noble Mercedes“ (1955)[185]

Morath erhielt ihre ersten beiden großen Aufträge von *Holiday* – der erste war eine Story zu Soho und Mayfair im Jahr 1953, der zweite jene zu Mercedes Formica.[186] Die Zeitschrift wurde 1946 von dem in Philadephia ansässigen Verlagshaus Curtis Publishing Company gegründet, die auch *The Saturday Evening Post* und *Ladies' Home Journal* verlegten und in direkter Konkurrenz zu dem New Yorker Imperium Time Inc. standen. Eine Verkörperung des amerikanischen Nachkriegsaufschwunges, berichtete das Magazin in Vollfarbe von internationalen Hotspots, traditionellen und exotischen Reiseorten, von amerikanischer Hoch- und Popkultur, von Restaurants, Film und Fernsehen und von der Erholung Europas.[187] Trotz des Hanges zum Europäischen war das Journal in seiner inhaltlichen Bandbreite und naivem Optimismus augenscheinlich ein amerikanisches Fabrikat. In Anbetracht der Nonstop-Transatlantik-Flüge, die ab 1947 möglich, jedoch sehr kostspielig waren, bildete *Holiday* – mit seinen üppigen Farbfotografien, elegantem Layout und lebhaften Texten – eine günstige Alternative für Daheimgebliebene.[188] Kapitalistischer Luxus wurde mit demokratisch ausgerichteten SchreiberInnen im Kaliber des *New Yorkers* kombiniert: Textbeiträge von Ernest Hemingway, Jack Kerouac, Truman Capote, John Steinbeck, Arthur Miller und vielen anderen verliehen der Zeitschrift einen kultivierten und weltgewandten Anstrich, die Lektüre sollte in gleichen Maßen erziehen und aufklären.[189] Callahan resümmiert zu *Holiday*: „The magazine, in effect, sold an ideal of travel as enrichment, a literal path to intellectual and spiritual betterment. What *Vogue* did for fashion, *Holiday* did for destinations.“[190]

Das monatlich erscheindene Magazin besaß Mitte der 1950er Jahre eine Auflage von ca. 500 000 Exemplaren/Ausgabe.[191] Editor Ted Patrick und Art Director Frank Zachary, ein

---

[184] Vgl. Hickethier 2007, S. 51.
[185] Holiday 1955, S. 99–103.
[186] Vgl. Boot 2004, S. 339.
[187] Vgl. Panzer 2010, S. 50.
[188] Vgl. Young 2014, S. 14.
[189] Das treffende Adjektiv „sophisticated“ kann nur ungenügend ins Deutsche übersetzt werden. Vgl. Callahan 2013 und Panzer 2010, S. 50.
[190] Callahan 2013.
[191] Vgl. Ebd.

Freund und Nachbar Alexey Brodovitchs, waren für die erfolgreiche Blattlinie, die feinfühlige Wahl an FotografInnen, IllustratorInnen und AutorInnen und für das progressive Layout der Zeitschrift verantwortlich. Ted Patrick war für seine großzügigen Budgets und Deadlines sowie zurückhaltenden Anweisungen bekannt. Ab 1949 avancierte *Holiday* zu einem verlässlichen Abnehmer für Magnum.[192] Auch wenn dies in Hinsicht auf „Magnums commitement to justice, the common people, and black-and-white photography"[193] paradox anmutet, so verband Capa und Patrick gleichermaßen ihre Vorlieben für Glamour, Reisen und Poker.[194] Die wichtigste Zusammenarbeit zwischen Magnum und *Holiday* in den 1950ern war eine Reihe an insgesamt drei Fotoessays nach einer Idee Capas: Die Fotoreportage über die Generation X mit dem Titel „Youth and the World" erschien über drei Ausgaben gesplittet im Jahr 1953 und portraitierte 24 Individuen aus 14 Ländern auf 5 Kontinenten in Schwarz-Weiß und Farbe.[195] Aufgrund des enormen Erfolges der humanistischen Reportage folgten 1954–1955 „Women of the World" und 1956 „Children of the World" im gleichen Konzept und Format. Dass die dreiteilige Serie „Women of the World" schon länger in Planung war und der 1. Teil bereits im Dezember 1954 abgedruckt wurde – die Reportage zu Formica erschien erst im 3. Teil im Februar 1955 (Abb. 113–115) – spricht ebenfalls für eine Datierung der Fotografien Formicas in das Jahr 1954. Das Projekt war in seiner Präsentation einer neuen Generation mächtiger, arbeitender und gebildeter Frauen und in seiner pluralistischen Darstellung moderner Frauenrollen einzigartig, weder zuvor noch danach wurden in *Holiday* ähnlich aufgeschlossene Beiträge zum Wandel geschlechtlicher Ordnungen in privaten oder öffentlichen Räumen veröffentlicht. Mary Panzers Urteil zu *Holiday* fällt – auch deshalb – weniger optimistisch als Callahans aus: „In 1954-55, powerful modern women merited a special series – but they never appeared as such again in the magazine. This form of journalism finally melted into advertising, a world photographed in color in which everything is perfect, and perfectly available for sale to the American whom the magazine had once set to educate."[196]

Alle Fotos der drei Reportagen „... and the world" stammten von Magnum-FotografInnen. Neben Moraths Story zu Formica portraitierte David Seymour die italienische Schauspiele-

---

[192] Vgl. Panzer 2010, S. 51.
[193] Ebd., S. 52.
[194] Vgl. Ebd., S. 52.
[195] *McCalls* war anfänglich an dem Projekt interessiert, lehnte aber die politische Ausrichtung der Story ab, auf die Capa jedoch bestand. *Holiday* sprang ein und veröffentlichte die Portraitserien. „We intended to present the problem of a generation which has as it's main problem ‚going to war or not', and we have not one soldier or even one militant person, representing the trends of today, Communists, existentialists, Catholics, nationalists, imperialists, etc." Robert Capa in einem Brief am 1. Juli 1951, zit. n. Young 2014, S. 24. Siehe auch Young 2014, S. 24–25; 163–175.
[196] Panzer 2010, S. 53.

rin Gina Lollobrigida, Eve Arnold die haitische Ärztin Yvonne Sylvain und George Rodger die indische Sozialarbeiterin Qamar Khalil Ahmed im dritten Teil der Serie. Die Texte der „Women of the world"-Serie stammten von Roger Angell, der sich an den Captions der Magnum-FotografInnen orientierte. Der Artikel zu Mercedes Formica eröffnete er mit einer bewundernden Beschreibung Formicas Aussehen, um anschließend zu argumentieren, ihre charmanten Eigenschaften seien „almost distractions, for they are just a small part of Mercedes Formicas make-up."[197] Anschließend wurde Formica in ihrem beruflichen und privaten Umfeld vorgestellt, Formicas Erfolge in kulturellen und juristischen Bereichen wechselten mit Anekdoten aus ihrem gesellschaftlichen Leben ab. Ihre Beliebtheit blieb im Artikel jedoch omnipräsent. Das unausgesprochene Resümée des Textes mutet in seiner ungläubigen Freude sechzig Jahre später nicht überholt, sondern beinahe absurd an: Frauen konnten erfolgreich und sympatisch, ja schön und gleichzeitig intelligent sein!

Der Großteil des Textes beschrieb die vielfältigen Rollen Formicas, welche in der Bildspur schneller und intuitiver erfasst werden konnten. Nur wenige Informationen des Artikels lassen sich nicht aus den Fotografien ablesen. So beispielsweise die Geschichte Formicas bekanntester Klientin Antonia Pernia, die kurz zuvor mit 17 Messerstichen, die ihr ihr Ehemann zufügte, in die Notaufnahme eingeliefert worden war. Nachdem öffentlich wurde, dass Pernia schon über Jahrzehnte hinweg an der Gewalt ihres Mannes gelitten und aufgrund der finanziellen und rechtlichen Nachteile nie die Scheidung eingereicht hatte, wurde der Fall zu einem Sinnbild der minderwertigen Stellung der Frau im Rechtssystem Francos. Formica bot Pernia kostenlose Rechtsvertretung an, brachte den Fall an eine größere Öffentlichkeit, und präsentierte Francos Regierung konkrete Vorschläge zur Änderung der Gesetzeslage. Angells harsche Kritik „The legal position of women in Spain is, to put it mildy, medieval."[198] mutet in Relation zur vorherrschenden Position der nordamerikanischen Außenpolitik während des Kalten Krieges und dessen Protektion durch Unternehmen wie Time Inc., erstaunlich frei und kämpferisch gegenüber dem Regime Francos an.[199] Im Vergleich zu den Captions fällt eine wesentliche – weil den Inhalt verändernde – Kürzung auf: Im Artikel schrieb Angell wie Morath, Formica wäre damit zufrieden, dass ihr Mann für ihre finanzielle Absicherung zuständig sei. Im Text erhielt Formica dadurch eine gemäßigt-konservative, das Patriarchat gewissermaßen unterstützende Position. Mo-

---

[197] Holiday 1955, S. 99.
[198] Holiday 1955, S. 101–102.
[199] Bereits 1949 erschien in *Life* ein Artikel, in dem Franco als harmloser „sportsman" und Entenjäger portraitiert wurde. Vgl. Life 1949, S. 115–118. Zur Repräsentation Francos in amerikanischen Zeitschriften zu Beginn der 1950er siehe auch Willumson 1992, S. 115–133.

raths Captions führten jedoch weiter aus, dass Formica nur so in der Lage war, benachteiligten Frauen ihre Rechtsberatung kostenlos anzubieten.

Das Layout der Serie entsprach den Grundsätzen Zacharys Blattlinie: Das überdurchschnittlich große Format ließ die Kombination von großflächigen Bildern, zurückhaltenden Textblöcken und viel weißer Fläche zu (Abb. 113–115). In den Fotografien dominierten sprechende Details und elaborierte Perspektiven anstatt allgemeiner, gewöhnlicher Ausblicke. Die Gestaltung der Fotoreportage „Women of the world" blieb konstant einem Schema verhaftet: Zu Beginn des Artikels wurde – oft in Farbe – eine großformatige Aufnahme gezeigt, die den LeserInnen die Portraitierte bekannt machen sollte. Im Falle Formicas war die Aufnahme zwar in Schwarz-Weiß, dafür aber in einer für *Holiday* charakteristischen Bildkomposition wiedergegeben: Die Anwältin ist in ihrer Amtstracht vor dem Gericht zu sehen, leicht lächelnd blickt sie den LeserInnen direkt in die Augen (Abb. 113). Laut Mary Panzer beanspruchte Zachary für sich, das „environmental portrait, in which a subject poses in the setting from which it's power comes"[200] erfunden zu haben. Ohne hier in Diskussionen zu verfallen, ob und wie ein Art Director ein Portrait-Genre erfinden könne, fiel auch schon bei der Betrachtung Moraths Contacts und Captions auf, dass sie Portraits grundsätzlich gerne in vertrauten Umgebungen situierte und Formica im Speziellen mit Vorliebe in Relation zu verschiedenen Personen ihrer Umgebung festhielt, die als Synonym für Formicas unterschiedliche Rollen im Alltag fungierten. Formale Vorgaben wurden keine überliefert, allerdings waren die Kriterien in der Auswahl der Fotografien für Morath vermutlich schon im Zeitpunkt der Abwicklung des Auftrages klar nachvollziehbar, da „Youth and the world" 1953 in ähnlicher ästhetischer und inhaltlicher Ausrichtung erschien.

Anschließend wurde in mehreren, schwarz-weißen Aufnahmen verschiedenen Formates eine Erzählung generiert (Abb. 114). Die dominanteste Fotografie dieser Doppelseite entstand während einer Besprechung Formicas mit Antonia Pernia in der Wohnung der Klientin – an jenem Tisch, unter welchem sie nach der Attacke ihres Ehemanns gefunden wurde.[201] Erneut wurde jene Fotografie ausgewählt, in welcher die Protagonistin mit dem narrativen und ortsspezifischen Kontext in zugespitzter Dramatik korreliert. Die Aufnahme rückte die Beziehung zwischen Klientin und Anwältin in den Mittelpunkt, indem sie Pernia und Formica einander kompositorisch gegenüberstellte. Im Gegensatz zur frontalen Wiedergabe Pernias im Zentrum des Ensembles, war Formica an den rechten Bildrand gerückt

---

[200] Panzer 2010, S. 52.

[201] Vgl. Inge Morath, Text „Mercedes Formica" (unpubl.), Story 1955-35 © Inge Morath Foundation, New York.

und im Profil wiedergegeben. Während auf die nachdenkliche Klientin fokussiert wurde, war die Anwältin durch die Sprechbewegungen unscharf abgebildet. Mit Blick auf den dazugehörigen Kontaktabzug (Abb. 116) wird klar, dass die gegensätzliche Komposition aus aktiven und passiven Parts, Frontal- und Profilaufnahme sowie scharfer und verschwommener Bildelemente in den anderen Aufnahmen der Szene kein vergleichbares Pendant findet. Die Blicke der beiden Frauen waren auf ein in der unteren Bildhälfte wiedergegebenes Dokument in Formicas Hand gerichtet. Durch die leichte Überbelichtung und Unschärfe im Vordergrund wirkte das Dokument reinweiß, wodurch die Aufnahme metaphorisch aufgeladen wurde: Die Protagonisten reflektierten und diskutierten über einen Sachverhalt, dessen Ausgang noch ungewiss, noch unbeschreibbar war.

Die übrigen Fotografien positionierten Formica in verschiedenen privaten, beruflichen, kulturellen oder gesellschaftlichen Settings (Abb. 114): Die Anwältin wurde mit der ihr gewidmeten *Falla* in Valencia abgelichtet, bei der Kunstbetrachtung gemeinsam mit ihrem Ehemann, im Gespräch mit dem Duque de Tovar während einer Dinnerparty, auf einer *Tertulia*, zuhause während eines entspannten Nachmittagstees oder einer befreundeten Schauspielerin mit ihrem Kostüm helfend. Die ungleichen Größen und die eigenwillige Positionierung der Fotos ermöglichten das Springen zwischen einzelnen Aufnahmen und ließen durch die unterschiedlichen Möglichkeiten der Verknüpfung einzelner Szenen verschiedene, individuell auf den Lesenden zugeschnittene Abfolgen der Geschehnisse zu. Der in der oberen Bildhälfte positionierte Slogan „The daily doings of Mercedes are endlessy complex and satisfying“ verstärkte dieses Konzept zusätzlich. Der Wechsel an Einstellungen erzeugte eine Dynamisierung des Gezeigten, welche die Aufmerksamkeit des Lesepublikums steigerte.[202] Das abschließende, über zwei Seiten reichende Close-up (Abb. 115) fokussierte durch Einstellung und Lichtgestaltung sehr suggestiv auf die Psyche der Dargestellten, wie bereits in Kapitel 3.2. beschrieben. Die nach Panzer unmittelbaren, engagierten Portraits kennzeichneten die gesamte Zusammenarbeit von Magnum und *Holiday*.[203] Im intimen, nicht aber sentimentalen Portrait Formicas war Moraths Bewunderung für Formica jedenfalls allgegenwärtig. Die Fotografie erhielt durch ihre Farbigkeit außerdem einen Sonderstatus in der ansonsten schwarz-weißen Reportage. Die starken, klaren Farben transportierten Formicas Schönheit und Anmut sowie ihr freudiges, sympatisches Gemüt, die auch im Text angesprochen wurden.

---

[202] Vgl. Hickethier 2007, S. 57–58.
[203] Vgl. Panzer 2010, S. 52.

Erst in Relation mit dem Archivmaterial wird deutlich, dass die publizierten Fotografien nur die Spitze des Eisberges der festgehaltenen Bilderwelt Moraths bilden. Offensichtlich wurden Formicas Arbeitsalltag in ihrem Büro, ihre Anhörung bei Franco, die fein komponierten Portraits zusammen mit ihrer Mutter sowie die eher informellen Aufnahmen gemeinsamer Ausflüge im Print gestrichen. Dass die Zusammentreffen mit der intellektuellen und gesellschaftlichen Elite strukturell begünstigt abgedruckt wurden, korrespondiert auffallend gut mit dem Ethos des „magazine of leisure for richer living"[204], welches seine LeserInnen stets am internationalen Jetset teilhaben lassen wollte.

4.2. *L'Œil*: „ La sculpture polychrome catalane" (1955)[205]

Morath erhielt 1954 gleich zwei Aufträge der Pariser Zeitschrift *L'Œil*, die im Jahr darauf in der gleichen Ausgabe abgedruckt wurden. Das Kunstmagazin war im Zeitpunkt der Auftragsvergabe noch nicht auf dem Markt, die erste Ausgabe erschien im Jänner 1955. George und Rosamund Bernier fungierten als HerausgeberInnen und gelegentlich als AutorInnen der monatlich erscheinenden Kunstrevue. Eine interessante, personale Überschneidung mit Moraths Buchprojekt zu Pamplona bildet Robert Delpire, der sowohl als Redakteur der Zeitschrift (im Impressum als „Directeur technique" vermerkt[206]) agierte, als auch im gleichen Jahr Moraths ersten Bildband „Guerre à la tristesse" herausgab (s. Kap. 4.5).[207] Ohne genaue Auflagezahlen ausfindig machen zu können, lässt die Aufmachung und Ausrichtung der Zeitschrift darauf schließen, dass hier ein sehr spezielles, fachlich gebildetes Klientel bedient wurde. Beiträge der Ausgabe 4/1955 (15. April 1955), in die Moraths Fotografien Eingang fanden, reichten von KünstlerInneninterviews über spezifische Fachartikel zur Synagogenarchitektur der Region Vaucluse, zur Farbigkeit der romanischen Skulptur Katalaniens oder zu den angewandten Künsten des vorderen Orients des 17. und 18. Jh., hin zu Homestories von KunstsammlerInnen – die Ausführungen ließen aber niemals Zweifel aufkommen, dass stets von Objekten der Hochkultur die Rede war. Leserbriefe von Mitgliedern der Académie Goncourt und die gezielten Werbeeinschaltungen vervollständigen das Bild der intellektuellen, humanistisch aufgeklärten Leserschaft: Neben Anzeigen für Antiquariate, Kunstgalerien, der Societé des Amis du Louvre und luxuriöser Schreibgeräte, wurde auf den letzten Seiten der Ausgabe auch ein Inserat von „Collection Huit" abgedruckt, einer Verlagedition Delpires, in dem die aktuellen Bildbände von Dois-

---

[204] Holiday 1955, S. 3.
[205] L'Œil 1955, S. 32–39.
[206] Vgl. Ebd., S. 3.
[207] Vgl. Morath 1994b, S. 137.

neau, Cartier-Bresson und Rodger beworben wurden (Abb. 117). Der Preis der Zeitschrift von 200 Francs wurde mit dem Beisatz „Huit pages en couleurs“[208] angepriesen.

Das Cover der April-Ausgabe (Abb. 118) übt sich trotz einer ganzformatigen Farbabbildung in eleganter Zurückhaltung. Die Schriftanteile sind in Schwarz-Weiß gehalten und auf das Notwendigste reduziert: Im Gegensatz zu der prominenten Platzierung des Namens der Zeitschrift in der linken, oberen Bildhälfte sind die bibliographischen Eckdaten unauffällig und in heller Schrift wiedergegeben, auf Hinweise zu den einzelnen Themen der Ausgabe wird zur Gänze verzichtet. Die formatfüllende Fotografie zeigt eine Detailansicht mit dem Thema „Sieg des Davids“ eines romanischen Freskos von Santa María de Tahull. Paradoxerweise wurde dieses Werk im Artikel zur mittelalterlichen Kunst Kataloniens nicht abgedruckt, sondern nur erwähnt. Da das Fresco im Museo de Arte Cataluna konserviert wurde, ist anzunehmen, dass die Aufnahme von Morath stammte, obwohl in ihrem Archiv keine Abzüge erhalten blieben.

Das Layout des Artikels zur kolorierten romanischen Skulptur Kataloniens (Abb. 119–122) entspricht der seriösen Linie von *L'Œil*. Ganzseitige und kleinformatige Abbildungen wechseln einander ab, letztere sind stets harmonisch auf die Textblöcke in Dreierspalten abgestimmt, wodurch ein nüchterner, zurückhaltender und wissenschaftlicher Eindruck erweckt wird. Der Text stammte von dem Direktor der Barceloner Kunstmuseen Juan Ainaud, welcher auf mittelalterliche Malerei und Skulptur spezialisiert war.[209] Der kunsthistorische Fachartikel ist trotz des Fachvokabulars klar und verständlich formuliert, zahlreiche Bildvergleiche verdeutlichen die Ausführungen. Die in den Artikel einführende Fotografie (Abb. 119) gewährt auf Augenhöhe einen Einblick in einen der musealen Räume, die übrigen Fotografien (Abb. 120–122) entsprechen in ihrer frontalen Wiedergabe vor neutralem Hintergrund den Konventionen gängiger Kunstreproduktionen. Abbildungslegenden erinnern durch das kunsthistorische Vokabular an die Texte von Museumsplaketten, wodurch, gemeinsam mit dem Eröffnungsbild und dem begleitenden Text, ein musealer Rundgang unter der Führung des Direktors simuliert wird. Obwohl die Farbigkeit der Skulpturen im Mittelpunkt des Beitrages stehen, wurden aufgrund der hohen Kosten nur zwei Farbabbildungen abgedruckt (Abb. 121–122). Im Unterschied zu den monochromen Reproduktionen vor heller Kulisse, sind die polychromen Fotografien stets ganzseitig und vor dunklem Hintergrund wiedergegeben, vor welchem die Farben stärker zur Geltung kommen.

---

[208] Vgl. L'Œil 1955, S. 1.
[209] Vgl. L'Œil 1955, S. 46.

4.3. *L'Œil*: „48, Paseo de Gracia" (1955)[210]

Moraths Fotoreportage zur Sammlung der Familie Vilato erschien in der Ausgabe 4/1955 von *L'Œil*, von der bereits im vorherigen Kapitel die Rede war, nähere Informationen zur Zeitschrift, den Verlegern und der Blattlinie sind deshalb dem Kapitel 4.2. zu entnehmen. Das Layout des Beitrages (Abb. 123–127) schließt in seiner reduzierten Geradlinigkeit und übersichtlichen Struktur an die anderen Artikel der Zeitschrift an. Erneut führt eine besonders aussagekräftige Fotografie auf Augenhöhe in das Geschehen ein, welches die gesamte Familie vor einem Werk Picassos beim Musizieren abbildet (Abb. 123). Die gerahmte Leinwand im Hochformat korrespondiert formal mit der ebenfalls hochformatigen Fotografie, die durch Türstock und Wandbordüren auch eine Rahmung erfährt. In beiden Bildflächen wird der Blick auf Frauen in weißen Gewändern gelenkt – auf der Leinwand ein Mädchen während ihrer ersten Kommunion, im Foto Picassos Schwester Lola Vilato in ihrem Nachthemd und einem weißen sowie einem gemusterten Überwurf. Die kompositorischen Parallelen sind inhaltlich motiviert, wie der Text verrät: Picasso malte seine Schwester während ihrer ersten Kommunion, mit ihr posierte der gemeinsame Vater, der im Hintergrund des Werkes zu erkennen ist. Picassos Neffen sind formal ähnlich – dunkel gekleidet, trotz der Seitenansicht schlecht erkennbare Gesichtszüge – wie ihr Großvater auf der Leinwand im Umkreis der hell gekleideten Lola positioniert.

Die Fotostrecke druckte in Schwarz-Weiß Portraits der Familie, Interieuransichten und Kunstreproduktionen ab, wohingegen die wertvollen Farbdrucke ausschließlich Kunstreproduktionen vorbehalten blieben. Die einzelnen Abbildungen wurden bewusst im Textfluss positioniert und geschickt miteinander verknüpft. Eine Doppelseite (Abb. 125) kombinierte beispielsweise auf der linken Seite drei Textspalten und zwei Abbildungen – ein Arrangement der Wohnung und ein Portrait der jungen Lola Vilato – mit einer großformatigen, aktuellen Fotografie Lola Vilatos auf der gegenüberliegenden Seite. Auch über 50 Jahre später und in einem anderen Medium wiedergegeben, nimmt Picassos Schwester eine ähnliche Haltung ein und blickt dem Lesenden direkt in die Augen. Sogar die vertikale Linienführung im Hintergrund der Zeichnung korrespondiert mit der Tapete der Wohnung auf der Fotografie. Nach zahlreichen Kunstreproduktionen der Sammlung, war die abschließende Fotografie der Reportage erneut ein Portrait. *L'Œil* wählte jene Aufnahme aus, die Jaime Vilato vor einem Portrait seines Onkels zeigte (Abb. 127). Währenddessen die real anwesende Person gedankenversunken der Welt entrückt scheint, blickt der junge Pablo Picasso von der Leinwand direkt in die Kamera. Die verhältnismäßig einheitliche

[210] L'Œil 1955, S. 4–13.

Ausleuchtung der Szene und die Perspektive auf Augenhöhe der Protagonisten vermitteln eine ruhige, statische, fast andächtige Atmosphäre. Die Ähnlichkeiten der beiden in unterschiedlichen Medien Portraitierten werden durch die Choreographie ihrer Blicke zusätzlich verstärkt. Das Gruppenportrait zu Beginn der Reportage, die Kombination zweier Portraits in unterschiedlichen Medien und die abschließende Fotografie teilen sich eine ähnliche kompositorische Struktur: Verschiedene Realitätsstufen werden prägnant miteinander verschränkt, indem die unterschiedlichen, künstlerischen Medien aufeinander Bezug nehmen.[211]

Als Urheberin des Textes war zwar Rosamund Bernier in der Zeitschrift angegeben, gleich darunter wurde jedoch vermerkt: „Reportage photographique de Inge Morath"[212]. Im Vergleich mit Moraths Captions wird klar, dass der Zeitungsartikel in Moraths Essay zu der Familie Vilato (Abb. 107) wurzelt. In Relation zu den Captions fällt der Artikel allerdings deutlich ausführlicher aus. Da es sich dabei aber um Erlebnisse handelt, die nur Morath wissen konnte, wie beispielsweise die Entstehungsbedingungen der Farbfotografien, ist anzunehmen, dass sich Morath und Bernier zusätzlich mündlich austauschten. Bernier überarbeitete Moraths Essay und fügte ihm Informationen zu den einzelnen, abgebildeten Werken und Picassos Werdegang hinzu. Komplimentär zu dem in Kapitel 4.2. analysierten Artikel wurde auf Moraths persönliche Erfahrung vor Ort eingegangen, beide Artikel zielten jedoch auf die Vermittlung unbekannter Kunstwerke bei gleichzeitiger Unterhaltung der Leserschaft durch fingierte Freizeiterlebnisse ab: Statt eines Museumsbesuches stand nun der Besuch der bedeutenden Privatsammlung Lola Vilato an. Die Story wurde zwar aufgrund der Nachfrage nach Kunstreproduktionen der Werke der Sammlung initiiert, Moraths Portraits der Familie waren jedoch so eigentümlich, eindringlich und ansprechend in ihrer Überschneidung verschiedener Realitätsebenen, dass diese eine weitaus stärkere Rezeption erfuhren.[213]

4.4. *Life*: „A Family Cache of Picassos" (1955)[214]

Zwei Monate nachdem Moraths Fotoreportage zur Familie Vilato in *L'Œil* erschienen war, druckte auch *Life,* Teil des Verlagshauses Time Inc., die Story zur Sammlung Vilato auf fünf Seiten ab (Abb. 128–131). Der Befund, dass die Entstehungsgeschichte sowie formale und inhaltliche Strategien des wöchentlich erscheinenden Bildmagazines bereits sehr gut

[211] Vgl. Folie 1999, S. 34.
[212] L'Œil 1955, S. 5.
[213] Siehe Morath 1994a, Folie 1999 oder Lahs-Gonzales 1999.
[214] Life 1955, S. 124–130.

aufgearbeitet sind, mutet in Anbetracht der Bandbreite an wissenschaftlichen Publikationen beinahe wie ein Euphemismus an.[215] *Life* wird in der Fachliteratur, die sich aus der Selbstdarstellung des Magazines speist, zum definitiven Maßstab des (Magazin-) Fotojournalismus, zur „Quintessenz aller Illustrierten"[216] erklärt. In der Folge ist *Life* in der wissenschaftlichen Rezeption viel dominanter, als die Illustrierte am Markt oder in der Öffentlichkeit jemals war.[217] Noch heute wird eine akademische Auseinandersetzung mit dem Medium durch die vollständige und kostenfreie Bereitstellung aller Ausgaben von *Life* auf Google Books inklusive zahlreicher Suchfunktionen begünstigt.[218]

Wie Stein ausführt, steckte hinter der zurückhaltenden Pose des „verantwortungsbewusste[n] Understatement[s]"[219] der Zeitschrift die Strategie, durch den seriösen, redaktionellen Teil des Blattes das Vergnügen an den lukrativen Farbinseraten zu erhöhen.[220] Gleichzeitig versuchte *Life*, Farbseiten auch in das „redaktionelle Konzept der *gewagten Langeweile*"[221] zu integrieren, diese wurden meist für Kunstreproduktionen oder für Fotografien von Broadway- Produktionen eingesetzt, da die Bereiche Kunst und Kultur das Image des Blattes noch zusätzlich unterstrichen.[222] Als Capa realisierte, dass *Life* gelegentlich auch in Farbe publizierte – ab 1941 sogar am Cover[223] – forcierte er die Verwendung von Kodachromes unter den Magnum-ForografInnen, da er sich stets auf den Markt einstellte und das Honorar für Farbaufnahmen zusätzlich höher ausfiel als für Schwarz-Weiß-Aufnahmen. Ironischerweise war schließlich *Life* nicht der Hauptabnehmer für die Stories in Farbe, sondern *Holiday*.[224] Nach ausführlicher Recherche kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei dem Beitrag zur Sammlung Vilato um Moraths erste in *Life* veröffentlichten Fotografien handelt. Wiederabdrucke einer Story waren sehr üblich, auch Ernst

---

[215] Eine übersichtliche Zusammenfassung findet sich beispielsweise bei Willumson 1992, S. 14–24.
[216] Stein 2003, S. 137.
[217] Vgl. Ebd., S. 136–137, 144. Stein nennt als Beispiel für den immer noch vorherrschenden „wissenschaftlichen Tunnelblick auf *Life*" die Publikation: Erika Doss (Hg.), Looking at Life Magazine, Washington 2001. Ebd., S. 144.
[218] Im Gegensatz dazu müssen andere Zeitschriften zumindest aus Bibliotheken ausgehoben, meist aber in Fernleihe bestellt und anschließend von Hand nach relevanten oder gefragten Beiträgen durchsucht werden. Eine Übersicht der *Life*-Ausgaben auf Google Books kann unter folgendem Link aufgerufen werden: books.google.at/books/about/LIFE.html?hl=de&id=N0EEAAAAMBAJ&redir_esc=y (zuletzt aufgerufen am 16.02.2015).
[219] Stein 2003, S. 153.
[220] Vgl. Ebd., S. 153.
[221] Ebd., S. 155.
[222] Vgl. Ebd., S. 155.
[223] Vgl. Ebd., S. 160.
[224] Vgl. Young 2014, S. 10.

Haas' erste Fotoreportage zu den Kriegsheimkehrern in *Heute* wurde von *Life* erneut publiziert.[225]

Das Layout des Artikels (Abb. 128–131) mutet im Vergleich zu *L'Œil* überladen und unübersichtlich an. Im amerikanischen Wochenblatt wurde eine kürzere Fassung als in der französischen Kunstrevue abgedruckt, sowohl hinsichtlich des Textes, als auch in Anbetracht des Bildmaterials. Als einführende Fotografie wurde der Ausschnitt eines ähnlichen Portraits der Familie Vilato gewählt (Abb. 128). Durch die Beschneidung der Fotografie ist das Werk Picassos an der Wand des Appartements nur angedeutet wiedergegeben, die metaphorisch aufgeladene Korrelation der Bildflächen wie in *L'Œil* findet in *Life* keine Entsprechung. Darunter wurde zusätzlich eine Fotografie Pablo Picassos abgedruckt, um die Story für ein größeres Massenpublikum thematisch zu verorten. Auf der gegenüberliegenden Seite wurde ein realistisch-pointilistisches Portrait einer Spanierin in Tracht abgedruckt, das auch schon in *L'Œil* ganzseitig und in Farbe Eingang fand (Abb. 126). Auch in dieser Version der Veröffentlichung wurden dem Beitrag zwei Farbseiten zugestanden, auf der zweiten Seite wurden allerdings gleich vier Fotografien untergebracht. Erneut blieben die kostspieligen Farbdrucke Kunstreproduktionen vorbehalten, ganz im Sinne der Redaktion, die bunten Seiten der Zeitschrift neben Inseraten Zeugnissen der Hochkultur zu widmen. Nach drei ganzformatigen Seiten wurden der Story nur noch von Werbeanzeigen umringte Spalten eingeräumt (Abb. 130–131), die neben monochromen Kunstreproduktionen auch ein Stillleben der Wohnung zeigten (Abb. 130). Zwischen den einzelnen Abbildungen der Serie fanden keine feinen, kompositionellen Spielchen wie im französischen Kunstblatt statt. Der Fokus wurde stärker auf die Werke Picassos gelenkt, nur wenige Portraits bzw. Genrebilder und Stillleben wiedergegeben sowie die persönliche Entstehungsgeschichte der Story zur Gänze gestrichen bzw. missverstanden. Für den begleitenden Kurztext wurde schlecht recherchiert – der oder die namentlich nicht erwähnte AutorIn verstand den Artikel in *L'Œil* offensichtlich falsch, da nicht Bernier, sondern Morath die Vilatos in Barcelona besucht hatte. Der kurze, wenig informative Text von drei Absätzen wurde auf den folgenden Seiten von Bildlegenden abgelöst. In der direkten Gegenüberstellung wird deutlich, dass, während in *L'Œil* stets eine genaue Analyse des Werks in der Textspur mitlief, *Life* auf eine rein visuelle Sinnesfreude ausgerichtet war. Die französische Kunstrevue war, trotz ihrer inhaltlichen Fokussierung auf visuelle Zeugnisse, im Vergleich zu dem amerikanischen Fotomagazin sehr textlastig. Obwohl beide Zeitschriften

[225] Vgl. Simak 1990, S. 16 und Stein 2003, S. 147.

den Anspruch erhoben, gleichermaßen zu erziehen und zu unterhalten, können die ungleichen Resultate aus den gegensätzlichen Zielgruppen der Magazine erklärt werden.

4.5. Robert Delpire: „Guerre à la tristesse“ (1955)[226]

Neben den bisher vorgestellten Zeitungsartikeln wurde im Jahr 1955 auch Moraths erster Fotobildband mit dem Titel „Guerre à la tristesse“ (dt. etwa „Krieg gegen die Traurigkeit“) veröffentlicht. Der Pariser Verleger Robert Delpire war, wie bereits erwähnt, sowohl im Presse-, als auch im Verlagswesen tätig: Er arbeitete ab 1950 in der Redaktion der Zeitschrift *Revue Neuf* und ab 1955 für *L'Œil* und gründete 1951 mit Pierre Facheux ein Unternehmen, in dem er die Edition Verve, die Collection Huit, die Collection Neuf, die Collection Dix und die L'Encyclopédie essentielle verlegte.[227] Von Thomas Gunther wird er als „stets sehr aufgeschlossen für Neuerungen, was die Auswahl der Fotografien, das Schriftbild oder die Vorrangstellung der Bilder anging“ beschrieben.[228] Zahlreiche von Delpire realisierte Publikationen, darunter George Rodgers „Le Village de Noubas“ (1954), Robert Doisneaus „Les Parisiens tels qu'ils sont“ (1954), Henri Cartier-Bressons „Images à la sauvette“ (1952), „Danses à Bali“ (1954), „D'une Chine à l'autre“ (1954) und „Les Européens“ (1955); Werner Bischofs „Japon“ (1954) und „Carnet de Route“ (1957) sowie Robert Franks „Les Américains“ (1958), um nur einige wenige zu nennen, prägten das Genre des Fotobildbandes nachhaltig und genießen bis heute großes Ansehen.[229] Der Sammelband „Animaux d'Afrique“ (1953) der Tierfotografin Ylla und Moraths Fotobücher „Guerre à la tristesse“ (1955), „De la Perse à l'Iran“ (1958) und „Tunesie. De Carthage à demain“ (1961) sind Delpires einzige Bildbände, die sich aus Aufnahmen von Fotografinnen speisen. In historischen Anthologien bleiben sowohl Ylla als auch Morath oft unerwähnt.[230]

Kompendien humanistischer Dokumentarfotografie im weitesten Sinne, zeugen Delpires Publikationen der 1950er Jahre von seinem Interesse an bildender Kunst, dem Medium der Fotografie und an der Wissenschaft der Ethnologie bzw. (Kultur- und Sozial-) Anthropologie, vielen seiner Bücher ist ein pädagogischer Imperativ inhärent.[231] Monika Faber beschreibt Delpires Verlagstätigkeit als Bestrebungen, ein neues Genre zwischen Reiselitera-

---

[226] Dominique Aubier/Inge Morath, Guerre à la tristesse, hg. von Robert Delpire, Paris 1955.
[227] Für eine ausführliche Biografie Delpires siehe: Anon. 2015a.
[228] Gunther 1998, S. 574.
[229] Vgl. Ebd., S. 574 und Badger/Parr 2004, S. 190.
[230] Beispielsweise Badger/Parr 2004, S. 190.
[231] Gunther 1998, S. 574.

tur und zeitgenössischem Fotobuch zu schaffen.[232] Die erste umfangreiche, wissenschaftliche Aufarbeitung der Geschichte des Fotobuches weist Delpire eine Schlüsselrolle im französischen Verlagswesen in der Nachkriegszeit zu: „The example of Robert Delpire indicates that, as in any kind of publishing, initiatives are taken and innovations made by individuals, often one enthusiastic individual within a publishing organization. [...] Well-produced photobooks are expensive to make, and the market, whilst being an established „niche", is nevertheless small. This has been a recipe for publishing disaster in the past, and thus many photographers owe their photobooks to a singular patronage of an enthusiast like Delpire."[233]

Moraths Erstpublikation wurde 1955 in französischer Version unter „Guerre à la tristesse" (Abb. 132) in Delpires Collection Neuf und in deutscher Version als „Fiesta in Pamplona" (Abb. 133) im Züricher Verlag Manesse veröffentlicht, im Jahr darauf folgte die englische Fassung „Fiesta in Pamplona", 1957 eine japanische Version.[234] Das gestiegene Interesse an dem spanischen Traditionsfest kann einerseits auf die allmähliche Erholung Europas, die wirtschaftliche Konjunktur und dem darausfolgenden Boom der Tourismusindustrie in West- und Mitteleuropa, andererseits auf ein verbessertes Image des Stierkampfes in Spanien selbst zurückgeführt werden. Seit der Jahrhundertwende von der Bourgeoisie verdammt, ist ab den 1920er Jahren eine verstärkte Bautätigkeit neuer Arenen zu beobachten, auch seitens (inter-)nationaler Intellektueller wie Picasso oder Hemingway fand eine intensive Auseinandersetzung mit dem Volkssport statt, welche die Faszination an der brutalen Sportart rapide in den verschiedenen Gesellschaftsschichten anstiegen ließ.[235]

Die annähernd quadratische Publikation speiste sich nicht ausschließlich, aber zu einem sehr großen Teil aus Moraths Fotografien. 16 Aufnahmen der über 150-seitigen Publikation stammten nicht von ihr, sondern von den Fotografen Galle, Zubieta y Retegui, Roldane, Chapestro, Nisberg und Lusby. Verwunderlicherweise wurde für das Cover (Abb. 132–133) auf eine Fotografie von Morath verzichtet – zugunsten einer Aufnahme Galles. Die ursprünglich schwarz-weiße, gelb eingefärbte Fotografie zeigt eine Szene während des *encierro*, ein Motiv, welches auch im Buch hauptsächlich in Aufnahmen der übrigen Fotografen wiedergegeben wird. Der originale Titel hingegen ist ganz klar auf eine Fotografie Moraths zurückzuführen, in welcher sie die Worte „GUERRA A LA TRISTEZ[A]" einer Reklametafel isolierte und mit einem Portrait eines älteren, vom Krieg gezeichneten Besu-

---

[232] Vgl. Faber 2009, S. 265.
[233] Badger/Parr 2004, S. 190.
[234] Vgl. Kaindl 2000, S. 13.
[235] Vgl. Bernecker 2010, S. 100-101.

chers eines Jahrmarktes verkettete (Abb. 134). Vermutlich war die melancholische, geheimnisvolle Szene nicht representativ genug für das populäre, heitere und farbenfrohe Spektakel rund um *San Fermin*. Fotografien mit inhärenten Schriftzügen bilden aufgrund der Doppelung schriftlicher Bestandteile zudem bis heute ein spezielles Problem der Layoutgestaltung, weswegen häufig auf diese Art von Aufnahmen für das Cover verzichtet wird.[236] Die Einbandprägung der Publikation (Abb. 135) ging auf die Druckserie „Le Taureau" von Pablo Picasso zurück, welche zwischen Dezember 1945 bis Jänner 1946 entstand.[237] Die verschiedenen Stadien der Serie zeugen von der allmählichen Reduktion des Stiermotives von realitätsnahen Darstellungen hin zu linear-abstrakten Kompositionen (Abb. 136). Für den Einband wurde ausschließlich auf die Resultate des Abstraktionsprozesses zurückgegriffen, die in ihrer Anordnung wiederum an fotografische Darstellungskonventionen von Bewegung, ausgehend von Muybrigdes Bewegungsstudien (Abb. 137), erinnern.

Das Fotobuch (Abb. 138–147) ist in fünf Kapitel gegliedert, auf welche jeweils eine auf die Stationen der *Fiesta* abgestimmte Bilderstrecke folgt. In jedem Bildteil sind sowohl Schwarz-Weiß- als auch Farbfotografien zu finden, oft werden beide Techniken auf einer Doppelseite kombiniert und als ein aktives Gestaltungsmittel eingesetzt (Abb. 144–145). Auch wenn aus quantitativer Sicht Schwarz-Weiß-Aufnahmen überwiegen, was Jacob dazu bewegt, die Publikation als „largely black and white monograph"[238] zu titulieren, so kann jedoch angesichts des archivarischen Verhältnisses von einer ausgewogenen Auswahl der beiden fotografischen Modi gesprochen werden. Die Abbildungen in Kupfertiefdruck sind in drei verschiedenen Schemata arrangiert. Entweder erstreckt sich eine (querformatige) Fotografie über eine gesamte Doppelseite (Abb. 141) oder zwei jeweils seitenfüllende Aufnahmen – meist Hochformate – werden einander gegenübergestellt (z.b. Abb. 142–145). Als dritte Kompositionsstrategie kann die Kombination von drei Fotografien auf einer Doppelseite konstatiert werden (Abb. 138, 140). Hier erfolgt stets ein individuelles Spiel mit Größe und Gruppierung der einzelnen Aufnahmen. Durch die strategische Positionierung erhalten die Aufnahmen eine zusätzliche Bedeutung im Kontext, auf einer Doppelseite entwickeln sich einzelne Szenarien. Auf Bildunterschriften wird komplett verzichtet, wodurch die visuellen Zeugnisse in ihrem Fluss ungestört bleiben. Überblendungen und Überschreitungen des Rahmens werden räumlich dargestellt, die Bilder funktionieren weniger als singuläres Einzelwerk, denn als Teil eines narrativen Ablaufes. Die bewusste

---

[236] Für diesen Hinweis danke ich Kurt Kaindl in einem persönlichen Gespräch im Februar 2015.
[237] Vgl. Anon. 2015b.
[238] Jacob 2009b, S. 7.

Montage und suggestive Wirkkraft dieser Szenen vermitteln den Eindruck, dass die Publikation in ihrer Konzeption und Gestaltung am Medium des Films orientiert ist.

Die fünf Bildstrecken widmen sich alltäglichen Straßenszenen, der Prozession, dem *encierro,* der Haltung der Stiere und dem Stierkampf selbst. Von bestimmten Motiven, wie dem Stierlauf oder den getöteten Tieren nach dem Kampf, machte Morath kategorisch weniger Aufnahmen. Da diese allerdings im Bildband – für eine im Sinne Delpires „vollständige", enzyklopädische Darstellung des Themas – scheinbar erwünscht waren, wurde für die Aufnahmen des *encierro* und der Kadaver auf Fotografien anderer zurückgegriffen.

Die Publikation ist für die Gattung des Fotobildbandes sehr textlastig und für die Kategorie des Reisebuches sehr bildlastig, jedoch in ihrer Mischung von informativen und unterhaltenden Anteilen typisch für Delpires Verlagstätigkeit. Die parallellaufende Textspur fasst Lahs-Gonzales wie folgt zusammen: „Aubiers Aufsatz erkundet die Ursprünge der spanischen Riten und Feste und beschreibt sie auf ebenso poetische wie anschauliche Weise."[239]

Unerwähnt bleibt, dass der Essay in seiner politischen Ausrichtung humanistische Tendenzen und eine Rhetorik des Kalten Krieges auf bizarre Weise miteinander vereint. Explizit geäußerte und implizierte Vorurteile und Stereotype beschwören eine spanische Lebensrealität weit weg von den modernen Nationalstaaten West- und Mitteleuropas.

Hier knüpfte Aubier offensichtlich an das, in den 1950er Jahren längst überholte, antieuropäisch-isolationistische Staatskonzept von Ángel Ganivet an, welches auf der Unterscheidung zwischen Ländern des utilitaristischen Fortschrittes und der ewigen Substanz des spanischen Geistes basierte.[240] Auch das Gedankengut Miguel de Unamuno, welcher Don Quijote als Symbolgestalt des spanischen „ewigen Wesens" von der oberflächlichen und materialistischen Ratio des restlichen Europas abhob,[241] hatte möglicherweise Einfluss auf Aubiers Textproduktion.

Da Morath ebenfalls versuchte, Spanien als das kulturell Fremde greifbar zu machen und sogar auch auf die Figur des Don Quijote zurückgriff, können an dieser Stelle Parallelen zwischen Bild- und Textspur festgestellt werden. Beide führen hier einem französischen bzw. deutschen oder britischen Publikum weniger die kulturelle Wirklichkeit Spaniens vor Augen, denn ihre persönlichen Perspektiven auf das Land, die sich jedoch stark voneinan-

---

[239] Lahs-Gonzales 1999, S. 65–66.

[240] Ángel Ganivets Essays „Idearium espanol" (dt. „Spaniens Weltanschauung und Welteinstellung") wurden 1897 veröffentlicht: „So wie ich glaube, dass uns viele Völker Europas überlegen sind, wenn es um Abenteuer im Bereich der materiellen Herrschaft geht, glaube ich auch, dass es für die geistige Schöpfung keines mit so geläuterten natürlichen Fähigkeiten wie die unseren gibt.", zit.n. Hinterhäuser 1979, S. 231. Vgl. dazu auch Bernecker 2010, S. 20.

[241] Vgl. Ebd., S. 21.

der unterscheiden: Moraths Bilder zeugen von einer anderen Sichtweise auf die Festlichkeiten rund um *San Fermin*, von den melancholisch-geheimnisvollen Bildern des Jahrmarktes (Abb. 134, 142) bis hin zu den Aufnahmen des *matadors* (Abb. 145–147), welche diesen in einer zwiegespaltenen Rolle – einerseits als jungen, starken und attraktiven Stereotyp des männlichen Ideals, andererseits als introvertierter, verletzlicher Held des Absurden – präsentieren.

Der Klappentext der Publikation korrespondiert auf eigentümliche Weise mit den Beobachtungen der letzten Seiten: „Dieses Buch erlaubt uns, ein kleines Wunder zu vollbringen: nämlich das Fest des heiligen Firmin, wann immer es dem Besucher gefällt, mitzuerleben. Die Bilder sind mit keinen Legenden versehen. Die Erläuterung ist heikel, man muß immer wieder schauend lesen und lesend schauen. Es gilt weniger, hinter die Dinge zu kommen als durch die Farbenpracht der Bilder und den suggestiven Text das Fest in unserer Vorstellung so nachzubilden, wie es etwa ein Regisseur tun würde.“ Offen wird den Bildern größere Wichtigkeit sowie Aufrichtigkeit („die Erläuterung ist heikel“) als dem Text zugesprochen – obwohl die Fotografien als gleichermaßen „suggestiv“ verstanden werden können. Es wird dazu aufgefordert, visuelle und literarische Anteile zusammen zu denken und gegenseitig infragezustellen, da hier offensichtlich zwei verschiedene Individuen von derselben Begebenheit berichten. Auch wird nochmals dezidiert auf das Konzept der Publikation hingewiesen, welches schon in den bisherigen Beobachtungen deutlich wurde: Es handelt sich weniger um eine kritische Analyse, denn um eine unterhaltende Lektüre. Sogar die Orientierung am Medium Film wird in der Metapher des Regisseurs angedeutet. Im Gegensatz zu der Konzeption als „Reisefotobuch“ vermittelt jedoch der Einband den Anspruch, ein Stück Hochkultur zu präsentieren. Diese Verschränkung von massentauglicher Unterhaltung und ästhetischem Anspruch ist charakteristisch für Delpires Publikationspolitik.

Kurt Kaindl betont in diesem Zusammenhang, dass Morath bei der Publikation gerade am Anfang ihrer Karriere stand und die Ansichten des bereits anerkannten Verlegers sehr schätzte.[242] Er vermutet, dass Morath bei dem Produktionsprozess nur wenig eingebunden wurde und dass bei der Bildauswahl und Layoutgestaltung Delpire die tonangebende Kraft bildete, auch wenn dieser in einem Interview darauf besteht, dass sich Morath in der Konzeption des Bildbandes einbrachte.[243] Auch der Umstand, dass bei den Fotostrecken auf Bildunterschriften verzichtet wurde, kann als Hinweis darauf gewertet werden, wie domi-

[242] Vgl. Kaindl, Experteninterview II, Abschnitt 14.
[243] Delpire im Interview mit Jacob, 5. März 2008, vgl. Faber 2009, S. 265 und Fußnote 32 auf S. 268.

nant Delpire wirkte, da Morath ihre Fotografien mit Vorliebe durch ihre umfangreichen Captions erweiterte. Genauso ist die Wahl der Cover-Aufnahme weniger im Interesse Moraths, als im Interesse Delpires zu verorten. Den Gedanken des dominanten Verlegers weiterführend argumentiert Monika Faber, dass deshalb nicht nur Moraths Publikationen, sondern auch ihr unpubliziertes Werk zum Vergleich mit ihren etablierten KollegInnen herangezogen werden müsse. Ungeachtet dessen schätzt Kaindl „Guerre à la tristesse" als Moraths „erste umfassende Arbeit [ein], die deutlich ihre Handschrift und ihre spezielle Bildauffassung erkennen lässt".[244] In der Fotostrecke ist Moraths Standpunkt deutlich erkennbar, zugleich sind ihre Aufnahmen von großem Einfühlungsvermögen, Mitgefühl und Respekt den fotografierten Subjekten gegenüber geprägt.[245]

4.6. Lola Garrido: „España en los 50" (1994)[246]

Die Publikation „España en los 50" wurde 1994 von Lola Garrido herausgegeben, die seit den 1980er Jahren in Madrid als Sammlerin, Kritikerin, Kuratorin und Art Advisor im Bereich der Kunstfotografie aktiv ist. Auf der iberischen Halbinsel gilt ihre Fotosammlung, die neben Arbeiten von Inge Morath auch *vintage prints* von Garry Winogrand, Henri Cartier-Bresson, Irving Penn und vielen weiteren umfasst, bis heute als einzigartige Pioniersarbeit. In ihrer Heimatstadt San Sebastian war Garrido im cineastischen Bereich tätig, dieser prägte sie nachhaltig in ihrem Umgang mit Fotografie. Beispielsweise steht in ihrem Verständnis die Kontextualisierung einer Fotografie stets an erster Stelle. Garrido beschreibt die Zusammenarbeit mit Inge Morath während der 1990er Jahre, welche zu zahlreichen Publikationen und Ausstellungen im spanischen und internationalen Raum führten, als eine ihrer zentralen Schaffensepisoden.[247] Wie Kaindl im Interview betont, arbeitete Morath zeitlebens nur mit einigen wenigen VerlegerInnen zusammen, denen sie vertraute und auf deren Blick sie sich verlassen konnte. Zu diesen wenigen ausgesuchten KooperationspartnerInnen zählten neben Delpire und Garrido vor allem Kaindl und Blüml, ebenfalls wurden einige Projekte mit Aperture verwirklicht. Die Ausrichtung einer Publikation und die konkrete Bildauswahl wurde stets in intensiver Zusammenarbeit entschieden.[248] Im

---

[244] Kaindl 2000, S. 13.
[245] Vgl. Faber 2009, S. 265
[246] Inge Morath, España en los 50s, hg. von Lola Garrido, Madrid 1994.
[247] Vgl. Fernández-Santos 2013. Morath und Garrido realisierten „España en los 50s" (Morath 1994a), „San Fermin Años 50" (Morath 1997) und „Camino de Santiago" (Morath 1998). Vgl. Jacob 2009a, S. 190.
[248] Vgl. Kaindl, Experteninterview II, Abschnitt 7–8.

Vorwort zu „San Fermin Años 50“ beschreibt Lola Garrido, dass sie gemeinsam mit Morath die Bildauswahl für die Publikationen traf.[249]

„España en los 50s“ war an eine internationale Wanderausstellung gleichen Namens gekoppelt, beide Formate kombinierten Aufnahmen der Spanienreisen 1954 mit Fotografien der folgenden Jahre, als Morath für weitere Projekte nach Spanien zurückkehrte.[250] Die deutsche Übersetzung „Spanien in den fünfziger Jahren“ des spanisch-englichen Originals folgte 2000 in gleichem Format, ähnlicher Layoutgestaltung und identer Bildauswahl.[251] Einer zeitgemäßen Ästhetik verpflichtet, zeugt das Fotobuch in seiner Konzeption davon, dass zwischen der Veröffentlichung von „Guerre à la tristesse“ und diesem Bildband fast vierzig Jahre liegen. In dieser Zeitspanne avancierte Morath von Magnums „greenhorn“ zu einer renommierten Fotokünstlerin, wie beispielsweise die Einbandprägung mit der Signatur Moraths (Abb. 148) deutlich vor Augen führt. Gleichermaßen ist dem Layout, Text- und Bildauswahl abzulesen, dass es sich hierbei um das Werk einer anerkannten Künstlerpersönlichkeit handelt. Das Cover des querformatigen Bildbandes (Abb. 149) ziert eine Aufnahme Moraths, die einen schlafenden Ochsentreiber zeigt und von einem späteren Spanienaufenthalt stammte. Parallel zu der Aufnahme sind die Schriftanteile des Covers zurückhaltend seriös in schwarz und weiß gehalten. Den Konventionen eines Ausstellungskataloges entsprechend, führen kurze Essays zu Beginn der Publikation in die Thematik ein, der anschließende Bilderteil bleibt in seinem narrativen Fluss durch das Fehlen weiterer Texte ungebrochen. Anders als in „Guerre à la tristesse“ verfasste Morath in dieser Publikation auch die einführenden Kapitel. In kurzen Abrissen, die in Thematik und Wortwahl stark in Moraths Captions wurzeln, skizzierte Morath symbolisch anmutende Begebenheiten und interessante Persönlichkeiten, die sie in Spanien kennenlernte und einen bleibenden Eindruck bei der Fotografin hinterließen. Ihre persönlichen und lebhaft geschilderten Gedanken zu Spanien haben mit wissenschaftlichen Analysen, wie sie sich gewöhnlich in einem Ausstellungskatalog finden, nichts gemein, und vermitteln in ihrer Leidenschaftlichkeit den Eindruck, als haben diese nie veröffentlichten Erzählungen Morath jahrzehntelang auf der Zunge gelegen. In diesem Sinne ist die Publikation eher im Umfeld autonom gestalteter Fotobücher zu verorten.

---

[249] Vgl. Morath 1997, S. 9.

[250] Die Ausstellung „Spain in the 50s“ war 1994 im Spanish Intitute, New York; 1955 im Museo de Arte Contemporaneo, Madrid und im Museo de Navarra, Pamplona sowie 1999 im Museo del Cabildo, Montevideo zu sehen. Alle Aufnahmen entstanden zwischen 1954 und 1957, vgl. Morath 1994a, S. 7.

[251] Die Texte wurden lediglich ins Deutsche übersetzt, sogar die zweisprachige Textstruktur blieb erhalten. Siehe Morath 1994a.

Im anschließenden Bilderteil erfolgt bezüglich der Layoutgestaltung eine dezitierte Abgrenzung von jenen Formaten, in denen die Spanienfotografien bisher erschienen. Das Layout Delpires Reisefotobuchs war durch den Kupfertiefdruck und die Strategien, Fotografien in unterschiedlichen Größen asymetrisch anzuordnen sowie schriftliche und visuelle Bestandteile miteinander zu verflechten, einer Ästhetik der 1950er Jahre verhaftet. Morath verabschiedete sich von dieser Formatierung zugunsten einer zeit- und standesgemäßen Einzelpräsentation der Fotos, die stärker an konzeptionelle Fotobücher bzw. an die museale Erfahrung angelehnt ist (Abb. 150–153, 156–158). Die Narration entfaltet sich nicht mehr räumlich – auf dem Platz einer Doppelseite –, sondern zeitlich – durch das Weiterblättern der Seiten. Mary Panzer formuliert dazu passend: „Art photographs are defined as unique, carefully made images, crafted by a single person, and created to be seen one at a time. By contrast, magazine photography is cheap and plentiful, produced in conjunction with editors, writers, designers, and publishers, and assembled in sequences to tell stories.“[252] Wie bei einer Exposition im musealen Kontext wird der singuläre Charakter jeder Fotografie betont, indem auf einer Seite stets nur eine Fotografie abgedruckt ist. In diesem Format werden einzelne Aufnahmen durch die Gegenüberstellung in Zweiergruppen kontextualisiert. Aufgrund des weißen Hintergrundes, der Zentrierung jeder Fotografie und der beigefügten Bildunterschriften, welche meist aus Titel, Jahr und Entstehungsraum der Aufnahme bestehen und an Museumsplaketten erinnern, wirkt die Simulation des white cubes perfekt. Das Attribut des schwarzen Rahmens ist Zeichen einer unbeschnittenen und folglich makellos komponierten Fotografie und Erkennungsmerkmal der Agentur Magnum.[253] Das Querformat der Publikation begünstigte den Abdruck querformatiger Fotos, weswegen diese quantitativ im Bildband überwiegen.

Morath hatte durch ihren veränderten Status ein bedeutend größeres Mitspracherecht bei Konzeption, Gestaltung und Bildauswahl des Buchprojektes. Sie entschied sich dazu, Bilder der Reisen 1954 mit Aufnahmen weiterer Spanienaufenthalte zu kombinieren und gleichermaßen auf bereits publizierte und unpublizierte Fotografien zurückzugreifen. Beispielsweise waren ihre Straßenaufnahmen Madrids oder die Zeugnisse ihres wochenlangen road trips durch Andalusien noch nie veröffentlicht worden, diese auftragsfreien Fotoserien bilden jedoch einen entscheidenen Part ihres Œuvres, welcher in Folge dieser Publikation

[252] Panzer 2009, S. 8.
[253] Vgl. Kaindl, Experteninterview II, Abschnitt 6.

erstmals in einem kunsthistorischen Kontext diskutiert und in zahlreichen Ausstellungsprojekten gewürdigt wurde.[254]

Beispielsweise wurde die Aufnahme „Siesta of a lottery vendor“ (Abb. 153–154), welche surrealistischen Bildwitz mit einer durchkomponierten Formensprache vereint, erstmals 1994 gezeigt. Methodisch ist sie in der Praxis des Umherschweifens und aufmerksamen Beobachtens zufälliger Straßenszenen zu verorten: Morath flanierte mit der Kamera durch die Gassen Madrids und hielt unvorhergesehene Begegnungen mit der Kamera fest. Wie Lahs-Gonzales beschreibt, präsentierte Morath in dieser Aufnahme die Straße als „wahre Bühne von Zufallsereignissen mit einem ungeheuer starken symbolischen Potential“.[255] Da die Fotografie am Kontaktabzug von gänzlich anderen Sujets eingebettet ist, wird klar, dass Morath das Motiv nur ein einziges Mal aufnahm. Sie strukturierte die Objekte auf der Bildfläche der Kamera zu einer gezielten Komposition, bevor sie abdrückte, fotografierte sehr überlegt und sparte stets an Filmmaterial. Der Aufbau der Fotografie kann als Aneinanderreihung geometrischer Formen verstanden werden, die Quader der Steinmauer wiederholen sich formal in den rechteckigen Zeitungsblättern und der Tasche zur Rechten der Straßenverkäuferin. Auch der schwarz verdeckte Körper der Frau erscheint mehr als geometrische, denn als menschliche Form, da der Umriss durch die Zeitungen stark verändert wird.[256] Durch die Maskierung von Gesicht und Händen durch einen Alltagsgegenstand und dem Motiv des Schlafes verstärken sich surrealistische Bezüge. Aufgrund der verborgenen Identität entsteht eine gleichzeitig rätselhafte und amüsante Szene. Dem Beispiel ist Moraths Vorliebe für ungewöhnliche, unheimliche Momente als Entfremdungen des Alltags abzulesen.

Laut Lahs-Gonzales charakterisierte Morath 1999 die Aufnahme der gesichtslosen, schwarz gekleideten Unbekannten als ihre „Goya-Frau“, Begründungen oder nähere Spezifizierungen fügte sie leider keine hinzu.[257] Verwunderlicherweise geht auch Lahs-Gonzales in ihrem Essay nicht auf diese kryptische Äußerung ein. In Anbetracht des drei Jahre später veröffentlichten Ausstellungskataloges „Goya. Images of Women“[258], in dem Tomlinson resümiert, dass die mannigfaltigen Konfigurationen Goyas Frauendarstellungen kaum auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden könnten bis auf die Eigenschaft, dass die

---

[254] Neben der Wanderausstellung „Spain in the 50s“ wurden die Aufnahmen der Spanienreisen 1954 auch in zahlreiche Einzelausstellungen Moraths integriert, sehr prominent beispielsweise in der Retrospektive der Kunsthalle Wien 1999. Siehe Kat. Ausst. Kunsthalle 1999.
[255] Vgl. Lahs-Gonzales 1999, S. 64.
[256] Vgl. Ebd., S. 64.
[257] Vgl. Ebd., S. 64.
[258] Kat. Ausst. Museo Nacional del Prado/ National Gallery of Art 2002.

Bildnisse immer die Individualität der Frauen betonten,[259] ist Moraths Aussage umso erstaunlicher. Es erscheint naheliegender, dass Morath hier eher auf Goyas Caprichos, denn auf seine zahlreichen Frauenportraits anspielte. Die Serie der Caprichos umfasst 80 Radierungen, die 1799 publiziert wurden und vermutlich in den zwei vorhergehenden Jahren entstanden. Die zahllosen wissenschaftlichen Annäherungen an das Werk bezeugen seine außergewöhnliche Komplexität, die neuartige Verwendung des Mediums und die symbolische Vielfalt der gesellschaftskritischen Darstellungen, in welchen „the boundairies between the symbolic, the everyday, and the supernatural"[260] verschwimmen.[261] Als ein Beispiel sei hier das Blatt 34 „ Las rinde el Sueño" (engl. „Sleep overcomes them", Abb. 155) herausgegriffen. In einem zeitgenössischen Kommentar der Caprichos, dem sog. „Prado"-Manuskript, ist zu Radierung 34 vermerkt: „No hay q^{e}. dispertalas tal vez el sueño es la unica felicidad de los desdichados. • Don't wake them! Sleep is perhaps the only happiness of the wretched."[262] Jenseits der Parallelen der monochromen Farbgebung, des Formates und der Serialität, welche auf Medienspezifika der Radierung und Fotografie zurückzuführen sind, können auch Analogien formaler Strategien, beispielsweise die Isolierung von Personen(gruppen), die dramatische Lichtführung oder die bewusst eingesetzte Maskierung einzelner Subjekte, gezogen werden. Grundlegend verbinden Goyas Caprichos und Moraths street photography die sozialkritische Darstellung einer hierarchisch strukturierten Gesellschaft und die Spannung zwischen alltäglichen Lebensrealitäten und traumähnlichen, surrealen Welten, welche symbolische Konnotationen ermöglicht, jedoch nicht dazu verpflichtet.

Parallel zu dem Einzug der Aufnahmen in einen kunsthistorischen Kontext kann ein weiteres Phänomen beobachtet werden: Im Gegensatz zu Delpires Publikation aus 1955 wurde in diesem Fotobildband der 1990er Jahre komplett auf Farbfotos verzichtet. Die Publikationsgeschichte widerspricht somit dem hartnäckig aufrecht erhaltenen Mythos, Farbfotografie wäre außerhalb der Hochglanzmagazine erst langsam im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jh. anerkannt und verwendet worden. Der Grund für die augenfällige Abwesenheit der Kodachrome-Dias liegt in der archivarischen Problematik begründet: Als Morath Mitte der 1990er Jahre die Fotografien für die Publikation zusammenstellte, befanden sich in ihrem Archiv alle Schwarz-Weiß- und nur die zweitklassigen Farbaufnahmen, die besten Kodachrome-Dias befanden sich hingegen in Magnums *stock* und hätten über Stichworte aus-

---

[259] Vgl. Kat. Ausst. Museo Nacional del Prado/ National Gallery of Art 2002, S. 21.
[260] Ebd., S. 259.
[261] Vgl. Ebd., S. 257–259.
[262] Hofer 1969, Plate 34, S. 78.

findig gemacht werden müssen. Wie John Jacob überzeugend in „First Color“ argumentiert, begnügte sich wahrscheinlich Morath lieber mit erstklassigen Schwarz-Weiß-Aufnahmen, als auf Dias zweiter Wahl zurückzugreifen.[263] Da ihre Farbaufnahmen gänzlich unberücksichtigt blieben, stellt die überfällige Publikation ihrer Spanienfotos 40 Jahre nach Entstehen der Fotoserien selbst nur eine Teilveröffentlichung ihrer Aufnahmen der Spanienreisen 1954 dar. 2009 fanden einige Kodachromes der Reisen Eingang in die Publikation „First Color“, wurden aber vorrangig mit Farbfotografien anderer Projekte, anstatt mit den Schwarz-Weiß-Aufnahmen der gleichen Stories, in Beziehung gesetzt.

4.7. Lola Garrido: „San Fermin Años 50“ (1997)[264]

Drei Jahre nach „España en los 50s“ entstand „San Fermin Años 50“ als erneute Zusammenarbeit zwischen Morath und Garrido, für genauere Informationen zur Person Garridos und ihrer Verbindung zu Inge Morath sei deshalb an dieser Stelle auf das Kapitel 4.6. verwiesen. Das Coverlayout (Abb. 159) ist, wie schon die drei Jahre ältere Publikation (Abb. 149), vornehmlich in seriösem Schwarz-Weiß gehalten. Die formatfüllende Wiedergabe einer Fotografie dreier Kinder zu *San Fermin* schafft ein geschicktes Spiel der neugierigen Blicke gegensätzlicher Richtungen: Die Kinder machen die Leserschaft des Bildbandes in ihrem ungläubigen Staunen neugierig auf das Spektakel, das diese – im Gegensatz zu ersteren – sehen können. Der Betrachtende wird dazu aufgefordert, dem Anlass des Staunens im Buchinneren nachzugehen. Als Kontrapunkt zur monotonen Farbgestaltung dient ein intensiv roter Schriftzug – diese Farbgebung aus schwarz, weiß und rot korrespondiert mit Moraths Notizen zu den in Spanien vorherrschenden Farben (s. S. 39). Es kann deshalb davon ausgegangen werden, dass Morath nicht nur an der farblichen Gestaltung der Publikation beteiligt war, sondern diese bewusst an das Sujet der Publikation anpasste.
Wie schon in „España en los 50s“ führt ein Textteil (Abb. 160) in die Thematik ein, auf den der deutlich umfangreichere Bildteil folgt. In dieser Publikation wird die Abgrenzung der zwei Bestandteile durch die Verwendung unterschiedlicher Papiersorten – der Text ist auf Naturpapier, die Fotografien auf feineres, glänzenderes Papier gedruckt – noch stärker betont. Nach kurzen Einführungen seitens Lola Garrido und Arthur Miller sind zwei längere Texte von Ramón Irigoyen und Inge Morath zu *San Fermin* zu finden. Morath schildert erneut ihre Erlebnisse während der *Fiesta* auf sehr persönliche und anschauliche Weise. Da

[263] Jacob 2009a, S. 197.
[264] Inge Morath, San Fermin Años 50, hg. von Lola Garrido, Madrid 1997.

zu dieser Story kaum Material im Archiv erhalten blieb, stellt sich dieser Text als besonders wertvoll heraus, diese Ausführungen machen genauere Analysen einzelner Aufnahmen oft erst möglich. Es lassen sich zahlreiche Parallelen zwischen Fotografien und beigefügtem Text ausmachen: Sowohl dem Verlauf der *Fiesta*, prägnanten Beobachtungen flüchtiger Straßenszenen, den Schwierigkeiten, einen *matador* zu fotografieren, als auch dem Changieren der Feierlichkeiten zwischen freudigem Überschwang und unheimlicher Mehrdeutigkeit, wird Platz eingeräumt. In Gegenüberstellung mit dem Text Dominique Aubiers aus „Guerre à la tristesse" mutet Moraths Text deutlich biografischer an, sie gibt den genauen Ablauf ihrer Reise in einzelnen Stationen in einer sehr bildhaften Sprache wieder. Auch wenn es sich bei beiden Essays um subjektive Reiseberichte handelt, so wird doch deutlich, dass hier zwei unterschiedliche Individuen berichten. In Anbetracht der Fotografien vermittelt Moraths Text ein konsistenteres, stimmigeres Bild als Aubires Ausführungen.

Analog zu „España en los 50s" begünstigt das Buchformat die Wiedergabe gleichformatiger Fotografien, im Fall von „San Fermin Años 50" sind aufgrund der hochformatigen Publikation vorrangig hochformatige Aufnahmen abgedruckt. Der gesamte Bildband begnügt sich mit zwei formalen Strategien: Entweder werden zwei hochformatige Fotografien einander auf einer Doppelseite gegenübergestellt (Abb. 161–162, 164–166, 168) oder eine querformatige Fotografie erstreckt sich über die gesamte Doppelseite (Abb. 163, 167, 169). Im Gegensatz zu „España en los 50s", in welchem die Fotografien in ein relativ großes, weißes Feld platziert und mit Bildunterschriften versehen werden, ist in dieser Publikation fast das komplette Format mit Moraths Fotografien ausgefüllt, neben dem schwarzen Rahmen Magnums bleibt nur ein schmaler, weißer Rahmen, auch auf einzelne Bildbeschriftungen wird verzichtet. Die singuläre Wirkung einer Fotografie und ihre Beziehung zur gegenüberliegenden Aufnahme wird so in den Vordergrund gestellt. Ein weiteres paralleles Wesensmerkmal der Publikation zu „España en los 50s" ist der erneute Verzicht auf Farbdias, da sich die gelungensten Aufnahmen, wie bereits erläutert, in Magnums *stock* befanden. Anders als die farbigen Pendants der Projekte, die in „España en los 50s" abgedruckt wurden, wurden Moraths Kodachromes zu *San Fermin* nicht erst mit dem Projekt „First Color" einer größeren Öffentlichkeit zugänglich, da diese bereits in Delpires Publikation Eingang fanden.

Bei der konkreten Bildauswahl ist festzustellen, dass Morath gleichermaßen bereits veröffentlichte Shots in bewährten Zusammenstellungen, als auch gänzlich unbekannte Aufnahmen in interessanten Arrangements gruppierte. Ausgesuchte Beispiele führen vor Au-

gen, dass Morath mit Vorliebe querformatige Fotografien auswählte, die einer gewissen Symmetrie entsprechen und darausfolgernd auch in der Präsentation über eine Doppelseite hinweg bestehen (Abb. 163, 167, 169). Die Kombination zweier hochformatiger Fotografien erfolgte stets bedacht, durch die Montage kommt es zu kurzen szenischen Abfolgen (Abb. 162) oder Ansichten, welche den Blick des Betrachters weiterführen (Abb. 161) bzw. gegensätzliche Perspektiven gleichzeitig erfahrbar machen (Abb. 165). Mehrfach spielte Morath in ihren Arrangements der Fotografien mit Tiefenzügen (Abb. 166) und formaler Verkettungen einzelner Kompositionslinien und Blickrichtungen (Abb. 164). Die Montage zweier Aufnahmen aus der Stierkampfarena lässt die Zuschauer kritisch Richtung geknicktem *matador* blicken (Abb. 168), anstatt gängiger Siegesdarstellungen des starken Halbgottes wird hier der Erfolgsdruck seitens des Publikums in den Fokus gerückt.

Sowohl „Guerre à la tristesse" als auch „España en los 50s" und „San Fermin Años 50" können als subjektive Reiseberichte Moraths gewertet werden und sind auf das narrative Nacherleben des Betrachters ausgerichtet. Abgesehen von diesen Gemeinsamkeiten lassen sich jedoch zahlreiche Differenzen, gelegentlich in Form augenscheinlicher Divergenzen, andere Male nur in kleinen Nuancen, ausmachen. Die Publikationen können aufgrund des Konzepts, des Layouts, der (zeitlich bedingten) Technik, der Gattung bzw. des Anspruchs und der Textsorten nach den unterschiedlichen Verlegern – Delpire und Garrido – in zwei Fraktionen eingeteilt werden. Ohne die große zeitliche Differenz der Buchprojekte außer Augen zu lassen, wird an den Veröffentlichungen ersichtlich, wie entscheidend die Editoren auf die Entstehung und Ausrichtung eines Bildbandes Einfluss nahmen.[265]

Während „Guerre à la tristesse" in seinem Layout stärker an den Illustrierten seiner Zeit und thematisch auf eine enzyklopädisch-anmutende Nacherzählung für den Leser ausgerichtet ist, erinnert „España en los 50s" in Layout und Konzept der subjektiven, historischen Überblicksdarstellung stärker an einen Ausstellungskatalog im Kunstkontext. „San Fermin Años 50" wiederum erweckt durch Layout, Papiergestaltung, persönliche Texte und geschickte Bildmontage den Eindruck, ein Künstlerbuch zu betrachten. „España en los 50s" und stärker noch „San Fermin Años 50" unterwandern die, wie Gonzales sie nennt, „Methodik des Dokumentarischen"[266]. Die in den Bildbänden abgedruckten Fotografien wurden zwar in einem dokumentarischen Kontext angefertigt und werden zumeist im Umfeld der Fotoreportage angesiedelt, rufen aber durch die Layoutgestaltung und bedachte Montage auch Erinnerungen an den Umgang der Surrealisten mit dem Medium der Foto-

[265] Vgl. Kaindl, Experteninterview II, Abschnitt 7.
[266] Lahs-Gonzales 1999, S. 67.

grafie wach.[267] Aus diesem Grund werden im nächsten Kapitel drei unterschiedliche Vergleichsbeispiele herangezogen, um Moraths fotografische Praxis genauer in den verschiedenen Möglichkeiten der visuellen Präsentation Spaniens Mitte der 1950er Jahre verorten und gleichzeitig von dem Werk ihrer KollegInnen differenzieren zu können.

[267] Vgl. Lahs-Gonzales 1999, S. 67.

5. Vergleichende Betrachtungen

5.1. Henri Cartier-Bresson: „Les Européens“ *(*1955)[268]

In der wissenschaftlichen Rezeption sind zwei verschiedene Perspektiven auf Cartier-Bressons Œuvre auszumachen.[269] Einerseits wird Cartier-Bresson, vor allem unter Bezug auf seine frühe Arbeit der 1920er und 1930er Jahre, als bildender Künstler begriffen, dementsprechend werden seine Fotografien nach Komposition und Stil analysiert und kunsthistorische Stammbäume erstellt. Die Gründe für diese Kategorisierung sind vielfältig und komplex, unter anderem wurde Cartier-Bresson als einziger Fotograf bei Tériade publiziert, ein Verlag Delpires, der neben den Magazinen *Minotaure* und *Verve*, auch Bücher von Picasso, Matisse und anderen KünstlerInnen der Pariser Schule veröffentlichte und so klar einem hochkulturellen Anspruch gerecht wurde.[270] Einstimmig wird der surrealistischen Bewegung der stärkste Einfluss zugesprochen, uneinig ist die Forschung bis heute darüber, ob es sich dabei um eine Frühphase Cartier-Bressons oder um die Verwendung zentraler, surrealistischer Kompositionselemente während seiner gesamten Schaffensphase handelt.[271] Im Zuge der Magnum-Gründung nach dem 2. Weltkrieg wird Cartier-Bresson zunehmend als sozialkritischer Dokumentarist in einem fotojournalistischen Kontext verortet. Er selbst schrieb in einem Brief an John Szarkowski nach einem Zitat Capas:

„Paß’[sic] auf, in welche Kategorie du eingereiht wirst. Wenn du als Surrealist bekannt wirst (schließlich ist Surrealismus die Lebensanschauung, die auf mich wahrscheinlich den stärksten Einfluß[sic] ausgeübt hat – wenn auch nicht die surrealistische Malerei), dann wirst du nur alle paar Jahre einmal eine Ausstellung haben, und deine Arbeit wird als preziös und privat betrachtet werden. Mach’ einfach weiter das, was du sowieso tun willst, aber bezeichne dich dabei als Photojournalist: das setzt dich zu allem, was in der Welt vor sich geht, unmittelbar in Beziehung.“[272]

Hieran wird deutlich, dass für Cartier-Bresson die historische sowie politische Kontextualisierung seiner Fotografien, unabhängig von Kompositionsregeln oder Stilfragen, unabdingbar war. Er konzipierte seine Arbeit als eine Synthese aus sozialem Engagement und ästhetischem Anspruch, deren die kunst- wie medienhistorische Forschung nur durch ein Zusammendenken beider Aspekte gerecht werden kann.

---

[268] Henri Cartier-Bresson, Les Européens, hg. von Robert Delpire, Paris 1955.
[269] Vgl. Kat. Ausst. Centre Pompidou 2014, S. 14.
[270] Badger/Parr 2004, S. 189.
[271] Kratzer 2013, S. 40.
[272] Morath zitierte diesen Gedankenaustausch in einem späteren Text, als sie versuchte, ihre Position zwischen Künstlerin und Fotojournalistin zu verdeutlichen. Zit. n. Morath 1999, S. 11.

Cartier-Bressons „Images à la sauvette“, 1952 zusammen mit Robert Delpire veröffentlicht, führte hinsichtlich seines Programmes, der theoretischen Fundierung und dem anspruchsvollem Layout zu einer radikal neuen Publikationskultur von Fotobildbänden. Jenseits der eigentlichen Aufnahmen lieferte das Fotobuch das theoretische Konzept der „Images à la sauvette“, welches als „decisive moment“ bzw. als „entscheidenden Augenblick“ unglücklich übersetzt, internationale Berühmtheit erlangte.[273] Cartier-Bressons Werkkomplex gestaltete sich jedoch breiter und vielschichtiger als die oftmalige Reduktion auf die wenigen, kanonistischen Fotografien, die in „Images à la sauvette“ abgedruckt wurden oder auf das Konzept des entscheidenden Augenblicks.[274] Cartier-Bressons Bilder des Spanischen Bürgerkrieges aus der Perspektive der republikanischen Volksfront, die in „Images à la sauvette“ Eingang fanden, zählen zu Cartier-Bressons fotografischen Ikonen, in deren Analyse wiederholt auf surrealistische Einflüsse verwiesen wird.[275]

Obwohl Cartier-Bressons fototheoretisches Konzept aus 1952 sowie seine Aufnahmen Spaniens aus den 1930er Jahren Morath während ihrer Spanienreise 1954 ohne Zweifel prägten, gestaltet sich die Gegenüberstellung mit einer späteren, nämlich zeitgleichen Fotoserie Cartier-Bressons deutlich vielversprechender. Wie bereits in Kapitel 2 dargelegt, reisten Cartier-Bresson und Morath im Sommer 1953 nach Spanien, um für ein großangelegtes Projekt das Europa der Nachkriegszeit zu fotografieren. Die Zusammenarbeit mit Cartier-Bresson übte auf Moraths Arbeits- und Herangehensweise an das Medium der Fotografie nachhaltigen Einfluss aus. Die Aufnahmen dieser gemeinsamen Reise erschienen schließlich 1954 als 20-seitiges Portfolio „The Face of Europe“ in *Holiday* und 1955 unter „Les Européens“ in Delpires Verlag Tériades.[276]

Der Beitrag in *Holiday* , als dessen Urheber der Fotograf angegeben ist, enthält neben den großformatigen Fotografien nur minimale Textergänzungen. Der visuellen Spur kommt durch Format, Farbigkeit und Inszenierung eine deutlich wichtigere Rolle als dem zu Bildunterschriften reduzierten Artikel zu. Drei Doppelseiten des Portfolios (Abb. 170–172) zeigen Aufnahmen Spaniens – Markt- und Prozessionsszenen, die *Guardia Civil*, Architektur und Landschaft –, welche im Jahr darauf teilweise Eingang in die Publikation „Les Européens“ finden sollten . Dieser Fotobildband führt zahlreiche Strategien von „Images à la sauvette“, einschließlich seiner hochkulturellen Kontextualisierung, fort: Im gleichen Verlag erscheinend, knüpft „Les Européens“ an die überdimensionale Proportionierung, her-

[273] Zu den Übersetzungsproblematiken siehe Kratzer 2013.
[274] Vgl. Kat. Ausst. Centre Pompidou 2014, S. 7.
[275] Kratzer 2013, S. 40–41.
[276] Henri Cartier-Bresson, The Face of Europe, in: Holiday 1954, S. 32–53 und Cartier-Bresson 1955.

vorragende Drucktechnik sowie an die Cover- und Layoutgestaltung seines Vorgängers an. Das Cover (Abb. 173) stammt erneut von Miró, der die Komposition eigens für die Publikation entwarf.[277] In der kurzen Einführung verwebt Cartier-Bresson die Grundidee der Publikation, persönliche Erfahrungen während der Entstehung der Aufnahmen und Gedanken zur Fotografie. Die Aufnahmen des darauffolgenden Bilderteils (Abb. 174–180) füllen das Format der Publikation beinahe zu Gänze aus, nie sind mehr als zwei Fotografien auf einer Seite abgedruckt. Die schmalen, weißen Rahmungen und unauffälligen Nummerierungen, welche auf die Bildunterschriften am Ende der Publikation verweisen, lassen sowohl die Gattung des Künstlerbuches als auch Expositionsstrategien von Kunstsammlungen anklingen. Sieben Doppelseiten präsentieren einen spanischen Alltag zwischen *Guardia Civil* und *Falange* sowie besondere Feierlichkeiten der Kirche und der *corridas* in Portraits, Straßenszenen und Landschaftsdarstellungen.

In direkter Gegenüberstellung zu Moraths Fotoessays treten zahlreiche Gemeinsamkeiten und Differenzen zutage. Hinsichtlich des publizistischen Kontextes zeigt die Situation bei Cartier-Bresson einerseits die gleiche Doppelgleisigkeit auf, andererseits ist ein vielfach höheres Ansehen des älteren Kollegen konstatierbar: *Holiday* legte im „Picture Portfolio" das Augenmerk klar auf die Werke Cartier-Bressons, wogegen bei Moraths Reportage Roger Angell als Verfasser angegeben wurde, obwohl auch der Text auf die Captions der Fotografin zurückzuführen war. Der Artikel betonte durch die Aneinanderreihung kleinerer Bilder stärker einen narrativen Ablauf, als die Fotografien als autonome Einzelwerke zu präsentieren.

Ein Vergleich der Fotobildbände der beiden Magnum-FotografInnen gestaltet sich trotz der personellen, formalen und inhaltlichen Parallelen, aufgrund der unterschiedlichen Ausgangslagen und Ansprüche der Veröffentlichungen schwierig. Einer neuen Generation angehörend, war Morath kaum etabliert und dankbar, dass Delpire mit ihr zusammenarbeitete, welcher hinsichtlich des Publikationskonzeptes wahrscheinlich sehr dominant agierte. Da die Bildauswahl nicht zwingend Moraths Vorstellung entsprach, sollte auch Unveröffentlichtes sowie ihre späteren, als etablierte Fotografin konzipierten Publikationen, in einer Gegenüberstellung beachtet werden.[278] Hinsichtlich der eigentlichen Aufnahmen Spaniens bildet die Wertschätzung der Farbfotografie eine zentrale Differenz in den Arbeitsmethoden der beiden FotografInnen. Cartier-Bresson fotografierte nur widerwillig und ausschließlich für Auftragsarbeiten in Farbe, in seinen Buchprojekten verzichtete der Foto-

[277] Vgl. Impressum der Publikation Cartier-Bresson 1955.
[278] Vgl. Faber 2009, S. 265.

graf vollkommen auf Farbaufnahmen.[279] Er fokussierte stärker auf gelungene Einzelshots als Morath, welche in visuellen Narrativen arbeitete. Während Cartier-Bresson in seinen Fotografien des Stierkampfes das Freizeitvergnügen des wohlhabenden Publikums in den Fokus rückte (Abb. 180), berichtete Morath von dem dadurch verursachten Druck des Stierkämpfers zu siegen (Abb. 168). Die FotografInnen lassen verschiedene Beteiligte sprechen und machen in ihren Aufnahmen deutlich, dass hier Individuen mit unterschiedlichen Erfahrungen und Interessen hinter der Kamera am Werk waren.

Trotzdem sind in der direkten Gegenüberstellung von „Les Européens" und den bereits vorgestellten Fotografien Moraths Parallelen in motivischer Ausrichtung und formaler Komposition festzustellen. Architektur und Landschaften werden den Bewohnern Spaniens mithilfe der Tiefenstaffelung bewusst gegenübergestellt (Abb. 175–176) und als ein Aufeinandertreffen verschiedener historischer, kultureller und sozialer Diskurse inszeniert. Der Einfluss säkularer und sakraler Mächte wird durch symbolisch aufgeladene Alltagsszenen thematisiert (Abb. 174, 177). Durch die Erzeugung mystischer Atmosphären (Abb. 178) und der Verwendung von spiegelnden Flächen (Abb. 178–179) kommt es zu einer surrealistischen Verwirrung des Realitätssinnes. So ist auch in dieser frühen Phase Moraths Karriere weniger das Sprechen von einem einflussreichen Lehrer-Schüler-Verhältnis, denn von einem angeregten Austausch unterschiedlicher Ansichten zweier gut gesinnter KollegInnen sinnvoll.

5.2. Brassaï: „Séville en fête" (1954)[280]

Die Publikation „Séville en fête" weist hinsichtlich des Konzepts und der Thematik sowie aufgrund personaler Überschneidungen die frappantesten Parallelen zu Moraths „Guerre à la tristesse" auf: 1954 – nur ein Jahr vor Moraths Erstveröffentlichung – in der Collection Neuf herausgegeben, handelt es sich dabei um ein Fotoreisebuch zu den Feierlichkeiten der *Semana Santa* und der *Feria* in Sevilla, welches deutlich Delpires Handschrift trägt. Neben einem Vorwort von Henry de Montherlant, setzt sich die Publikation aus einem Text von Dominique Aubier und Aufnahmen Brassaïs zusammen. Die deutsche Übersetzung „Fest in Sevilla", welche 1954 im Verlag Buchheim erschien, und Moraths „Fiesta in Pamplona" muten in Zusammenschau geradezu wie zwei Fabrikate einer gemeinsam konzipierten Serie an.

---

[279] Vgl. Kat. Ausst. Centre Pompidou 2014, S. 256.
[280] Dominique Aubier/Brassaï, Séville en fête, hg. von Robert Delpire, Paris 1954.

Auch biografisch lassen sich Analogien der so unterschiedlichen Künstlerindividuen Brassaï und Morath ziehen: Brassaï, 1899 eine Generation vor Morath in Ungarn geboren, emigrierte ebenfalls von seiner Heimat über Berlin nach Paris, wo er ab 1924 in Redaktionen deutschsprachiger Zeitschriften arbeitete und vorrangig unter KünstlerInnen und Intellektuellen verkehrte. Er pflegte, privat sowie durch seine künstlerische Arbeit, eine intensive Verbindung zu den Surrealisten, obwohl er der Bewegung nie angehörte. Schließlich fand auch Brassaï über die journalistische Tätigkeit und sein großes Interesse für bildende Kunst und Literatur zur Fotografie und kombinierte seine Aufnahmen stets mit selbst verfassten Captions, da er großen Wert auf die Kontextualisierung seiner Fotografien legte.[281]
Für das Cover der Publikation (Abb. 181) wurden Aufnahmen prächtig gekleideter Frauen zu Repoussoir-Figuren isoliert und auf einen weißen Hintergrund collagiert. Ähnlich zu Moraths Publikation „San Fermin Años 50“ bildet der feine, rote Schriftzug den einzigen Farbakzent des Einbandes. Das Layout wiederum zeigt durch die Verwendung von Kupfertiefdruck, das ähnliche Format, den Verzicht auf begleitende Beschriftungen und Arrangement von Text und Bild – das mehrgliedrige Essay ist von mehreren thematisch gruppierten Bildteilen durchsetzt – deutliche Parallelen zu dem zeitgenössischen „Guerre à la tristesse“. Die formale Strategie, zwei hochformatige Fotografien oder eine querformatige Aufnahme auf einer Doppelseite unterzubringen, das Fehlen von Farbaufnahmen sowie die sparsame Exposition der weißen Grundfläche lassen den Bildband jedoch wieder näher zu der Jahrzehnte späteren Publikation „San Fermin Años 50“ rücken.
Eine interessante Ergänzung zu den gewohnt suggestiven Textpassagen Aubiers, bildet ein Anhang (Abb. 182), in welchem Brassaï mithilfe der Seitenzahlen, ähnlich wie Cartier-Bresson in „Les Européens“, seinen Fotografien eigens verfasste Bildunterschriften zur Seite stellte. Er war offensichtlich unzufrieden mit Aubiers Essay und konnte Delpire, vermutlich auch aufgrund seiner etablierten Stellung als Kunstfotograf, davon überzeugen, seinen Ansichten ebenfalls auf literarischer Ebene Raum zu geben. So informiert auch der Klappentext: „Brassaï, der berühmte französische Photograph, hat diese einzigartigen Feste [*Feria* und *Semana Santa*] als ergriffener, verwunderter und bisweilen auch amüsierter Zeuge in Bildern festgehalten, welche die Atmosphäre dieser Tage und Nächte so packend wiedergeben, wie es das Wort allein kaum vermöchte.“[282]
Die einzelnen Fotostrecken lassen Parallelen in Motivik, Arbeitsmethoden und Kompositionsstrategien der Werkkomplexe Brassaïs und Moraths während der ersten Hälfte der

[281] Vgl. Borja-Villel 1994, S. 13–14.
[282] Vgl. Umschlagseinband von Aubier/Brassaï 1955.

1950er Jahre erkennen. In der ersten Bilderstrecke befinden sich zwei geschickt montierte Aufnahmen (Abb. 183) alltäglicher Straßen- und Marktszenen, welche in Zusammenschau mit den Captions ähnlich gelagerte Interessen zu Morath erkennen lassen. Brassaï rückt einerseits die Symbolik der Kleidung in den Vordergrund, da diese die beiden Passanten als ehemalige Stierkämpfer zu erkennen gibt, andererseits verweist er auf kulturhistorische Anekdoten, indem er ausführt, dass Cervantes in der hier präsentierten Straße am „Don Quixote" schrieb.[283] Ähnlichkeiten in der Motivik finden sich neben Marktverkäufern (Abb. 183) und Schaufenstern von Konditoreien, welche mit den speziellen Ostersüßigkeiten in Form der Büßer gefüllt sind (Abb. 184), in der Portraitierung der *Manolas* (Abb. 184) und der traditionell gekleideten Pilger (Abb. 185), in Aufnahmen spielender Kinder (Abb. 189), prozessierender Menschenmassen (Abb. 186) und Szenen von Flamenco-Tanzabenden (Abb. 187) sowie Stierkämpfen (Abb. 188). Die formalen Strategien, Personengruppen zu isolieren und aus leichter Untersicht aufzunehmen, um sie größer und würdevoller erscheinen zu lassen (Abb. 184–185), das gezielte Arrangement der einzelnen, motivischen Elemente auf der Bildfläche (Abb. 184, 188) oder die oftmalige Verwendung von Rückenansichten (Abb. 185, 189) lassen sich sowohl in Brassaïs, als auch in Moraths Aufnahmen ausmachen. Das Motiv des Schlafenden kehrt sowohl bei Morath (Abb. 154) als auch bei Brassaï (Abb. 189) immer wieder und bildet durch die Nähe zum Traum bzw. der Trance einen fixen Bestandteil der surrealistischen Ikonographie. Ähnlich zu Morath hielt auch Brassaï die hart arbeitenden Reinigungskräfte (hier der *Fiesta*) mit seiner Kamera fest (Abb. 190).

Wie auch schon bei Cartier-Bresson, unterscheiden sich die gegenübergestellten Positionen weniger in Motivik oder Qualität, denn in ihrer Bekanntheit, bedingt durch den ungleichen Grad der Etablierung im Publikationszeitpunkt, und in ihren individuellen Perspektiven. Morath formulierte in diesem Zusammenhang passend: „Photographie ist eine seltsame Sache – trotz der Benutzung eines Apparates, also eines technischen Hilfsmittels, photographieren zwei Photographen, selbst wenn sie zur gleichen Zeit am gleichen Ort sind, nie dasselbe. Die persönliche Sicht ist eigentlich immer von Anfang an da: Resultat irgendeiner Alchemie von Herkunft, Gefühl, Tradition und ihrer Ablehnung, Sensibilität und Voyeurismus. Man traut seinem Auge und entblößt seine Seele."[284]

---

[283] Vgl. Aubier/Brassaï 1955, S. 144.
[284] Morath 1999, S. 13.

5.3. Ernst Haas: „Beauty in a Brutal Art“ (1957)[285]

Ernst Haas und Inge Morath wurden im August 1949 schlagartig international bekannt, als die sogenannte „Heimkehrerserie“ in der Zeitschrift *Heute* erschien (Abb. 46). Diese schilderte in Wort (Morath) und Bild (Haas) die Rückkehr freigelassener österreichischer Soldaten aus sowjetischer Gefangenschaft am Wiener Südbahnhof außergewöhnlich emotional und eindringlich. Robert Capa lud Haas ein, als erstes Mitglied nach den vier Gründern, Magnum als Fotograf beizutreten.[286] Gleichzeitig erhielt er von *Life* ein Angebot als fest angestellter „Staff-Photographer“, welches er zur Verwunderung vieler abschlug, da er um seine künstlerische Eigenständigkeit fürchtete.[287] 1951 zog Haas nach New York, im selben Jahr tauschte er seine Kamera, eine Rolleiflex, gegen die etwas kleinere Leica, mit welcher er zeitlebens arbeitete.[288]

Als Haas 1952 für eine Auftragsarbeit in New Mexico fotografierte, hatte er gleichermaßen Schwarz-Weiß- und Farbfilme im Gepäck. Während dieser Arbeit erlebte Haas „a great longing for color“[289]. So stieg er auf Kodachrome 35 mm ASA 12 um, den Film, mit dem er später im Feld der Farbfotografie berühmt werden sollte.[290] Haas vertrat zwischen den polarisierten Lagern der Schwarz-Weiß- und Farbfilmverfechter eine vermittelnde Position: „Es gibt Schwarzweiß-Snobs, genauso wie Farb-Snobs. Diese Leute sind unfähig, mit beiden gekonnt umzugehen, und so bilden sie Lager. Wir sollten einen Fotografen niemals danach beurteilen, welchen Film er verwendet – sondern allein danach, wie er ihn verwendet.“[291] Ähnlich zu Morath, betrachtete Haas die Farbfotografie als ein eigenständiges, fotografisches Medium, welches nach einer eigenen Bildsprache verlangte: „I still don’t understand all these problematic discussions about colour versus black and white. I love both, but they do speak a different language within the same frame. Both are fascinating.

---

[285] Ernst Haas, Beauty in a Brutal Art, in: Life 1957, S. 56–65.
[286] Vgl. Bondi 2000.
[287] Die Fotoagentur Magnum in Paris ermöglichte ihm größere künstlerische Freiheit, da er neben Auftragsarbeiten und Werbeshootings (beispielsweise wurden seine Aufnahmen des Marlboro Man weltberühmt) selbstständige Projekte verfolgen konnte. Vgl. Simak 1990, S. 16 – 18 und Cole 2000.
[288] Vgl. Cole 2000.
[289] Bondi 2000.
[290] Ernst Haas’ Einzelausstellung „Colour Photography“ 1962 im Museum of Modern Art präsentierte erstmals Farbfotografien im Kontext der bildenden Künste. Diese Ausstellung stellte darüber hinaus einen Neubeginn im Establishment der Fotografie dar, da der langjährige Direktor Edward Steichen im selben Jahr in Ruhestand ging. Er hatte Haas gebucht, sein Nachfolger John Szarkowski erbte jedoch das Projekt und übernahm die konkrete Organisation. Mit diesem einschneidenden Wechsel der Generationen ist auch eine Veränderung des Geschmacks und der daraus folgenden Ausstellungspolitik verbunden. Auch um sich von Steichen abzuheben, distanzierte sich Szarkowski von Haas zugunsten anderer FarbfotografInnen, allen voran William Eggleston, der 1976 im MoMA gezeigt wurde. Es sollte nach „Colour Photography“ 14 Jahre dauern, bis Farbfotografien erneut in den prestigeträchtigen Hallen des MoMA Einzug erhielten. Prodger führt für Szarkowskis Bevorzugung Egglestons auch das Argument an, dass Haas’ Fotografien diesen „zu sehr an Malerei erinnern“. Siehe Ewing 2011, S. 198.
[291] Ernst Haas, zit. n. Roberts 2007, S. 139.

Colour does not mean black and white plus colour, nor is black and white just a picture without colour. Each needs a different awareness in seeing, and because of this a different discipline. The decisive moments in black and white and in colour are not identical.“[292] Im Gegensatz zu den bisherigen Vergleichsbeispielen gehörten Ernst Haas und Inge Morath einer neuen Generation an FotografInnen an, die dem Medium der Farbfotografie unvoreingenommener gegenüberstanden. Trotzdem sahen die jüngeren Magnum-Mitglieder zu den Gründerfotografen der Agentur, allen voran Cartier-Bresson und Capa, auf und nahmen deren Kritik als Kollegen in diesem ersten Jahrzehnt bei Magnum sehr ernst.[293]

Während der 1950er Jahre experimentierte Haas mit verschiedenen Filmmaterialien, mit unterschiedlichen Effekten von Licht und Schatten und testete Möglichkeiten, Bewegung auf dem Film zu fixieren.[294] Hierbei entstand das in seinem Œuvre neue Bildkonzept der „motion photography“: Unscharfe Farbfotos wurden nicht mehr verworfen, sondern als gelungen befunden und veröffentlicht. Als er 1957 den Auftrag erhielt, in Spanien Dreharbeiten zu fotografieren, reiste er im Anschluss nach Pamplona, um die *Fiesta San Fermin* mit der Kamera festzuhalten. „I have never been touched by any spectacle, by football or any other, until I saw a bullfight. The bullfight is pure art. [...] The spectacle is all motion: that is what I tried to get in these pictures. Motion, the perfection of motion, is what people come to see. They come hoping that this bullfight will produce the perfect flow of motion. And sometimes it does.“ wurde Haas in der Story „Beauty in a Brutal Art“[295] in *Life* zitiert, in welcher seine auf die wiederkehrenden Bewegungsabläufe fokussierten Aufnahmen des Stierkampfes Eingang fanden (Abb. 191–195).

Die Fotografien zeigen, dass Haas den Eindruck von Dynamik mit einer besonders langen Belichtungszeit und dem Verzicht auf ein Stativ zu erzeugen suchte. Die Bewegung des Objekts wurde durch ein gleichzeitiges Mitschwenken der Kamera verdoppelt (Abb. 193). Durch die Relation zwischen bewegtem Objekt und bewegter Kamera kann eine eigentümliche, partielle Schärfe der Motive festgestellt werden. Im Gegensatz zu der auf Muybridge zurückgehenden Darstellungskonvention, den Ablauf einer Bewegung analytisch in kleinere Phasen zu zerlegen (Abb. 137), strebte Haas die Überlappung der verschiedenen Positionen eines Motives und daraus folgend die visuelle Darstellung der Dauer einer Bewegung an. In dieser Ästhetik „zwischen den Momenten“ verschmelzen die einzelnen Elemente

---

[292] Ernst Haas, zit. n. Simak 1990, S. 37.
[293] Vgl. Ewing 2011, S. 193.
[294] Vgl. Simak 1990, S.4–5 und S. 63–65.
[295] Life 1957, S. 56–65.

toro, *matador* und *capote* (das purpur-gelbe Tuch des Stierkämpfers) in ihrer individuellen Farbigkeit und Dynamik zu einer optischen Einheit (Abb. 194–195).

Die Resultate sind nicht nur in ihrer Farbigkeit, sondern auch in der Art der Darstellung des Motivs der Verwendung von Kodachrome Farbfilmen geschuldet. Bei diesen sind nicht nur die Lichtwerte, die auf Negativ fallen, entscheidend, sondern auch die Farbigkeit des Objektes. Während ein bewegtes, dunkles Objekt vor einem hellen Hintergrund keine Spur hinterlässt, verhält es sich mit einem weißen, bewegten Objekt vor schwarzem Hintergrund anders: Verschwommene Spuren des helleren Objektes auf dem Film können aus der stärkeren Reflexion des Lichtes erklärt werden. Hingegen absorbiert ein dunkles Motiv mehr Licht und bewegt es sich nun vor einem helleren, d.h. stärker reflektierenden, Hintergrund, wird das Motiv von der Lichtspur übertüncht.[296] Aufgrund des erhöhten Standpunktes bildet der Sand der Arena den Hintergrund von Haas' Aufnahmen. Dieser entspricht einem mittleren Belichtungswert, welcher das Phänomen der Fotokamera in beide Richtungen sichtbar macht: Verwischte Spuren von helleren Objekten sowie die Entmaterialisierung von dunkleren Objekten sind gleichzeitig zu beobachten. Diese Aufnahmen, geprägt durch Haas' Spiel mit Bewegung, Lichtreflexion und Farbigkeit, führten dazu, dass *Life* Haas zukünftig wiederholt für Sportveranstaltungen bzw. Reportagen bewegter Objekte buchte.[297]

Panzer hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass sich Morath in der Organisation dreidimensionaler Formen auf zweidimensionalen Flächen und in der Transformation dicht gedrängter Menschenmassen in ein bedeutungsvolles, animiertes Ganzes an Ernst Haas' Bildkompositionen orientierte. Auch seinem Können, Farbe als autonomes, formales Element innerhalb der Bildgrenzen zu organisieren – komplementär, nicht unterordnend gegenüber dem dargestellten Subjekt – schenkte Morath große Aufmerksamkeit. Sie bezeichnete Haas als den ersten Fotografen, der die Möglichkeiten der Farbfotografie meisterhaft beherrschte.[298] In der Zusammenschau von Moraths und Haas' Fotografien können mehrere Parallelen in den Stories festgestellt werden: Beide gehörten einer jüngeren Generation an, die keine Berührungsängste bei der Verwendung von Farbfilmen zeigte. Während Haas 1957 ausschließlich mit Farbfilmen arbeitete, verwendete Morath 1954 sowohl Schwarz-Weiß-, als auch Farbfilme. Es gleichen sich Ausgangslage und grundsätzliche Motivik der Fotografien, da sowohl Morath als auch Haas – vier Jahre später – nach einer

---

[296] Diesen Hinweis verdanke ich Fritz Simak (Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien).
[297] Vgl. Bondi 2000 und Simak 1990, S. 71, 86.
[298] Vgl. Panzer 2009, S. 11–12.

Auftragsarbeit aus freien Stücken nach Pamplona fuhren, um für selbstständige Projekte Fotografien der Stierkämpfe zu *San Fermin* aufzunehmen.
Trotzdem fielen die Resultate der beiden Magnum-FotografInnen sehr unterschiedlich aus: Haas zeigte eine stark formale Orientierung an der Thematik des Stierkampfes, das Aufbrechen von Darstellungskonventionen und das Spiel mit Kameraeffekten standen im Vordergrund. Er präsentierte Stierkämpfer und Bullen als in der Bewegung vereinte Elemente und arbeitete vorwiegend mit strategischen Unschärfen, während Morath die beiden als gestochen scharfe Gegenspieler in der Arena voneinander unterschied. Morath fokussierte weniger auf die Bewegungsabläufe, als auf die Person des *matador.* Sie war stärker an der Figur und Psyche des Stierkämpfers interessiert und präsentierte ihn als Knotenpunkt religiöser Festlichkeiten und des Selbstverständnisses des spanischen Volkes, parallel dazu aber auch als einen Helden des Absurden, ein gleichzeitig starkes und fragiles Individuum.

6. Schlussbemerkungen

„I was deeply impressed. I was only beginning to see trough my camera. I knew I had to come back to Spain again. What had met my eye in this country moved me so profoundly and it seemed possible to find my own way to express this. It made me dizzy to think of all the things I still had to see in Spain – there seemed no end to what I wanted to photograph.“ [299]

In den folgenden Jahren und Jahrzehnten kehrte Morath für zahlreiche Projekte nach Spanien zurück, alleine zwischen 1955 und 1962 realisierte sie über 40 Stories in dem Land auf der iberischen Halbinsel. Ihre Dokumentation des spanischen Alltags war nicht nur in Anbetracht des Umfangs, sondern auch hinsichtlich ihrer intensiven Auseinandersetzung mit der Geschichte, Sprache und der Kultur der Nation außergewöhnlich. Die Spanienreisen 1954 attestieren bereits in diesem frühen Zeitpunkt Moraths Schaffens ihren „intense, long-time approach“ [300], welchem sie zeitlebens, vor allem aber bei der Gestaltung späterer Projekte in der UdSSR und China, treu bleiben sollte.

Die eingehende Analyse Moraths Fotoessays, welche 1954 in Spanien entstanden, erfolgte in mehreren Etappen. In einem ersten Schritt wurde der Verlauf der Spanienreisen abgeklärt, historisch kontextualisiert sowie Moraths Motivation, Vorbereitung und Ausrüstung dargelegt. Dass die Fotografin trotz ihrer antifaschistischen Gesinnung, welche sie mit ihren Magnum-KollegInnen teilte, Aufträge in der politischen Diktatur Francos annahm und anschließend mehrere Wochen durch das Land reiste, kann auf mehrere Beweggründe zurückgeführt werden. Einerseits schreckten die MagnumfotografInnen niemals vor politisch brisanten oder gefährlichen Jobs zurück und Moraths Vorhaben wurde – im Vergleich zu simultanen Projekten von KollegInnen – als eher ungefährlich eingestuft. Andererseits korrelierte der Aufhänger der Story zu Mercedes Formica – eine Frau widersetzt sich den Regelungen des Franco-Regimes – mit dem Selbstverständnis der aufklärerischen FotografInnenvereinigung. Hinzu kam, dass zu Beginn der 1950er Jahre aufgrund des Kalten Krieges eine deutliche Annäherung zwischen der Regierung Francos und der westlichen Welt, vor allem den USA, erfolgte. Außerdem war Morath, die selbst in einem faschistischen System groß geworden war, als Anfängerin in ihrem Metier dankbar für die vielversprechende Möglichkeit, in Spanien zu fotografieren, zumal sie die Literatur, bildende Kunst und die Spache des Landes faszinierte.

---

[299] Morath 1994a, S. 14.
[300] Jacob 2009a, S. 194.

Der anschließende Gang in Moraths Archiv verdeutlichte den Umfang und die Vielfalt der Zeugnisse ihrer Spanienaufenthalte und ermöglichte mehrerlei Erkenntnisse: Vorab konnte durch ein erneutes Prüfen der Entstehungskontexte eine Neudatierung der Fotoserien von Mercedes Formica unter Story 55-35 von dem Jahr 1955 auf das Jahr 1954 vorgenommen werden. Trotz des minimalen Zeitraumes der Umdatierung spielt diese eine wichtige Rolle, da nun die Fotografien Formicas an den Beginn Moraths jahrelanger fotografischer Auseinandersetzung mit der spanischen Nation gestellt werden können.

Da Morath die gewissenhafte Organisation und Dokumentation ihrer Reisereportagen, das gleichzeitige Arbeiten an „Brotjobs" und freien Projekten sowie archivarische Strukturen ihrer KollegInnen übernahm, war anhand dieser Fallstudie ein genauerer Einblick in die Arbeits- und Archivierungsmethoden der Fotoagentur Magnum möglich. Die Unterteilung in Kontaktabzüge, Diapositive und Bildunterschriften wurde bei der Materialpräsentation beibehalten, um den Status der einzelnen Kategorien nachzeichnen und anschließend abgleichen zu können. Dadurch konnten den eklatanten Auswirkungen des archivarischen Ordnungssystems auf die Rezeption der Aufnahmen Ausdruck verliehen werden.

Die im Archiv gesichteten Dokumente lassen zahlreiche Schlüsse hinsichtlich Moraths motivischer Fokussierung, der angewandten Kompositionsregeln und des Verhältnisses von Schwarz-Weiß- und Farbfotografie zu diesem frühen Zeitpunkt ihres Werdegangs zu. Die Vielfalt der von Morath fotografierten Motive können, ähnlich zu der Analyse ihrer Iran-Zeugnisse zwei Jahre später, in die historisch gedachten Kategorien „großer Geschichte", „traditioneller Milieus" und „moderner Lebensrealitäten" unterteilt werden.[301] Im Falle der Fotografien Spaniens fällt jedoch die oftmalige Kombination dieser Kategorien innerhalb einer Aufnahme ins Auge.

Morath arbeitete ohne *editorial agenda* und ohne *shooting script*, es existierte weder eine Liste an Motiven, welche sie abarbeiten sollte, noch ein präzises Konzept ihrer Fotostories. Wiederkehrende Kompositionsmuster bilden isolierte Personen(gruppen), ausgeprägte Tiefenzüge, formale Rahmungen des Motivs durch Repoussoir-Figuren oder Architektur sowie die ausgewogene Anordnung dreidimensionaler Objekte auf der zweidimensionalen Fläche im goldenen Schnitt. Sowohl formal als auch thematisch kann eine Vorliebe für Raumgrenzen und –übergänge, von Preisgabe und Verschluss, attestiert werden. Morath nützte Perspektiven, Einstellungsgrößen, Lichtgestaltung und eine bedachte Bildstruktur, um Inhaltliches zu transportieren, dies wurde vor allem bei ihren Portraits evident.

---

[301] Vgl. Faber 2009, S. 261.

In der Gegenüberstellung von Contacts und Kodachromes konnte überdies das Verhältnis von Schwarz-Weiß- und Farbfotografie zu Beginn der 1950er Jahre anstelle abstrakter Thesen an einem praktischen Beispiel durchgespielt und somit aktuelle Forschungsergebnisse überprüft und relativiert werden. Farb- und Schwarz-Weiß-Filme wurden von Morath als zwei verschiedene Modi betrachtet, welche nach einer jeweils eigenen Bildsprache verlangen. Die Wahl des Filmes begründete Morath stets durch das Motiv und passte kompositionelle Strategien an die verwendete Technik an. Aufgrund ihrer unterschiedlichen ökonomischen, technischen und archivarischen Vorzeichen hatten die beiden Modi abweichende kulturelle Determinationen und Institutionalisierungsprozesse zur Folge. Die Farbaufnahmen bilden keinen repräsentativen Ausschnitt der Projekte in Spanien 1954, können jedoch nach Young als ein Teil eines Orchesters bezeichnet werden, dessen Berücksichtigung die Gesamtwirkung des Werkes erst ermöglicht.[302]

Ähnlich verhält es sich mit den von Morath verfassten Essays und Bildunterschriften. Bei genauerer Betrachtung tritt in diesen Moraths intensive Auseinandersetzung mit der Kultur und Geschichte des Landes zum Vorschein, welche ihre Auswahl an Reisezielen und ihren motivischen Fokus konstituierte. Sowohl die bildende Kunst Spaniens und andere visuelle Zeugnisse als auch die das Nationalverständnis prägende Literatur beschrieb Morath als besonders ausschlaggebend. Beispielsweise las Morath erneut Cervantes' „Don Quichote" vor Antritt ihrer ersten Spanienreise 1954. Der Roman, passenderweise oft an den Beginn intertextueller Weltliteratur gestellt, verhandelt den Konflikt von Wahn und Wirklichkeit, von Traum und Realität. Überschneidungen lassen sich hier nicht nur zu der von Morath zitierten Kindheitslektüre „Alice in Wonderland" und zu der in Spanien sehr aktiven Strömung des Surrealismus ausmachen, sondern auch zu Moraths Schilderungen spanischer Alltagsszenen, wenn sie etwa notierte, wie einem Hahn Glauben gemacht werden konnte, er sei eine Henne. In zahlreichen Aufnahmen bediente sich Morath fester Bestandteile der surrealistischen Ikonografie sowie formaler Kompositionselemente surrealistischer Kunstproduktion. Dies schlug sich in der Darstellung von Doppelgängern und Puppen, dem Spiel mit Reflexionen und der Verwirrung des Realitätsinns, ihrer Faszination an rätselhaften Zufallsbegegnungen, tragisch-komischen Szenen, der Wiedergabe von Menschen im Schlaf-, Traum- oder Trancezustand und der Exposition des Verhüllten als Reiz nieder. Inputs bildeten neben den Filmen Buñuels auch die Serie der Caprichos von Goya, Picassos kubistische Phase, Cartier-Bressons und Capas Fotografien des Bürgerkrieges und Hemingways Roman „The sun also rises".

---

[302] Vgl. Young 2014, S. 26.

Da Moraths Fotografien einerseits auf visuelle und literarische Quellen fußten und andererseits Anlass zu neuen Schriftstücken gaben, welche wiederum Anspielungen an Gemälde, Fotografien, Filme oder Ausschnitte von Romanen und Gedichten inkorporierten, kam es zu einer mehrfachen Rückkopplung zwischen bildlicher und schriftlicher Komponenten im Denk- und Arbeitsprozess Moraths Spanienprojekte. Die intertextuellen Bezüge der Fotografien und begleitenden Texte stellen eine zentrale Qualität ihrer Arbeit dar und entfalten erst in Zusammenschau ihr volles Potential.

Durch die Analyse der Publikationskontexte konnte die doppelgleisige Arbeitssituation von Morath und ihrer KollegInnen während der 1950er Jahre nachgezeichnet werden: Aufträge für Magazine und freie Projekte, welche zu eigenständigen Fotobildbänden führten, gingen zumeist Hand in Hand. Die wechselnden Diskurse, in welchen die Fotografien abgedruckt wurden, bestimmten über die Auswahl und strukturelle Vernachlässigung gewisser Bildergruppen. Ausschlaggebende Faktoren hierfür waren neben der Blattlinie der Zeitschriften die Persönlichkeit der RedakteurInnen und VerlegerInnen – doch auch schon solch grundlegende Parameter wie Format oder vorgegebene Seitenzahlen (für Farbaufnahmen) waren für die Auswahl der Fotografien entscheidend.
Der Artikel zu Mercedes Formica, welcher in der populären Zeitschrift *Holiday* erschien, zeichnete sich neben der progressiven Ausrichtung der Story durch die prominente Verwendung von „environmental portraits“, Portraits in authentischer Umgebung des fotografierten Subjekts, aus. Die Beiträge in der französischen Kunstrevue *L'Œil* unterschieden sich durch seriösen Anspruch und hochkultureller Ausrichtung grundlegend von *Holidays* Reportagen, die Portraits der Vilatos, in welchen die Familienmitglieder in eine eigentümliche Wechselwirkung mit den Werken Picassos an den Wänden des Appartements treten, ließen aber trotz abweichender Atmosphärik und elaborierten Bildverschränkungen, Parallelen zu Formicas Portraits in identitätsstiftenden Umgebungen erkennen. Der Artikel in *Life* führte die Praxis großer Zeitungshäuser vor, gelungene Beiträge unbekannter Fachzeitschriften bei Interesse einer größeren Öffentlichkeit erneut abzudrucken – jedoch in einer massentauglicheren Ausrichtung.
Auf welche Art der publizistische Kontext durch VerlegerIn, Layout und Anspruch auch die Bedeutung und den Status der darin eingebetteten Aufnahmen konstituierte, konnte in der Analyse der Veröffentlichungen „Guerre à la tristesse“, „España en los 50s“ und „San Fermin Años 50“ nachvollzogen werden. Obwohl alle drei als subjektive Reiseberichte bezeichnet werden können, unterscheiden sich diese grundlegend in der großen zeitlichen

Differenz, Konzeption, Layout, der (zeitlich bedingten) Drucktechnik und den beigefügten Textsorten.

Dominique Aubiers Essay in „Guerre à la tristesse“ verwob auf bizarre Weise humanistische Tendenzen mit einer Rhetorik des Kalten Krieges. In explizit geäußerten sowie implizierten Vorurteilen und Stereotypen beschwörte sie einen archaischen Alltag Spaniens weit weg von den „modernen“ Nationalstaaten West- und Mitteleuropas. Aubier knüpfte so an das, in den 1950er Jahren längst überholte, Gedankengut Ángel Ganivets und Miguel de Unamunos an. Moraths Fotografien hingegen zeugen von einer differenzierteren Sichtweise auf sozialpolitische Probleme der widersprüchlichen Lebensrealitäten Spaniens. Ihre Fotografien wirken nie urteilend noch moralisch belehrend, der große Respekt für ihr Gegenüber ist omnipräsent.

Während sich „Guerre à la tristesse“ bezüglich des Layouts stärker an den Illustrierten seiner Zeit und thematisch an den massentauglichen und gleichzeitig anspruchsvollen Reiseberichten orientierte, wie Delpire sie ab 1953 – v.a. jedoch ab 1954 – zahlreich verlegte, erinnert „España en los 50s“ durch die Betonung der Künstlerpersönlichkeit Moraths und der bedachten Präsentation der Fotografien als Einzelwerke stärker an einen Ausstellungskatalog im Kunstkontext. „San Fermin Años 50“ wiederum erweckt durch Layout, Papiergestaltung, persönliche Texte und geschickte Bildmontage den Eindruck, ein Künstlerbuch zu betrachten.

Die in den Bildbänden „España en los 50s“ und „San Fermin Años 50“ abgedruckten Fotografien wurden zwar in einem dokumentarischen Kontext angefertigt, durch die bedachte Gestaltung und geschickte Montage jedoch von dem Umfeld der Fotoreportage erstmals in einen kunsthistorischen Kontext überführt. Moraths etablierte Stellung während der 1990er Jahre war Voraussetzung dafür, ihre Publikationen nach eigenen Vorstellungen zu gestalten und ihre Aufnahmen durch eigens verfasste Essays und Bildunterschriften zu kontextualisieren. Der Einzug in Kunstinstitutionen hatte zur Folge, dass erstmals vorrangig ästhetische Kriterien und Möglichkeiten der kunsthistorischen Verortung wissenschaftlich diskutiert wurden, in dieser Arbeit wurde dies an einem Beispiel, der Fotografie „Siesta of a lottery vendor“, durchgespielt.

In der Gegenüberstellung der archivarischen und publizistischen Kontexte konnten außerdem die Auswirkungen der ersteren auf zweitere in Bezug auf die Rezeption der Farbfotografie deutlich gemacht werden. Während zahlreiche Farbaufnahmen Eingang in Moraths erste Publikation fanden, wurden in späteren Bildbänden ausschließlich Schwarz-Weiß-Aufnahmen abgedruckt. Diese Differenzen können durch die abweichende archivarische

Situation, welche wiederum auf technischen Unterschieden fußt, begründet werden: Die gelungensten Farbdias wurden aussortiert und in Magnums *stock* aufgehoben. Abgeschnitten von ursprünglicher Story und Urheberin erlitten die Kodachromes einen erheblichen Ansehensverlust – ähnliche Entwicklungen waren schon zwanzig Jahre zuvor durch die archivarische Handhabung von Schwarz-Weiß-Aufnahmen durch Moraths KollegInnen auszumachen.

Neben der Neubewertung bereits etablierter Vergleichspaare (Morath und Cartier-Bresson bzw. Morath und Haas) wurde in dieser Arbeit durch die Gegenüberstellung der konzeptionell so ähnlichen Fotobildbände von Brassaï und Morath erstmals das Verhältnis dieser beiden FotografInnen diskutiert und somit Moraths Werkkomplex in neuen Kontexten verortet. Die drei Vergleichsbeispiele wurden aufgrund ihrer personellen, thematischen und kompositorischen Nähe zu Moraths Fotoessays ausgewählt. Schon bei den Publikationskontexten sind interessante Überschneidungen festzustellen: Cartier-Bressons Fotografien, welche 1953 unter Beisein Moraths in Spanien entstanden, wurden ebenfalls in *Holiday* veröffentlicht und fanden anschließend Eingang in die Publikation „Les Européens“, eine Kooperation mit Robert Delpire. Auch Brassaï arbeitete in der ersten Hälfte der 1950er Jahre zusammen mit Delpire an einer Publikation zu traditionellen Feierlichkeiten Spaniens: „Séville en fête“. Der Text wurde, wie bei Moraths „Guerre à la tristesse“, von Dominique Aubier beigesteuert. Moraths langjähriger Kollege Ernst Haas hielt nur drei Jahre später die *Fiesta San Fermin* in Pamplona ebenfalls auf Farbfilmen fest – seine Aufnahmen wurden anschließend in *Life* veröffentlicht. Parallelen zwischen Moraths Fotografien und den drei gegenübergestellten Fotostrecken ließen sich bezüglich der Arbeitsmethoden, der eingehenden Kontextualisierung der Aufnahmen, aber auch hinsichtlich der fotografierten Motive und Themengruppen sowie einiger angewandter Kompositionsstrategien beobachten.

Die ausgewählten FotografInnen unterschieden sich hinsichtlich ihres Alters, des Grades ihrer Etablierung und der abweichenden Wirkungskontexte, changierend zwischen Fotoreportage und bildender Kunst. Bei Morath und Haas handelte es sich im Vergleich zu Cartier-Bresson und Brassaï um eine neue Generation von FotografInnen, welche in den 1950er Jahren noch weniger Ansehen und darum weniger Gestaltungsfreiraum bei Publikationen genossen, aber auch einen unbefangeneren Umgang mit Farbfotografie pflegten und neue Konzepte der Bildauffassung forcierten.

Im Vergleich mit Moraths älteren Kollegen wird bewusst, dass die Fotografin, als sie in den 1990er Jahren größeren Gestaltungsfreiraum bei ihren Fotobildbänden genoss, bevorzugt mehrere, aufeinander Bezug nehmende Aufnahmen, welche sich zu visuellen Narrationen versponnen, denn einzelne Fotografien, präsentierte.[303] Auch wenn der Einfluss der älteren Generation noch in zahlreichen Aufnahmen präsent ist, wie beispielsweise bei „Siesta of a lottery verndor“ (Abb. 154), so legte Morath ihre Fotografien zumeist als Serien an, mit welchen sie persönliche Geschichten erzählte. Ein Abend bei den Vilatos, der Alltag Mercedes Formicas, der Ablauf der *Semana Santa* und die Feierlichkeiten zu *San Fermin* wurden bezeichnenderweise als einzelne „Stories“ in Moraths Archiv verwahrt. Morath spielte eben nicht mehr diese Spitze des Momentes, den „entscheidenden Augenblick“ als die perfekte Übereinkunft von Bildwitz und formaler Analogien aus.

Der gleichaltrige Ernst Haas war viel mehr am Ausreizen der technischen Möglichkeiten der Kodachrome-Filme und an abstrakten Kompositionen interessiert, Moraths Aufnahmen des Stierkampfes machten hingegen die Wechselwirkungen der AkteurInnen und Moraths persönliche Erfahrungen – die Lektüre Hemingways Roman „The sun also rises“ – sichtbar. Ihre Aufnahmen waren weder so forciert witzig wie jene Cartier-Bressons und Brassaïs noch so konstruiert abstrakt wie die Fotografien Ernst Haas’. Auch mangels humanistischen Pathos wirken ihre Fotoserien weniger manieriert, weniger zugespitzt und weisen in ihrer unaufgeregten und persönlichen Art auf modernere Bildkonzepte wie jene Robert Franks voraus.

In Zusammenschau der vorgestellten Positionen wird deutlich, dass die Differenzen der visuellen Ergebnisse, welche in ihrer Entstehung zeitlich und geografisch so eng beieinander liegen, der persönlichen Perspektive der Fotografierenden, ihren Erfahrungen und individuellen Interessen geschuldet sind. Morath formulierte dazu: „Die persönliche Sicht ist eigentlich immer von Anfang an da: Resultat irgendeiner Alchemie von Herkunft, Gefühl, Tradition und ihrer Ablehnung, Sensibilität und Voyeurismus.“[304]

Eine der herausragendsten, singulären Qualitäten Moraths Spanienfotografien kann im Zusammendenken von Kontinuitäten und Brüchen zwischen Vergangenheit und Gegenwart festgemacht werden. Die Fotografin stellte in ihren Aufnahmen die Gleichzeitigkeit und das Ineinandergreifen widersprüchlicher Lebensrealitäten – hartnäckige Traditionen in der modernen Großstadt, Freizeitvergnügen in der politischen Diktatur, kulturelle Elite,

---

[303] Vgl. Jacob, Experteninterview I, Abschnitt 7.
[304] Morath 1999, S. 13.

mächtiger Klerus und mittellose Mehrheit – aus und entwarf durch die Ablichtung des arbeitenden Volkes und der homogenisierenden Trachten Gegendarstellungen zu starren historischen Erzählungen und hierarchischen Gesellschaftsordnungen. Ihre Fotografien können durch die Verschränkungen von paganen, christlichen und islamischen Traditionen, zeitgenössischen politischen Diskursen und sozialen Machtverhältnissen als Knotenpunkte einer global gedachten Menschheitsgeschichte gewertet werden. Morath wollte ein Bewusstsein für die Schwierigkeiten schaffen, historische Entwicklungen in ihrer Komplexität darzustellen, ohne in Konvention zurückzufallen, wie schon John Jacob 2009 formulierte.[305]

Dieses Vorgehen, mehrere Elemente unterschiedlicher historischer Entstehungskontexte innerhalb des Bildfeldes zu vereinen, kann auch als eine persönliche Umformulierung des Konzepts des „entscheidenden Augenblickes" als ein Zusammentreffen verschiedener Zeiten in einem Moment, gewertet werden.[306] Die Gegenüberstellung der Fotoessays von Morath und Cartier-Bresson aus der ersten Hälfte der 1950er Jahre legte nahe, in dieser Verbindung weniger das Schüler-Lehrer-Verhältnis, denn den intellektuellen Austausch unter KollegInnen auf Augenhöhe in den Vordergrund zu rücken, in welchem trotzdem großer Respekt vor dem erfahreneren Gegenüber präsent blieb. Moraths individuelle Umformulierung des fototheoretischen Konzepts der „images à la sauvette" verhandelte sie erstmals 1954 in Spanien und sollte sie während ihrer gesamten Schaffenszeit nicht mehr loslassen.

Moraths Fotografien müssen gleichermaßen in ihren dokumentarischen und ästhetischen Aspekten ernst genommen werden, da diese in beiden Domänen bestehen. Ähnlich zu Moraths KollegInnen wird die kunst- wie medienhistorische Forschung ihrem Werk schließlich nur im Zusammendenken von sozialem Engagement und ästhetischem Anspruch gerecht.

[305] Vgl. Jacob 2009, S. 7b.
[306] Vgl. Jacob 2009, S. 7b.

7. Ausblick

Alle Kapitel der vorliegenden Arbeit zeichneten schließlich Inge Moraths Herangehensweise an das zu fotografierende Objekt und das Medium der Fotografie zu diesem frühen Zeitpunkt ihres Schaffens nach. In der Diskussion ihrer archivierten und publizierten Fotografien sowie im direkten Vergleich mit zeitgleichen Positionen konnte sichtbar gemacht werden, dass Morath in ihren Aufnahmen kontinuierlich historische, politische oder soziale Differenzen zwischen Fotografiertem und Fotografierender ausstellte.[307] In der Exposition ihrer persönlichen Relation zu dem fotografierten Subjekt stand nicht der humanistische Gedanke, Sympathie zu erwecken, sondern die Übermittlung des komplexen Verhältnisses unterschiedlicher Kulturen und zwischenmenschlicher Beziehungen im Mittelpunkt. Morath wies in ihrem subjektiven Standpunkt die Vorstellung einer fotografischen Objektivität zurück und inszenierte sich selbst als kulturell verankerte Partizipantin anstelle einer außenstehenden Dokumentarin der Geschichte.

Dieser Denkansatz Moraths wies nicht nur auf die Konzeption ihrer späteren Fotoprojekte voraus, sondern auch auf geisteswissenschaftliche Strömungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in denen Konzepte objektiv-rationaler Welterfassungen zugunsten partikulärer, relationaler und individueller Erfahrungswelten verabschiedet wurden. An dieser Stelle sei nur kurz an drei mögliche Anknüpfungspunkte verwiesen: Mitte der 1960er Jahre publizierte Pierre Bourdieu „Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie“, in welcher er die Fotografie als Ausdruck und Symptom sozialer Beziehungen definierte. Der Soziologe beschrieb die Fotografie als einen Knotenpunkt kollektiver Regelungen, „so daß[sic] noch die unbedeutendste Fotografie neben den expliziten Intentionen des Produzenten das System der Schemata des Denkens, der Wahrnehmung und der Vorlieben zum Ausdruck bringt, die einer Gruppe gemeinsam sind.“[308]

Der von der Literaturtheorie kommende Kulturwissenschaftler Edward Said konstatierte in den späten 1980er Jahren "that there is no vantage point outside the actuality of the relationships between culture, between differing Others, that might allow one the epistemological privilege of somehow judging, evaluating and interpreting free of the encumbering in-

---

[307] Vgl. hierzu auch Chris Boot: „She did not pursue events [...] and so her work lacks the drama of some of her colleagues. Nor was she given to moral rhetoric. Rather, she unsentimentally made pictures that were guided by her relationship to a place. These relationships were invariably intimate and long-lasting; she regularly revisited the places she chose to photograph and learned the relevant language. [...] Similarly, her photographs of people are born of intimacy without sentimentality. It is as if the presentation of relationships takes the place of story structure, and her work is best understood as an ongoing series of observations of the life she made for herself." Boot 2004, S. 338.

[308] Bourdieu 1965, S. 17. Vgl. ebenfalls Geimer 2009, S. 74.

terests, emotions, and engagements of the ongoing relationships.“[309] In Anknüpfung an Said konzipierten deshalb postkoloniale Studien „Identität“ und „Alterität“ als einander wechselseitig konstituierende Bezugsgrößen. In diesem relationalen Konzept ist eine Auseinandersetzung mit dem „Fremden“, welches keine objektive Wirklichkeit, sondern eine partikuläre Zuschreibung darstellt, unmittelbar an die Zur-Schau-Stellung des „Eigenen“ – Morath würde sagen: „die Entblößung der Seele“ – gebunden.[310]

Zukünftige Forschungsprojekte zu dem Werk Inge Moraths könnten sich im Anschluss an die vorliegende Untersuchung mit Moraths späteren, intensiven und langjährigen Reisen nach China und in die Sowjetunion befassen, um anschließend Gemeinsamkeiten, Unterschiede und Entwicklungen Moraths Arbeitsweise herauszuarbeiten. Bezeichnenderweise übten – neben Spanien – jene Staaten abseits ausgetretener Touristenpfade eine besondere Faszination auf die Fotografin aus, deren politische Systeme ebenfalls konträr zu Moraths westlichen, demokratischen Wertvorstellungen positioniert werden können. Auch die noch ausständige, literaturwissenschaftliche Analyse Moraths Captions stellt aufgrund der faszinierenden Qualität der Texte und deren komplexe Beziehung zu Moraths Aufnahmen, welche in dieser Arbeit nur angedeutet werden konnte, eine außerordentlich vielversprechende Aufgabe dar.

[309] Said 1989, S. 216–217.
[310] Vgl. Landwehr 2004, S. 338 und Morath 1999, S. 13.

Anhang

Experteninterview I: Im Gespräch mit John Jacob

5. März 2014
Inge Morath Foundation, New York
Interview und Transskription: Pia Draskovits

John Jacob, Direktor der Inge Morath Foundation, realisierte zahlreiche Buch- und Ausstellungsprojekte sowie wissenschaftliche Fachartikel zu Inge Morath (u.a. Jacob 2006, Jacob 2009a, Jacob 2009b und Jacob 2011). Neben Fragen zu Moraths Arbeitsweise und Archivierungssystem standen vor allem Geschichte, Ziele und Vorgehensweisen der Foundation im Mittelpunkt unseres Gespräches.

1. Pia Draskovits: How would you describe the methods by which Inge Morath's estate is taken care of?

John Jacob: In fact we followed the Magnum system and added to that our own system based on archival best practices. We followed what we were given which is the system that Inge used which is the system that Magnum used. Each photographer changes this a little bit, according to their own needs. Also our database…
First of all, our database was build by Inge during her lifetime and reflects her needs and eventually we changed it to reflect the needs of the archive. But no matter what, it all is sort of based on this simple numerical system that all of Magnum photographers used. Within that, there are groups of material: There are negatives, which are held by Magnum. There are prints, which are held by us. There are transparencies, which for some photographers are held by Magnum, but in our case are held by us. And then all of the archival material – the letters, the other papers, in-voices and also Inge's contact sheets and her caption books. That's probably about it. And her actual published books and tear sheets and things like that. So the main thing for us that makes our activity a little different from some other organizations like us is that we have been a working archive.
So when the archive will go to Yale, it will essentially be in repose, here it has been hard at work. Our job, our task to try to make decisions essentially for the photographer and the continued placing her work in interesting contacts and by doing that to keep the work alive beyond her lifetime. And the hope of ten years doing this of course would create a certain amount of momentum. So that once the material actually does go into repose in another kind of institution it will still receive attention there. And the difference in this transaction

with most other transactions for example done by Yale, but also done by I think a lot of other institutions, is that although the Beineke library will now own Inge's negatives, the negatives will stay with Magnum, so that they continue to be used. Because otherwise they go into a cold room and it's hard to bring them out.
And the only other thing, just sort of within that, the prints we tried to work with as historical documents or archival documents, but in the end they are categorized to use in the market, categories of vintage lifetime or posthumous prints. And they are not separated as such necessarily although they will be as they depart from here. But they are marked as such, so if you went through a box of prints, you might find the same image in all three of those categories. „Vintage" means different thing to different people, but for it means that the print was made about time the negative was made. Inge didn't date her prints, so we can't know exactly when they were made, but looking at the papers and the marks on them, we can approximate. Lifetime prints are prints that were probably made for exhibitions or for her galleries later of her lifetime, but they are made by her. And posthumous prints are prints that I have made for exhibitions and for sale after she died that are marked by me with an estate stamp.

2. PD: What are the main criteria that you use for selecting the pieces for re-publication?

JJ: Well, every publication is different. We've had three publications printed and there are several more that are in progress. So let's talk about the ones that are printed: The first is „The Road to Reno", the second is „Iran" and third is „First Color".
„The Road to Reno" is a single story, is a single small story, it's a very compressed, intimate story. In that project we published Inge's writing alongside her photographs. So there was a very clear imperative to match images with narratives and to tell a story. This is the story of Inge's trip across the United States. In some cases, the photographs that we used were not necessarily Inge's choices, as far as we could tell that, but they matched her text. And sometimes, the text was so good, that I wanted to find an image to go with it.
In the next book, the „Iran" book, it's also a single story, but a long story. Her trip was longer and it was a place where she wanted to go for a long time. She knew she was going to do an important book with Delpire afterwards. So there was clearly a lot that went into it. And with that book, I was specifically interested in reconstructing a big story, in a sense of really following her as she travelled and trying to see how, within each place that she went, she worked. What is the creative process at work? So that book used a similar struc-

ture to „The Road to Reno“ in the sense that it is a chronological book. But the text and the images are separate, so that one is not determining the other. You really have to travel with her using the pictures. And then, the way the actual, the whole book was set up, was that the images essentially exist as a monograph more or less chronologically as far as we could recreate that. And the texts are in the back, the idea was, by bringing in the archival texts in the back, you would really; in theory, if you were a disciplined reader, you would have started at the beginning and found your way to the back. And the back would show you, there is another way of looking at these pictures. And that way is through her commissions. It doesn’t say in the front much about her commissions and that she was there to photograph for Holiday magazine, Standard Owl and Pepsi Cola. Once you know that, once you read the entire shooting script that instructs her to go photograph flying carpets, then when you go back with that information in your head and you see that she photographed the children making carpets. She photographed child labor, you realize what her relationship to her assignments was. She didn’t necessarily go out and do what she was told. So it becomes a second way in a sense of looking at the material, that hopefully send people back to it multiple times.

And the third book about color: Our archivist travelled to Paris to dig deep in Magnums off-site storage for material. And she came back with nearly ten thousand slots, transparencies, and many, many of which were originals. So we really didn’t know or understand Inge’s color work until that material got back to us. So when the color material was returned to us, one of my colleagues at the Magnum gallery in Paris asked me to do an exhibition. And with the exhibition, we decided to do a book, but on very short notice. It meant we essentially had a year to do the whole thing, which for me is really fast. We really could only present it as a kind of a preliminary approach to this material, that others have to do more after us, because we haven’t had much time to think about it, we haven’t been able to catalogue it in relation to her black and white work, which it obviously fits into, we haven’t really been able to look at it in relation other things that she did, other projects and books and exhibitions that she did. We could only look at it as a discovery.

So in some respect although the book again follows sort of a basic chronological structure within that structure, there is rarely any attempt to create a narrative other than a visual one, which is really for each place that she visited finding really interesting images. Sometimes images, that were familiar as black and white pictures to somebody who would know her well, but otherwise more as a way to look at her development as a photographer from a

certain period, which is really the very beginning of her career, to the end of what we were able to work with, which is around in the 1960s, so not even close to her full career.

3. PD: Since your book „First color“ was published some years ago, how would you describe the relation between black-and-white and color photography now? And how would you describe the scientific reactions?

JJ: I think you can say, what we've found with her color work has implications for Magnum, for the agency. And I think therefore, it's plausible, that what we wrote about color has implications for photography, for the bigger picture of photography. And that's made evident by the fact that now, there is a show of Capa's colour at the ICP. On the one hand, we know that there is interest in the world right know about color in general, on the other hand you have to ask, what is motivating that interest. Is it simply a popular interest in color over black and white?
I didn't attend the panel on the Capa color show, but my understanding was that the panelist were very dismissive of the material – that this wasn't serious work, this wasn't Capa's serious work. When you went out as a Magnum photographer, you did your story, but you bring back pictures for stock, for the library. So I think it's safe to say that some – maybe many – of the early Magnum photographers were always thinking about this thing beyond the story, the assignment itself, which were pictures for the library and which were not the same thing. And they don't have the same attention to the subject or the poignancy of the photographer's vision - perhaps, I don't know that.
Further questions I guess are: What is commercial work? What is work for higher? Does it diminish the photographer or does it diminish the photograph? In some cases it might, but probably in other cases it doesn't and I guess you have to look at them individually. I haven't seen the Capa show yet, but I know that other Magnum photographer declared severeness about their commissions. So that seems to me to be a really hard judgment and still it feels to me a little bit like an old-fashion response, It's not a forward response. We have to go deep to really look at the pictures. Again, in our color book, some of the photographs are made for stock or are made for an assignment that maybe was other than one of Inge's stories. I think that is true most of the time for Inge, she did not become a lesser photographer moving from her black-and-white film camera to her color camera.

4. PD: How important are the marked contact sheets?

JJ: They are crucial! Going back to the books, for example, the way I described that sometimes we didn't use a picture that Inge would have used to accompany a text that she had written. So the marked contact sheets are pretty much all we have with that. There are the contact sheets, there are also the captions. Because sometimes she wrote a caption for an image that she didn't marked. So we have to look at both of these things: If she wrote a caption for a photograph she didn't mark it's possible that meant, that's what the editor for a particular assignment was interested in, maybe more than she was... We will never know! But „The Road to Reno" relies largely, but not entirely, on her contact sheets. The Iran book relies almost 100% on contact sheets. I did an exhibition with Fotohof of Inge's photographs of Romania, which are really just incredibly beautiful, and those for example rely on her markings almost entirely. And of course with the color book, there really are no markings on the transparencies. There are sometimes, but not in the same way: Sometimes she wrote a date or a title but there is not that kind of grease pencil marking, because it's an original. So we could not know with the transparencies, we couldn't have that kind of a guide.

5. PD: Keeping her linguistic education in mind, what do you think, is the impact of her captions? Should they be considered as a part of her œuvre or just as accessories?

JJ: No, it's part of that. I mean this is in some way oddly related to the color question, because captions were important to Magnum photographers. Just like Magnum pioneered the photographer keeping his or her own copyright, they were also pioneers demanding, that their own captions should be used with the photographs. So the caption is important. That said, I think that captions were written for different reasons. Inge's captions might be a story like Iran and the captions for the Delpire book will be different from and differently placed than the publication of those photographs in an art magazine or in Holiday magazine. So the art magazine, if I remember correctly, the captions were almost invisible, whereas in Holiday, they are an important part of the story. So I think, that the decision about the use of captions was flexible and it could change according to the use of the photographs.

6. PD: How would you describe the relation between Morath and the boys club, her colleagues at Magnum? Especially to Cartier-Bresson, Capa and Haas?

JJ: Well, in her lifetime, Inge seems to have dismissed the label of woman photographer and so did her colleagues, so did Eve Arnold, so did others. They dismissed the label as too limiting. They were photographers or photojournalists or they were artists – whatever! So on the one hand, I've resisted that as well, because clearly that was Inge's response. On the other hand, she made jokes about the boys club. She talked about how, early in her career, she was send to do dog shows and fashion shows and things that the „big boys" would not necessarily wanted to do. For me, it is possible that, as a woman, that Inge has an access to her subjects that her male counterparts don't have. We work with the gallerist Anna-Patricia Kahn, who is adamant that this is the case. But you can also say of her, that as a linguist, as a photographer, who spoke eight languages – men or women – she also had an access to people somebody that didn't have this facility of language, which gave her an opening to the cultures she visited that was different from other photographers. You know, it is very different. I think if there was something about a women photographer, she used it very powerfully to her own advantage, but I think it is not the thing that defines her. I think it is one of the aspects of her work that you could talk about or write about, but it could not be the defining aspect, if there is one.

7. PD: How would you describe Morath's approach to photography?

JJ: I think the thing that I have been trying to do here is work against the perception of Inge as a photographer in the tradition of Cartier-Bresson. So, in order to do that, if you look at the books or any of the exhibitions I have done, they have all been narrative in some way, they all have a narrative component. That's what I see in her work. Somebody else will see something different, but my feeling is that lot of the projects that focused on individual photographs are not as strong as they could be because she really told stories. It's the humanistic tradition of this time, but it's also something that Magnum nurtured in many photographers. And Inge was definitely a part of that. And I think, if you look at her pictures for the stories they tell, they're extraordinary! So for me, that has been the most important way of telling or re-telling her stories.

8. PD: When you think of the history of the Inge Morath Foundation – from it's foundation to it's transfer to the Beineke library–, does it reflect a change of public attention towards photojournalism in general and Inge Morath in particular? What do you think?

JJ: Well, I don't' know about photojournalism in general. That would be nice, if that would be true, but I'm not sure it's true. I think that, if we have been successful, we have brought Inge Morath's work to a larger audience. But I'm not sure we have done that in the contacts to photojournalism. I mean really the audience for her is an audience for photographs in a sense not specific photojournalism.

In the history of the Inge Morath foundation there have been two multiple steps in our objectives: One was during the first – let's say – five years, the our objective was to publish and to exhibit, for me mainly to publish, but both of those things. And to get the work out through those traditional venues that Inge herself had used. Our website reflected that. About half way through our time, I shifted our activities. We continued to work on books and exhibitions, but rather than making books and exhibitions, more and more we were ask participating. So my day to day job changed: I still work on projects, but I also began to facilitate others projects.

In about that time too, I understood that books and exhibitions are not necessarily the only venues for her work. We took the *Inge Morath award*, which was created by Magnum originally, and created the *Inge Morath magazine* on our website. So we completely redid our website. Whereas our old website was full of lists of monographs and lots of historical information, bibliographies and this kind of thing, the new website actually has very little of that, because the truth is, that if researcher want to find it, it's out there. And we began to focus on Inge's living legacy as a photographer. We did that through the *Inge Morath award* and the *Inge Morath magazine*, which presented rotating presentations of work by applicants for the award. That, I think, has really been really successful. You know, the award is considered an important one by the group who are able to apply for it. And the magazine – even though there is no money involved in it – has some kind of prestige because it is associated with the foundation and also with Magnum.

I think, that a part of the audience to Inge's work was a traditional audience, a perpetual one. There were people who knew Inge's work when she was alive or, you know, were coming from the field. The award, the website and even our social media has reached a totally different group of people. I feel like that has been very positive. I don't feel that those people are an audience for photojournalism, I feel that they're an audience for pictures, because that's what todays really young people are. They are picture makers, more than they are fitting into art photography or photojournalism or another kind of photog-

raphy. They make pictures of all kinds. I hope we have been successful across different audiences rather than with just one or another.

9. PD: So I guess I'm a part of this new audience you're talking about… Due to a term paper, I did some research online and I stumbled upon your website and I was immediately drawn to Inge Moraths pictures and her way of telling stories…

JJ: That's great, thank you for that information! The question for us, what we're trying to figure out: What next? The *Inge Morath award* will go on because it's still really a Magnum project. It's founded my Magnum, it's administered by the Magnum Foundation with the Inge Morath Foundation. But even if the Inge Morath Foundation vines down and no longer exists, the Magnum Foundation will keep it going. The magazine, I'm not sure of. We're exploring options for that right now.

10. PD: What are these options?

JJ: I can't say what they gonna are right now, but I one possibility that I hope will work out and we'll see what happens. Everything's going to change, I mean the foundation will be gone within a year, some of it's activities will be absorbed by the Magnum Foundation, and others will stop. We just don't know at this point exactly which ones and how... It's to soon and we're still focused on just organizing the stuff for Yale that I hadn't had much time to really deal with the magazine itself. Maybe we'll take a break with the magazine for a year, I would hate to do that, but stepping back may be a way to carry it forward, I don't know. I started it and worked on it for the first two years, but Sana is the one who does it now.

11. PD: Which projects would you like to approach next?

JJ: I think that, now that the archive is going to Yale, it is a different home with different rules and people administrating it, hopefully, I complete at least one of the projects I have been working on for a while… There a several really good projects that we have been doing and I don't know whether they will be completed or not.
The archive will start another phase of it's life: There was the phase during Inge's lifetime, there was this decade and now it will start a new phase and hopefully it's new caretakers

will some interesting new things with it. It's a good time for someone else to come and do something.

PD: Thank you very much for your time and for sharing your knowledge!

JJ: You're welcome, thank you!

Experteninterview II: Im Gespräch mit Kurt Kaindl

19. Februar 2014
Fotohof, Salzburg
Interview: Pia Draskovits
Transskription: Isabella Riedel

Kurt Kaindl, Gründer des Fotohofes, Salzburg, realisierte gemeinsam mit Morath in jahrzehntelanger Zusammenarbeit zahlreiche Publikationen (u.a. Kaindl 1995, Kaindl 1999, Kaindl 2000 und Kaindl 2002) und Ausstellungen. Kaindls praktisches Wissen als Fotograf und langjähriger Freund und Arbeitskollege Moraths gewährt besonders spannende Einblicke in Moraths Arbeitsweise, die Zusammenstellung ihrer Bildbände und die Rolle der Farbfotografie.

1. Pia Draskovits: Wie haben Sie Inge Moraths Vorbereitung für Aufträge in Erinnerung? Beispielsweise war sie in sieben Sprachen sehr gewandt, meist waren für diese intensive Beschäftigung große Reiseprojekte ausschlaggebend...

Kurt Kaindl: Im Prinzip hat sie sich auf ihre großen Reportagen wie die über Spanien sehr intensiv vorbereitet. Sie hat Sprachen ursprünglich, das sagt sie selbst, eher aus einer gewissen Not heraus gelernt. Sie ist während des Krieges – ihr Vater war Holztechniker – sehr viel herumgezogen. Da gibt es diese Geschichte, die sie immer wieder erzählt hat, dass sie nach Frankreich gekommen sind: Damals sind die schlechten Schüler ganz hinten gesessen und die besten vorne. Anfangs ist sie ganz hinten gesessen, weil sie die Sprache nicht sprechen konnte, aber am Ende des Schuljahrs ist sie dann schon in der ersten Reihe gesessen.
Und damals ist sicher der Grundstein für ihr Sprachinteresse gelegt worden. Sie hatte wahrscheinlich aber auch ein großes Sprachentalent. Es war sicher so, dass die Sprache, die Literatur, aber auch die bildende Kunst und die Kultur ganz allgemein ihr Zugang zur Reportage oder zum jeweiligen Land war, welches sie bereiste. Und da hat sie sich dann auch wirklich intensiv vorbereitet. Spanien hatte glaube ich auch private, biografische Gründe: sie hatte lange Zeit einen spanischen Freund, in Paris, und hat wahrscheinlich deshalb schon gut Spanisch gesprochen, als sie nach Spanien gekommen ist. Sie hat sich aber auch bewusst darauf vorbereitet. Ich weiß von ihr selbst, dass sie später, als sie nach China gereist ist, aus Anlass der Proben und der Aufführung von Arthur Millers Stück

„Death of a Salesman“, schon zwei Jahre im Voraus intensiv Mandarin gelernt hat, mit einer Frau, die in ihrer Nähe gewohnt hat und die ein- oder zweimal in der Woche gekommen ist und mit ihr Chinesisch studiert hat.
Sie hat einmal einen sehr schönen Satz gesagt, der ihre Arbeit, glaube ich, wirklich gut charakterisiert: „Ein Foto braucht einen Hundertstel Augenblick um aufgenommen zu werden, aber oft Jahre, um zu entstehen“. Sie meint damit wohl, dass sie sich oft lange mit Kulturräumen beschäftigt hat, bevor sie dann endlich tatsächlich zum fotografieren gekommen ist. Sie hat ihre großen Reportagen und Reisen auch immer als Besuche von Kulturräumen aufgefasst: Spanien, die Donau, Iran,... wo immer sie war! Ich habe ja einige solcher Reisen mit ihr gemacht, vor allem entlang der Donau und ihr Zugang zur Reportage war dann auch immer so, dass sie zuerst Schriftsteller in dem Land aufgesucht und fotografiert hat, oder bildende Künstler, Musiker und andere Kulturarbeiter. Es war immer wieder eine ähnliche Vorgehensweise: Man vereinbart einen Termin, dann kommt sie hin und sie war immer vorbereitet, sie wusste immer, was der zu Portraitierende geschrieben hat, hatte dessen wichtigste Texte gelesen und hat mit ihr oder ihm in der Regel 20 oder 30 Minuten über seine Arbeit geredet, bevor sie überhaupt ein erstes Foto gemacht hat. Ich war bei einigen bekannten Künstlern mit ihr, wo sie erst am Schluss des Treffens fünf oder sechs Fotos gemacht hat, nicht mehr. Und das ist, wenn man es vor dem Hintergrund dessen sieht, wie andere Fotografen arbeiten, sehr bemerkenswert. Fast jeder Fotograf macht gleich zu Beginn die ersten Fotos, weil er Angst hat, dass irgendetwas passiert oder das Modell das Interesse verlieren könnte. Dann wurde meist viel fotografiert; unter zwei Filmen – ein Film hatte damals 36 Aufnahmen auf Kleinbild – ist niemand gegangen. Und das ist ein wesentlicher Unterschied, den man in ihren Porträts auch sieht: Dass die Leute sich entspannt haben, dass sie das Gefühl hatten, da steht mir jemand gegenüber, der mich versteht, der meine Arbeit schätzt. Und es entstanden daher oft intensivere Bilder, aber diese Einschätzung ist natürlich auch subjektiv. Sie war minimal invasiv könnte man sagen, sie hatte kleine Kameras, ist auf ihre Modelle nicht eingedrungen, sie hatte keine Scheinwerfer, keinen Blitz. Die Kamera war sozusagen eine fast unmerkliche Verlängerung ihres Auges, nicht eine Maschine, die zwischen dem Fotografen und dem Portraitierten gestanden ist.

2. PD: Wie könnten Sie ihre Vorgehensweise außerhalb ihrer fixen Aufträge beschreiben?

KK: Neben den vorher vereinbarten Portrait-Terminen hat sie das gemacht, was man dann

im Nachhinein „street work“ genannt hat. Das heißt, sie ist in den Orten oder Gegenden, wo sie war, durch die Straßen gegangen und hat die Augen offen gehalten. Eigentlich das, was Cartier-Bresson auch kultiviert hat bzw. was ihm zugeschrieben wurde – dieses im Vorbeigehen möglichst unsichtbar und mit wenig Aufwand den Alltag beobachten. Das ist ein Teil ihrer Arbeit, für den sie sich sehr viel Zeit genommen hat. Sie ist durch die Dörfer oder Orte geschlendert und war dabei mit ihrer Kamera sehr zurückhaltend. Wenn sie das Gefühl hatte, jemand möchte nicht fotografiert werden oder jemand schaut unfreundlich, hat sie das Foto nicht gemacht. Ich hab mir oft gedacht, schade, das wäre jetzt ein tolles Foto.

3. PD: Also sie hat nie heimlich fotografiert?

KK: Nein, nicht *heimlich*, aber doch oft *unbeobachtet*, weil sie sich unscheinbar verhalten hat und so gar nicht beachtet wurde. Ein Element, das sie sehr kultiviert hat, ist, dass sie nicht den Bildern nachgejagt ist, sondern sie hat selbst gesagt, die Bilder müssen auf sie zukommen, müssen sich entwickeln. Das heißt, sie hat sich an Orte gestellt, wo sie wusste, da gehen bestimmte Menschen vorbei und da ist im Hintergrund eine Kulisse, die diesen Ort symbolisiert. Da hat sie dann oft mehrere Minuten gewartet und geschaut, ob nicht jemand daherkommt, oder ob es irgendeine Begegnung gibt, die für ihre Aussage essentiell ist. Es ist also nicht so, dass jedes einzelne Bild „ergangen“ worden ist, sondern sie hat auch darauf gewartet. Sie hat einmal gesagt: „Ich warte darauf, dass sich die Dinge komponieren.“

4. PD: ...Sie wartete mit ihrer Kamera in der Hand?!

KK: Nein, sie hat nicht durch die Kamera geschaut, die hatte sie umgehängt. Sie wusste genau, was drauf sein wird, ohne dass sie durch den Sucher der Kamera schaute. Das heißt, sie konnte erst in dem Augenblick, in dem eine oder mehrere Personen auftauchen, die Kamera hochnehmen und fotografieren. Sie hat vorher in der Regel auch schon die Schärfe und Belichtung eingestellt, es gab ja damals auch keinen Autofokus. Man hatte die Kamera umgehängt und hat vorher die Einstellungen gemacht. Und dann konnte man das Bild sehr schnell machen, ohne dass man lange durch die Kamera sehen und zoomen musste, um den Ausschnitt zu bestimmen.

Das ist ein wichtiger Unterschied zur gegenwärtigen Praxis, wo man die Leute sieht, die

herumdrehen am Objektiv und eigentlich das Bild mit der Kamera suchen. Inge Morath hat – wie viele andere Fotografen auch – das Bild vorher mit den Augen gesucht. Sie hat schon gewusst, wie der Ausschnitt sein wird und hat dann das Bild gemacht, das sie schon vorher gesehen hatte. Dabei war auch die Wahl des Objektivs relativ wichtig. Das muss man generell sagen, wenn man ihre Bilder anschaut. Die meisten Bilder sind mit einem Weitwinkelobjektiv aufgenommen. Ein Teleobjektiv war bei ihr, wie bei vielen anderen Reportage Fotografen, aus verschiedenen Gründen verpönt, ausgenommen natürlich spezielle Anwendungen wie Natur- oder Sportfotografie. Ein Portrait mit einem Weitwinkel bedeutet eine Aufnahmeentfernung wie in einer Gesprächssituation. Mit einem Tele dagegen ist man weit weg vom Motiv. Und es war für Inge Morath wichtig, dass die Leute sie als Gesprächspartner wahrnehmen und auch sehen, dass sie fotografiert. Sie wollte auf keinen Fall aus dem Hintergrund oder gar dem Hinterhalt fotografieren. Aber natürlich hat sie manchmal für ihre Fotos die Überraschung gebraucht. Sie hat, wenn eine kuriose Szene auf der Straße war, nicht gesagt „Haltet ruhig, jetzt fotografiere ich!“ Da hat sie zuerst fotografiert, und sich unter Umständen nachher das Einverständnis geholt. Wenn die Leute gesagt haben „Nein, wir möchten nicht fotografiert werden“, hat sie das Bild auch nicht verwendet.

5. PD: Glauben Sie, dass es einen großen Einfluss von Cartier-Bressons „Images à la sauvette“ gab? Wissen Sie, wie Inge Morath dazu gestanden ist?

KK: Sie hat den Begriff „Images à la sauvette“ bevorzugt, nicht „decisive moment“. Sie hat das so erzählt, Cartier-Bresson habe damit gemeint: Man geht wohin und nimmt sich ein Bild mit. Ich habe immer das Gefühl gehabt, da war so eine leichte Geste dabei; du bewegst dich wo und schon bist du weg... dieses *unsichtbare* Herumgehen. Nicht in einer negativen Art und Weise, eher unauffällig.
Ich glaube, diese Haltung hat sie sehr stark von Cartier-Bresson übernommen. Sie waren in vielerlei Hinsicht Seelenverwandte, sind auch einige Male gemeinsam gereist und sie hat immer wieder erzählt, dass sie mit ihm in Museen gegangen ist und sich die Kultur angeschaut haben – also sie waren nicht ständig auf der Straße fotografierend. Am Anfang war sie eine Art Rechercheurin bei Magnum. Und eine ihrer Aufgaben war, Kontakte durchzusehen und zu beurteilen. Man muss auch wissen, dass, als Cartier-Bresson seine großen Arbeiten gemacht hat, er unter Umständen wochenlang unterwegs war. Aber trotzdem mussten die Bilder ja rechtzeitig zur Weltpresse. In den meisten Fällen war es so, dass er

die Sachen fotografiert hat, die belichteten Filme hat man dann mit Express-Diensten zurück nach Paris zur Agentur geschickt. Bei der Agentur sind sie entwickelt worden und dann ist dieser entscheidende Augenblick gekommen, dass jemand, der Cartier-Bressons Arbeit und sein Auge kennt, entscheidet, welches Bild verwendet wird. Und sie hat dann oft die Bilder angezeichnet und sie sofort entwickeln lassen – das war natürlich auch eine Zeitfrage – dann sind sie auch sofort publiziert worden. Das heißt, der Fotograf hat die Bilder in der Regel erst lange nach der Aufnahme gesehen, nachdem sie schon publiziert waren. Er hat gar keinen Einfluss darauf haben können, welches Bild eigentlich ausgesucht wird.

6. PD: Ist es ihr später, als sie selbst Fotos gemacht hat, auch so ergangen?

KK: Ja, ihr ist es auch so gegangen. Sie ist erstens mit diesem Bewusstsein als Fotografin „aufgewachsen", dass das der übliche Weg ist. Es war üblich, dass der Bildredakteur die Auswahl trifft, der spielte damals eine wichtigere Rolle als heute. Alle großen Bildstrecken in Illustrierten haben in der Regel die Fotografen damals überhaupt nicht mitgekriegt. Es war sogar so, dass die Bilder oft auch stark beschnitten worden sind. Vielleicht kennen Sie ja diese Geschichte, warum Magnum-Fotografen eine Zeit lang diesen schwarzen Rand mit belichtet haben: Damit man sieht, dass das ganze Negativ verwendet wurde, ohne Ausschnitt! Das war sozusagen eine Gegenreaktion auf eine Praxis, die schon zu extrem geworden war, nämlich, dass die Zeitschriften oft sehr kleine Ausschnitte genommen und publiziert haben. Und der Fotograf hat gesagt: „Na so hab ich das ja gar nicht gemeint!" Wenn es solche Gegenreaktionen gibt, sieht man natürlich, dass das eine übliche Praxis war.
Aber später hat Inge Morath auch begonnen, ihr Bildmaterial vergrößern zu lassen. Da ist die Aktualität nicht mehr wichtig gewesen, sondern es spielten die zeitloseren Qualitäten des Bildes eine Rolle. Und das ist der Anfang dessen, was wir heute sehr oft mit künstlerischen Dokumentarfotografie verbinden, nämlich, dass die Fotografen– vom aktuellen Ereignis losgelöst – eine eigenständige Sicht entwickeln und selbst über die Auswahl ihrer Bilder entscheiden. Ein Buch zu machen war so eine Gelegenheit. Darum haben Fotografen damals sehr gerne Bücher gemacht, denn dabei hatten sie viel größere Kontrolle über den ganzen Prozess.

7. PD: ...weil sie bei diesen selbst als „Bildredakteure" agierten?

KK: Ja! Obwohl ich glaube, dass bei Inge Morath trotzdem diese Erwartung, dass es einen kenntnisreichen Bildredakteur gibt, sehr stark geblieben ist. Da spreche ich jetzt von meiner eigenen Arbeit mit ihr. Inge Morath hat immer stark auf bestimmte Leute vertraut, die ihre Bildauswahl machten. Es hat mit einer Idee begonnen, dann bin ich zu ihr in die USA gefahren und hab Stöße von Kontakten gehabt und habe mit einer Lupe tagelang alle Bilder durchgesehen. Dabei habe ich einerseits ihre Markierungen gehabt (weil sie hatte ja die Kontaktkopien auch schon durchgesehen) und ich habe dann noch zusätzliche Markierungen gemacht. Wenn so eine Auswahl getroffen wurde, hat man in der Regel schon die erste Vorstellung gehabt: so soll das Buch werden. Man hat gewusst, ein Buch hat ungefähr 100 oder 120 Bilder, und dann hat man aus den Kontakten, die vorhanden waren, drei bis viermal so viele Bilder ausgewählt, wie man später verwenden wollte, also ca. 400–500 würde ich sagen. Und von diesen 400–500 Bildern sind dann kleine Vergrößerungen etwa 13cm x 18cm oder 18cm x 24cm gemacht worden. Natürlich war das auch ein Kostenfaktor, den man gering halten wollte. Und dann habe ich, meist gemeinsam mit meiner Partnerin Brigitte Blüml die erste Zusammenstellung für das Buch getroffen. Manchmal haben wir die Bilder auch fotokopiert und schon in der Reihenfolge, wie wir sie später im Buch verwenden wollten, aufgelegt.

Und dann ist Inge über den Entwurf gegangen und hat gesagt „Ja, aber würden *die* Bilder nicht gut zusammengehen, und dort hätt mich das andere Bild mehr interessiert“ und dann hat man in der Regel noch einen Tag lang darüber geredet. Hat es wieder umorganisiert, umgelegt, hat es einmal durchnummeriert, dann hat man, meistens mit einer weiteren Farbe, die nächste Nummerierung gemacht und die dritte. Also von einem Buch hat es dann immer vier, fünf Versionen gegeben. Es war aber immer so, dass die Grundidee vom Kurator – also von uns – gekommen ist und Inge Morath hat sie dann modifiziert. Es war ihr wichtig, dass sie mit Leuten zusammenarbeitet, auf die sie sich verlassen kann. Bei denen sie das Gefühl hat, die haben einen guten Blick, der auch ihrer Vorstellung entspricht. Das war zum Beispiel auch bei Lola Garrido aus Spanien so. Zu ihr hat sie Vertrauen gehabt, hat gesagt, wenn die was macht, das ist mir recht, und dann hat sie auch relativ wenig geändert. Im Endeffekt würde ich sagen, sind vom Grundentwurf – mit allen Modifikationen, die wir gemeinsam gemacht haben – meistens 70 Prozent oder so geblieben. Es ist nicht so, dass sie dann alles ganz umgeändert hat. Sie hat allerdings ihr ganzes Leben lang mit wenigen Leuten zusammengearbeitet. Ganz am Anfang war es Robert Delpire, dann parallel Lola Garrido und wir, und einige Leute von Museen und von Aperture.

Vor Beginn einer Buchproduktion hat man gemeinsam festgelegt, nach welchem Leitfaden man das Buch zusammenstellt. Wenn du ein Buch machst, das eine ganz deutliche chronologische oder thematische Entwicklung hat, dann gehst du danach. Aber „New York“ zum Beispiel: Wo fängst du an? Du könntest sagen, ich gehe die Stadt New York von Norden nach Süden durch, oder ich gehe von reich nach arm, oder ich gehe von frühen Bildern zu den späteren. Das ist immer das Kernproblem bei den Büchern, die sie gemacht hat, weil das waren nie Bücher, die eine ganz bestimmte chronologische Entwicklung vorgegeben haben, sondern die Stadt New York, die kannst du in vielerlei Hinsicht anpacken. Und beim New York-Buch war es zum Beispiel so, dass uns Kontraste wichtig waren – weil New York ist eine Stadt von so vielen Kontrasten und Unterschieden, das war dann das Leitmotiv. Ein zweites Motiv war eine gewisse Chronologie, dass man nicht ganz alte mit ganz jungen Fotos mischt – aber das ist nicht zentral, wir durchbrechen das. Eine dritte Grundidee ist, wir machen auf der vorhandenen Fläche möglichst große Bilder, teilweise Doppelseiten – besonders bei sehr detailreichen Bildern, wo es auf viele Kleinigkeiten ankommt und du diese Fassadengestaltung und alle Details sehen willst, die machen wir möglichst groß. Und wir können dadurch, dass wir Doppel- und Einzelseiten haben, auch wieder Spannung und Abwechslung erzeugen. Diese Abwechslung war ein ziemlich wichtiger Faktor. Und wir machen es auch genauso mit den Farbbildern – wir mischen sie rein, dass sie wirklich wie eine Abwechslung wirken. Wir hatten zuerst einmal kurz überlegt, wir könnten sie als Block zusammenstellen.

8. PD: Ich habe das Gefühl, in dieser Publikation gibt es gegen Ende einen Farbblock, teilweise kommt es aber auch zur direkten Konfrontation von Schwarz-Weiß- und Farbfotos.

KK: Richtig, das hatte ich jetzt falsch in Erinnerung. Wahrscheinlich, weil wir es bei anderen Büchern fast immer bunt gemischt haben, wie zum Beispiel beim Donau-Buch. Denn wenn du Farbe und Schwarz-Weiß nebeneinander stellst, besteht immer das Problem: Was hat mehr Kraft? Bilder, die sehr detailreich sind, wo viele Kleinigkeiten zu sehen sind, hat man groß gemacht, damit sie gut zu lesen sind. Und dann gibt es immer wieder Analogien – dass man eine bestimmte Figur hier hat und dort wieder so eine Figur. Eine Figur spiegelt die andere, obwohl die beiden genaugenommen inhaltlich miteinander nichts zu tun haben. Nur die formale Ähnlichkeit hilft, dass man die Figuren aufeinander bezieht. Wenn man solche Figuren oder auch andere Elemente in verschiedenen Bildern aufeinander be-

zieht, kann zwischen den beiden Bildern wieder etwas Neues entstehen. Das ist eine stark visuelle Zusammenstellung. Die hat nichts mit dem Inhalt zu tun und nichts mit den Orten, wo das spielt, und auch nichts mit der Chronologie, sondern es geht rein um die visuellen Kontraste.
Wobei man sagen kann: Wenn sich einiges von dem erschließt, ist es gut, wenn sich nicht erschließt, macht es auch nichts. Man muss immer aufpassen, dass sich die Bilder gegenseitig nicht wehtun, sondern einander unterstützen. Solche Entscheidungen müssen vorher getroffen werden. Man trifft sie gemeinsam und dann hat man schon einen Leitfaden, wie man die Bilder auswählt. Dann weiß man schon, okay, das ist vielleicht nicht das stärkste Bild, aber mit jenem zusammen ist es doch wieder ganz gut. Oft gibt man Bilder rein, die man nicht total liebt, sondern von denen man sagt: „Die beiden ergeben zusammen etwas, das nutzen wir für die gemeinsame Bildwirkung!"

9. PD: Bei den Publikationen wurde offensichtlich sehr ausgewählt zusammengestellt. Wurde dann für Ausstellungen nochmal der ganze Prozess gestartet, oder wurde hier auf das Buch zurückgegriffen?

KK: Ihr Hauptziel waren immer die Bücher. Schon wenn sie fotografiert hat, hat sie daran gedacht, dass das später einmal in ein Buch kommen wird. Das ist ihr Fokus gewesen. Wir haben – aber eigentlich aus praktischen Gründen – zu 90 % auch die Ausstellungen nach den Büchern gemacht. Vor allem aus dem Grund, weil Galerien es wollen, dass sie sozusagen einen Katalog zur Ausstellung haben. Es hat aber einige Ausstellungen gegeben, wie zum Beispiel in Wien, wo zuerst die Ausstellung gekommen ist und der Katalog erst nachher. Und da war es schon so, dass es eine andere Auswahl gegeben hat.
Der wichtigste Unterschied ist, dass man in einem Buch natürlich chronologisch dem Ablauf des Buches entsprechend vorgehen muss. Hingegen eine Ausstellung ist ein Ereignis in einem Raum. Das heißt, wenn du dort hinschaust, hast du im Hinterkopf, was hinter dir ist, und du kannst dich umdrehen und siehst das andere Bild. Das geht in einem Buch nicht, denn da musst du weiterblättern. Darum sind die wenigsten Ausstellungen solche, die wir rein als Ausstellungen konzipiert haben. In der ganzen Zeit haben wir vielleicht zwei oder drei Ausstellungen ohne Bücher gemacht. Bei allen anderen war die Buchauswahl zuerst, und dann hat man versucht, das in den Ausstellungsraum zu übersetzen. Aber man muss wissen, dass das alles als Wanderausstellung konzipiert wurde und die Räume waren total unterschiedlich. Und du hast oft nicht die ganze Ausstellung hängen können, manchmal

hast du vielleicht noch was dazugetan, wenn's größer war. Da hast du eine große Flexibilität gebraucht.

10. PD: Wie würden Sie das Verhältnis von Schwarz-Weiß- und Farbfotografie bei Inge Morath bewerten?

KK: Morath hatte von ihren Dias einerseits die zweite Wahl, aber auch sehr viele Duplikate. Denn damals war die einzige Möglichkeit, um ein Dia zu vervielfältigen, ein fotografisches Duplikat zu machen. Die haben natürlich teilweise wahnsinnig schlimm ausgesehen. Inge Morath hat immer mit zwei Kameras gearbeitet. Sie hatte meistens eine Leica Schwarz-Weiß-Kamera mit einem Kodak TriX-Film [*Anmerkung PD: in Spanien arbeitete Morath hingegen mit dem Film Kodak Super XX*] darin. Dann, als ich mit ihr gereist bin, hat sie meistens eine Spiegelreflexkamera mit einem Farbfilm gehabt. Die hatte sie nicht immer bei sich, vielleicht zwei Drittel der Zeit. Die Leica hat sie überhaupt nie aus der Hand gelegt, die hatte sie in ihrer Handtasche. Das war immer ihre erste Kamera; wenn sie etwas gesehen hat, hat sie es mit der Leica Schwarz-Weiß gemacht. Und dann hat sie bei vielen Gelegenheiten auch noch Farbfotos gemacht. Sie hatte oft Aufträge, wo's geheißen hat, sie brauchen Farbbilder – dann hat sie natürlich diese gemacht. Bei den freien Projekten, wie wir sie an der Donau gemacht haben, hat sie selber immer gesagt: Dort wo ich Farbe sehe, dort nehme ich auch Farbe. Aber sie hat selten ein Motiv nur in Farbe aufgenommen. Schwarz-Weiß war immer das Primäre, dann hat sie es außerdem noch farbig fotografiert.

11. PD: Des Öfteren korrespondieren auch Aufnahmen in Schwarz-Weiß und in Farbe hinsichtlich der abgelichteten Situation...

KK: Genau. Es kann natürlich auch einmal ein Zufall gewesen sein, dass sie gerade die Farbkamera in der Hand hatte und dann gleich weiterfotografiert hat. Normalerweise hat sie das Schwarz-Weiße zuerst gemacht und dann dasselbe auch noch in Farbe. Und damals – das haben alle Reporter so gemacht – hat man auf Dias fotografiert. Und zwar meist auf einen ganz bestimmten Film, der hieß Kodachrome. Das hatte ein paar spezielle Gründe: der wichtigste Grund war, dass die Aufnahmen von Beginn an für den Druck gedacht war. Damals war es so, dass man von einem Dia qualitativ viel besser drucken konnte als von einem Negativ. Von einem Negativ musste man damals eine Kopie machen und von der

Kopie konnte man erst drucken. Hingegen ein Dia hat direkt belichtet werden können. Und ein Dia hatte noch einen Riesen-Vorteil, man kann das auch heute noch sehen: der verhältnismäßig größere Kontrastumfang.

Die technisch beste Möglichkeit war, direkt von einem Dia zu drucken, da ein Dia durchleuchtet werden kann. Wenn du eine dunklere Stelle in dem Dia hast, kannst du einfach mehr Licht machen, dann sieht man in die dunklen Stellen hinein. Und umgekehrt, wenn du eine sehr helle Stelle hast, ist es schwierig, aber da kannst du auch noch etwas machen. Das heißt, beim Drucken war es leichter möglich, vom Dia eine gute Qualität zu drucken.

Es war aber auch schwerer möglich, eine Vergrößerung davon zu machen. Wenn du eine Vergrößerung vom Dia gemacht hast, hast du eine Menge Qualität verloren, nämlich Schärfe und Kontrast. Damals war leider der einzige Ausweg, dass man ein sogenanntes „Internegativ“ macht; das heißt, du hast das Dia auf ein Negativ kopiert und hast vom Negativ dann eine Vergrößerung gemacht. Man kann sich vorstellen, dass du allein durch die Zwischenstufen schon Qualität verloren hast und die unterschiedlichen Materialen hatten unterschiedliche Kontrastumfänge. Papier hat einen schlechten Kontrastumfang, guten Kontrastumfang haben alle Durchsichtsmaterialen, wie Film und Dia. Deswegen hat man den Kodachrome-Film verwendet.

Dieser hatte noch zwei besondere Eigenschaften: Die eine war, dass er extrem hoch gesättigt war und die Farben sehr intensiv gezeigt hat. Wenn es geregnet hat oder nur schlechtes Licht gab, hatte er noch ganz starke Farben. Das war vorteilhaft, denn die Farben konnte man immer schwächer machen, aber das Verstärken war früher sehr schwierig. Der zweite Grund war, dass er extrem feinkörnig war. Früher hat das eine Rolle gespielt, heutzutage ist das Problem längst gelöst.

Früher war es so, dass wenn du mit Kleinbild gearbeitet hast und z.B. eine Doppelseite in einer Zeitschrift gebraucht hast, dann hattest du mit einem schlechten Film irrsinniges Korn. Ein Korn in Farbe wirkt viel schlechter als in Schwarz-Weiß, denn das löst sich in entsprechende Farbflecken auf. Das war der Grund, warum man damals Dias fotografiert hat und warum man nach Möglichkeit auch nicht Negative oder Prints weitergegeben hat, sondern Duplikate von Dias. Dabei hat man zwar auch Qualität verloren, aber man hat noch ein bisschen steuern können. Du hast Duplikate machen können, bei denen dunkle Stellen stärker herauskommen, oder Duplikate, bei denen die hellen besser herauskommen – also du hast noch besser eingreifen können. Diese Duplikate waren das Täglich-Brot der Agenturen.

Nur wenn du etwas besonders Gutes machen wolltest wie ein Buch, dann ist man doch auf

das Original-Dia zurückgegangen. Das ist, denke ich, der Kern dessen, was auch John Jacob gemeint hat: Wenn Inge Morath ein Buch machen wollte, war es schon sinnvoll, auf das Original-Dia zurückzugehen, das unter Umständen in Paris gelegen ist. Das wäre umständlich gewesen. Aber sie hat schon gewusst, was sie als Bild verfügbar hatte. Man hat damals auch von den Dias teilweise Kontaktbögen gemacht. Die Kontaktbögen waren beschriftet, dann hat man eine Fotokopie von der beschrifteten Seite gemacht, und dann hat man das kopiert und wusste, was man in Farbe hatte. Man muss aber bedenken, wie relativ schlecht die Farbqualität war, die man damals zur Verfügung hatte. Es war wirklich ein aufwändiger Prozess, das in hoher Qualität zu bekommen. Es war logischerweise auch teuer, die Kopien haben ein Schweinegeld gekostet, verglichen mit der digitalen Fotografie heute.

Der große Durchbruch für diese Probleme ist mit den Scannern gekommen. Ein Scanner arbeitet mit Durchlicht – du legst ein Dia auf den Scanner, dann wird das durchleuchtet wie mit einem Diaprojektor und dann kannst du weitgehend steuern, welche Teile des Bildes du korrekt darstellst. Früher hat man den gesamten Kontrast vom Bild anheben müssen, also es heller machen, dann ist es oft zu hell gewesen. Oder man hat ihn dunkler gemacht, dann ist alles zugegangen. Jetzt kann man selektiv eingreifen. Es ist eine erstmalige Möglichkeit in der Geschichte, dass man heute diesen Kodachrome-Film auch wirklich so aufs Papier bringt, wie er in der Durchsicht früher ausgesehen hat.

12. PD: Nochmals kurz zurück zu Inge Moraths Filmmaterial... Was machte ihren Schwarz-Weiß-Film aus?

KK: Der Schwarz-Weiß-Film war der Kodak TriX [*Anmerkung PD: in Spanien arbeitete Morath mit dem Film Kodak Super XX*]. Der hatte die gute Eigenschaft, dass er sehr kontrastreich war. Das wollte man ja in der Schwarz-Weiß – Fotografie, dass sich die hellen Teile gut vom Dunklen abheben. Bei Farbe waren extreme Kontraste eigentlich nicht wünschenswert, bei Schwarz-Weiß eher schon. Und der TriX-Film hatte relativ starkes Korn, das hat man damals gerne in Kauf genommen und dieses Grobkörnige sogar als Teil des Prozesses verstanden. Manche Fotografen haben richtig damit gearbeitet. Das war haptisch und griffig; eine hektische Szene oder Reportage ist fast glaubwürdiger geworden durch ein bisschen Korn als ohne und ganz glatt. Der Film hatte noch eine weitere gute Eigenschaft: man hatte einen großen Belichtungsspielraum. Auch wenn man mit der Belichtung weit daneben war – zu hell oder zu dunkel – war immer noch genug da, dass man davon

ein gutes Foto machen konnte.
Der TriX hatte 400 ASA, du konntest ihn aber ohne Schwierigkeiten mit 800 oder 1600 belichten, hattest also 5 oder 6 Blendenstufen mehr zur Verfügung. Den TriX-Film musste man nicht sehr genau belichten, er hat sehr viel verziehen. Dadurch war er ein für Reporter ziemlich gut geeigneter Film. Morath hat ihn nicht ausschließlich verwendet, denn früher hat man die Filme ja mitschleppen müssen und eine Zeit lang war das schwierig, weil an den Flughäfen sehr starke Röntgengeräte verwendet wurden. Die Filme sind dadurch nicht kaputt geworden, aber „angeschleiert", das heißt, sie hatten einen leichten Ton. Und wenn man darauf fotografiert hat, ist der Ton ein bisschen „rausgekommen". Man hat es oft fast nicht gemerkt, aber eben doch ein bisschen. Man hat deshalb oft versucht, die Filme vor Ort in dem Land zu kaufen und nicht im Flugzeug mitzunehmen [*Anmerkung PD: Dies war vermutlich auch 1954 in Spanien der Fall*]. Besonders dann nicht, wenn sie mehrfach geröntgt wurden.

13. PD: Wie würden Sie die Rolle Moraths Captions beschreiben – waren sie Teil des Werkes oder untergeordnete, praktische Informationen?

KK: Inge war – eben weil sie vom Literarischen her gekommen ist – extrem diszipliniert. Sie hat jeden Tag ihre Bildunterschriften geschrieben, sie hat das „Captions" genannt. Das war in dem Sinn kein Tagebuch, sondern sie hat die Dinge, die sie tagsüber fotografiert hat, auf einen Zettel aufgeschrieben. Natürlich ohne die Bilder schon zu kennen, denn damals hatte man ja nur den Film, man hat ihm halt eine Nummer gegeben, und man hat sich erinnert. Bei solchen Dingen ist es wichtig, dass man die Ortsnamen richtig schreibt, die Namen von denen, mit denen man geredet hat, richtig schreibt und auch kurz eine Orientierung gibt, was noch war. Eine gängige Weisheit, der Inge und andere Fotoreporter anhangen: Ein ordentliches Foto ist nur ein Foto mit Bildunterschrift! Ein Foto, von dem man nicht weiß, wann und wo es aufgenommen wurde, hatte keinen Wert. Die genaue Verortung war eine journalistische Tugend. Diese Captions hat sie dann manchmal schon unterwegs, manchmal auch erst daheim fertig gestellt. Dann hat sie zusätzlich auch erweiterte Captions geschrieben, die manchmal richtige kleine Tagebucheintragungen oder Geschichten geworden sind. Das war die übliche Art und Weise, wie Journalisten damals gearbeitet haben – die meisten haben solche Captions und längere Geschichten geschrieben, und Inge Morath hat teilweise richtige Geschichten geschrieben, zum Beispiel über Rumänien. Mit

eigenen Beobachtungen. Oder in dem Buch über die Donau. Die Basis waren immer diese Captions.

14. PD: Doch bei „Guerre à la tristesse“ gibt es Beispiel keine Bildunterschriften...

KK: Genau. Ich würde sehr stark vermuten, dass das daran liegt, dass sie in den Produktionsprozess dieses Buches sehr wenig involviert war. Robert Delpire war immer ein sehr starker Regisseur, und damals war sie noch unbekannte und Delpire schon ein wichtiger Mann. Sie war heilfroh, dass der Delpire etwas von ihr macht – zu Recht, muss man sagen, der war wahnsinnig gut. Der hat das natürlich so gemacht, wie ihm das richtig erschien. Ich glaube kaum, dass sie irgendetwas von der Bildauswahl mitbekommen hat. Sie hat ihm natürlich eine Menge Bilder gegeben, so wie wir das besprochen haben, dreimal so viele wie dann verwendet worden sind. Aber ich bin mir relativ sicher, Robert Delpire hat die Auswahl gemacht und die Inge hat dann gesagt, okay passt.
Inge Morath war keine Autorenfotografin. Wir haben schon über diese Vorstellung geredet, dass der Fotograf autonom entscheidet, was gedruckt wird – aus der Zeit kommt sie definitiv nicht. Sie hat sich von der Auftragsfotografie emanzipiert. Sie hat am Anfang einfach Aufträge für die Presse oder die Agentur gemacht – irgendeinen Rosenwettbewerb oder eine Modenschau – und aus dem heraus hat sie dann immer stärker ihre eigenen Vorstellungen entwickelt, die in Richtung Bücher gegangen sind, das war sicher ihr Hauptinteresse. Es ist bei ihr aber sehr stark die Vorstellung geblieben, dass der Herausgeber oder der Bildredakteur wesentlich mitredet. Das ist bis zum Schluss so geblieben bei ihr. Natürlich hat sich auch ihre Bekanntheit gewandelt; wie ich mit ihr gearbeitet habe, habe ich mich sehr stark nach dem gerichtet, von dem ich glaubte, was sie wollte und was ihre Vorstellung war. Wenn sie gesagt hat, ich möchte das so haben, dann habe ich in der Regel nicht diskutiert und habe es so gemacht. Aber wie gesagt, sie hat das wenig in Anspruch genommen. In der Zeit, aus der sie kommt, war es üblich, dass der Bildredakteur oder der Herausgeber entscheidet und der Fotograf muss Glück haben, wenn er mitreden darf.
Ich habe leider Gottes nie im Detail mit ihr geredet, wie die Auswahl bei dem Buch mit Delpire war, aber ich weiß, dass sie ihn sehr verehrt hat. Ich bin relativ sicher, dass der ganz dominierend war. Es ist einfach vom Bewusstsein her etwas anderes – das sollte man erwähnen – als das, was die Leute heutzutage erwarten. Die Leute heutzutage haben die Vorstellung, der Fotograf ist der Künstler und Autor, der entscheidet. Es ist heute auch üblich, wenn ein Galerist eine Ausstellung macht, dass er natürlich den Fotografen fragt,

was dieser gerne ausstellen möchte und er richtet sich auch danach. Das war aber früher durchaus nicht immer so. Sondern die haben gesagt, was sie wollen und der Fotograf musste liefern.
Es hat oft Briefings gegeben. Magnum-Fotografen waren Dienstleister, haben sich aber schon zu ihrer Zeit daraus emanzipiert. Capa war dafür bekannt, dass er den Zeitschriften Stories vorgeschlagen hat. Darum ist Magnum bis heute eine Kooperative, die ist im Eigentum der Fotografen und die Fotografen können entscheiden, was sie machen wollen. Das war auch damals die große Revolution von Magnum. Vor Magnum war es sogar so, dass die Bilder, die Negative, automatisch der jeweiligen Zeitschrift gehört haben. Wenn du bei „Holiday" angestellt warst, hast du fotografiert, hast die Filme hingeschickt und hast sie nie mehr gesehen. Die haben dann immer Holiday gehört, Holiday hatte die ganzen Verwertungsrechte und die Fotografen haben nichts gehabt.

15. PD: Ist es auch möglich, dass Morath Filme an Kunden verschickte, die dann nicht zuverlässig retourniert wurden?

KK: Das würde mich eigentlich wundern. Inge hat nie etwas davon erwähnt. Einen einzigen Film hatte sie einmal verloren. Sie hat gesagt, sie weiß nicht wo der ist. Den habe ich dann zufällig in ihrem Archiv gefunden. Und wenn sie sich an einen einzigen Film erinnert, dann hätte sie mir gesagt, der Kunde hat den gehabt. Soweit ich weiß, hat sie kommerzielle Arbeit nur für eine Bank gemacht - *National Trust* glaube ich hieß die – und auch davon hatte sie noch sämtliche Negative. Da hat sie eine Werbekampagne fotografiert, Menschen in New York – für Plakate! Es könnte also sein, dass sie gelegentlich irgendeinen Auftrag, der gut gezahlt worden ist, fotografiert hat, aber daran ist ihr überhaupt nichts gelegen. Ich habe mit ihr die Monografie gemacht und habe sie lange gefragt, ob das alles ist und ob man dies oder das nicht noch irgendwo finden könnte. Da hat sie aber nie gesagt, der Kunde hat was, den könnten wir anrufen. Ich glaube, sie hat ihr Werk komplett.

16. PD: Hatte Inge Morath Vorbilder im Fotografischen?

KK: Sie war das Gegenteil von naiv. Ich kann mich aber nicht erinnern, dass sie jemals die Frage beantwortet hätte, wer ihr ein Vorbild war. Sie hat immer gesagt, dass sie von Cartier-Bresson und von Magnum so viel gelernt hat bei der Bildauswahl. Sie hat oft diese Geschichte erzählt, die viele erzählen: Dass man die Bilder auf den Kopf stellt um die

Komposition besser zu beurteilen können... solche Dinge. Aber dass sie je gesagt hätte, Eugene Smith oder Capa war ein großer Einfluss für mich, das war nie der Fall. Es ist schwer, ich muss ein bisschen spekulieren. Ich hatte immer das Gefühl, sie war insofern relativ autonom, als sie immer einen literarischen Zugang gehabt hat, einen Zugang vom Inhalt. Für sie war das Fotografieren in gewisser Weise sekundär. Es gibt viele Fotografen, die genau wissen, welche Kamera sie haben, wie sie da herumdrehen, was die Kamera zu welchem Zeitpunkt kann, welche Belichtungszeit,... Das war sie überhaupt nicht! Sie wusste gerade noch, wie man belichtet. Sie hatte kein besonderes Fotowissen. Für sie war das immer sekundär. Es gibt viele Bilder von ihr, die leicht unscharf sind – das war ihr immer egal. Sie hat schon versucht, ordentliche Bilder zu machen, aber ich habe es nicht einmal erlebt, dass sie sich an diesen typischen Fachsimpel-Gesprächen von Fotografen beteiligt hätte. Soweit ich das beurteilen kann, hat sie, solange diese verfügbar waren, immer die gleichen Filme verwendet. Sie hat auch ihre Bilder immer von Igor Bakht vergrößern lassen. Da war sie absolut nicht experimentierfreudig, da war sie sozusagen total in ihrem System drinnen.

Ich glaube, wenn sie sich Vorbilder genommen hat, dann fast eher aus der Malerei. Aber dass sie einen Fotografen so bewundert hat und gesagt hat, so wie der Eugene Smith da mal monatelang zu leben, das wär spannend, war nie der Fall. Ich glaube, das war keine Kategorie für sie. Man muss vielleicht auch wissen, dass sie auch innerhalb der Magnum-Fotografen einen schweren Stand gehabt hat. Erstens war sie relativ früh halbwegs vermögend durch ihren Mann und viele andere haben finanziell schon sehr gekämpft. Zweitens haben alle Anteile an Magnum gehabt und sie hat besonders viele. Andere haben sich das nicht leisten können und anscheinend hat sie da mehr gekauft. Sie war, soweit ich das beurteilen kann, sehr solidarisch, hat aber auch ein bisschen Neid erweckt. Und die haben sie dann nicht so ernst genommen, weil sie auch keine technischen Sachen gemacht hat. Wenn beispielsweise bei einem Job gefordert wurde ein Portrait mit Kunstlicht oder Bilder einer ganzen Wohnung zu machen: Die Ausrüstung dafür hat sie nicht gehabt! Und das hat sie dann auch nicht fotografiert. Und noch dazu war sie eine Frau, lange Zeit neben Eve Arnold die einzige Frau bei Magnum. Magnum war früher wirklich so ein boys club.

17. PD: Ich glaube, sie hat sich in der Rolle der „woman photographer“ nicht sehr wohl gefühlt...

KK: Nein, das hat sie selbst nie so vertreten. Sie hat gesagt, sie ist keine Feministin. Sie

war sehr hübsch, das kann man eh heute noch sehen. Sie hat schon eingesetzt, was sie als Frau kann. Sie hat nicht auf Weibchen gemacht, aber sie hat sich natürlich als Dame behandeln lassen und war sehr bewusst Frau. Gleichzeitig hat sie überall und immer Frauen total gefördert. Innerhalb von Magnum hat sie dafür gekämpft, dass Frauen zum Zug kommen. Ich glaube, sie hatte keinen kämpferischen Feminismus, aber einen sehr nachhaltigen. Sie hat Vorworte für Frauen geschrieben oder Frauen geholfen, die in Magnum hinein wollten. Wenn es um eine reine Frauen-Geschichte (also zum Beispiel ein Buch mit dem Titel „Die weiblichen Fotografen") ging, hat sie nie mitgemacht. Aber wenn Frauen auch wirklich ihrer Leistung gemäß dargestellt worden sind – da gab es mal eine berühmte Ausstellung mit Eve Arnold und ihr – dann hat sie das total vertreten.
Aber sie wollte nicht extra diesen weiblichen Blick hineinbringen. Sie hat gesagt, das glaubt sie nicht, dass sie einen speziell weiblichen Blick hat, sondern einen individuellen Blick wie alle Menschen. Aber sie hatte natürlich einen weiblichen Erfahrungshintergrund. Auch in Spanien. Das hat sie immer sehr bewusst vertreten, dass sie Mercedes Formica fotografiert hat. Die war Anwältin und hat viele Frauen verteidigt, die Franco schlecht behandelt hat. Das war ihr immer wichtig, die wollte sie unbedingt fotografieren.

PD: Danke, dass Sie sich so lange für mich Zeit genommen haben! Ihr großes persönliches und technisches Fachwissen ermöglicht mir ganz neue Einblicke in die Arbeitsweisen Inge Moraths. Vielen Dank!

KK: Sehr gerne, ich danke für das nette Gespräch!

Literaturquellen

Anon. 1950
Anonym, A Fee For Franco?, in: Time Magazine, 14.08.1950, S. 9, unter: content.time.com/time/magazine/article/0,9171,858880,00.html (zuletzt aufgerufen am 24.09.2014).

Anon. 2013
Anonym, Museo Nacional Centro de Arte. Reina Sofía. The History of the Collection, in: www.museoreinasofia.es/en/collection/history (zuletzt aufgerufen am: 6.7.2014).

Anon. 2014a
Anonym, Museo National del Prado. The institution. History of the Museum, in: www.museodelprado.es/en/la-institucion/historia-del-museo/ (zuletzt aufgerufen am 6.7.2014).

Anon. 2014b
Anonym, Early Photography. Films and Plates. N. C. Film. Super XX, 2014, in: www.earlyphotography.co.uk/site/entry_F118.html (zuletzt aufgerufen am 17.09.2014).

Anon. 2014c
Anonym, The Monuments. The Cremà, in: www.fallasfromvalencia.com/en/la-crema/ (zuletzt aufgerufen am 09.10.2014).

Anon. 2015a
Anonym, Les éditions Delpire, in: www.delpire.fr (zuletzt aufgerufen am 20.02.2015).

Anon. 2015b
Anonym, Pablo Picasso. The Bull (Le Taureau), in: http://www.moma.org/ collection/object.php?object_id=63062 (zuletzt aufgerufen am 15.04.2015).

Aubier/Brassaï 1954
Dominique Aubier/Brassaï, Fest in Sevilla, hg. von Robert Delpire, Feldafing 1954.

Aubier/Morath 1955
Dominique Aubier/Inge Morath, Guerre à la tristesse, hg. von Robert Delpire, Paris 1955.

Badger/Parr 2004
Gerry Badger/ Martin Parr (Hg.), The Photobook. A History. Volume I, London/ New York 2004.

Bernecker 2010
Walther Bernecker, Geschichte Spaniens im 20. Jahrhundert, München 2010.

Bondi 2000
Inge Bondi, Ernst Haas. Biographical Essay, New York 2000, abrufbar unter: www.ernsthaas.com/essays.html#biographicalessay (zuletzt aufgerufen am 22.02.2015).

Boot 2004
Chris Boot, Magnum Stories, London 2004.

Borja-Villel 1994
Manuel Borja-Villel, Zwischen poetischer Aussage und dem Ausdruck des Wesentlichen, in: Brassaï. Vom Surrealismus zum Informel, hg. von der Fundació Antoni Tàpies (Kat. Ausst., Rupertinum, Salzburg/ Museum Fridericanum, Kassel 1994), Barcelona 1994, S. 13–21.

Bourdieu 1965
Pierre Bourdieu, Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie (zuerst französisch: Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie, Paris 1965), Hamburg 2006.

Callahan 2013
Michael Callahan, A Holiday for the Jet Set, in: Vanity Fair, Mai 2013, abrufbar unter: www.vanityfair.com/culture/2013/05/holiday-magazine-history (zuletzt aufgerufen am 03.12.2014).

Carlisle 1975
Olga Carlisle, Große Photographen unserer Zeit. Inge Morath, Luzern 1975.

Cartier-Bresson 1955
Henri Cartier-Bresson, Les Européens, hg. von Robert Delpire, Paris 1955.

Cole 2000
A.D. Cole, A Painter in a Hurry. The Photography of Ernst Haas, New York 2000, abrufbar unter: http://www.ernst-haas.com/essays.html (zuletzt aufgerufen am 15.04.2015).

Crimp 1981
Douglas Crimp, Das alte Subjekt des Museums, das neue der Bibliothek (1981), in: Herta Wolf (Hg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt am Main 2002, S. 376 – 388.

Derenthal 1999
Ludger Derenthal, Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre, Marburg 1999.

Derenthal 2006
Ludger Derenthal, „...und die Frauen warten...“. Ernst Haas’ Kriegsheimkehrer, in: Katharina Sykora/ Ludger Derenthal/ Ester Ruelfs (Hg.), Photographische Leidenschaften, Marburg 2006, S. 189–193.

Ewing 2011
William Ewing, Ernst Haas. Colour Correction, Göttingen 2011.

Faber 2009
Monika Faber, Perplexity and perpetuity. Inge Morath in Iran, in: John Jacob, Inge Morath. Iran, Göttingen 2009, S. 254-268.

Fernández-Santos 2013
Elsa Fernández-Santos, Lola Garrido. Una autobiografía en imágenes, in: El País, 15.06.2013, abrufbar unter: cultur-

a.elpais.com/cultura/2013/06/15/actualidad/1371312587_035016.html (zuletzt aufgerufen am 04.03.2015).

Folie 1999
Sabine Folie, Inge Morath. Eine Historiographin der Bilder, in Dies. (Hg.), Inge Morath. Das Leben als Photographin (Kat. Ausst., Kunsthalle Wien, Wien 1999), München 1999, S. 27–45.

Frizot 1998
Michel Frizot, Gibt es eine Ästhetik der Farbe?, in: Ders., Neue Geschichte der Fotografie (zuerst französisch: Nouvelle histoire de la Photographie, Paris 1994), Köln 1998, S. 418–429.

Geimer 2009
Peter Geimer, Fotografie als Botschaft und Konstrukt, in: Ders., Theorien der Fotografie zur Einführung, Hamburg 2009, S. 70–111.

Goldberg 1991
Vicki Goldberg, News Photographs as catalysts. The magazine era, in: The power of photography. How photography changed our lives, New York/ London 1991, S. 191–215.

Gunther 1998
Thomas Michael Gunther, Die Verbreitung der Fotografie. Presse, Werbung und Verlagswesen, in: Michel Frizot, Neue Geschichte der Fotografie (zuerst französisch: Nouvelle histoire de la Photographie, Paris 1994), Köln 1998, S. 555–580.

Hickethier 2007
Kurt Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart 2007.

Hinterhäuser 1979
Hans Hinterhäuser (Hg.), Spanien und Europa. Texte zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart, München 1979.

Hofer 1969
Philip Hofer, Los Caprichos by Francisco Goya y Lucientes, New York 1969.

Holiday 1954
Ted Patrick (Hg.), Holiday, N.1/1954, Philadelphia 1954.

Holiday 1955
Ted Patrick (Hg.), Holiday, N. 2/1955, Philadelphia 1955.

Jacob 2006
John Jacob (Hg.), The Road to Reno, Göttingen 2006.

Jacob 2009a
John Jacob (Hg.), Inge Morath. First Color, Göttingen 2009.

Jacob 2009b
John Jacob, Preface, in: Ders., Inge Morath. Iran, Göttingen 2009, S. 5–9.

Jacob 2011
John Jacob, Inge Morath. A Llama in Times Square, in: Kristen Lubben (Hg.), Magnum. Contact Sheets–Kontaktbögen, München 2011, S. 86.

Kaindl 1995
Kurt Kaindl (Hg.), Inge Morath. Donau, Edition Fotohof, Salzburg 1995.

Kaindl 1999
Kurt Kaindl (Hg.), Inge Morath. Portraits, Edition Fotohof, Salzburg 1999.

Kaindl 2000
Kurt Kaindl (Hg.), Inge Morath. Fotografien, Edition Fotohof, Salzburg 2000.

Kaindl 2002
Kurt Kaindl (Hg.), Inge Morath. New York, Edition Fotohof, Salzburg 2002.

Kaindl 2009
Kurt Kaindl, Iran. 1956, in: John Jacob, Inge Morath. Iran, Göttingen 2009, S. 240.

Kat. Ausst. Centre Pompidou 2014
Clément Chéroux (Hg.), Henri Cartier-Bresson. Here and now (Kat. Ausst., Centre Pompidou, Paris 2014), Paris 2014.

Kat. Ausst. Kunsthalle Wien 1999
Sabine Folie (Hg.), Inge Morath. Das Leben als Photographin (Kat. Ausst., Kunsthalle Wien, Wien 1999), München 1999.

Kat. Ausst. Museo Nacional del Prado/ National Gallery of Art 2002
Janis Tomlinson (Hg.), Goya. Images of Women (Kat. Ausst., Museo Nacional del Prado, Madrid 2001/ National Gallery of Art, Washington 2002), New Haven/London 2002.

Kneuer 2007
Marianne Kneuer, Die EU und ihre Politik gegenüber Spanien: Motive und Ziele, Methoden und Instrumente, Einflüsse und Ergebnisse, in: Dies., Demokratisierung durch die EU. Süd- und Ostmitteleuropa im Vergleich, Wiesbaden 2007, S. 140–244.

Kratzer 2013
Nikolaus Kratzer, Images à la sauvette. Die Problematik des „entscheidenden Augenblicks“ bei Henri Cartier-Bresson (Diplomarbeit, Universität Wien, 2013), Wien 2013.

Krauss 1998
Rosalind Krauss, Die diskursiven Räume der Photographie, in: Dies., Das Fotografische. Eine Theorie der Abstände, München 1998, S. 40–58.

Krüger 2001
Stefan Krüger, Die Musikkultur Flamenco (Dissertation, Universität Hamburg, 2001), Hamburg 2001.

Koshofer 2014

Gert Koshofer, 175 Jahre Fotografie. Wie die Farben ins Bild kamen, in: ProPhoto Online. Geschichte der Fotografie, 14.05.2014, unter www.prophoto-online.de/geschichte-der-fotografie/175-jahre-fotografie-wie-die-farben-ins-bild-kamen-10007968 (zuletzt aufgerufen am 17.09.2014).

L'Œil 1955
George Bernier/ Rosamund Bernier (Hg.), L'Œil, N. 4/1955, Paris 1955.

Landwehr 2004
Achim Landwehr, Fremdheit und Interkulturalität, in: Ders. /Stefanie Stockhorst (Hg.), Einführung in die Europäische Kulturgeschichte, Paderborn 2004, S. 336–359.

Life 1949
Anon., Franco goes A-Hunting, in: Life, 04.04.1949, unter: https://books.google.at/books?id=U04EAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (zuletzt aufgerufen am 14.02.2015), S. 115–118.

Life 1952
Dimitri Kessel, Spain. American Tourists Rediscover Treasure of color and history, in: Life, 18.08.1952, unter: http://books.google.at/books?id=Y1YEAAAAMBAJ&pg=PA50&hl=de&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false (zuletzt aufgerufen am 14.02.2015), S. 50–61.

Life 1955
Anon., „A Familiy Cache of Picassos", in: Life, 27.06.1955, unter: http://books.google.at/books?id=qlYEAAAAMBAJ&pg=PA124&dq=uncle+pablo&hl=de&sa=X&ei=ZsaeU9j2GsHKOMvtgKgG&ved=0CB8Q6AEwAA#v=onepage&q=uncle%20pablo&f=false (zuletzt aufgerufen am 15.02.2015), S. 124–130.

Life 1957
Anon., „Beauty in a Brutal Art", in: Life, 29.07.1957, unter: http://books.google.de/books?id=MT8EAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=life+beauty+in+a+brutal+art&hl=de&sa=X&ei=SoC_UJnjM4GHswamrIHICw&ved=0CDIQ6AEwAQ#v=twopage&q&f=false (zuletzt aufgerufen am 22.02.2015), S. 56–65.

Lahs-Gonzales 1999
Olivia Lahs-Gonzales, Die tiefere Natur enthüllen, in: Sabine Folie (Hg.), Inge Morath. Das Leben als Photographin (Kat. Ausst., Kunsthalle Wien, Wien 1999), München 1999, S. 61–73.

Lubben 2011
Kristen Lubben (Hg.), Magnum. Contact Sheets – Kontaktbögen, München 2011.

Matt 1999
Gerald Matt, Der Matador. Über Verse und Erfahrungen, in: Sabine Folie (Hg.), Inge Morath. Das Leben als Photographin (Kat. Ausst., Kunsthalle Wien, Wien 1999), München 1999, S. 75–81.

Miller 1997
Francis Miller, Magnum. The Story of the Legendary Photo Agency, New York 1997.

Morath 1994a
Inge Morath, España Años 50, hg. von Lola Garrido, Madrid 1994.

Morath 1994b
Inge Morath, Ich traue meinen Augen. Berliner Lektion am 9. Oktober 1994, in: Bertelsmann AG (Hg.), Berliner Lektionen 1994, Gütersloh 1995, S. 111–142.

Morath 1997
Inge Morath, San Fermin Años 50, hg. von Lola Garrido, Madrid 1997.

Morath 1998
Inge Morath, Camino de Santiago, hg. von Lola Garrido, Madrid 1998.

Morath 1999
Inge Morath, Über mich selbst, in: Sabine Folie (Hg.), Inge Morath. Das Leben als Photographin (Kat. Ausst., Kunsthalle Wien, Wien 1999), München 1999, S. 11–15.

Morath 2000
Inge Morath, Meeting Magnum, in: Kurt Kaindl (Hg.), Inge Morath. Fotografien, Salzburg 2000, S. 146–148.

O'Doherty 1999
Brian O'Doherty, Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space. Expanded Edition, Berkeley/Los Angeles/London 1999.

Panzer 2009
Mary Panzer, The Complete Story – Black and White, and Color: Rediscovering Inge Morath's Early Color Photographs, in: John Jacob (Hg.), Inge Morath. First Color, Göttingen 2009, S. 5–9.

Panzer 2010
Mary Panzer, On Holiday, in: Aperture, N. 198, Frühling 2010, S. 50–53.

Peters 2009
Dorothea Peters, Fotogeschichte als Teil der kunsthistorischen Wissenschaftsgeschichte, in: Kunstgeschichte E-Journal. Open Peer Reviewed Journal. Texte zur Diskussion, 2009, unter: www.kunstgeschichte-ejournal.net/discussion/2009/peters/ (zuletzt aufgerufen am 15.12.2014).

Pröll 2013
Johanna Pröll, Zwischen Populärkultur und Kunst. Kultureller und institutioneller Etablierungsprozess der Farbfotografie als künstlerisches Medium unter besonderer Berücksichtigung von William Eggleston (Diplomarbeit, Universität Wien, 2013), Wien 2013.

Roberts 2007
Pamela Roberts, 100 Jahre Farbfotografie, Berlin 2007.

Ressort 2002

Claudie Ressort, Écoles espagnole et portugaise. Catalogue du département des peintures du musée du Louvre, Paris 2002.

Said 1989
Edward Said, Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors, in: Critical Inquiry, Vol. 15, N. 2, Winter 1989, S. 205 – 225.

Sekula 1992
Allan Sekula, On the Invention of Photographic Meaning, in: Victor Burgin (Hg.), Thinking Photography, London 1992, S. 84–109.

Simak 1990
Fritz Simak, Der Photograph Ernst Haas. 1921–1986 (Dissertation, Universität Wien 1990), Wien 1990.

Stein 2003
Sally Stein, Mainstream-Differenzen. Das unverwechselbare Aussehen von *Life* und *Look* in der Medienkultur der USA, in: Herta Wolf (Hg.), Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Band II, Frankfurt am Main 2003, S. 135–172.

Vounelakos 2009
Alexis Vounelakos, Die Konzepte der Flamenco-Gitarrentranskription (Diplomarbeit, Universität Wien, 2009), Wien 2009.

Whelan 2007
Richard Whelan, This is war! Robert Capa at work (Kat. Ausst., International Center of Photography, New York 2007), New York/Göttingen 2007.

Willumson 1992
Glenn Willumson, W. Eugene Smith and the photographic essay, Cambridge 1992.

Wulff 1999
Hans Wulff, Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films, Tübingen 1999.

Young 2014
Cynthia Young, Capa's World in Color, in: Dies., Capa in Color (Kat. Ausst., International Center of Photography 2014), New York 2014, S. 7–28.

Abbildungsquellen

Abb. 1–13: Fotografie von Pia Draskovits, 2014 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 14: Grafik mithilfe des Programms StepMap erstellt (www.stepmap.de, zuletzt aufgerufen am 10.04.2015) © Pia Draskovits, Wien.

Abb. 15: Fotografie von Pia Draskovits, 2014 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 16: Whelan 2007, S. 142, Fig. 156.

Abb. 17: Whelan 2007, S. 59, Fig. 47.

Abb. 18: Whelan 2007, S. 66, Fig. 55.

Abb. 19–26: Fotografie von Pia Draskovits, 2014 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 27: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2 4PVHK04SE 7IM&SMLS=1&RW=1168&RH=559 (zuletzt aufgerufen am 13.04.2015) © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 28–33: Fotografie von Pia Draskovits, 2014 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 34: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24PVHK0 S9E1GU&SMLS=1&RW=1249&RH=623 (zuletzt aufgerufen am 15.04.2015) © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 35–40: http://books.google.at/books?id=Y1YEAAAAMBAJ&printsec=frontco ver&hl =de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (zuletzt aufgerufen am 15.04.2015).

Abb. 41–45: Fotografie von Pia Draskovits, 2014 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 46: http://www.ingemorath.org/index.php/2010/05/heute-with-ernst-haas-1949/?show=all# (zuletzt aufgerufen am 06.01.2015).

Abb. 47–48: Fotografie von Pia Draskovits, 2014 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 49: http://www.ingemorath.org/wp-content/uploads/2010/08/galondrina.jpg (zuletzt aufgerufen am 15.04.2015) © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 50–51: Fotografie von Pia Draskovits, 2014 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 52–56: http://books.google.at/books?id=4E4EAAAAMBAJ&hl=de&source=gbs _all_ issues_r&cad=1 (zuletzt aufgerufen am 15.04.2015).

Abb. 57–60: Fotografie von Pia Draskovits, 2014 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 61: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24PVHK0S 7XZED&SMLS=1&RW=1137&RH=560#/SearchResult&VBID=24PVHK0S7XZED&S

MLS=1&RW=1137&RH=560&PN=2 (zuletzt aufgerufen am 15.04.2015) © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 62: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24PVHK0S7XZED&SMLS=1&RW=1137&RH=560#/SearchResult&VBID=24PVHK0S7XZED&SMLS=1&RW=1137&RH=560&PN=2 (zuletzt aufgerufen am 15.04.2015) © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 63–70: Fotografie von Pia Draskovits, 2014 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 71: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24PVHK0HJ OSBJ&SMLS=1&RW=1277&RH=601 (zuletzt aufgerufen am 15.04.2015) © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 72: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24PVHK0HJO SBJ&SMLS=1&RW=1277&RH=601 (zuletzt aufgerufen am 15.04.2015) © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 73: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24PVHK0HJ OSBJ&SMLS=1&RW=1277&RH=601 (zuletzt aufgerufen am 15.04.2015) © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 74: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24PVHK0HJ OSBJ&SMLS=1&RW=1277&RH=601 (zuletzt aufgerufen am 15.04.2015) © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 75: Fotografie von Pia Draskovits, 2014 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 76: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24PVHK0HJOSBJ&SMLS=1&RW=1277&RH=601 (zuletzt aufgerufen am 15.04.2015) © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 77–79: Fotografie von Pia Draskovits, 2014 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 80: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24PVHK0H3E3E3&SMLS=1&RW=1277&RH=601 (zuletzt aufgerufen am 15.04.2015) © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 81: Fotografie von Pia Draskovits, 2014 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 82: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24PVHK0H3E3E3&SMLS=1&RW=1277&RH=601#/SearchResult&VBID=24PVHK0H3E3E3&SMLS=1&RW=1277&RH=601&PN=1 (zuletzt aufgerufen am 15.04.2015) © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 83 – 84: Fotografie von Pia Draskovits, 2014 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 85: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24PVHK0H3E3E3&SMLS=1&RW=1277&RH=601#/SearchResult&VBID=24PVHK0H3E3E3&SMLS=1&RW=1277&RH=601&PN=1 (zuletzt aufgerufen am 15.04.2015) © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 86: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24PVHK0H3E3E3&SMLS=1&RW=1277&RH=601#/SearchResult&VBID=24PVHK0H3E3E3&SMLS=1&RW=1277&RH=601&PN=1 (zuletzt aufgerufen am 15.04.2015) © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 87–88: Fotografie von Pia Draskovits, 2014 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 89: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24PVHK0HKJUSK&SMLS=1&RW=1277&RH=601 (zuletzt aufgerufen am 15.04.2015) © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 90–100: Fotografie von Pia Draskovits, 2014 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 101: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24PVHK0HKJUSK&SMLS=1&RW=1277&RH=601#/SearchResult&VBID=24PVHK0H8A50Q&SMLS=1&RW=1277&RH=601 (zuletzt aufgerufen am 15.04.2015) © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 102–112: Fotografie von Pia Draskovits, 2014 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 113: Holiday 1955, S. 98–99.

Abb. 114: Holiday 1955, S. 100–101.

Abb. 115: Holiday 1955, S. 102–103.

Abb. 116: Fotografie von Pia Draskovits, 2014 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 117: L'Œil 1955, S. 46–47.

Abb. 118: L'Œil 1955, S. 1.

Abb. 119: L'Œil 1955, S. 32–33.

Abb. 120: L'Œil 1955, S. 34–35.

Abb. 121: L'Œil 1955, S. 36–37.

Abb. 122: L'Œil 1955, S. 38–39.

Abb. 123: L'Œil 1955, S. 4–5.

Abb. 124: L'Œil 1955, S. 6–7.

Abb. 125: L'Œil 1955, S. 8–9.

Abb. 126: L'Œil 1955, S. 10–11.

Abb. 127: L'Œil 1955, S. 12–13.

Abb. 128–131: https://books.google.at/books?id=qlYEAAAAMBAJ&pg=PA124&dq=family+cache+of+picassos&hl=de&sa=X&ei=qMEuVcPrOsXraJKwgLAC&ved=0CDEQ6AEwAA#v=onepage&q=family%20cache%20of%20picassos&f=false (zuletzt aufgerufen am 15.04.2015).

Abb. 132: Dominique Aubier/Inge Morath, Guerre à la tristesse, hg. von Robert Delpire, Paris 1955, Cover.

Abb. 133: Aubier/ Morath 1955, Cover.

Abb. 134: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24PVHK0HILXJ4&SMLS=1&RW=1277&RH=601 (zuletzt aufgerufen am 15.04.2015) © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 135: Aubier/ Morath 1955, Einband.

Abb. 136: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=63062 (zuletzt aufgerufen am 15.04.2015).

Abb. 137: UNIDAM.

Abb. 138–147: Aubier/ Morath 1955, ohne Seitenangabe.

Abb. 148: Morath 1994a, Einband.

Abb. 149: Morath 1994a, Cover.

Abb. 150: Morath 1994a, S. 10–11.

Abb. 151: Morath 1994a, S. 22–23.

Abb. 152: Morath 1994a, S. 24–25.

Abb. 153: Morath 1994a, S. 42–43.

Abb. 154: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=24PVHK0HILXJ4&SMLS=1&RW=1277&RH=601#/SearchResult&VBID=24PVHK0HILXJ4&SMLS=1&RW=1277&RH=601&PN=1 (zuletzt aufgerufen am 15.04.2015) © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 155: http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/47178/Sleep_Overcomes _Them_Las_rinde_el_sueño/image/27497/image# (zuletzt aufgerufen am 15.04.2015).

Abb. 156: Morath 1994a, S. 90–91.

Abb. 157: Morath 1994a, S. 92–93.

Abb. 158: Morath 1994a, S. 96–97.

Abb. 159: Morath 1997, Cover.

Abb. 160: Morath 1997, S. 26–27.

Abb. 161: Morath 1997, S. 132–133.

Abb. 162: Morath 1997, S. 126–127.

Abb. 163: Morath 1997, S. 72–73.

Abb. 164: Morath 1997, S. 116–117.

Abb. 165: Morath 1997, S. 104–105.

Abb. 166: Morath 1997, S. 122–123.

Abb. 167: Morath 1997, S. 34–35.

Abb. 168: Morath 1997, S. 150–151.

Abb. 169: Morath 1997, S. 110–111.

Abb. 170: Holiday 1954, S. 40–41.

Abb. 171: Holiday 1954, S. 42–43.

Abb. 172: Holiday 1954, S. 44–45.

Abb. 173: Cartier-Bresson 1955, Cover.

Abb. 174: Cartier-Bresson 1955, Bild 5–6.

Abb. 175: Cartier-Bresson 1955, Bild 7–8.

Abb. 176: Cartier-Bresson 1955, Bild 9–11.

Abb. 177: Cartier-Bresson 1955, Bild 12.

Abb. 178: Cartier-Bresson 1955, Bild 13–15.

Abb. 179: Cartier-Bresson 1955, Bild 16–17.

Abb. 180: Cartier-Bresson 1955, Bild 18–20.

Abb. 181: Aubier/Brassaï 1954, Cover.

Abb. 182: Aubier/Brassaï 1954, S. 144–145.

Abb. 183: Aubier/Brassaï 1954, S. 24–25.

Abb. 184: Aubier/Brassaï 1954, S. 38–39.

Abb. 185: Aubier/Brassaï 1954, S. 126–127.

Abb. 186–187: Aubier/Brassaï 1954, ohne Seitenangabe.

Abb. 188: Aubier/Brassaï 1954, S. 94–95.

Abb. 189: Aubier/Brassaï 1954, S. 138–139.

Abb. 190: Aubier/Brassaï 1954, S. 136–137.

Abb. 191–195: http://books.google.de/books?id=MT8EAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=life+beauty+in+a+brutal+art&hl=de&sa=X&ei=SoC_UJnjM4GHswamrIHICw&ved=0CDIQ6AEwAQ#v=twopage&q&f=false (zuletzt aufgerufen am 15.04.2015).

Abbildungen

INGE MORATH

1954 - 1 John Huston, rolls 123-130.
*John Huston, Ricki & children, Salka Viertel (125/19a), Peter Viertel & Bettina (128/26).

2 Ireland, rolls 131-135.

3 Puck's Fair, rolls 136-151.

4 Louis Le Brocquy (Irish painter), roll 152.

5 Cruft's Dog Show, rolls 153-156.

6 American Girls in Paris, rolls 157-174.

7 Tortellier (cellist), rolls 175-179.

8 Henry Moore, rolls 180-181. HOGLANDS, PERRY GREEN MUCH HADHAM HERTS

9 Paris, rolls 182-192.

10 Italy, rolls 193-200.

11 Ostia Antica, rolls 201-206.

12 Archer's Festival, Danmartin, rolls 207-210.

13 Beast & Beauty Contest, rolls 211-217.

14 Marques of Cerralbo, roll 218.

15 Gael Mayo, roll 219.

16 Roses in Bagetelle Park, roll 220.

17 Reception at Blenheim Palace, rolls 221-224.
*Duchess of Marlborough.

18 Spain, rolls 225-253. Semana Santa Murcia
*Ignazio Olague, Louis Escobar (253/29). Carrafina

19 London, rolls 254-266 (no #258-262).
*Barbara Castle (265/11-19).

20 "Deep Blue Sea" (film), rolls 267-268.
*Vivien Leigh (267), Anatol Litvak.

21 Spanish Ceramics, roll 269.

22 Picasso's Sister, rolls 270-283.
Lola De Vilato, Giglioli (276/2-7), Fin Vilato (276/17-25).

Abb. 1: Inge Morath, Master Files, 1954, Story 1–22 © Inge Morath Foundation, New York.

INGE MORATH

1954 - 23 Catalan Sculpture, rolls 277-283. Museum of Barcelona

24 Pamplona, rolls 318-354 (no # 284-317).
*Antonio Ordonez (343,353), Cesar Giron.

1954-25 2 Rolls shot at Arlene France
T.V. show of Magnum

Abb. 2: Inge Morath, Master Files, 1954, Story 23–25 © Inge Morath Foundation, New York.

INGE MORATH

1955 - 1 Seine Flood, rolls 355-358.

2 Alcoholism in France, rolls 359-361. 360 BARMAID

3 Winter Ball in Paris, rolls 362-376 (no #372). Rochas
*Princess Chavchavadze (366/16-18), Larrain (367),
Charlie Chaplin & Countess of Paris (371/22-31).

4 Archduke Eugen of Hapsburg Funeral, Innsbruck, rolls 377-383.
*Empress Zita of Hapsburg.

5 Austria, Carnival in Snow, rolls 384-391.

6 House of Cezanne, Paris, rolls 392-396.

7 Circus at "Vel d'Hiv", rolls 397-398.

8 Spain - Goya paintings, roll 399. + Roquetas

9 Spain, rolls 400-411. La Alberca, Las Hurdes

10 Barcelona, Madrid, Mallorca, rolls 412-427.

11 Corrida in Barcelona, rolls 428-435.

12 Madrid, Verbena de San Isidro, rolls 436-441.

442 no count 13 Bullfights de San Isidro, rolls 442-450.

14 Dominique Aubier, roll 451.

check mag. says 632 15 Winefest in Bingen on Rhine, roll 452.

16 House of Elda Rubinstein, roll 460 (no # 453-459,461).

17 Rococo Bavarois, rolls 462,464 (no #463).

18 Iberian Bronzes, rolls 465-466.

19 Rubio de Boston in Madrid, rolls 467-477.

20 Wittelsbach Treasure, Munich, rolls 478-479 (4x5's)

no count 480 494 21 Spain - Peasant Wedding in Castille, rolls 480-495.

22 Luis Miguel Dominguin, rolls 497-499 (no #496).

23 Marie Louise Bousquet, roll 500.

24 Dominique Aubier, roll 501.
*Dominique Aubier with Robert Delpire.

Abb. 3: Inge Morath, Master Files, 1955, Story 1–24 © Inge Morath Foundation, New York.

INGE MORATH

1955 - 25 Spain, Castille region, rolls 502-508.

26 Spain, rolls 509-528.

27 Jules Dassin, rolls 530-531 (no #529).

28 Princess Furstenberg's Wedding, Paris, rolls 532-534.
*Princess Furstenberg (532), Duke and Duchess of Marlborough (533/15a).

29 Abbe Pierre, rolls 535-542.

30 Catalan Art, rolls 543-552.

31 Romeria del Rocio, rolls 553-584.

32 Venice, rolls 584A-677 (negs #619,644,656,660 missing).
*Mary McCarthy (632/20-32).

33 South Africa, rolls 678-723.
*Father Trevor Huddleston (678/34-42).

34 Churchill's Retirement, roll 724.
*Anthony Eden (724/36), Duncan Sandis (724/37).

35 Generation Women, roll 726-752

36 Generation Children, rolls ~~726~~-775.

Abb. 4: Inge Morath, Master Files, 1955, Story 25–36 © Inge Morath Foundation, New York.

Paris, 10 Mai 1954.

Querida Mercedes,

D'abord toutes mes excuses de ne pas avoir ecrit plus tot,mais le travail en Allemagne etait plus long que je pensais et le retour a Paris etait comme toujours un peu tumulteux. Seconde excuse est pour tapper cett lettre a la machine: c'est plutot par politesse car car mon ecriture est difficle a dechiffrer.

Ce que j'ai surtout sur mon coeur, c'est de vous remercier pas seulement pour tout ce que vous avez fait pour moi en Espagne mais aussi de vous remercier tout simplement pour etre comme vous etes, pour le rencontre d'un etre humain de vos qualitees et de votre charme. Je suis doublement heureuse pour ca que notre reportage est un succes - j'ai vu les petites epreuves des photos en noir et blancs et il y en a des tres jolies. Malheureusement les negatives sont toujours a New York et je n'ai pas encore pu obtenir des tirages pour vous comme le Holiday travaille encore avec les photos. Et avant que les negatives soient redonnes au bureau il n'y a rien a faire. Entre temps il faut croire que vous etes tres bien sortie sur les photos et que vous etes extremement jolie avec votre petit chapeau d'avocat.Toutes les choses sur les Tertulias etc. sont bien sorties aussi malgre la mauvaise lumiere. Je vous promet d'envoyer des photos pour vous au moment ou les negatives retournent du journal. Aussi je vous ecrirai immediatement si je sais a quelle date "Spain's Outstanding Woman" apparaitra dans le Holiday. Les negatives de quelques autres photos de Nerita,Alphonso et Gonzalo qui ne faisaient pas partie du reportage sont a Paris et je les fait tirer dans ce moment. Ils vont alors arriver avant les votres ce qui n'est pas gentil - mais vous auriez a la fin beaucoup plus!

Comment vont les lessons d'Anglais,les reunions du Cafe Gijon, Monseigneur, le travail et toutes les autres choses et personnes que j'ai rencontres a Madrid et que j'ai tellement aimees?

J'Irai a Londres vers le fin de la Semaine prochaine, je ne sais pas encore pour combien de temps. J'usqu'a la je suis innondee de travail ici, mais c'est du travail agreeable.

Je pense souvent a vous et avec un grand plaisir.

Mes meilleurs regards a votre mere et a votre mari.

Beaucoup d'amitie,

Abb. 5: Inge Morath an Mercedes Formica, 1954, Story 1954-18 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 6: Mathilde Morath, Inge Morath, 1954 © Inge Morath Foundation, New York.

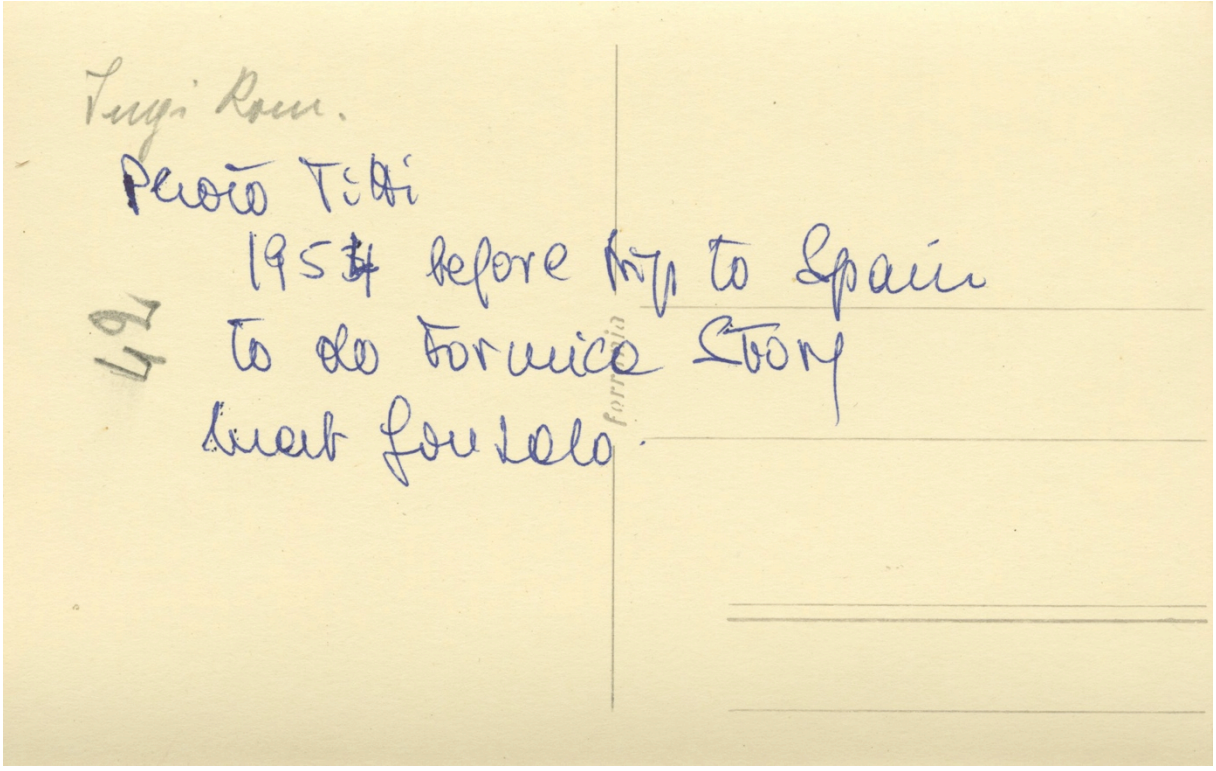


Abb. 7: Verso von Abb. 6, Vermerk von Inge Morath: „Photo Titti, 1954 before trip to Spain, to do Formica Story, meet [?] Gonzalo“, 1954 © Inge Morath Foundation, New York.

Inge Morath_Birch
Cuarto 511
Hotel Paris
2 Calle Alcala
Madrid

Dear John,

Included is the filled in questionnaire and the rough captions for every roll of exposed film. I am having trouble getting the film out, I will send you a wire about this to-morrow morning which will arive before this letter.In any case, I gave the exposed rolls to the TWA publicity girl here this morning (March 11th as promised) and she said she could send it at once,so I was quite happy.Now it is 8 p.m. and she just phoned to say that the films won't go out before Saturday.There is nothing I can do right now, I will try at once again to-morrow morning.This is terribly maddening.

Sorry that the questionnaire does not look terribly tidy, but Gael Mayo first helped me to do it and then there were a lot of things to be corrected.The captions (if one can call this rough stuff by that name) I did myself.Just send the contacts,if there are any special questions of identification of group pictures, I could,if necessary wire the answer.

If I get some additional shots (only necessary ones to-morrow, I will mail the captions by themselves.Unfortunately there is very little colour.But it was, with the exception of one afternoon on which I took the mantilla shots, raining solidly all the time, the general colour being a wet London grey.And no Spanish woman that can afford it,does go out in that weather.I pray that there will be enough. For the later, general distribution, there still are some quite amusing things which I will photograph at the beginning of the coming week.What misery that short time factor is.

Much love,

There are 13 Rolls of exposed black and white film and three rolls of colour film in the parcel.I'll wire flight number etc.

Abb. 8: Inge Morath an John [wahrscheinlich John G. Morris, Executive Editor von Magnum], 1954, Story 1954-18 © Inge Morath Foundation, New York.

Inge Morath,
Cuarto 511
Hotel Paris
2, Calle Alcala,
Madrid.

March 12th ,1954.

Dear John,
Included are the captions to the second lot of films (only three black and white ones) which I brough to TWA to-day and which now go on the same plane as the ones I had brought there on the 11th! Well, no use to tell you troubles,as long as everything arrives and is all right.

Here I will add for you the na es that were still missing in the first lot of captions.
Page 2. Roll 4. Second paragraph: full name of the young woman showing her costume to Mercedes Formica is CARMEN NAVARRO FIGUEROA, MARQUESA DEL NORTE.

Page 2, Roll 4.Paragraph 3. the name of the man who helps Mercedes fry the eggs is MARQUES DE SANTA AMALIA.

Page 2, Roll 6 ,Paragraphs 1 and 3 : the name of the visitor from Barcelona is Senor ~~Berjexxx~~ BERJES

Page 4, Roll 9,last paragraph: by mistake I left ~~xxx~~ out the name of one, her third novel. It is "El Miedo", not yet published, dealsw with the Spanish laws for women.

Page 5,Roll 12, in all paragraphs:The full ~~xxxxxxx~~ name of the priest lawyer who accompanies Mercedes Formica to the audience with the Caudillo is PADRE ALONSO ALIJA. (He first did not want it published, but is agreeable now).

As I already said in the short note I put inside the parcel with the second lot of films, I will be going to Toledo to-morrow with Mercedes Formica, to visit the House of the Marques de Santo Floro,which is supposed to be superb.Since she will be in a holiday mood, I will try to do some gay pictures of her.This belongs to her character, but on almost all occasions I saw her in this short week,she was quite solemn and pre-occupied.I will send these rolls (I also hope to get good colour,I am sorry there just was no colour in the other things,it was all black and white,mainly because of the weather and then,because the type of Sapnish interior I was in is throughly colourless.)

Much love,sorry to put you into more of a rush by being late,but I was ready on time as I said,but then these endless complications set in with getting the films out.

Love,

Abb. 9: Inge Morath an John [wahrscheinlich John G. Morris, Executive Editor von Magnum], 1954, Story 1954-18 © Inge Morath Foundation, New York.

PHOTOS
125 Fbg. St. Honore
Paris, France

Photographed by
INGE MORATH

55-35

this was really in 1954

Mercedes Formica

At the first meeting, the most striking thing about this extraordinary Spanish woman is her charm. More exactly, her Andalusian charm, as she would insist on calling it, since she is extremely proud of coming from the traditional and gay South whose natural beauty is matched by its extreme importance in the development of western culture and civilization. And Mercedes Formica, in spite of being a lawyer and -- to many Spaniards -- an almost outrageously modern woman, has in a surprising way remained "typical" of the region from which she comes. She is "typical" in her beauty that the high comb and the precious black lace mantilla show to its greatest advantage, in her happy abandon in listening to folk music or watching Andalusian dances, in her taste for leisurely meals at late hours and her whole way of living. It is this blend of absolute European femininity with the more than competent handling of a career which makes Mercedes Formica an outstanding woman.

Mercedes Formica de Llosent y Maranon (the name of the husband is always attached to the maiden name of the wife in Spain) has a great many talents which she puts to serious use in her work. She writes very successful novels and speaks on the radio about topical subjects. She cooperates with several important publications, especially the Novela de Sabado, the Semana and the ABC. And she spends many hours in the high court

Abb. 10: Inge Morath, Text „Mercedes Formica“, Vermerk (rechte, obere Ecke) von Inge Morath: „this was really in 1954“, Story 1955-35 © Inge Morath Foundation, New York.

Inge Morath

About photographing Spain.

Why do I photograph certain things rather than others? Why do I prefer to"take" their picture? It has remained "taking" with me, a definite,often painful act as well as a choice. It also definitely involves people, a certain intrusion into their moods.I mean not just the mood of a moment,but their very own typical mood,reflecting their temperament and their spirit,as prfoundly unshakable as the shape of their bones or the colour of their skin.That's why I like to take pictures of people in their own surroundings,within their walls or their gardens or on their land or in the streets of countries where much of life is lived in the streets,devoid yet of the masks cast over faces and behaviour by the fatigue,hurry and fear of the very big cities where only the protesting young or those with a rich inner life of their own let not fall their faces into an empty stare.

Spain is a country of moods.The Somber there is as definite and willed as the rhythm of gayety in the staccato of a Zapateado (a Flamenco dance);as directly exciting as the sharp

Abb. 11: Inge Morath, Text „About photographing Spain“, Seite 1, Story 1954-18 © Inge Morath Foundation, New York.

2

cubist patterns cast over the vast landscapes by sun and shade. There is much black ~~andwhite~~ ;in shadows,dresses,eyes, insides of rooms - a certain quality in the black, a mood beyond a colour.The fighting bulls are black too,the lacquered hats of the Guardia Civil,the veils over women's heads in mass. But the light is white,the fury of the black bulls is white, the~~xxxxxx~~ houses and the laundry beaten over stones and whabed in pools and brooks.The colours they choose between this bbck and this whiteare violent.Red and purple,pinks as strong as those of the Indios, a juicy green of meadows they only have in the north. The epitomy of colours is in Andalusia, dotted over the frills of dresses,splashed over shoes,woven into the getups of horses and mules and donkeys, hanging like immense butterflies in the semishade of a few luxurious gardens;inside the walls of the golden orange Alhambra ,in the ~~mad blue~~ of the Mediterranean and (the "costume of light -the traje de luz-of the bullfighters. The history is old and not yet effaced,celtic,phoenician, arabic,jewish,habsburgian-and the ritual,the laws and superstitions of a powerful church still survive. .It is strong stuff,and has produced great thinkers,painters who saw it for us and at whoe paintings we can look in all the big museums in world,but maybe best at the Prado except for Picasso who is a kind of universal protesting Spain in Exile. It has produced great ~~writers,too and philosophers,and~~ cruelty. It is a country still strapped to immense riches and immense poverty, feudal yet after an immense civil war for social equality,with bowedbacks in front of masters who do not know where all their property lies or how to do a job well,but also with an immense pride and the will to fight for freedoms,especially in the students and the workers.All the old strpas and forms seem to be crumbling.The second half

Abb. 12: Inge Morath, Text „About photographing Spain“, Seite 2, Story 1954-18 © Inge Morath Foundation, New York.

3

or the 20th century is hitting there too,blasting its way into the old layers,drawing blood and punishment but forcing its way with machines,tractors ,automobiles,aeroplanes, books the evade censorship.

I fell in love with the Spain the first time I saw it,entering it by car from France north of Barcelona and driving through the dust from Barcelona to Madrid,feeling the thrill of almost having left the familiar Europe,yet to still be there thanking everybody who had made me see this better,Velasquez and Goya and Picasso,Capa's photographs of the war,Hemninways tales of the war and the bulls. I saw it right away -I mean I saw it in a way that I desperately wanted to photograph it.And I started to learn Spanish.I wanted to work alone there and to be able to understand and then to be with Spaniards.

I wanted more than a travelogue.Maybe one could call it a journey in time.Watching for the new and the old embracing each other in the lunar landscapes,the still 19century cities, the plastic and lace in girls' sunday dresses,the coke bottles and wine gourdes round the galleries of the bullrings.Ceramntes in La Mancha,the black weeping women of Garcia Lorca in a blinding white village street.

Endless meetings of memories and surprises.

I think it is true that you have to fall in love,So as to work without finding an end to what you wuld like to do with your camera there.That's why I started to photograph Spain,that's why I would like to continue,to keep an endless number of more rendezvous with that beautiful,violet,imperfect and secret country.

Abb. 13: Inge Morath, Text „About photographing Spain“, Seite 3, Story 1954-18 © Inge Morath Foundation, New York.

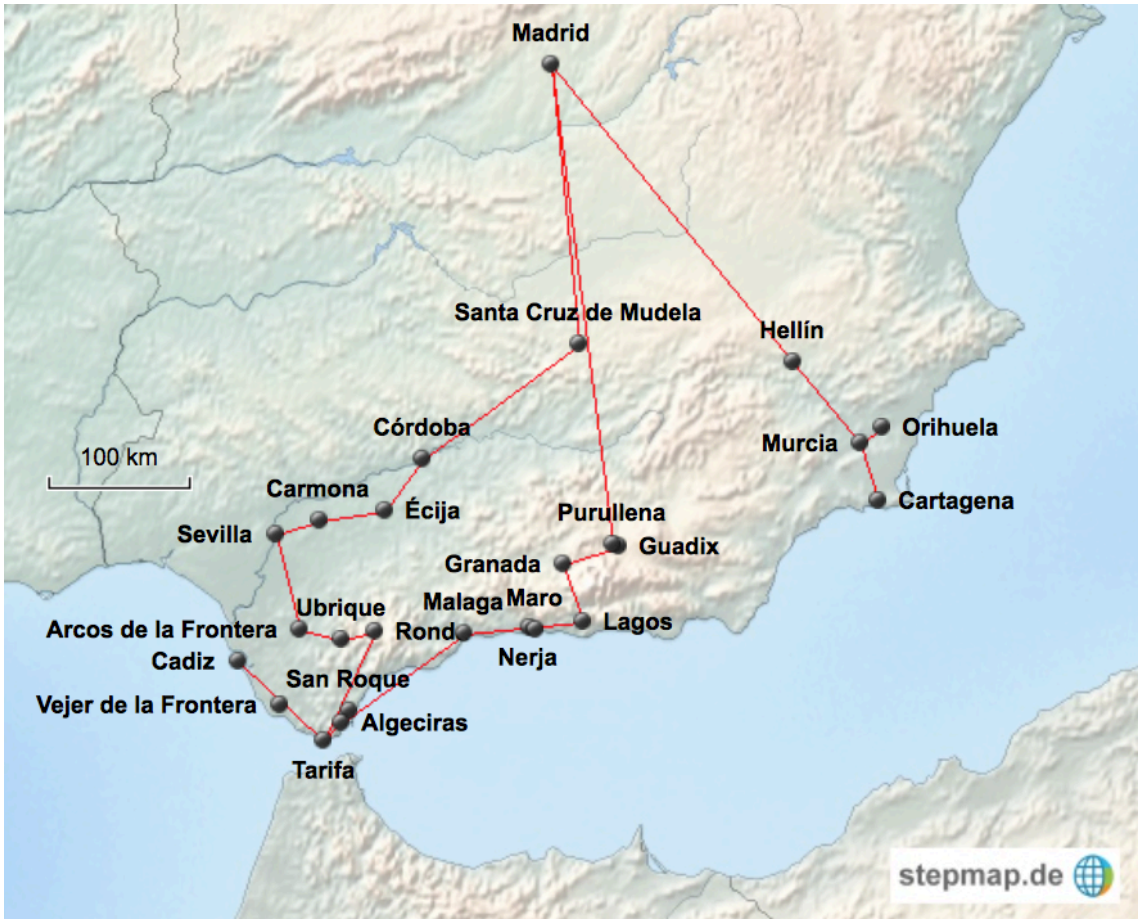
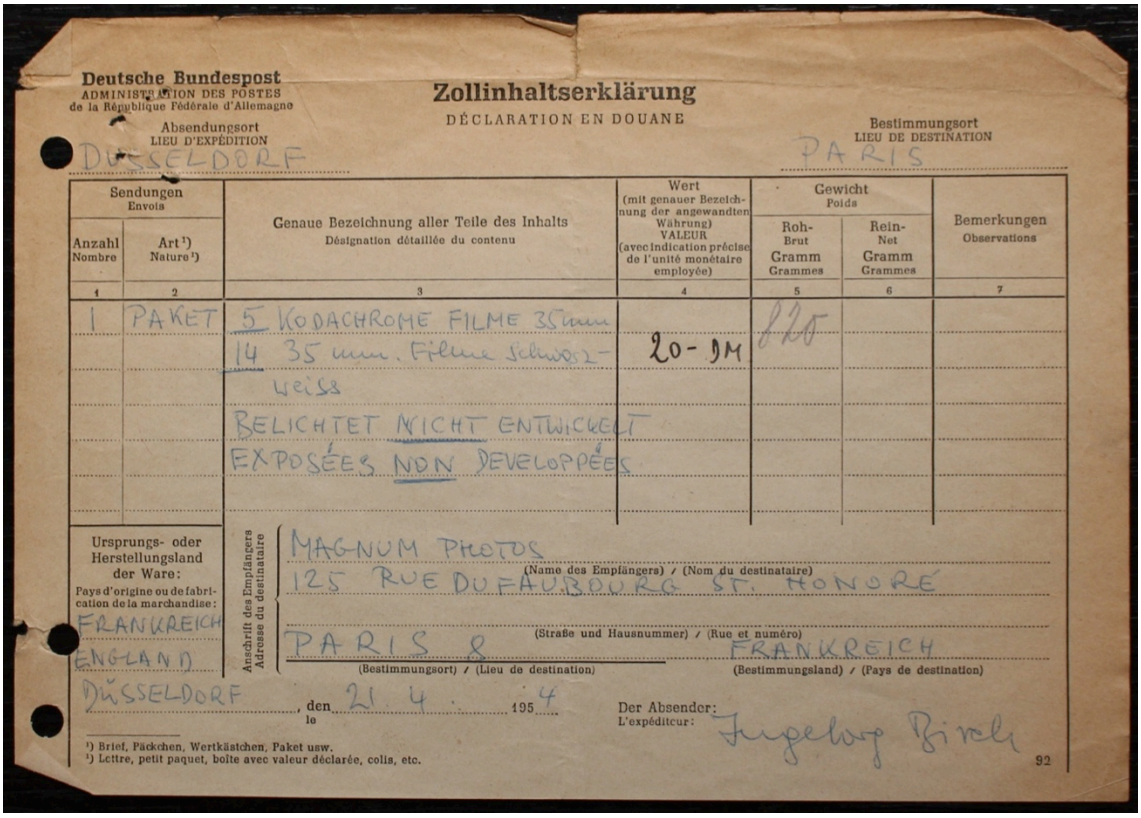


Abb. 14: Skizze des Reiseverlaufes Inge Moraths Spanienrundreise, Story 1954-18.



Deutsche Bundespost
ADMINISTRATION DES POSTES
de la République Fédérale d'Allemagne

Zollinhaltserklärung
DÉCLARATION EN DOUANE

Absendungsort / LIEU D'EXPÉDITION: DÜSSELDORF

Bestimmungsort / LIEU DE DESTINATION: PARIS

Sendungen / Envois: Anzahl / Nombre	Art[1]) / Nature[2])	Genaue Bezeichnung aller Teile des Inhalts / Désignation détaillée du contenu	Wert (mit genauer Bezeichnung der angewandten Währung) / VALEUR (avec indication précise de l'unité monétaire employée)	Gewicht / Poids: Roh- / Brut Gramm / Grammes	Gewicht / Poids: Rein- / Net Gramm / Grammes	Bemerkungen / Observations
1	2	3	4	5	6	7
1	PAKET	5 KODACHROME FILME 35mm	20- DM	825		
		14 35 mm. Filme Schwarz-weiss				
		BELICHTET NICHT ENTWICKELT				
		EXPOSÉES NON DEVELOPPÉES				

Ursprungs- oder Herstellungsland der Ware: / Pays d'origine ou de fabrication de la marchandise: FRANKREICH ENGLAND

Anschrift des Empfängers / Adresse du destinataire:
MAGNUM PHOTOS (Name des Empfängers) / (Nom du destinataire)
125 RUE DU FAUBOURG ST. HONORÉ (Straße und Hausnummer) / (Rue et numéro)
PARIS 8 (Bestimmungsort) / (Lieu de destination)
FRANKREICH (Bestimmungsland) / (Pays de destination)

DÜSSELDORF, den / le 21 4 1954

Der Absender: / L'expéditeur: Ingeborg Birch

[1]) Brief, Päckchen, Wertkästchen, Paket usw.
[2]) Lettre, petit paquet, boîte avec valeur déclarée, colis, etc.

92

Abb. 15: Inge Moraths Zollinhaltserklärung, 1954, Story 1954-18 © Inge Morath Foundation, New York.

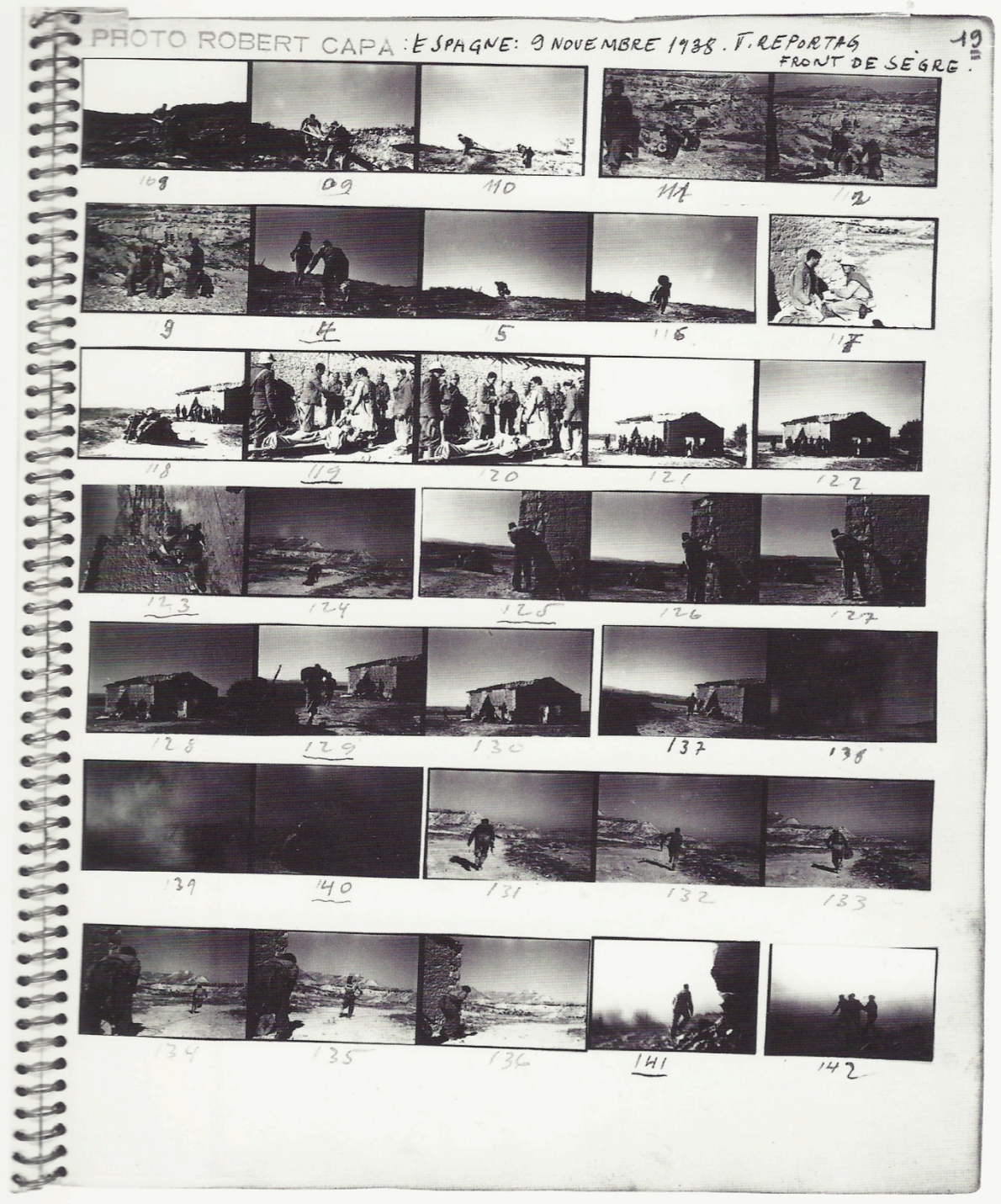
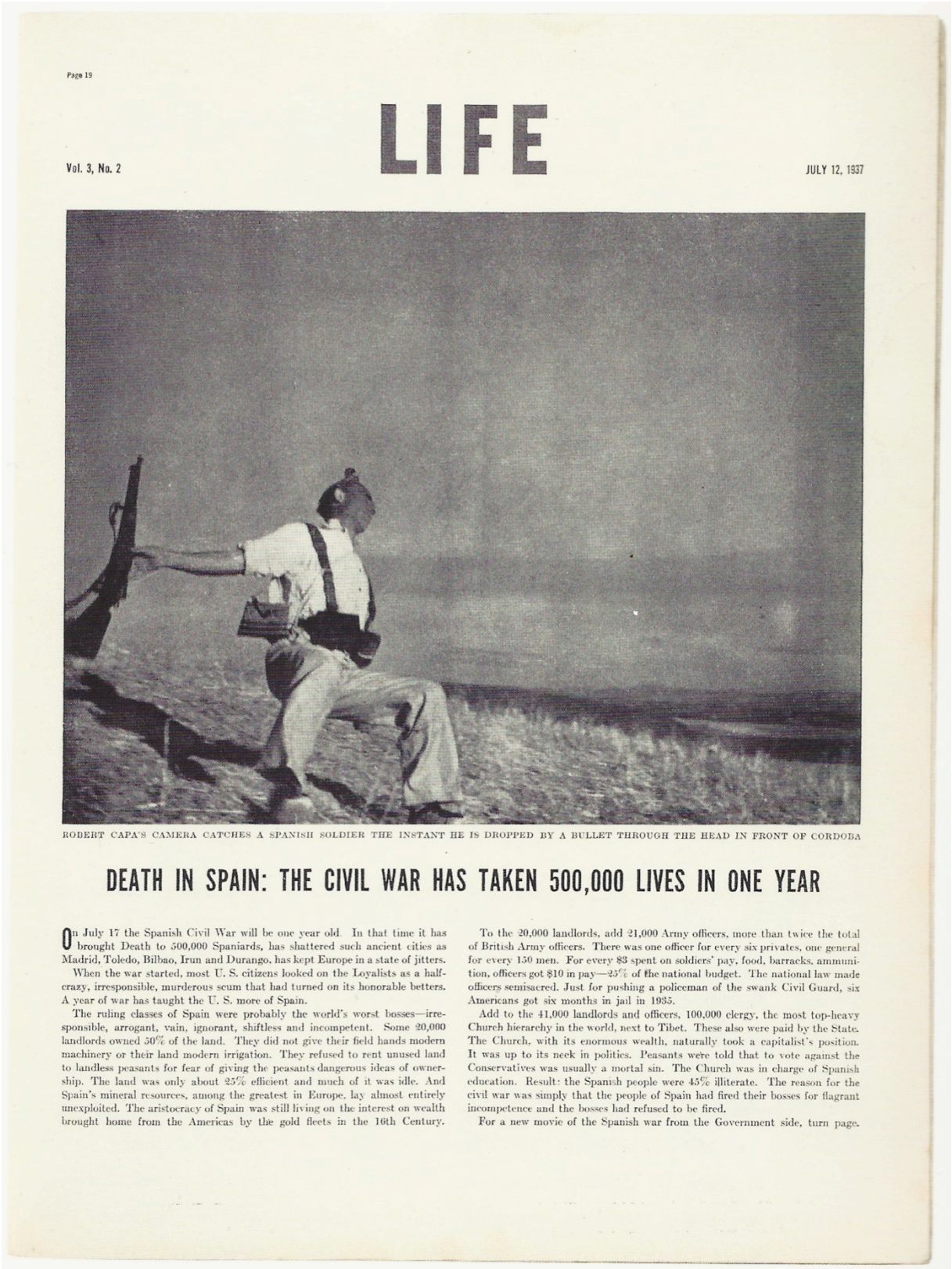


Abb. 16: Robert Capa, Seite des „Cahier 5“, Kampf am Rio Serge, 1938, Archives Nationales, Paris.



Page 19

LIFE

Vol. 3, No. 2 JULY 12, 1937

ROBERT CAPA'S CAMERA CATCHES A SPANISH SOLDIER THE INSTANT HE IS DROPPED BY A BULLET THROUGH THE HEAD IN FRONT OF CORDOBA

DEATH IN SPAIN: THE CIVIL WAR HAS TAKEN 500,000 LIVES IN ONE YEAR

On July 17 the Spanish Civil War will be one year old. In that time it has brought Death to 500,000 Spaniards, has shattered such ancient cities as Madrid, Toledo, Bilbao, Irun and Durango, has kept Europe in a state of jitters.

When the war started, most U. S. citizens looked on the Loyalists as a half-crazy, irresponsible, murderous scum that had turned on its honorable betters. A year of war has taught the U. S. more of Spain.

The ruling classes of Spain were probably the world's worst bosses—irresponsible, arrogant, vain, ignorant, shiftless and incompetent. Some 20,000 landlords owned 50% of the land. They did not give their field hands modern machinery or their land modern irrigation. They refused to rent unused land to landless peasants for fear of giving the peasants dangerous ideas of ownership. The land was only about 25% efficient and much of it was idle. And Spain's mineral resources, among the greatest in Europe, lay almost entirely unexploited. The aristocracy of Spain was still living on the interest on wealth brought home from the Americas by the gold fleets in the 16th Century.

To the 20,000 landlords, add 21,000 Army officers, more than twice the total of British Army officers. There was one officer for every six privates, one general for every 150 men. For every $3 spent on soldiers' pay, food, barracks, ammunition, officers got $10 in pay—25% of the national budget. The national law made officers semisacred. Just for pushing a policeman of the swank Civil Guard, six Americans got six months in jail in 1935.

Add to the 41,000 landlords and officers, 100,000 clergy, the most top-heavy Church hierarchy in the world, next to Tibet. These also were paid by the State. The Church, with its enormous wealth, naturally took a capitalist's position. It was up to its neck in politics. Peasants were told that to vote against the Conservatives was usually a mortal sin. The Church was in charge of Spanish education. Result: the Spanish people were 45% illiterate. The reason for the civil war was simply that the people of Spain had fired their bosses for flagrant incompetence and the bosses had refused to be fired.

For a new movie of the Spanish war from the Government side, turn page.

Abb. 17: Robert Capa, Death in Spain: The Civil War has taken 500,00 lives in one year, in: *Life* (Vol. 3, N. 2, 12.07.1937), S. 19.

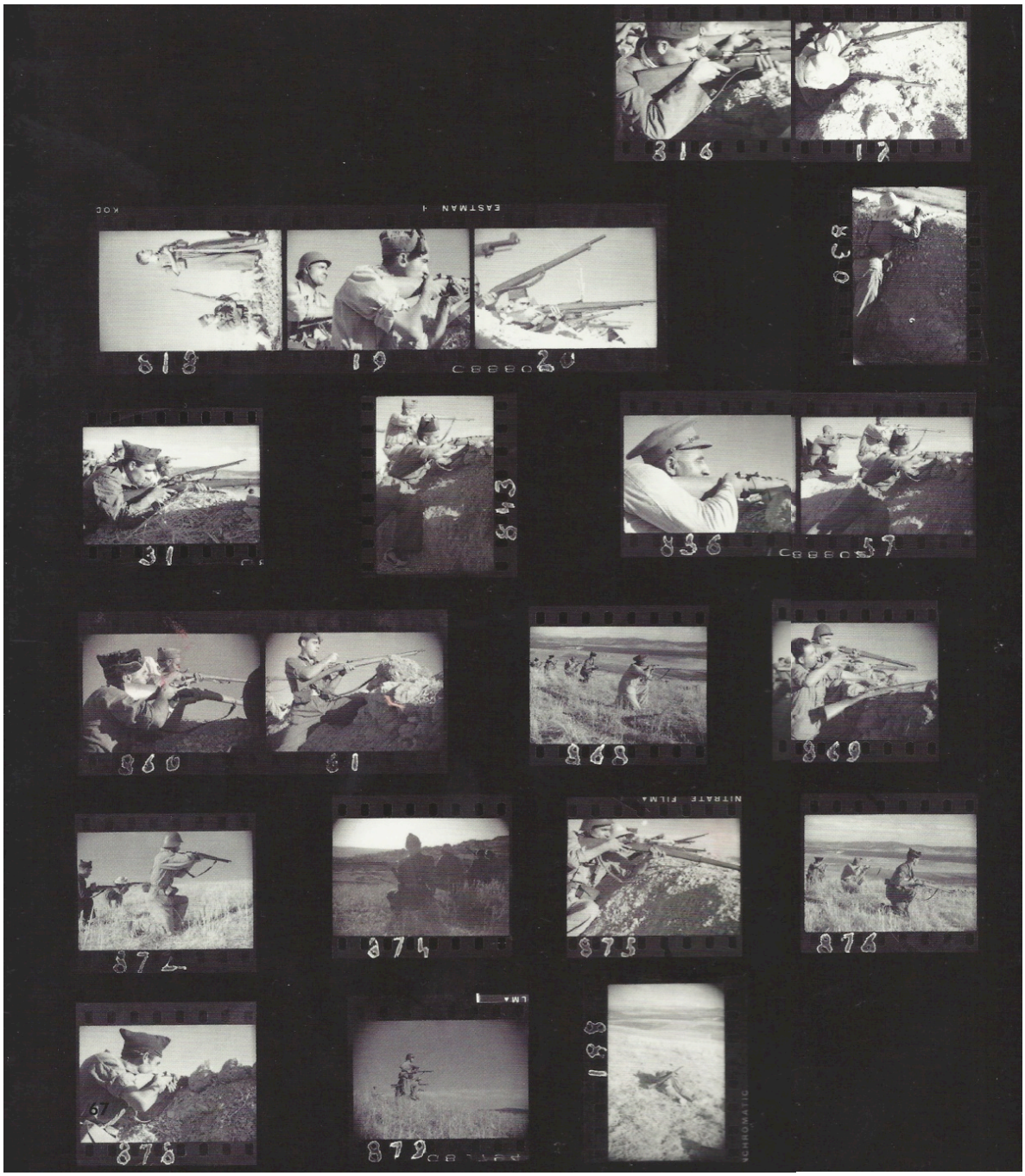


Abb. 18: Robert Capa, Archivmaterial zu der Serie „The Falling Soldier“, 1937, International Center of Photography, New York.

Abb. 19: Inge Morath, Kontaktabzug 1955-35-751, Story 1955-35, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 20: Inge Morath, Kontaktabzug 1955-35-747, Story 1955-35, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 21: Inge Morath, Kontaktabzug 1955-35-734, Story 1955-35, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 22: Inge Morath, Detail aus Kontaktabzug 1955-35-734, Story 1955-35, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 23: Inge Morath, Detail aus Kontaktabzug 1955-35-730 (Abb. 24), Story 1955-35, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 24: Inge Morath, Kontaktabzug 1955-35-730, Story 1955-35, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 25: Inge Morath, Kontaktabzug 1954-18-231, Story 1954-18, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

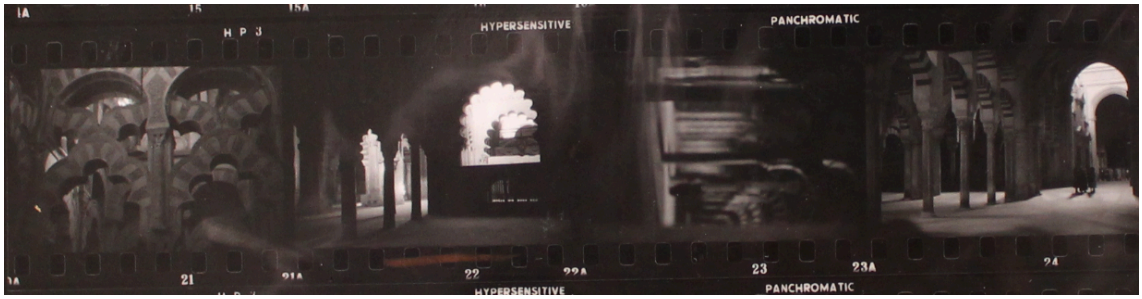


Abb. 26: Inge Morath, Detail von Kontaktabzug 1954-18-231, Story 1954-18, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 27: Inge Morath, Cordoba, 1954, Schulmädchen tanzen vor der Mezquita, Bild 28A–29A auf Kontaktabzug 1954-18-231, Story 1954-18, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 28: Inge Morath, Detail von Kontaktabzug 1954-18-231, Story 1954-18, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 29: Inge Morath, Detail von Kontaktabzug 1954-18-225, Story 1954-18, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 30: Inge Morath, Detail von Kontaktabzug 1954-18-225, Story 1954-18, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 31: Inge Morath, Kontaktabzug 1954-18-225, Story 1954-18, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Rough captions: Trip through Andalucia.
(Colour and black and white.)

Colour only (Roll 1)
Red and green patterns of fields before Laguardia, in the Province of Toledo.

Colour only (Roll 1)
Santa Cruz de Murela: White village, cyprus trees in the region of the Mancha, that has been made famous by Don Quixote and by its wine.The centre of this region is Valdepenas, it is Spain's greatest wine growing region. Mancha is of arabic origin, means "without water".

Colour only (Roll 1)
View of Andalas la Carolina in the Province of Jaen. This was formerly a very big mining region, main exploit was plomb argentee. Now the mines ly empty since a very long time.

Colour and black and white (Rolls 1)
The huge olive gardens of Andalucia have begun. At the border of one of them, women and children are picking greens for their rabbits. One of the eternal attractions of even the dryest Spanish landscape is the multicoloured earth. (Province of Jaen.)

Colour only (Roll 1)

Green-blue landscape , in the background the Sierra Morena, about 60 kilometers north of Cordoba.

Colour and black and white (Rolls 2)
The garden of the Mosque of Cordoba.Arab Style. Views from the 17th century tower that has been erected opposite the Mosque.One sees the roofs of the town that seem to cling one to the other, the Roman bridge over the river Guadalquivir and in the background the landscape that is only green at this time of the year.In Summer everything is brown, though Andalusia is one of the richer parts of Spain with much more water than the North.

Colour and black and white (Rolls 2)
Organgrinder with his one legged wife and onlooking children in the street in front of the Mosque.

Black and white
Inside shot of the Mosque with its forest of arcs which are,according to the newest theories, of Visigoth and not of arabic design.The Arabs took the Visigoth arc that obviously had already been applied in the ~~xxxx~~ arian temple that stood in the same place before the Arabs built the mosque into which later on Charles V ordered a huge Renaissance chapel to be built.

Colour and black and white
Exteriors of the walls of the Mosque of Cordoba.Little girls in white school uniforms playing in front of them.

Colour only
Backgyard of the hospital of Cordoba.Palmtree,arag style decoration, in the background a barock altar.

Black and white.
Repair works at the columns of the house of one of the many famous philosophers that have been born and that have lived in Cordoba.

Abb. 32: Inge Morath, Captions „Trip trough Andalucia“, Seite 1, Story 1954-18 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 33: Inge Morath, Kontaktabzug 54-18-237, Story 1954-18, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 34: Inge Morath, Cordoba, 1954, Hotel Alfonso XIII, Bild 21A–22 auf Kontaktabzug 1954-18-237, Story 1954-18, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

WALLED CITY of Ávila, founded by Romans, was alive prior to wars between the Christians and Moors. In 1090 A.D., Alfonso VI, a Christian king, rebuilt the walls, ringing town with 88 towers whose battlements, dominated by fortress-like cathedral tower, still command a strategic pass through Spain's mountains.

SPAIN

American tourists rediscover

Adventurous outsiders ahead of the army of American tourists invading Europe this year suddenly become aware that, almost without knowing it, they have made a conquest and reopened a fabulous hole of tourist treasure behind the barred doors and battlements of old Spain.

After 1936 the borders of Spain were virtually barred, first by the civil war and later by exasperating skeins of red tape and a suspicious hostility toward foreigners who disliked the Franco government. A change began about the time the West, thinking of the needs of Europe's defense, began to make up to Franco while he in turn recognized the tourist dollar as a very sound coin. Gradually the red tape was unwound. Currency exchange was altered in the tourist's favor (now 39 pesetas to $1) and the zealous *policía* quit regarding the tourist's camera with suspicion.

SIGN GRILL here pairs in Seville on Judería street, which was ghetto during 13th and 14th Century persecution of Jews.

PHOTOGRAPHED FOR LIFE BY DMITRI KESSEL

treasure of color and history

Finally last February Spain invited Americans to come without visas. Formidable physical discomforts still remain. But this year perhaps 80,000 Americans, having dared slow Spanish trains, overcrowded buses, perilous secondary roads and the scarcity of hotel space, are coming home telling next year's tourists of a land unique in its lurid beauty. In a country where people remain deeply religious, they have shared the rich and pious pageantry passed on alive by history. And they have explored the proud relics forged by a civilization that first grew to greatness when the Romans ruled Hispania, became Christian under the Visigoth kings, fell under Moorish domination for 700 years, and at last reached its golden age when Ferdinand and Isabella restored Christianity and brought the riches of the new world back for the glory of Spain (following pages).

BARRED CRYPT in Granada guards coffins of Ferdinand and Isabella, their daughter Joanna the Mad, her husband Philip.

Abb. 35: Dmitri Kessel, Spain. American Tourists Rediscover Treasure of color and history, in: *Life* (Vol. 33, N. 7, 18.08.1952), S. 50–51.

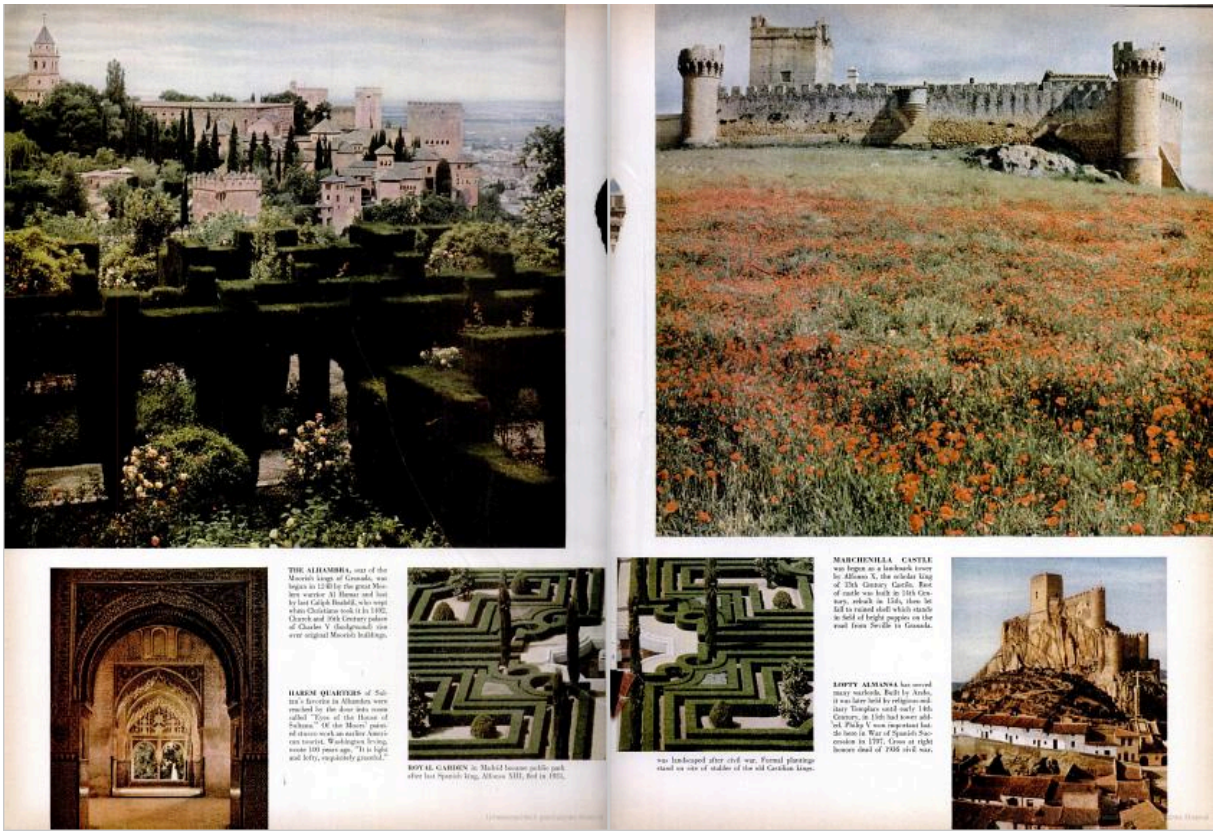


Abb. 36: Dmitri Kessel, Spain. American Tourists Rediscover Treasure of color and history, in: *Life* (Vol. 33, N. 7, 18.08.1952), S. 52–53.

Abb. 37: Dmitri Kessel, Spain. American Tourists Rediscover Treasure of color and history, in: *Life* (Vol. 33, N. 7, 18.08.1952), S. 54–55.

Abb. 38: Dmitri Kessel, Spain. American Tourists Rediscover Treasure of color and history, in *Life* (Vol. 33, N. 7, 18.08.1952), S. 56–57.

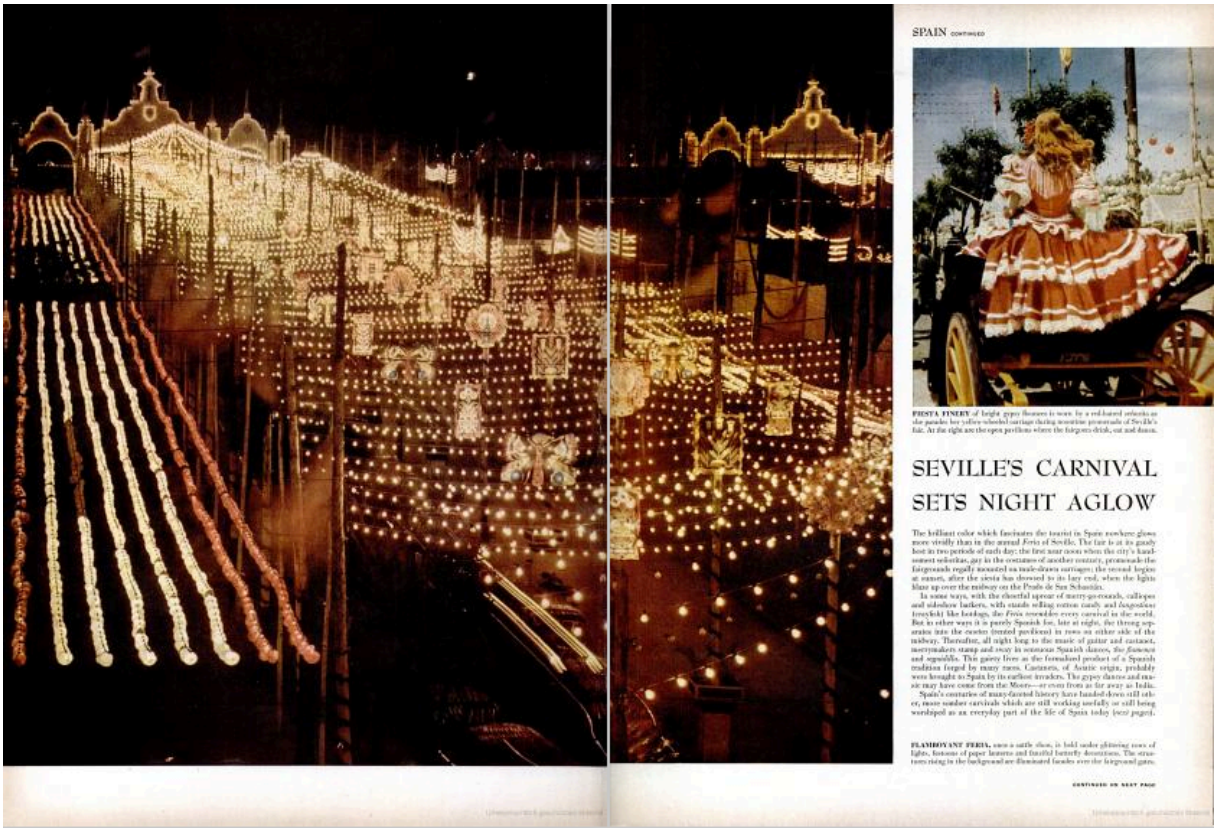


Abb. 39: Dmitri Kessel, Spain. American Tourists Rediscover Treasure of color and history, in: *Life* (Vol. 33, N. 7, 18.08.1952), S. 58–59.

Abb. 40: Dmitri Kessel, Spain. American Tourists Rediscover Treasure of color and history, in: *Life* (Vol. 33, N. 7, 18.08.1952), S. 60–61.

Abb. 41: Inge Morath, Kontaktabzug 1954-18-238, Story 1954-18, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 42: Inge Morath, Detail des Kontaktabzuges 1954-18-238, Story 1954-18, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 43: Inge Morath, Detail des Kontaktabzuges 1954-18-238, Story 1954-18, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 44: Inge Morath, Detail des Kontaktabzuges 1954-18-236, Story 1954-18, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 45: Inge Morath, Kontaktabzug 1954-18-236, Story 1954-18, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 46: Ernst Haas/ Inge Morath, Und die Frauen warten..., in: *Heute* (N. 90, 03.08.1949), S. 18–19.

Abb. 47: Inge Morath, Detail des Kontaktabzuges 1954-18-236, Story 1954-18, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 48: Inge Morath, Kontaktabzug 1954-18-229, Story 1954-18, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 49: Inge Morath, La Golondrina, 1954, Bild 21-21A auf Kontaktabzug 1954-18-229, Story 1954-18, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 50: Inge Morath, Detail von Kontaktabzug 1954-18-243, Story 1954-18, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

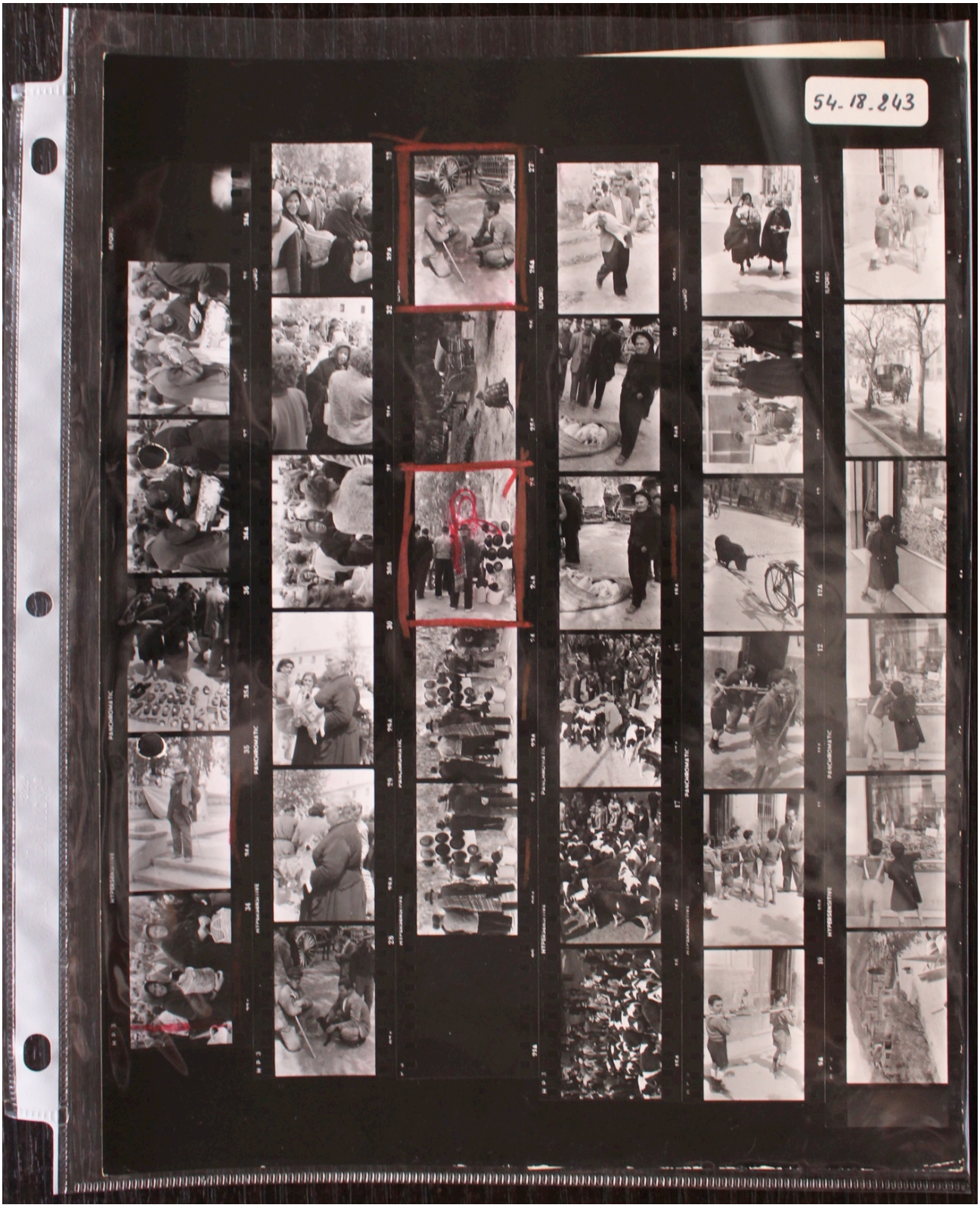


Abb. 51: Inge Morath, Kontaktabzug 1954-18-243, Story 1954-18, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

ON THE OUTSKIRTS

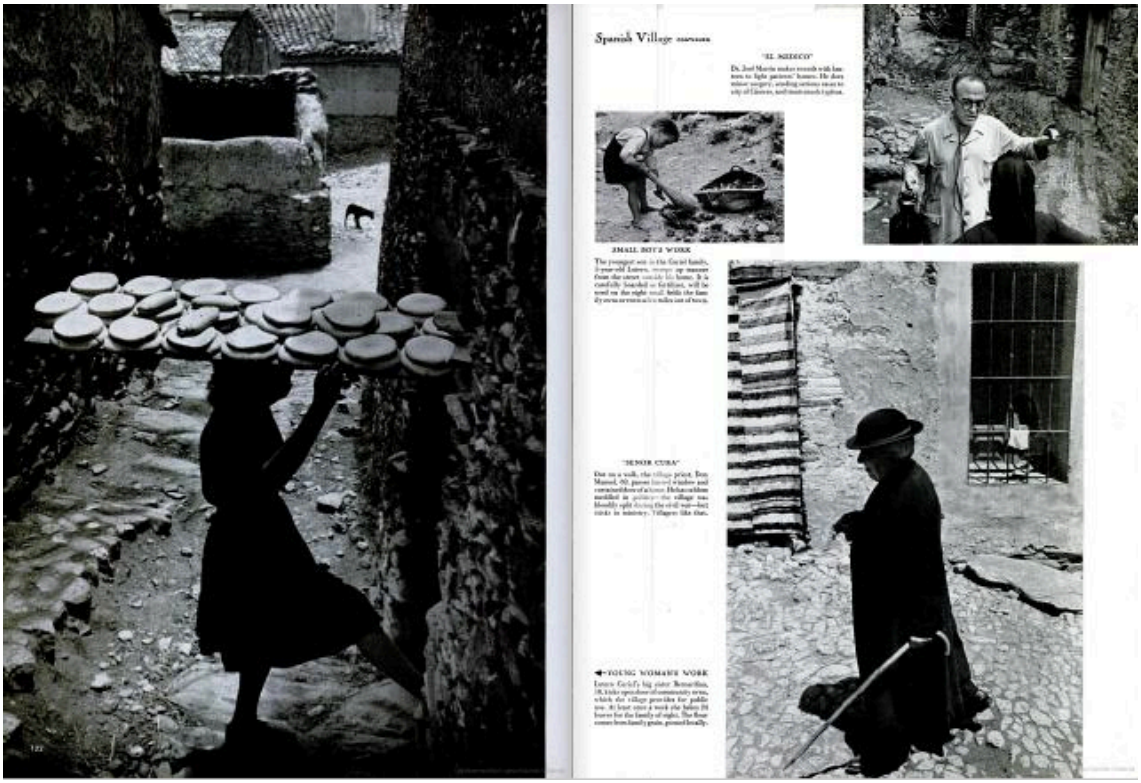
Spanish Village

IT LIVES IN ANCIENT POVERTY AND FAITH

FIRST COMMUNION DRESS

PHOTOGRAPHED FOR LIFE BY W. EUGENE SMITH

Abb. 52: W. Eugene Smith, A Spanish village, in: *Life* (Vol. 30, N. 15, 09.04.1951), S. 120–121.



Spanish Village continued

"EL MEDICO"

SMALL BOY'S WORK

"SENOR CURA"

YOUNG WOMAN'S WORK

Abb. 53: W. Eugene Smith, A Spanish village, in: *Life* (Vol. 30, N. 15, 09.04.1951), S. 122–123.

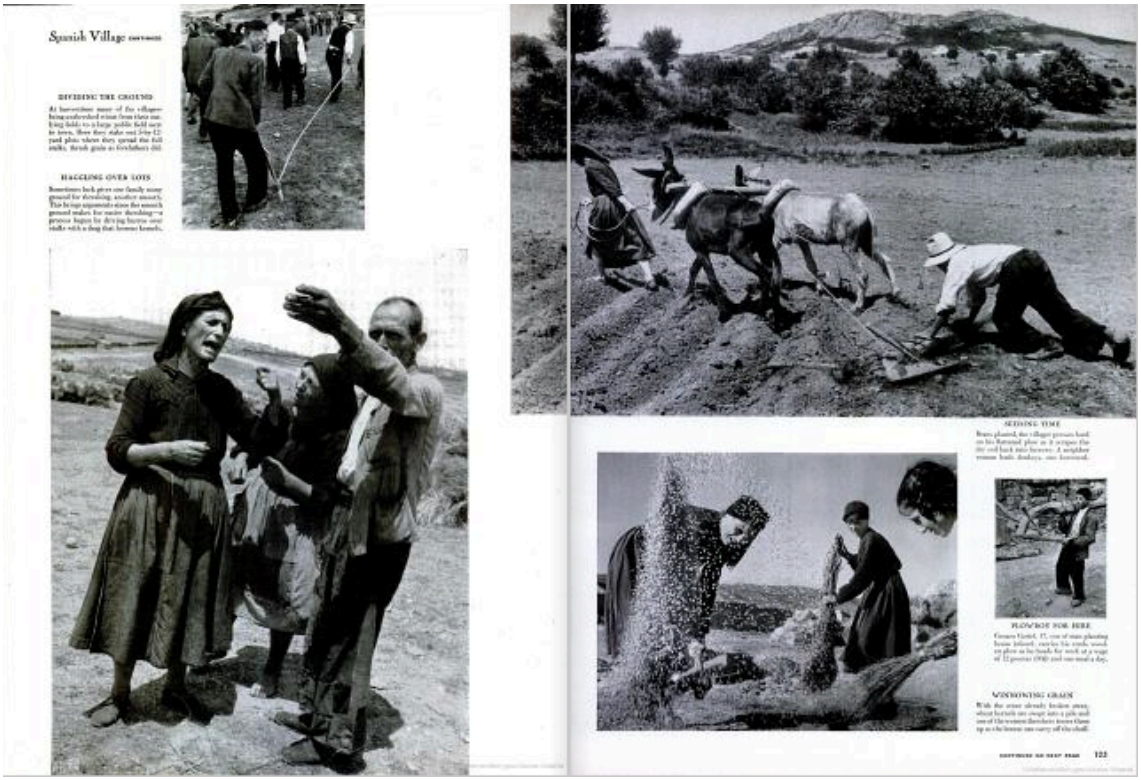


Abb. 54: W. Eugene Smith, A Spanish village, in: *Life* (Vol. 30, N. 15, 09.04.1951), S. 124–125.

Abb. 55: W. Eugene Smith, A Spanish village, in: *Life* (Vol. 30, N. 15, 09.04.1951), S. 126–127.

Abb. 56: W. Eugene Smith, A Spanish village, in: *Life* (Vol. 30, N. 15, 09.04.1951), S. 128–129.

Abb. 57: Inge Morath, Detail von Kontaktabzug 1954-18-240, Story 1954-18, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 58: Inge Morath, Kontaktabzug 1954-18-240, Story 1954-18, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 59: Inge Morath, Kontaktabzug 1954-18-242, Story 1954-18, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 60: Inge Morath, Kontaktabzug 1954-18-251, Story 1954-18, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 61: Inge Morath, Holy Week Procession: Sinner and Policeman, Bild 11-11A auf Kontaktabzug 1954-18-251, Story 1954-18, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 62: Inge Morath, Holy Week Procession: Madrid, Bild 34-34A, Kontaktabzug 1954-18-247, Story 1954-18, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 63: Inge Morath, Kontaktabzug 1954-18-247, Story 1954-18, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 64: Inge Morath, Kontaktabzug 1954-18-246, Story 1954-18, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 65: Inge Morath, Detail von Kontaktabzug 1954-18-246, Story 1954-18, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 66: Inge Morath, Detail von Kontaktabzug 1954-23-282, Story 1954-23, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 67: Inge Morath, Detail von Kontaktabzug 1954-23-282, Story 1954-23, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 68: Inge Morath, Detail von Kontaktabzug 1954-23-282, Story 1954-23, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 69: Inge Morath, Kontaktabzug 1954-23-282, Story 1954-23, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 70: Inge Morath, Kontaktabzug 1954-22-272, Story 1954-22, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 71: : Inge Morath, Lola Ruiz Vilato, Bild 16 des Kontaktabzuges 1954-22-272, Story 1954-22, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 72: : Inge Morath, Lola Ruiz Vilato und Sohn Pablin, Bild 21 des Kontaktabzuges 1954-22-275, Story 1954-22, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 73: : Inge Morath, Familie Vilato, Bild 11 des Kontaktabzuges 1954-22-273, Story 1954-22, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 74: : Inge Morath, Familie Vilato, Bild 36 des Kontaktabzuges 1954-22-272, Story 1954-22, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 75: Inge Morath, Kontaktabzug 1954-22-274, Story 1954-22, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 76: Inge Morath, Bild 23 des Kontaktabzuges 1954-22-274, Story 1954-22, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 77: Inge Morath, Detail von Kontaktabzug 1954-22-274, Story 1954-22, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

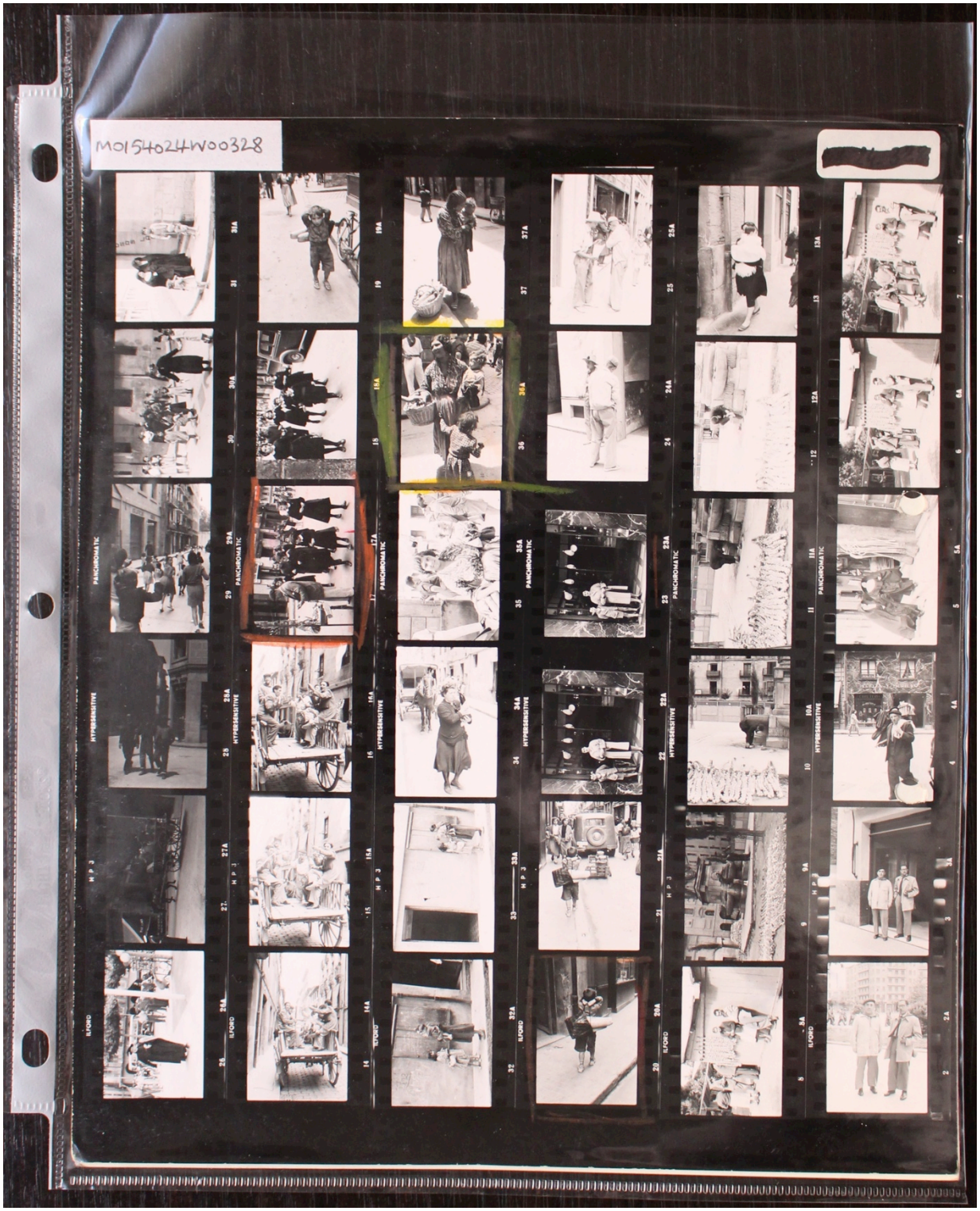


Abb. 78: Inge Morath, Kontaktabzug 1954-24-328, Story 1954-24, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 79: Inge Morath, Detail von Kontaktabzug 1954-24-328, Story 1954-24, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 80: Inge Morath, Bild Kontaktabzug 1954-24-328, Story 1954-24, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 81: Inge Morath, Kontaktabzug 1954-24-326, Story 1954-24, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 82: Inge Morath, Gigantes y Cabezudos, Bild 30A des Kontaktabzuges 1954-24-326, Story 1954-24, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 83: Inge Morath, Kontaktabzug 1954-24-321, Story 1954-24, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 84: Inge Morath, Kontaktabzug 1954-24-343, Story 1954-24, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

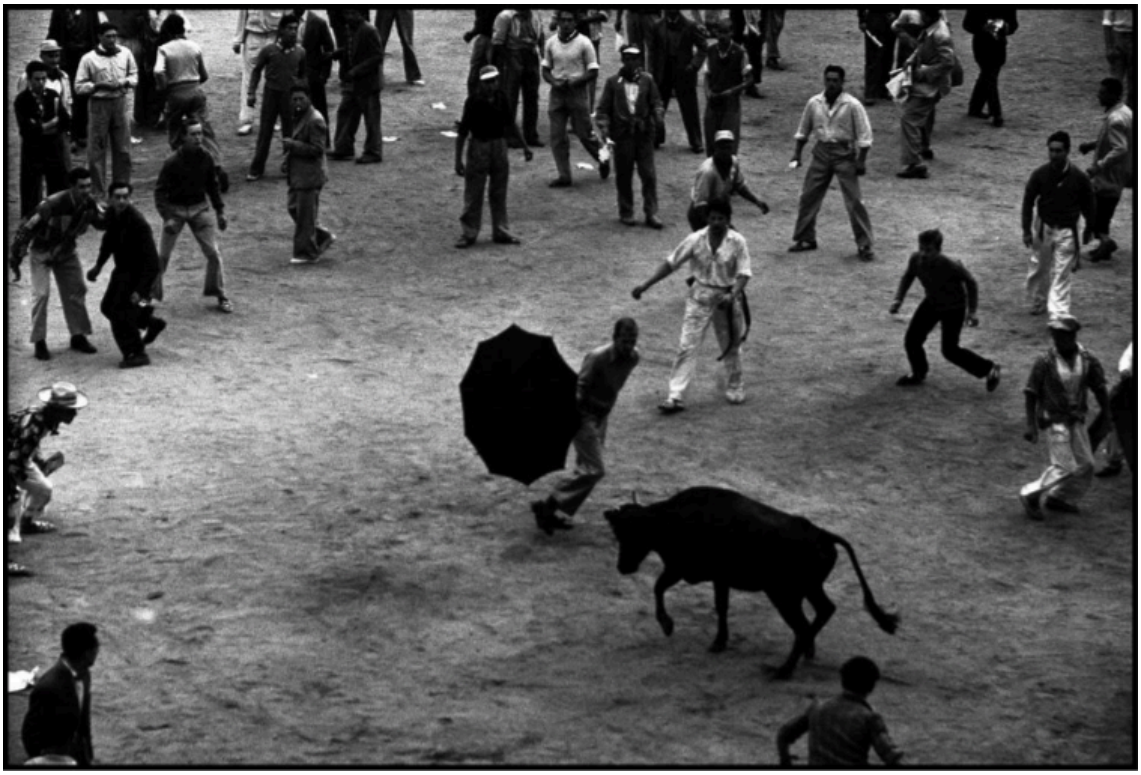


Abb. 85: Inge Morath, Amateure in der Arena, Bild 32A des Kontaktabzuges 1954-24-321, Story 1954-24, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

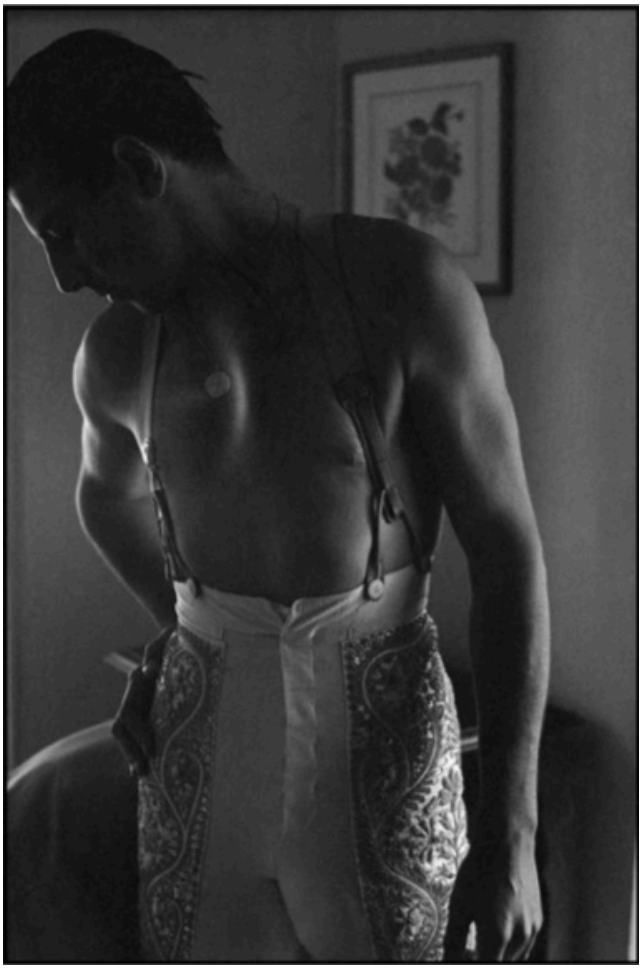


Abb. 86: Inge Morath, Antonio Ordoñez, Bild 37 des Kontaktabzuges 1954-24-343, Story 1954-24, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 87: Inge Morath, Mercedes Formica, Story 1955-35 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 88: Inge Morath, Mercedes Formica, Detail der Abb. 87, Story 1955-35 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 89: Inge Morath, Mercedes Formica, Bild 37 des Kontaktabzuges 1955-35-739, Story 1955-35, © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 90: Inge Morath, Carmona, Écija und Orihuela, Story 1954-18 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 91: Inge Morath, Rundreise Andalusien, Diahülle, Story 1954-18 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 92: Inge Morath, Zuckerrohrfelder, Detail der Abb. 91, Story 1954-18 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 93: Inge Morath, Rundreise Andalusien, Detail der Abb. 91, Story 1954-18 © Inge Morath Foundation, New York.

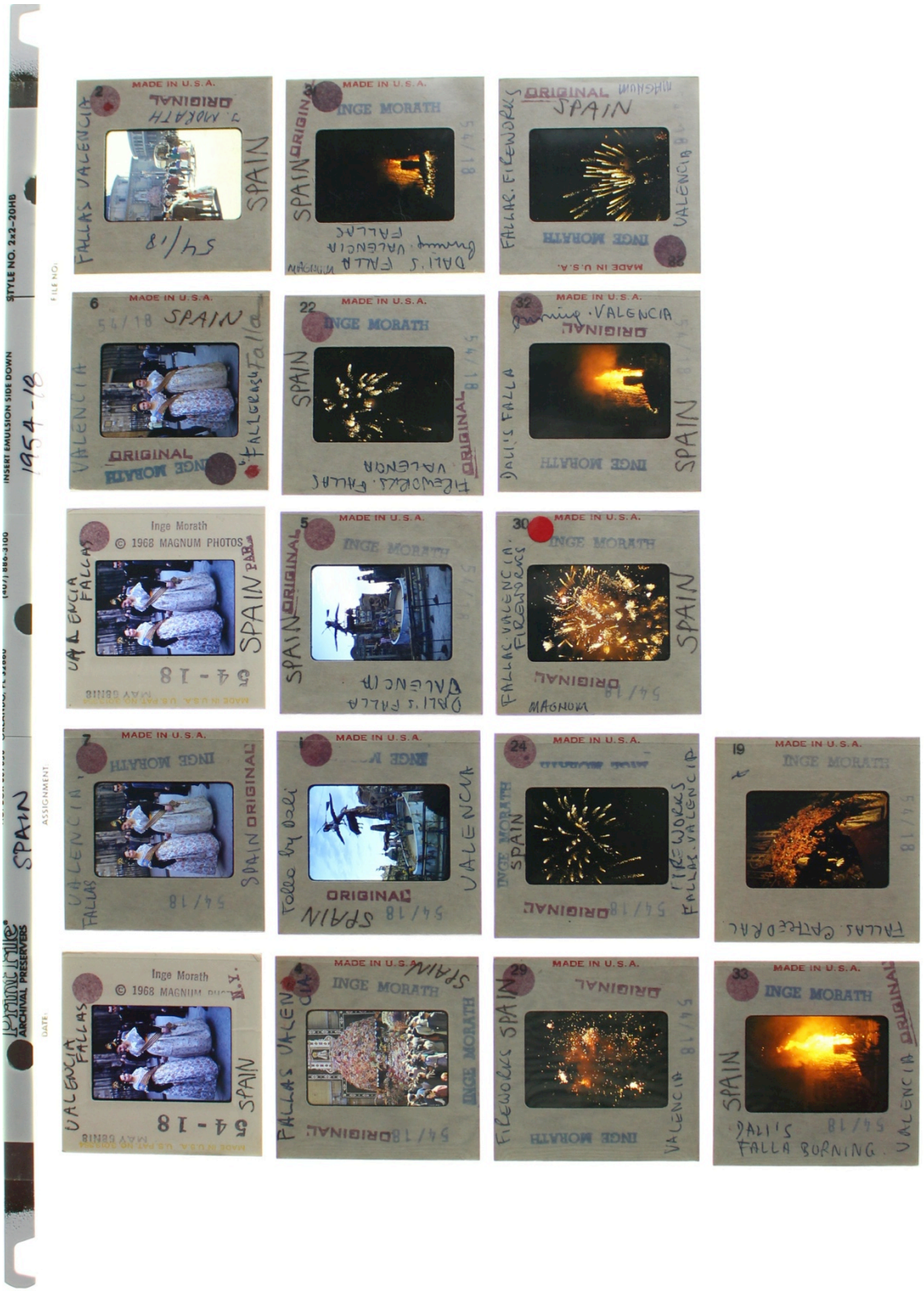


Abb. 94: Inge Morath, Las Fallas, Diahülle, Story 1954-18 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 95: Inge Morath, Detail der Abb. 94, Story 1954-18 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 96: Inge Morath, Detail der Abb. 94, Story 1954-18 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 97: Inge Morath, Familie und Sammlung Vilato, Diahülle, Story 1954-22 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 98: Inge Morath, Familie und Sammlung Vilato, Detail der Abb. 97, Story 1954-22 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 99: Inge Morath, Fan Fermin, Diahülle, Story 1954-24 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 100: Inge Morath, Detail der Abb. 99, Story 1954-24 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 101: Inge Morath, San Fermin, Diapositiv auch in Abb. 99, Story 1954-24 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 102: Inge Morath, Stierkampfarena zu San Fermin, Diahülle, Story 1954-24 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 103: Inge Morath, Kodachromes New York 1950s-1960s, © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 104: Inge Morath, Cartagena, Detail der Abb. 103, Kodachromes New York 1950s-1960s, © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 105: Inge Morath, Sevilla, Detail der Abb. 106, Kodachromes Paris, Spain General/No Date © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 106: Inge Morath, Kodachromes Paris, Spain General/No Date © Inge Morath Foundation, New York.

Magnum Photos
125 Fbg. St. Honore
Paris 8, France

Photographed by
INGE MORATH

Uncle Pablo

Copy

(text)

As only a few people know, Dona Lola de Vilato, the sister of Pablo Picasso, lives in a large and typically somber apartment on one of Barcelona's large avenues. She came here many years ago with the Picasso family, bringing with her the breath and the temperament of Malaga, the southern home town of the entire family. Now two of her sons live, like "Uncle Pablo," in Paris, both of them painters and both of them quite successful. The three children who stay on with Dona Lola who remains crippled from a terrible attack of Maltese fever more than fourteen years ago, are the pretty daughter, and favorite niece of Picasso, Lolita, and two doctor sons, Jaime, quiet and friendly, and Pablin who is an expert guitar player.

The somber rooms with the stone floors and the typically Spanish furniture are cluttered with a diversity of artistic objects and with some glass-enclosed shelves holding sungical instruments. In the corner of one room stands a machine Picasso's father invented. Over the machine are some yellowing sheaths of paper with physical formulas, and next to it is an easel with a portrait of Pablo Picasso by his friend Junyer, painted during the great painter's Barcelona period. There are many sculptures of heads of various friends done by artist sons or friends; there are all kinds of paintings, small landscapes and genre pictures; there is a bust of the Virgin Mary that was converted from a Venus by Picasso's father. But above all, cherished by this family whose artistic and spiritual center is their great uncle, are the practically unknown paintings Pablo Picasso presented to his sister. Almost all of them were painted when Pablo was a young boy and later, when he was a young man. They show the somber realism which he painted in his early teens, the colorful portraits of people around him as he grew up, a mixture of two periods and the cubism of his later years.

Dona Lola is a semi-invalid and cannot sleep until about six in the morning. So her children often stay up all night to entertain her -- not always with quiet conversation or reading, but with lively guitar music and a few steps of a Spanish dance if daughter Lolita is in the mood. Dona Lola likes the flamenco particularly.

Since Dona Lola must sleep a good part of the day, the appointment to photograph the family was made for the Spanish hour of 11 p.m. Lolita, Pablin and Jaime greeted the photographer and led her into the drawing room. Dona Lola was seated in a large arm chair and all but her face hidden by a thick layer of blankets. One of four light bulbs in the room had burned out. But on the wall one could see the outlines of a large picture of Dona Lola dressed as a young girl at her first communion and painted by Picasso. Pablo often needed models and used his sister whenever he could. Their father also posed for the picture. He is shown as a tall, thin man on her left.

Abb. 107: Inge Morath, Text „Uncle Pablo“, Captions 1954-22 © Inge Morath Foundation, New York.

ONLY ONE COPY

54/18

MAGNUM PHOTOS
125 Fbg. St. Honore
Paris 8, France

Photographed by:
INGE MORATH

IN THE SWALLOW'S CAVE

The "Cueva de la Golondrina" is a cafe in Sacro Monte, the gypsy quarter of Granada, where narrow rooms built grotto-like into the rocks are the high spots of the exciting art of Flamenco singing and gypsy dancing. The art flourishes here in grottoes near the river Darro where small boys still "fish" for gold, and the fairy-tale Alhambra castle is not far away. For about a hundred pesetas the visitor can spend many hours in simply watching and listening -- it is not even necessary to buy drinks.

At the moment, "Cueva de la Golondrina" is considered the spot with the best dancing. The patronne, a fat and formidable woman, sings Flamencos in a piercing large voice, and her enormous vitality is exuded to ever corner of the cave. Her daughter had the same name, and is a famous dancer, the only one who performs solo in the establishment.

Andalusian dancing is almost as exhilirating to watch as to dance. Most of the dances performed here are called Zambras; but there are dances with six people who sing and clap their hands at the same time, and these are called Sevillanas. Flamenco melodies are derived from Arab chants, are accompanied simply by a guitar or two, by rhythmic clapping of hands (hacer las palmas) or snapping of fingers (tocar los palillos); or by castanets.

The full skirts of the dancers flash and swirl under the noses of the spectators, including a long bench full of girls who are not yet members of the group, but who are always there, and who clap and chant with the performers, urging them to exert themselves even more.

Abb. 108: Inge Morath, Text „In the Swallow's Cave", Captions 1954-18 © Inge Morath Foundation, New York.

MAGNUM PHOTOS
125 Faubourg St. Honore
Paris 8, France

Photographed by: 54-18

INGE MORATH

HOLY WEEK IN SPAIN
(ROLL CAPTIONS)

ROLL #1, BW only

The procession held in Murcia on Tuesday night of the Holy Week. Two images -- the Virgin of the Solitude (Vergen de la Solidad) and Jesus Christ (Cristo del Rescate) -- are being decorated with flowers in the church of Saint John from where the procession will start. Nazarenos (the hooded and gowned participants in Spain's Holy Week processions) wind their way through the narrow streets of Murcia to the church. Guardia Ciciles (civil guards) in gala uniform also are on their way to the procession. For the occasion, their characteristic black hats are decorated with broad gold ribbons. The Holy Tuesday procession of Murcia passes slowly and solemnly through a baroque archway in Murcia. The silken costumes of the Nazarenos are white, with violet hoods. There are precious standards and thousands of carnations decorate the two holy images whose considerable weight is carried through the streets of the town by volunteers. At the very end of the procession follow penitents of the people. At this procession most of them are women, some of them barefoot, carrying candles and murmuring prayers. Usually the "penitentes" made vows during the past year in moments of crisis that they would follow the procession of Holy Week in this humble way if the Virgin helped them in their plight.

BW only

Abb. 109: Inge Morath, Text „Holy Week in Spain“, Captions 1954-18 © Inge Morath Foundation, New York.

Abb. 110: Inge Morath, Flugzettel zur Semana Santa in Murcia, Captions 1954-18 © Inge Morath Foundation, New York.

Pablo Neruda

COMO ERA ESPANA

Era Espana tirante y seca, diurno
tambor de son opaco,
llanura y nido de aguilas, silencio
de azotada intemperie.

Como, hasta el llanto, hasta el alma
amo tu duro suelo, tu pan pobre,
tu pueblo pobre, como hasta el hondo sitio
de mi ser hay la flor perdida de tus aldeas
arrugadas, inmoviles de tiempo,
y tu campinas minerales
extendidas en luna y en edad
y devoradas por un dios vacio.

Todas tus estructuras, tu animal
aislamiento junto a tu inteligencia
rodeada por las piedras abstractas del silencio,
tu aspero vino, tu suave xxxxx
vino, tus violentas xxxxxxxxx
y delicadas vinas.

Piedra solar, pura entre las regiones
del mundo, Espana recorrida
por sangres y metales, azul y victoriosa
proletaria de petalos y balas, unica
viva y sonolienta y sonora.

****

HOW SPAIN WAS

Bone-dry and buoyant, day's drumskin,
a sounding opacity:that's how Spain was:
an eerie for eagles, flat-landed,a silence
under the thong of the weathers.

Proletaraiat of petal sx
and bullets whom nothing
repeats in the world:
sonorous,comatose,living.

How, with my soul and my tears,
I have cherished your obstinate soil,your destitute bread
and your peoples; how,in the deepest
recess of my being, the flower of your villages,
furrowed,immobile in time,lives for me,lost,
with your flinty savannas
magnified under the moon and the eons,
gorged by a fatuous god.

All your animal xxxxxxxx
loneliness, joined to your judgement, all things built with
your handsx
in a compass of silence bounded abstractly by stones,
your vintages,the suave xxxxxxxxxxxx
and the coarse, your aroused and delicates vines.

Great sunstone,unflawed in the zones
of the worldx,Spain threaded
by bloods and by metals,triumphant and blue,

Abb. 111: Inge Morath, Pablo Neruda: Como era Espana, Captions 1954-18 © Inge Morath Foundation, New York.

55-35 G.W. SPAIN

Translation of some points of Mercedes Formica's memo to general Franco at the occasion of her audience with the Caudillo on March 10th 1954.

Principal points to consider in the juridical situation of the Spanish woman in the face of Spanish private and public law. (Derecho privado y Derecho publico).

2nd point.(most important one if formica's fight.I.)
Married Women, seperated from their husbands.

We plead in this case for the protection of the innocent partner, whether he be the husband of the wife. We insist on the defense of the innocent wife, because the innocent husband is already sufficiently protected in the Civil Code.If it is the wife who abandons the conjugal domicil, the husband can oblige her to return to the house "manu militari", with the help of the police. (Art. 56 and 58 C.C. Sentencia 25 -October-1.927)

If the wife commits adultery; the husband can have her condemned to imprisonment from 6 years to 12 years and 1 day. (Codigo Penal art.449)

If the husband is caught in flagranti in the same delict, the can count on the sympathy of the tribunals before whih he comes up for trial and will be dondemned only to a simple (pena de destierro)

In all cases of seperation, even if he is guilty, the husband will stay on in the marital domicil; according to articles 1882 and following of the Law de Enjuiciamento Civile ( )which always refer to the conjugal domicil as the "house of the husband" not as the"house of the family" as it ought to be.

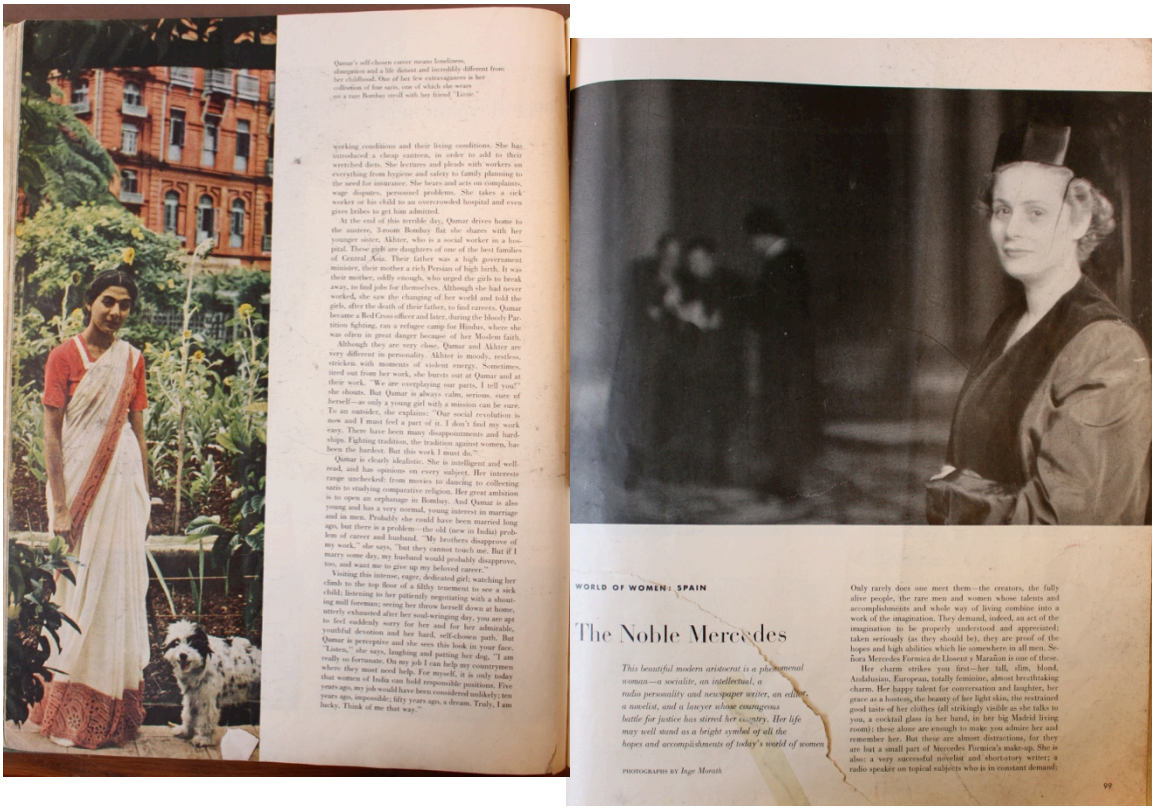
In all cases; the husband is given the care of the children of more than three years of age during the time that is taken up by the deposito of the wife. (from 3 to 5 years).

The situation of the innocent wife in case of seperation is just the opposite of the situation of the husband. She looses the guard of her children of more than three years of age, at least during the duration of her deposito .She also looses the conjugal domicil and, in the majority of the cases, her livelyhood, while the guilty husband

As far as the common property is concerned - even if it is true that in the majority of cases it is due to the work and the effort of the husband - it is also true that the wife's excellent administration and sacrifice often helped that these goods were assembled and not wasted.In the moment in which the wife asks for the seperation; the husband hides (enajena o grava) the common possession in such a way that, in 80 percent of the cases one comes upon the extraordinary coincidence that of the goods that existed at the moment the demand for seperation was made, practically nothing is to be found any more at the time the sentence is passed.

To avoid the continuation of this situation we ask, in the favour of the innocent

Abb. 112: Inge Morath, Text „Translation of some points of Mercedes Formicas memo to General Franco at the occation of her audience with the Claudillo on March 10th 1954“, Captions 1955-35 © Inge Morath Foundation, New York.



Qamar's self-chosen career means loneliness, abnegation and a life distant and incredibly different from her childhood. One of her few extravagances is her collection of fine saris, one of which she wears on a rare Bombay stroll with her friend "Lizzie."

working conditions and their living conditions. She has introduced a cheap canteen, in order to add to their wretched diets. She lectures and pleads with workers on everything from hygiene and safety to family planning to the need for insurance. She hears and acts on complaints, wage disputes, personnel problems. She takes a sick worker or his child to an overcrowded hospital and even gives bribes to get him admitted.

At the end of this terrible day, Qamar drives home to the austere, 3-room Bombay flat she shares with her younger sister, Akhter, who is a social worker in a hospital. These girls are daughters of one of the best families of Central Asia. Their father was a high government minister, their mother a rich Persian of high birth. It was their mother, oddly enough, who urged the girls to break away, to find jobs for themselves. Although she had never worked, she saw the changing of her world and told the girls, after the death of their father, to find careers. Qamar became a Red Cross officer and later, during the bloody Partition fighting, ran a refugee camp for Hindus, where she was often in great danger because of her Moslem faith.

Although they are very close, Qamar and Akhter are very different in personality. Akhter is moody, restless, stricken with moments of violent energy. Sometimes, tired out from her work, she bursts out at Qamar and at their work. "We are overplaying our parts, I tell you!" she shouts. But Qamar is always calm, serious, sure of herself—as only a young girl with a mission can be sure. To an outsider, she explains: "Our social revolution is now and I must feel a part of it. I don't find my work easy. There have been many disappointments and hardships. Fighting tradition, the tradition against women, has been the hardest. But this work I must do."

Qamar is clearly idealistic. She is intelligent and well-read, and has opinions on every subject. Her interests range unchecked: from movies to dancing to collecting saris to studying comparative religion. Her great ambition is to open an orphanage in Bombay. And Qamar is also young and has a very normal, young interest in marriage and in men. Probably she could have been married long ago, but there is a problem—the old (new in India) problem of career and husband. "My brothers disapprove of my work," she says, "but they cannot touch me. But if I marry some day, my husband would probably disapprove, too, and want me to give up my beloved career."

Visiting this intense, eager, dedicated girl; watching her climb to the top floor of a filthy tenement to see a sick child; listening to her patiently negotiating with a shouting mill foreman; seeing her throw herself down at home, utterly exhausted after her soul-wringing day, you are apt to feel suddenly sorry for her and for her admirable, youthful devotion and her hard, self-chosen path. But Qamar is perceptive and she sees this look in your face. "Listen," she says, laughing and patting her dog, "I am really so fortunate. On my job I can help my countrymen where they most need help. For myself, it is only today that women of India can hold responsible positions. Five years ago, my job would have been considered unlikely; ten years ago, impossible; fifty years ago, a dream. Truly, I am lucky. Think of me that way."

WORLD OF WOMEN: SPAIN

The Noble Mercedes

This beautiful modern aristocrat is a phenomenal woman—a socialite, an intellectual, a radio personality and newspaper writer, an editor, a novelist, and a lawyer whose courageous battle for justice has stirred her country. Her life may well stand as a bright symbol of all the hopes and accomplishments of today's world of women.

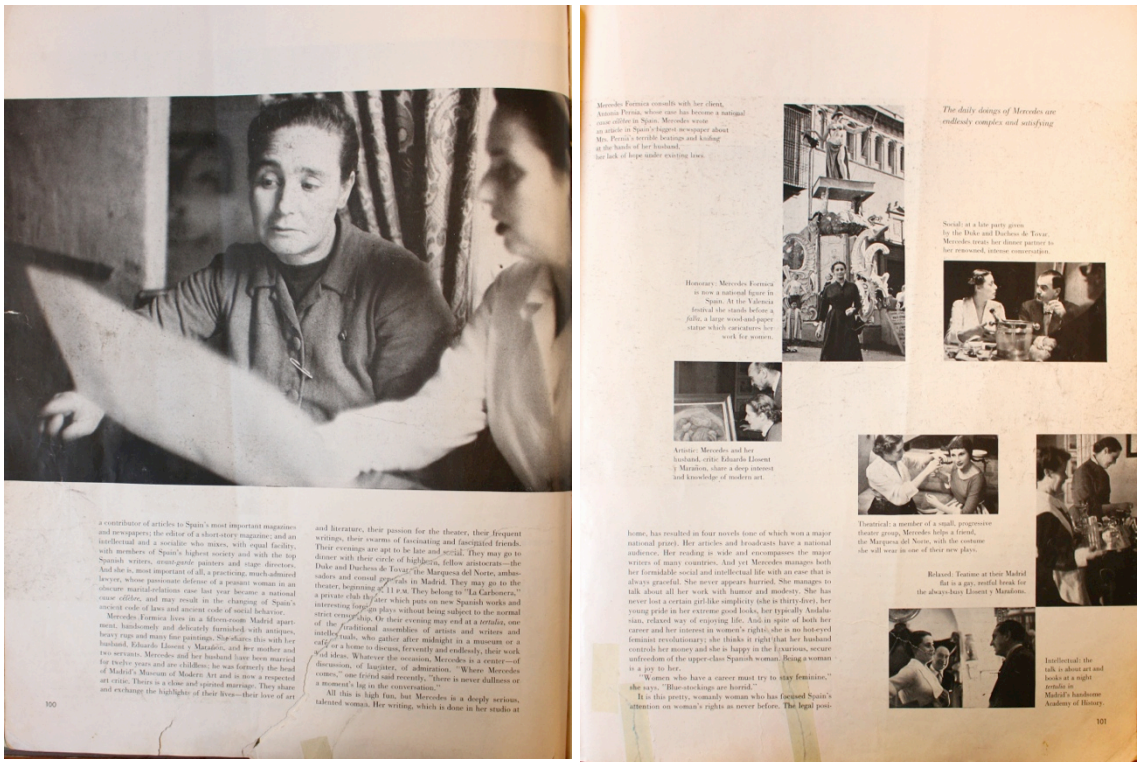
PHOTOGRAPHS BY *Inge Morath*

Only rarely does one meet them—the creators, the fully alive people, the rare men and women whose talents and accomplishments and whole way of living combine into a work of the imagination. They demand, indeed, an act of the imagination to be properly understood and appreciated; taken seriously (as they should be), they are proof of the hopes and high abilities which lie somewhere in all men. Señora Mercedes Formica de Llosent y Marañon is one of these.

Her charm strikes you first—her tall, slim, blond, Andalusian, European, totally feminine, almost breathtaking charm. Her happy talent for conversation and laughter, her grace as a hostess, the beauty of her light skin, the restrained good taste of her clothes (all strikingly visible as she talks to you, a cocktail glass in her hand, in her big Madrid living room): these alone are enough to make you admire her and remember her. But these are almost distractions, for they are but a small part of Mercedes Formica's make-up. She is also: a very successful novelist and short-story writer; a radio speaker on topical subjects who is in constant demand;

99

Abb. 113: Inge Morath/Roger Angell, The Noble Mercedes, in: *Holiday* (N. 2, Februar 1955), S. (98–)99.



a contributor of articles to Spain's most important magazines and newspapers; the editor of a short-story magazine; and an intellectual and a socialite who mixes, with equal facility, with members of Spain's highest society and with the top Spanish writers, avant-garde painters and stage directors. And she is, most important of all, a practicing, much-admired lawyer, whose passionate defense of a peasant woman in an obscure marital-relations case last year became a national *cause célèbre*, and may result in the changing of Spain's ancient code of laws and ancient code of social behavior.

Mercedes Formica lives in a fifteen-room Madrid apartment, handsomely and delicately furnished with antiques, heavy rugs and many fine paintings. She shares this with her husband, Eduardo Llosent y Marañón, and her mother and two servants. Mercedes and her husband have been married for twelve years and are childless; he was formerly the head of Madrid's Museum of Modern Art and is now a respected art critic. Theirs is a close and spirited marriage. They share and exchange the highlights of their lives—their love of art and literature, their passion for the theater, their frequent writings, their swarms of fascinating and fascinated friends. Their evenings are apt to be late and social. They may go to dinner with their circle of high-born, fellow aristocrats—the Duke and Duchess de Tovar, the Marquesa del Norte, ambassadors and consul generals in Madrid. They may go to the theater, beginning at 11 p.m. They belong to "La Carbonera," a private club-theater which puts on new Spanish works and interesting foreign plays without being subject to the normal strict censorship. Or their evening may end at a *tertulia*, one of the traditional assemblies of artists and writers and intellectuals, who gather after midnight in a museum or a café or a home to discuss, fervently and endlessly, their work and ideas. Whatever the occasion, Mercedes is a center—of discussion, of laughter, of admiration. "Where Mercedes comes," one friend said recently, "there is never dullness or a moment's lag in the conversation."

All this is high fun, but Mercedes is a deeply serious, talented woman. Her writing, which is done in her studio at

100

Mercedes Formica consults with her client, Antonia Persia, whose case has become a national *cause célèbre* in Spain. Mercedes wrote an article in Spain's biggest newspaper about Mrs. Persia's terrible beatings and kicking at the hands of her husband, her lack of hope under existing laws.

The daily doings of Mercedes are endlessly complex and satisfying

Honorary: Mercedes Formica is now a national figure in Spain. At the Valencia festival she stands before a *falla*, a large wood-and-paper statue which caricatures her work for women.

Social: at a late party given by the Duke and Duchess de Tovar, Mercedes treats her dinner partner to her renowned, intense conversation.

Artistic: Mercedes and her husband, critic Eduardo Llosent y Marañon, share a deep interest and knowledge of modern art.

Theatrical: a member of a small, progressive theater group, Mercedes helps a friend, the Marquesa del Norte, with the costume she will wear in one of their new plays.

Relaxed. Teatime at their Madrid flat is a gay, restful break for the always-busy Llosent y Marañons.

home, has resulted in four novels (one of which won a major national prize). Her articles and broadcasts have a national audience. Her reading is wide and encompasses the major writers of many countries. And yet Mercedes manages both her formidable social and intellectual life with an ease that is always graceful. She never appears hurried. She manages to talk about all her work with humor and modesty. She has never lost a certain girl-like simplicity (she is thirty-four), her young pride in her extreme good looks, her typically Andalusian, relaxed way of enjoying life. And in spite of both her career and her interest in women's rights, she is no hysterical feminist revolutionary; she thinks it right that her husband controls her money and she is happy in the luxurious, secure unfreedom of the upper-class Spanish woman. Being a woman is a joy to her.

"Women who have a career must try to stay feminine," she says. "Blue-stockings are horrid."

It is this pretty, womanly woman who has focused Spain's attention on woman's rights as never before. The legal posi-

Intellectual: the talk is about art and books at a night *tertulia* in Madrid's handsome Academy of History.

101

Abb. 114: Inge Morath/Roger Angell, The Noble Mercedes, in: *Holiday* (N. 2, Februar 1955), S. 100–101.

tion of women in Spain is, to put it mildly, medieval. Divorce is unknown in this Catholic country. In cases of adultery, cruelty and legal separation, women have absolutely no rights. Whatever the provocation or guilt of the husband, a woman who leaves her husband loses her possessions, her children, her protection before the law. Just over a year ago, Mercedes Formica, who is one of the few female barristers in Spain, took on the terrible case of Antonia Pernia, a poor woman whose husband had just stabbed her almost to death, and who had previously endured twenty years of beatings in silence, for fear of losing her children. Mercedes fought this case in the courts to secure Señora Pernia's legal rights, wrote an impassioned article about it which was talked about all over Spain, and won the support of the Church in her contention that the Spanish laws, in this respect, were not in accordance with the laws of the Church. With a priest-lawyer, she took this case and her proposed changes of the law to Generalissimo Franco himself. There is excellent reason to believe that she will eventually win this battle.

Mercedes Formica took on this case because of her mother. She fought this case as a Catholic. These two circumstances are essential to a real comprehension of this complicated woman. Mercedes' parents were separated years ago. Mercedes has always been deeply fond of her mother and it was the sight of her sufferings as an outcast, separated woman which not only led Mercedes to the Pernia case but probably into becoming a lawyer and a career woman in the first place—a woman whose accomplishments could never permit her to become a mere victim. "Everything I do in my profession," Mercedes says, "I somehow do for her." And since Mercedes is a highborn Spaniard and a devout Catholic, it was unthinkable for her to attempt any support of Antonia Pernia except with the Church's permission. "I am a Catholic," she says simply. "That is why I can approach these serious questions only in the sense of my religion."

Spain today is parochial, inward-looking, cut off from most of the world. It is not a place for revolutionaries, advocates of political liberty or freethinkers, and certainly Mercedes Formica is none of these. And yet, working within the framework of her society, her church, her country and her sex, she has made herself a power—a free woman who is an influence for change and for modernity. More than simply wellborn, she has become an aristocrat of the mind, a noble of the spirit, a woman who lives more wholeheartedly and with more imagination and balance than many inhabitants of more fortunate lands. A modern woman in a still-backward land where females occupy a place of traditional inferiority, Mercedes Formica seems to typify the sunlit heights, the bright landscape and the unlimited promise of the world of women in 1955.

THE END

102

Standing on the balcony of her apartment in Madrid, Mercedes Formica is dressed for a religious fiesta in the traditional lace mantilla of her native Andalusia.

Abb. 115: Inge Morath/Roger Angell, The Noble Mercedes, in: *Holiday* (N. 2, Februar 1955), S. 102–103.

Abb. 116: Inge Morath, Mercedes Formica und Antonia Pernia, Detail von Kontaktabzug 1955-35-751, Story 1955-35, Paris Contact Sheets © Inge Morath Foundation, New York.

Nos auteurs, nos amis

Armand Lunel est né à Aix-en-Provence, à la fin du siècle dernier d'une famille de négociants provençaux. Agrégé de philosophie, il partage son temps entre l'enseignement, la littérature, les promenades solitaires et les visites aux antiquaires. Descendant du rabbin Jacob de Lunel qui, au XVIIIe siècle, a écrit la deuxième version d'Esther de Carpentras, il connaît mieux que personne l'histoire du judaïsme comtadin. A lire son plus récent roman Les Amandes d'Aix *(Paris N.R.F. 1949).*

Juan Ainaud est né à Barcelone et depuis 1948 il dirige les musées d'art de cette ville. Spécialiste de l'art et de l'histoire du moyen âge, il prépare le catalogue des peintures et sculptures du Musée d'Art de la Catalogne. A lire : le volume de la collection Ars Hispaniae *qu'il a consacré aux vitraux et céramiques d'Espagne (Madrid Plus ultra, 1952).*

John Richardson a d'abord fait des études d'art en Angleterre. Mais aujourd'hui il vit en France et préfère écrire sur l'art que le pratiquer. Quoique très jeune (il est né en 1924), il est le critique attitré du célèbre hebdomadaire anglais New Statesman *pour les romans, l'art et la danse. D'autre part, il donne régulièrement des articles au* Times Literary Supplement *et travaille à un grand ouvrage sur les mouvements artistiques révolutionnaires au XXe siècle. A lire ses deux livres sur* Braque *qui vont paraître l'un en Angleterre (Penguin), l'autre en Allemagne (Hubein Verlag).*

Jean Adhemar qui se passionne pour les estampes du XIXe et du XXe siècles est un chercheur aux curiosités multiples : l'archéologie, la Renaissance française, David, Goya, la caricature, etc. Né en 1908, il est sorti de l'Ecole de Chartes en 1930. Conservateur-adjoint du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, il a à son actif l'organisation de très nombreuses expositions et l'établissement d'importants catalogues. A lire : Daumier *(Tisné, Paris 1955).*

GALERIE BING
PARIS
PIAUBERT
ŒUVRES RÉCENTES
Du 26 avril au 20 mai
Croissants d'instants 174 FG. ST-HONORÉ ELY - 24 - 15

ANDRÉ MAILFERT
AU PAYS DES ANTIQUAIRES
Confidences d'un "maquilleur" professionnel.
FLAMMARION

Société des Amis du Louvre
PARIS 107, rue de Rivoli Tél. RIC 76.19 OPE 49.68
• MUSÉE DU LOUVRE — Entrée gratuite même les soirs d'illumination.
• ORANGERIE, PETIT PALAIS — 50 % sur l'entrée des expositions ; journées de visites gratuites annoncées dans les circulaires et par la radio.
• PAVILLON DE MARSAN — Invitation gratuite à l'inauguration des expositions.
• GALERIE CHARPENTIER — Maison de la Pensée Française — 50 % sur l'entrée des expositions.
RÉDUCTION sur l'entrée des principales autres expositions parisiennes, sur l'abonnement de plusieurs revues. 10 % sur « L'Œil »
•
Devenez membres des Amis du Louvre — vous récupérerez votre cotisation, vous enrichirez les collections nationales.
Cotisation : 700 fr. par an. Droit d'inscription : 100 fr.
•
Ce Louvre a été offert au Louvre par la Société en 1953.

TROMPE-L'ŒIL

Cette jolie dame borgne fit beaucoup parler d'elle ; elle est l'héroïne d'un film récent. Vous savez sans doute son nom, mais de qui est le portrait que nous montrons ici ?

L'objet reproduit dans notre N° 3 est un objet celto-ligure de l'âge du bronze (VIIIe siècle avant J.-C.). C'est une pièce de parure, sans doute le motif central d'un pendentif.

Notre trompe-l'œil cette fois était beaucoup plus difficile que les précédents. Mais on ne fait jamais appel en vain à l'érudition de nos lecteurs. Deux heures après la mise en vente du N° 3, nous recevions par pneumatique la première réponse juste, celle de M. Temkine. Voici la liste des lecteurs qui ont les premiers trouvé la solution de l'énigme (le tampon de la poste faisant foi) :

LES GAGNANTS

1. M. Temkine, 73, rue des Carrières, Charenton (Seine).
2. Mme Jacques Pommier, 123, rue de la Tour, Paris XVIe.
3. M. Roger Juncosa, sculpteur, 6, cité Dupont, Paris XIe.
4. M. Raymond Buchert, 8, rue de l'Aigle, Mulhouse (Haut-Rhin).
5. Mme L. Moline, 1, rue Bellièvre, Lyon (Rhône).
6. Mme Duchêne, 8, rue Burel, Le Puy, (Haute-Loire).

Nous sommes heureux de pouvoir les compter parmi nos abonnés.

Collection Huit
Robert Delpire, Editeur
1. *Les Parisiens tels qu'ils sont.*
Photographies de Robert Doisneau.
Textes de Robert Giraud et Michel Ragon.
2. *Les Danses à Bali.*
Photographies d'Henri Cartier-Bresson.
Préface d'Antonin Artaud.
3. *Le village des Noubas.*
Photographies et texte de Georges Rodger.
Chaque volume de 128 pages : 950 francs.

Abb. 117: George Bernier/Rosamund Bernier, Nos auteurs, nos amies, in: *L'Œil* (N. 4, 15.04.1955), S. 46–47.

Abb. 118: George Bernier/Rosamund Bernier, Cover, in: *L'Œil* (N. 4, 15.04.1955), S. 1.

La sculpture polychrome catalane

PAR JUAN AINAUD

Si on connaît les œuvres des peintres catalans du XIIe siècle, on ne sait pas assez qu'indépendamment des absides et des frontons qu'ils décorèrent à la fresque, ils ont appliqué leur art à la décoration des sculptures sur bois, laissant ainsi des œuvres polychromes remarquables à plus d'un titre.

Les musées de Barcelone, Vich et Gérone, ainsi que certains collectionneurs, en conservent de précieux exemplaires, mais beaucoup de ces sculptures continuent de servir au culte des fidèles sur les lieux mêmes où elles furent sculptées et peintes.

Pour évoquer le pays et l'ambiance dans lesquels ces œuvres ont pris naissance, il faut remonter bien au-delà des frontières inventées par la diplomatie du XVIIe siècle. Il faut se souvenir de l'existence de divers groupes de comtés gouvernés par des dynasties alliées, et, auprès d'elles, des évêques et des grands monastères qui laissaient rayonner très loin leur autorité et leur culture. C'est par l'intermédiaire de ceux-ci que s'expliquent des relations difficiles à comprendre de prime abord.

Le monastère de Ripoll est sans doute le plus célèbre ; il possédait des biens dans tout le pays, depuis Tossa, sur cette partie du littoral catalan connue sous le nom de «Costa Brava», jusqu'aux limites de l'Aragon. Ses abbés conseillaient les rois de Navarre et plaçaient des moines sur des sièges épiscopaux très éloignés. Outre ceux d'Elne, de Gérone et de Barcelone, les diocèses les plus importants étaient alors, d'une part celui d'Urgel, contrôlant un vaste territoire pyrénéen, qui s'étendait depuis le Conflent jusqu'au Ribagorce et, d'autre part, celui de Vich, comprenant une grande partie des terres reconquises sur les Maures dans la région centrale de la Catalogne. Les monastères de Ripoll et de Montserrat étaient situés dans la circonscription du diocèse de Vich, l'un à l'extrême nord et le second à sa frontière méridionale.

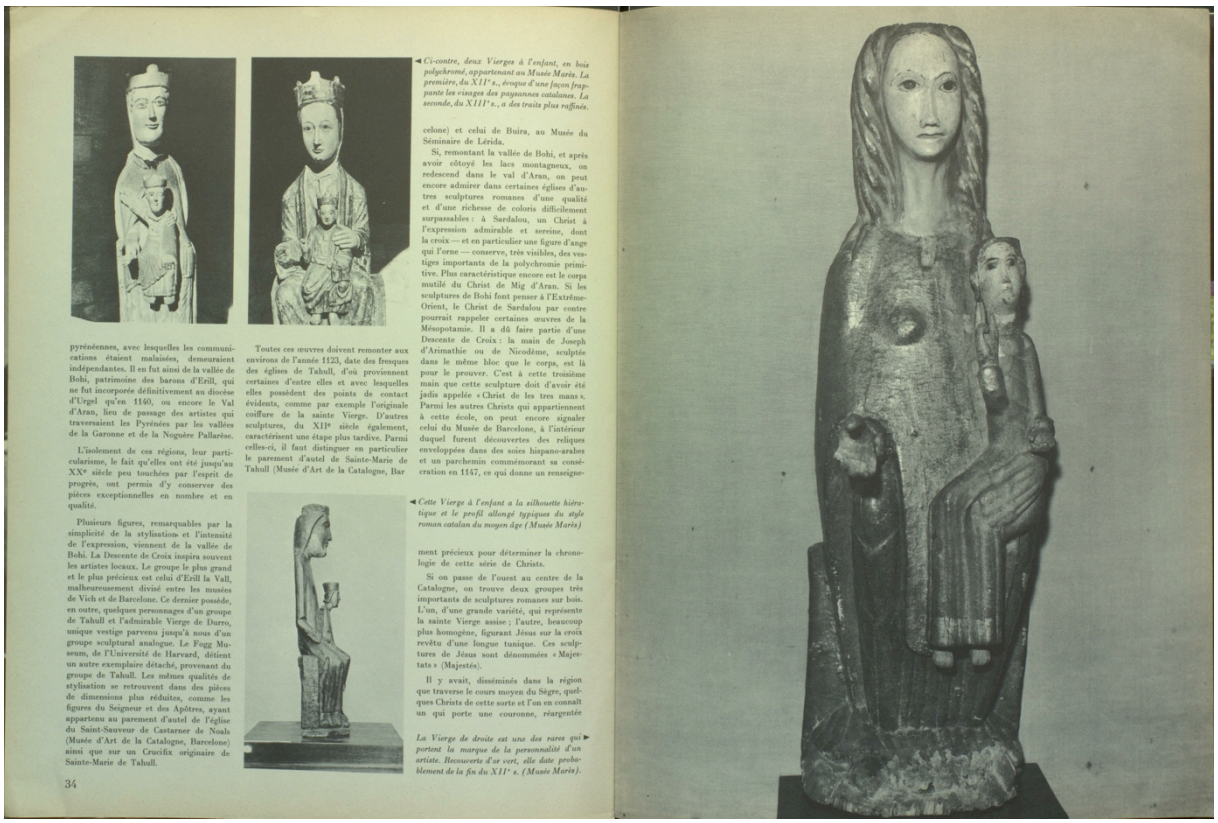
Les dynasties comtales jouent un rôle important dans le développement des efforts artistiques du temps. Leurs membres assument fréquemment le patronage d'églises et de monastères, dont ils augmentent le patrimoine par des donations souvent constituées de biens provenant des territoires conquis sur les Maures. Les femmes de ces grandes familles n'étaient pas les moins empressées à faire des offrandes. C'est ainsi que l'on voit encore le portrait de la comtesse de Pallars entre les peintures murales de Bourgal et l'effigie de la comtesse Guislaine figure sur le parement d'or de la cathédrale de Gérone. Parfois, elles brodaient de leurs propres mains ces ouvrages, telle Elisava qui signa un étendard brodé de la cathédrale de Seo de Urgel.

A partir du dernier tiers du IXe siècle, presque tous les comtés catalans sont réunis entre les mains d'une seule famille qui gouvernait d'abord le territoire du Conflent et qui, partant de la Cerdagne, parvint à établir sa capitale à Barcelone. Par contre, certains territoires occidentaux à l'extrémité du pays et certaines vallées

A gauche : une des œuvres les plus importantes des collections romanes du Musée Marès de Barcelone. Ce Christ du XIIe siècle, a la main pendante caractéristique des crucifixions pyrénéennes de l'époque. A droite un torse de Christ mutilé du début du XIIIe siècle, rare exemple de sculpture en plâtre (Musée d'Art de la Catalogne, Barcelone).

33

Abb. 119: Inge Morath/Juan Ainaud, La sculpture polychrome catalane, in: *L'Œil* (N. 4, 15.04.1955), S. 32–33.



◄ *Ci-contre, deux Vierges à l'enfant, en bois polychromé, appartenant au Musée Marès. La première, du XIIe s., évoque d'une façon frappante les visages des paysannes catalanes. La seconde, du XIIIe s., a des traits plus raffinés.*

pyrénéennes, avec lesquelles les communications étaient malaisées, demeuraient indépendantes. Il en fut ainsi de la vallée de Bohi, patrimoine des barons d'Erill, qui ne fut incorporée définitivement au diocèse d'Urgel qu'en 1140, ou encore le Val d'Aran, lieu de passage des artistes qui traversaient les Pyrénées par les vallées de la Garonne et de la Noguère Pallaresa.

L'isolement de ces régions, leur particularisme, le fait qu'elles ont été jusqu'au XXe siècle peu touchées par l'esprit de progrès, ont permis d'y conserver des pièces exceptionnelles en nombre et en qualité.

Plusieurs figures, remarquables par la simplicité de la stylisation et l'intensité de l'expression, viennent de la vallée de Bohi. La Descente de Croix inspira souvent les artistes locaux. Le groupe le plus grand et le plus précieux est celui d'Erill la Vall, malheureusement divisé entre les musées de Vich et de Barcelone. Ce dernier possède, en outre, quelques personnages d'un groupe de Tahull et l'admirable Vierge de Durro, unique vestige parvenu jusqu'à nous d'un groupe sculptural analogue. Le Fogg Museum, de l'Université de Harvard, détient un autre exemplaire détaché, provenant du groupe de Tahull. Les mêmes qualités de stylisation se retrouvent dans des pièces de dimensions plus réduites, comme les figures du Seigneur et des Apôtres, ayant appartenu au parement d'autel de l'église du Saint-Sauveur de Castarner de Noals (Musée d'Art de la Catalogne, Barcelone) ainsi que sur un Crucifix originaire de Sainte-Marie de Tahull.

Toutes ces œuvres doivent remonter aux environs de l'année 1123, date des fresques des églises de Tahull, d'où proviennent certaines d'entre elles et avec lesquelles elles possèdent des points de contact évidents, comme par exemple l'originale coiffure de la sainte Vierge. D'autres sculptures, du XIIe siècle également, caractérisent une étape plus tardive. Parmi celles-ci, il faut distinguer en particulier le parement d'autel de Sainte-Marie de Tahull (Musée d'Art de la Catalogne, Barcelone) et celui de Buira, au Musée du Séminaire de Lérida.

Si, remontant la vallée de Bohi, et après avoir côtoyé les lacs montagneux, on redescend dans le val d'Aran, on peut encore admirer dans certaines églises d'autres sculptures romanes d'une qualité et d'une richesse de coloris difficilement surpassables : à Sardalou, un Christ à l'expression admirable et sereine, dont la croix — et en particulier une figure d'ange qui l'orne — conserve, très visibles, des vestiges importants de la polychromie primitive. Plus caractéristique encore est le corps mutilé du Christ de Mig d'Aran. Si les sculptures de Bohi font penser à l'Extrême-Orient, le Christ de Sardalou par contre pourrait rappeler certaines œuvres de la Mésopotamie. Il a dû faire partie d'une Descente de Croix : la main de Joseph d'Arimathie ou de Nicodème, sculptée dans le même bloc que le corps, est là pour le prouver. C'est à cette troisième main que cette sculpture doit d'avoir été jadis appelée « Christ de les tres mans ». Parmi les autres Christs qui appartiennent à cette école, on peut encore signaler celui du Musée de Barcelone, à l'intérieur duquel furent découvertes des reliques enveloppées dans des soies hispano-arabes et un parchemin commémorant sa consécration en 1147, ce qui donne un renseignement précieux pour déterminer la chronologie de cette série de Christs.

Si on passe de l'ouest au centre de la Catalogne, on trouve deux groupes très importants de sculptures romanes sur bois. L'un, d'une grande variété, qui représente la sainte Vierge assise ; l'autre, beaucoup plus homogène, figurant Jésus sur la croix revêtu d'une longue tunique. Ces sculptures de Jésus sont dénommées « Majestats » (Majestés).

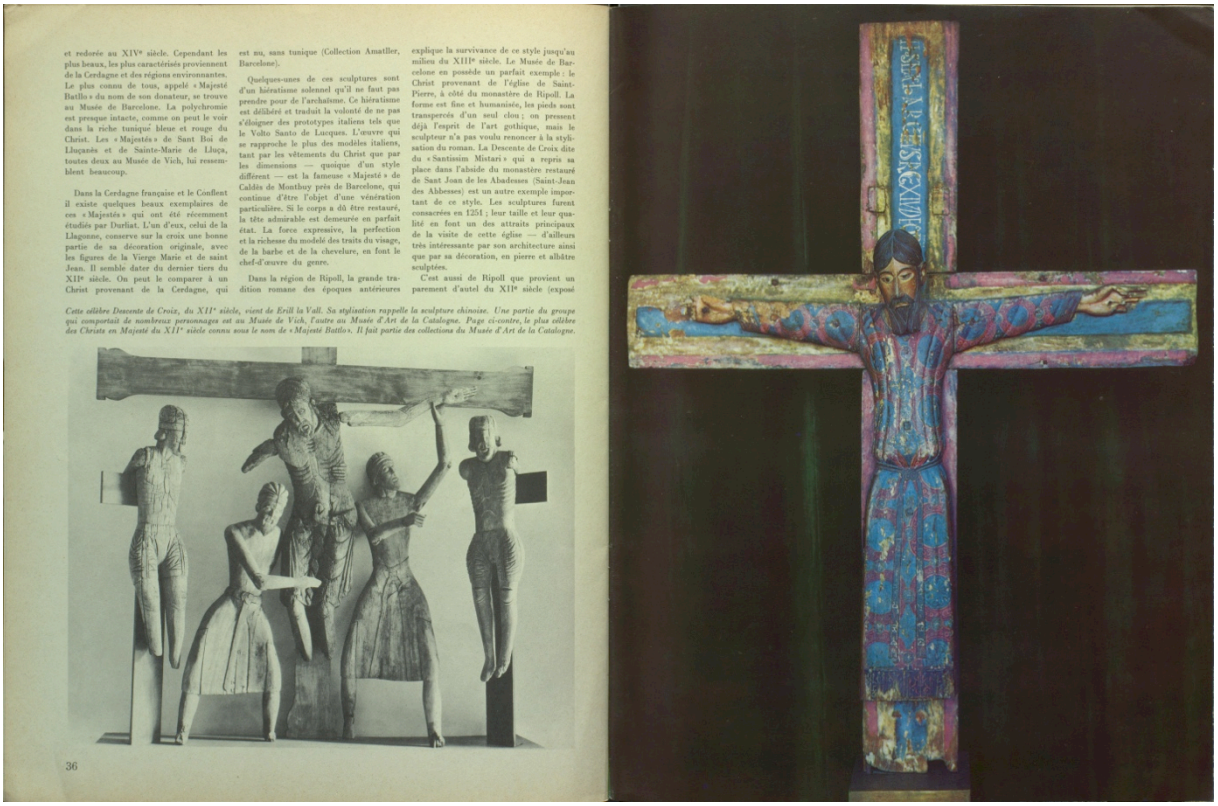
Il y avait, disséminés dans la région que traverse le cours moyen du Ségre, quelques Christs de cette sorte et l'on en connaît un qui porte une couronne, réargentée

◄ *Cette Vierge à l'enfant a la silhouette hiératique et le profil allongé typiques du style roman catalan du moyen âge (Musée Marès)*

La Vierge de droite est une des rares qui portent la marque de la personnalité d'un artiste. Découverte d'or vert, elle date probablement de la fin du XIIe s. (Musée Marès). ►

34

Abb. 120: Inge Morath/Juan Ainaud, La sculpture polychrome catalane, in: *L'Œil* (N. 4, 15.04.1955), S. 34–35.



et redorée au XIVe siècle. Cependant les plus beaux, les plus caractérisés proviennent de la Cerdagne et des régions environnantes. Le plus connu de tous, appelé « Majesté Batlle » du nom de son donateur, se trouve au Musée de Barcelone. La polychromie est presque intacte, comme on peut le voir dans la riche tunique bleue et rouge du Christ. Les « Majestés » de Sant Boi de Lluçanès et de Sainte-Marie de Lluça, toutes deux au Musée de Vich, lui ressemblent beaucoup.

Dans la Cerdagne française et le Conflent il existe quelques beaux exemplaires de ces « Majestés » qui ont été récemment étudiés par Durliat. L'un d'eux, celui de la Llagonne, conserve sur la croix une bonne partie de sa décoration originale, avec les figures de la Vierge Marie et de saint Jean. Il semble dater du dernier tiers du XIIe siècle. On peut le comparer à un Christ provenant de la Cerdagne, qui est nu, sans tunique (Collection Amatller, Barcelone).

Quelques-unes de ces sculptures sont d'un hiératisme solennel qu'il ne faut pas prendre pour de l'archaïsme. Ce hiératisme est délibéré et traduit la volonté de ne pas s'éloigner des prototypes italiens très que le Volto Santo de Lucques. L'œuvre qui se rapproche le plus des modèles italiens, tant par les vêtements du Christ que par les dimensions — quoique d'un style différent — est la fameuse « Majesté » de Caldès de Monthuy près de Barcelone, qui continue d'être l'objet d'une vénération particulière. Si le corps a dû être restauré, la tête admirable est demeurée en parfait état. La force expressive, la perfection et la richesse du modelé des traits du visage, de la barbe et de la chevelure, en font le chef-d'œuvre du genre.

Dans la région de Ripoll, la grande tradition romane des époques antérieures explique la survivance de ce style jusqu'au milieu du XIIIe siècle. Le Musée de Barcelone en possède un parfait exemple : le Christ provenant de l'église de Saint-Pierre, à côté du monastère de Ripoll. La forme est fine et humanisée, les pieds sont transpercés d'un seul clou ; on pressent déjà l'esprit de l'art gothique, mais le sculpteur n'a pas voulu renoncer à la stylisation du roman. La Descente de Croix dite du « Santissim Mistari » qui a repris sa place dans l'abside du monastère restauré de Sant Joan de les Abadesses (Saint-Jean des Abbesses) est un autre exemple important de ce style. Les sculptures furent consacrées en 1251 ; leur taille et leur qualité en font un des attraits principaux de la visite de cette église — d'ailleurs très intéressante par son architecture ainsi que par sa décoration, en pierre et albâtre sculptées.

C'est aussi de Ripoll que provient un parement d'autel du XIIe siècle (exposé

Cette célèbre Descente de Croix, du XIIe siècle, vient de Erill la Vall. Sa stylisation rappelle la sculpture chinoise. Une partie du groupe qui comportait de nombreux personnages est au Musée de Vich, l'autre au Musée d'Art de la Catalogne. Page ci-contre, le plus célèbre des Christs en Majesté du XIIe siècle connu sous le nom de « Majesté Batlle ». Il fait partie des collections du Musée d'Art de la Catalogne.

36

Abb. 121: Inge Morath/Juan Ainaud, La sculpture polychrome catalane, in: *L'Œil* (N. 4, 15.04.1955), S. 36–37.

Cette Vierge, dont la technique imite l'orfèvrerie, est caractéristique du style pyrénéen. Elle porte un diadème et son manteau tombe en plis sous ses genoux (Musée Marès). ►

au Musée de Vich) dont la polychromie fut rafraîchie cinquante ans plus tard. L'artiste a travaillé en ronde bosse ; l'un des apôtres est traité dans un mouvement de torsion, très stylisé, en complète opposition avec le hiératisme des figures des autres sculpteurs.

Remarquons que si l'on trouve parmi les sculptures de cette époque, des œuvres représentant saint Martin ou d'autres évêques, dans l'ensemble les sculptures de saints sont rares.

De la fin du XIIe et du début du XIIIe siècle, il faut mentionner deux œuvres très intéressantes où la sculpture se combine avec la peinture. La première se compose de plusieurs panneaux provenant de l'église Sant Martí Sarroca (Saint-Martin de Sarroca) ; l'une des faces est recouverte d'une peinture représentant saint Pierre et saint Paul, tandis que l'autre supporte les statues polychromes d'un Roi Mage et d'une Sainte Femme. La deuxième œuvre provient de la collection Bosch i Catarineu. Elle est constituée de plusieurs panneaux sur lesquels on a fixé les têtes sculptées de trois Mages et d'une Sainte Femme ; leurs corps sont tout simplement peints sur les panneaux, dans le prolongement des têtes. Les panneaux de Saint-Martin de Sarroca, comme ceux de la collection Bosch i Catarineu ne sont que les fragments d'ensembles importants — autels ou retables représentant l'Adoration des Mages — où devait figurer une statue de la Vierge et de l'Enfant Jésus. Dans les Asturies, on a utilisé au XIIIe siècle une combinaison analogue pour un Calvaire, situé dans la « Camara Santa » de la cathédrale d'Oviedo. Les corps du Christ, de la sainte Vierge et de saint Jean sont peints à la fresque et leurs têtes sculptées en pierre et encastrées dans la muraille.

Il nous reste à parler des images de la Vierge Marie avec l'Enfant Jésus. C'est la représentation de la Vierge la plus fréquente de la sculpture romane, celle aussi dont le plus grand nombre d'exemplaires est

◄ *L'auteur de cette Vierge du XIIe s. a exprimé sa personnalité dans le traitement de la bouche et des yeux (Musée d'Art de la Catalogne).*

Un ange, un saint et une Vierge du XIIIe siècle. On ne sait pas si ces statues polychromes appartenaient primitivement à un groupe unique (Musée d'Art de la Catalogne). ►

parvenu jusqu'à nous. Les formes en sont variées et les qualités diverses jusqu'à l'infini. La vénération des fidèles pour nombre de ces Vierges a créé et entretenu autour d'elles les plus extraordinaires légendes.

Plusieurs de ces sculptures sont extrêmement impressionnantes : celles de Nuria et de Bell-lloc (actuellement à Dorrès), dont la vigueur et la rudesse expressive font penser aux sculptures africaines, comme celles de la cathédrale de Gérone ou celles de Cornellà de Conflent, d'une classique majesté qui semble venir en droite ligne de l'art roman italien. Quelques-unes conservent leur brillante polychromie dans toute sa splendeur. Ainsi cette sculpture du Musée Soler i Palet de Tarrasa, où la Vierge est représentée vêtue d'un somptueux manteau de soie orné d'oiseaux ; ainsi la Vierge du Musée de Barcelone, au manteau bleu parsemé de fleurs de lys blanches et dont les grands yeux expressifs sont simplement peints en noir. Comme le groupe du « Santissim Misteri », la fameuse Vierge de Montserrat allie une finesse stylisée à une profonde émotion humaine.

Les chefs-d'œuvre de l'art roman de la Catalogne conservés jusqu'à nos jours — sculptures, peintures sur bois et fresques — jouent dans l'art européen de leur époque un rôle digne d'attention, mais les formes en lesquelles ils s'incarnent sont le fruit de la tradition populaire et de la personnalité propre à chaque artiste. Plus tard, une opposition radicale s'élèvera entre l'art « savant » et l'art populaire. Le retour à la synthèse des deux dans ce qu'elle a de véritablement créateur et telle que les artisans catalans de l'époque romane l'ont conçue et mise en pratique, constitue un des apports les plus importants de quelques-uns des grands artistes de notre époque.

J. A.

Si vous voulez en savoir davantage

Visitez les musées que nous mentionnons dans notre article et consultez le sixième volume — en espagnol, mais abondamment illustré — de Ars Hispaniae *(Histoire universelle de l'art espagnol) consacré à la peinture et à l'imagerie romanes des XIe, XIIe et XIIIe siècles (Plus ultra, Madrid, 1950).*

39

Abb. 122: Inge Morath/Juan Ainaud, La sculpture polychrome catalane, in: *L'Œil* (N. 4, 15.04.1955), S. 38–39.

48, Paseo de Gracia

PAR ROSAMOND BERNIER

Reportage photographique de Inge Morath

La sœur et les neveux de Picasso conservent à Barcelone, parmi leurs souvenirs de famille, des toiles inconnues de l'« Oncle Pablo »

— « Entrez, nous sommes si heureux de vous voir. »

J'étais très contente d'être là, mais je ne voyais pas grand-chose. Deux jeunes gens avaient ouvert la porte et m'avaient introduite dans un petit hall à peine éclairé... — « Je ne sais pas ce qui se passe avec les ampoules électriques. Dans cette pièce, elles claquent tout le temps » expliqua la jeune fille avec volubilité « et à côté les plombs sautent pour rien. » — « Je suis Pablin » dit le jeune homme, se présentant lui-même, « et elle c'est Lolita. Maman vous attend à côté. »

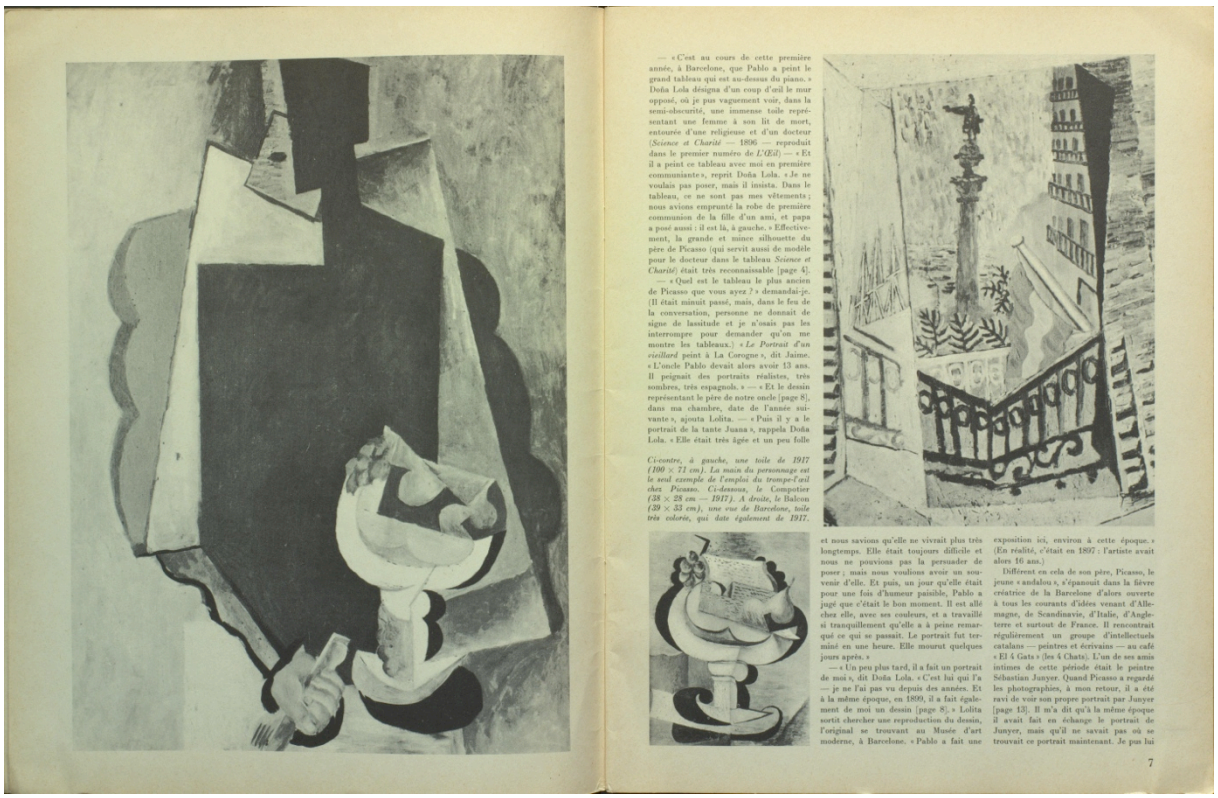
Picasso m'avait dit que je pourrais photographier la collection des tableaux de lui que possède sa sœur Lola, la señora de Vilató, à Barcelone. C'était ma première visite à la famille, mais je n'en étais pas à mon premier étonnement : quand j'avais téléphoné pour prendre rendez-vous, une voix amicale m'avait priée, avec insistance, de venir le jour, ou plutôt la nuit même. Sachant que la Señora de Vilató, qui est un peu plus jeune que Picasso, est à demi invalide, ce ne fut pas sans surprise que j'entendis l'heure du rendez-vous : onze heures du soir. L'immeuble cossu du Paseo de Gracia — une des plus élégantes avenues du quartier résidentiel de Barcelone, où elle habite — avec son ascenseur confortable et silencieux, était inattendu aussi, après l'escalier aux marches boiteuses qui conduit à l'atelier de Picasso à Paris. Une fois franchie la porte des Vilató, je constatai que l'ambiance de l'appartement n'avait guère de rapport avec l'apparence de l'immeuble.

La sœur de Picasso était dans un fauteuil, son corps arrondi émergeant d'un épais cocon de couvertures. Une des deux ampoules de l'appareil d'éclairage de la petite pièce était brûlée. J'aperçus un visage rond et âgé, qu'illuminaient deux yeux sombres remarquables, les yeux de Picasso. Ils me rappelèrent aussitôt que leur propriétaire fut, jadis, d'une grande beauté. Doña Lola m'accueillit chaleureusement et m'inonda de questions, tandis qu'elle prenait les fleurs que je lui apportais. — « Comment va Pablo ?... et Javier? (un de ses fils vivant à Paris). Savez-vous que Fin (un autre fils vivant à Paris) est venu à Barcelone, pour la première fois depuis huit ans, et qu'il a aussitôt eu la fièvre ?... Lola, il doit y avoir un vase quelque part, il y a sûrement un vase, prends les fleurs. » Lolita, sa très jolie fille, sortit en sautillant sur ses hauts talons et revint avec une sorte de seau à charbon en cuivre, où les fleurs se dressaient de façon périlleuse, la ficelle entourant encore les tiges. — « Tout est comme ça dans la maison, dit-elle fièrement, ça ne ressemble à rien d'autre ! » Elle ne se trompait pas. Tout le monde parlait à la fois. A côté de Doña Lola, il y avait ses fils, Pablin et Jaime, et Lolita. Nous étions assis, en cercle, à l'espagnole, coincés entre les murs et un vieux piano droit. Doña Lola, qui avait contracté, pendant la guerre d'Espagne, la fièvre de Malte et avait été mal soignée, en a gardé de terribles rhumatismes ; aussi passe-t-elle une grande partie de son temps au lit. La famille lui tient compagnie la nuit. Ils restent auprès d'elle jusqu'à 6 heures du matin, mais ce n'est pas pour converser calmement autour du lit de l'invalide. Les enfants jouent de la guitare, chantent et dansent, et Doña Lola n'aime rien tant qu'un bon flamenco. Ainsi, les heures coulent gaiement, agrémentées de petits verres de vin doux de Malaga.

Souvent, ce soir-là, la vieille dame interrompait ses enfants, rectifiait un fait ou complétait une information. Pablo n'a jamais vu cet appartement. Ils vivaient encore rue de la Merced, la dernière fois qu'il vint à Barcelone, en 1936, pour son exposition à la Salle Estève. C'était la première exposition qu'il faisait en Espagne depuis 1902. — « Ici, il n'était pas apprécié », dit Doña Lola. « Quand nous sommes arrivés à Barcelone, continua-t-elle, venant de la Corogne, Pablo avait 14 ans (1895). Notre père, José-Luis Blasco, enseignait à l'Ecole des Beaux-Arts, mais il n'aimait pas la Catalogne. Ses amis d'Andalousie lui manquaient. » (Picasso a dit de cette période de la vie de son père : « Ni Malaga, ni taureaux, ni amis, ni rien. »)

La sœur et les neveux de Picasso photographiés au cours d'une des improvisations flamenco qu'ils se donnent à eux-mêmes très souvent, la nuit, dans leur appartement de Barcelone. Sur le mur du fond, une toile de jeunesse de Picasso, La Première communion *(1896).*

Abb. 123: Inge Morath/Rosamund Bernier, 48, Paseo de Gracia, in: *L'Œil* (N. 4, 15.04.1955), S. 4–5.



— « C'est au cours de cette première année, à Barcelone, que Pablo a peint le grand tableau qui est au-dessus du piano. » Doña Lola désigna d'un coup d'œil le mur opposé, où je pus vaguement voir, dans la semi-obscurité, une immense toile représentant une femme à son lit de mort, entourée d'une religieuse et d'un docteur (*Science et Charité* — 1896 — reproduit dans le premier numéro de *L'Œil*) — « Et il a peint ce tableau avec moi en première communiante », reprit Doña Lola. « Je ne voulais pas poser, mais il insista. Dans le tableau, ce ne sont pas mes vêtements ; nous avions emprunté la robe de première communion de la fille d'un ami, et papa a posé aussi : il est là, à gauche. » Effectivement, la grande et mince silhouette du père de Picasso (qui servit aussi de modèle pour le docteur dans le tableau *Science et Charité*) était très reconnaissable [page 4].

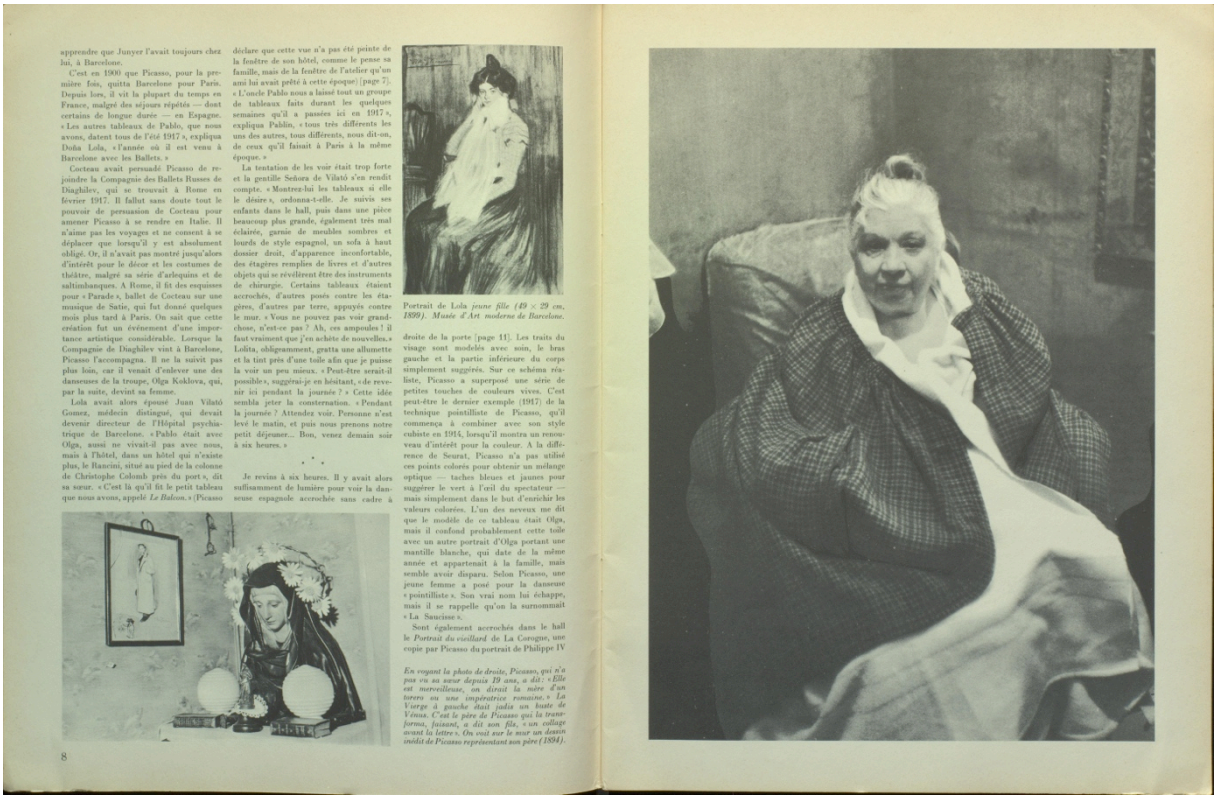
— « Quel est le tableau le plus ancien de Picasso que vous ayez ? » demandai-je. (Il était minuit passé, mais, dans le feu de la conversation, personne ne donnait de signe de lassitude et je n'osais pas les interrompre pour demander qu'on me montre les tableaux.) « *Le Portrait d'un vieillard* peint à La Corogne », dit Jaime. « L'oncle Pablo devait alors avoir 13 ans. Il peignait des portraits réalistes, très sombres, très espagnols. » — « Et le dessin représentant le père de notre oncle [page 8], dans ma chambre, date de l'année suivante », ajouta Lolita. — « Puis il y a le portrait de la tante Juana », rappela Doña Lola. « Elle était très âgée et un peu folle et nous savions qu'elle ne vivrait plus très longtemps. Elle était toujours difficile et nous ne pouvions pas la persuader de poser ; mais nous voulions avoir un souvenir d'elle. Et puis, un jour qu'elle était pour une fois d'humeur paisible, Pablo a jugé que c'était le bon moment. Il est allé chez elle, avec ses couleurs, et a travaillé si tranquillement qu'elle a à peine remarqué ce qui se passait. Le portrait fut terminé en une heure. Elle mourut quelques jours après. »

— « Un peu plus tard, il a fait un portrait de moi », dit Doña Lola. « C'est lui qui l'a — je ne l'ai pas vu depuis des années. Et à la même époque, en 1899, il a fait également de moi un dessin [page 8]. » Lolita sortit chercher une reproduction du dessin, l'original se trouvant au Musée d'art moderne, à Barcelone. « Pablo a fait une exposition ici, environ à cette époque. » (En réalité, c'était en 1897 : l'artiste avait alors 16 ans.)

Différent en cela de son père, Picasso, le jeune « andalou », s'épanouit dans la fièvre créatrice de la Barcelone d'alors ouverte à tous les courants d'idées venant d'Allemagne, de Scandinavie, d'Italie, d'Angleterre et surtout de France. Il rencontrait régulièrement un groupe d'intellectuels catalans — peintres et écrivains — au café « El 4 Gats » (les 4 Chats). L'un de ses amis intimes de cette période était le peintre Sébastian Junyer. Quand Picasso a regardé les photographies, à mon retour, il a été ravi de voir son propre portrait par Junyer [page 13]. Il m'a dit qu'à la même époque il avait fait en échange le portrait de Junyer, mais qu'il ne savait pas où se trouvait ce portrait maintenant. Je pus lui

Ci-contre, à gauche, une toile de 1917 (100 × 71 cm). La main du personnage est le seul exemple de l'emploi du trompe-l'œil chez Picasso. Ci-dessous, le Compotier *(38 × 28 cm — 1917). A droite, le* Balcon *(59 × 33 cm), une vue de Barcelone, toile très colorée, qui date également de 1917.*

Abb. 124: Inge Morath/Rosamund Bernier, 48, Paseo de Gracia, in: *L'Œil* (N. 4, 15.04.1955), S. 6–7.



apprendre que Junyer l'avait toujours chez lui, à Barcelone.

C'est en 1900 que Picasso, pour la première fois, quitta Barcelone pour Paris. Depuis lors, il vit la plupart du temps en France, malgré des séjours répétés — dont certains de longue durée — en Espagne. « Les autres tableaux de Pablo, que nous avons, datent tous de l'été 1917 », explique Doña Lola, « l'année où il est venu à Barcelone avec les Ballets. »

Cocteau avait persuadé Picasso de rejoindre la Compagnie des Ballets Russes de Diaghilev, qui se trouvait à Rome en février 1917. Il fallut sans doute tout le pouvoir de persuasion de Cocteau pour amener Picasso à se rendre en Italie. Il n'aime pas les voyages et ne consent à se déplacer que lorsqu'il y est absolument obligé. Or, il n'avait pas montré jusqu'alors d'intérêt pour le décor et les costumes de théâtre, malgré sa série d'arlequins et de saltimbanques. A Rome, il fit des esquisses pour « Parade », ballet de Cocteau sur une musique de Satie, qui fut donné quelques mois plus tard à Paris. On sait que cette création fut un événement d'une importance artistique considérable. Lorsque la Compagnie de Diaghilev vint à Barcelone, Picasso l'accompagna. Il ne la suivit pas plus loin, car il venait d'enlever une des danseuses de la troupe, Olga Koklova, qui, par la suite, devint sa femme.

Lola avait alors épousé Juan Vilató Gomez, médecin distingué, qui devait devenir directeur de l'Hôpital psychiatrique de Barcelone. « Pablo était avec Olga, aussi ne vivait-il pas avec nous, mais à l'hôtel, dans un hôtel qui n'existe plus, le Rancini, situé au pied de la colonne de Christophe Colomb près du port », dit sa sœur. « C'est là qu'il fit le petit tableau que nous avons, appelé *Le Balcon.* » [Picasso déclare que cette vue n'a pas été peinte de la fenêtre de son hôtel, comme le pense sa famille, mais de la fenêtre de l'atelier qu'un ami lui avait prêté à cette époque] (page 7). « L'oncle Pablo nous a laissé tout un groupe de tableaux faits durant les quelques semaines qu'il a passées ici en 1917 », explique Pablin, « tous très différents les uns des autres, tous différents, nous dit-on, de ceux qu'il faisait à Paris à la même époque. »

La tentation de les voir était trop forte et la gentille Señora de Vilató s'en rendit compte. « Montrez-lui les tableaux si elle le désire », ordonna-t-elle. Je suivis ses enfants dans le hall, puis dans une pièce beaucoup plus grande, également très mal éclairée, garnie de meubles sombres et lourds de style espagnol, un sofa à haut dossier droit, d'apparence inconfortable, des étagères remplies de livres et d'autres objets qui se révélèrent être des instruments de chirurgie. Certains tableaux étaient accrochés, d'autres posés contre les étagères, d'autres par terre, appuyés contre le mur. « Vous ne pouvez pas voir grand-chose, n'est-ce pas ? Ah, ces ampoules ! il faut vraiment que j'en achète de nouvelles. » Lolita, obligeamment, gratta une allumette et la tint près d'une toile afin que je puisse la voir un peu mieux. « Peut-être serait-il possible », suggérai-je en hésitant, « de revenir ici pendant la journée ? » Cette idée sembla jeter la consternation. « Pendant la journée ? Attendez voir. Personne n'est levé le matin, et puis nous prenons notre petit déjeuner... Bon, venez demain soir à six heures. »

* * *

Je revins à six heures. Il y avait alors suffisamment de lumière pour voir la danseuse espagnole accrochée sans cadre à droite de la porte (page 11). Les traits du visage sont modelés avec soin, le bras gauche et la partie inférieure du corps simplement suggérés. Sur ce schéma réaliste, Picasso a superposé une série de petites touches de couleurs vives. C'est peut-être le dernier exemple (1917) de la technique pointilliste de Picasso, qu'il commença à combiner avec son style cubiste en 1914, lorsqu'il montra un renouveau d'intérêt pour la couleur. A la différence de Seurat, Picasso n'a pas utilisé ces points colorés pour obtenir un mélange optique — taches bleues et jaunes pour suggérer le vert à l'œil du spectateur — mais simplement dans le but d'enrichir les valeurs colorées. L'un des neveux me dit que le modèle de ce tableau était Olga, mais il confond probablement cette toile avec un autre portrait d'Olga portant une mantille blanche, qui date de la même année et appartenait à la famille, mais semble avoir disparu. Selon Picasso, une jeune femme a posé pour la danseuse « pointilliste ». Son vrai nom lui échappe, mais il se rappelle qu'on la surnommait « La Saucisse ».

Sont également accrochés dans le hall le *Portrait du vieillard* de La Coruña, une copie par Picasso du portrait de Philippe IV

En voyant la photo de droite, Picasso, qui n'a pas vu sa sœur depuis 19 ans, a dit : « Elle est merveilleuse, on dirait la mère d'un torero ou une impératrice romaine. » La Vierge à gauche doit jouer un buste de Vénus. C'est le père de Picasso qui la transforma, jouant, a dit son fils, « un collage avant la lettre ». On voit sur le mur un dessin inédit de Picasso représentant son père (1894).

Portrait de Lola *jeune fille (49 × 29 cm. 1899). Musée d'Art moderne de Barcelone.*

8

Abb. 125: Inge Morath/Rosamund Bernier, 48, Paseo de Gracia, in: *L'Œil* (N. 4, 15.04.1955), S. 8–9.

palette nouvelle pour la grande composition cubiste que nous reproduisons en couleurs (page 12). Cette toile est composée d'aplats roses, mauves, vert amande, rouges vifs et noirs. Les lignes courbes et le signe rouge, dont la calligraphie suggère un nez et des yeux, évoquent une figure de femme. La couleur est étendue très légèrement, on la dirait presque transparente, si bien que par endroits, la toile est visible à travers la couleur, produisant un effet crayeux. Ce tableau ne ressemble à aucun autre Picasso de ces années-là. Son auteur lui-même souligne qu'il est « hors série », sans relation avec son œuvre de cette période, et une espèce d'anticipation de préoccupations ultérieures.

A côté du sofa, les Vilató me montrèrent un grand tableau sans cadre, sur lequel s'amassait la poussière : une figure de construction typiquement cubiste construite en plans noirs, rouges et blancs, mais où surgit, inattendue, paraissant crever la surface, une main peinte quasi en trompe-l'œil. La main tient un couteau et une fourchette, tandis qu'une autre main — traitée, elle, sans aucun réalisme — serre une coupe de fruits (page 6). Le sujet du tableau semble, à première vue, être une personne assise à une table, mais comme le fit remarquer Lolita, il s'agit d'un garçon de restaurant puisque le couteau et la fourchette sont tenus par la même main.

Le même comptoir apparaît dans une autre toile, la coupe et son ombre se détachant en courbes concentriques blanches et

Ci-contre, une composition cubiste (108 × 60 cm) construite en plans rouges, noirs, gris, bruns. Cette toile abstraite est proche des œuvres que Picasso peignait à la même époque en France. ►

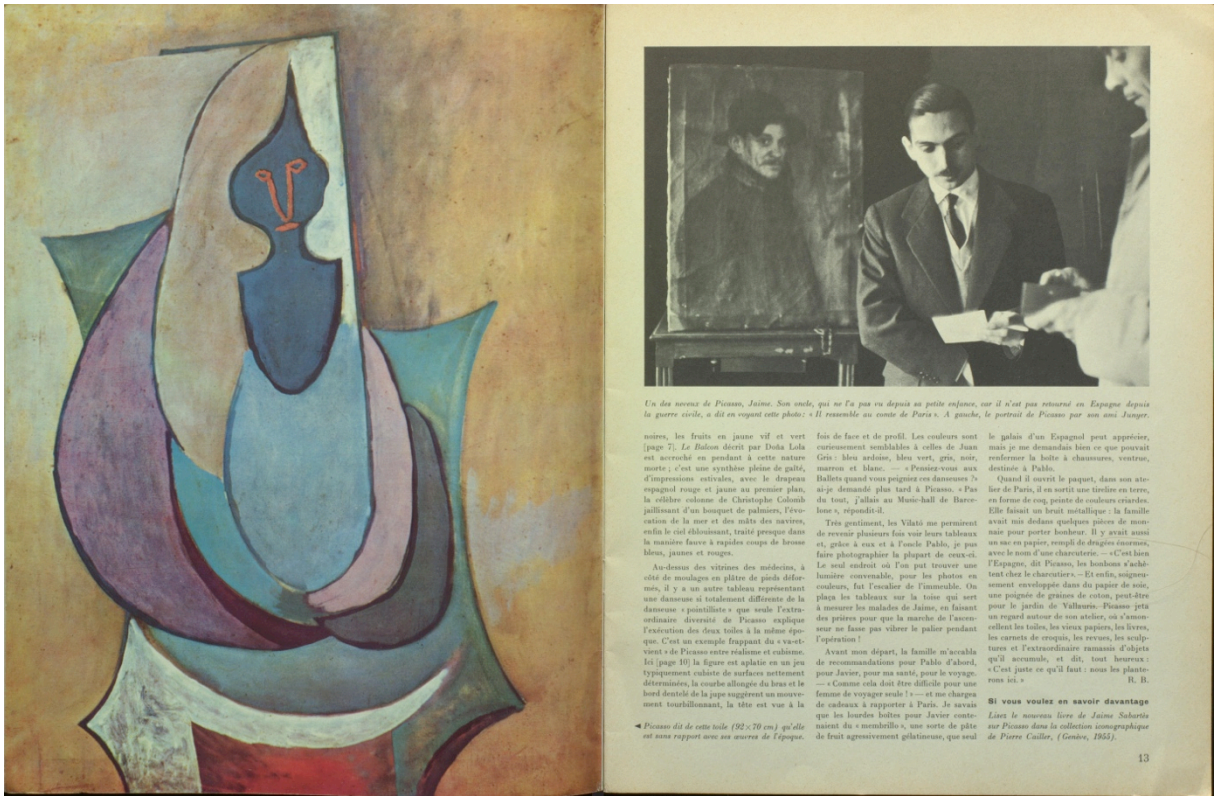
◄ *Deux danseuses peintes par Picasso en 1917, celle de droite (118 × 89 cm) à la manière réaliste, celle de gauche (73 × 47 cm) à la manière cubiste. C'est un exemple typique du va-et-vient de Picasso entre ces deux formes d'expression, au cours de cette période.* ►

de Vélasquez, un portrait du père de Picasso par le peintre espagnol Ponce, une assiette décorée, par le jeune Pablo, de la tête et des épaules d'un Indien, et une épreuve rarissime de la célèbre gravure de 1904, *Le Repas frugal.* — En voyant une photo de cette entrée, avec son sol de carreaux blanc et ses meubles lourds, Picasso eut cette réflexion amusée : « Ah ! ils vivent beaucoup mieux que moi ! Regardez cette gravure, ça vaut une fortune maintenant ! Je ne me souvenais pas qu'elle était là. »

La grande pièce que j'avais entrevue à la lueur d'une allumette, la nuit précédente, se révéla être la pièce où Jaime et Pablin, médecins tous deux, exercent leur profession — d'où les instruments médicaux. Je me demande encore, étant donné les heures de vie très spéciales des Vilató, quand ils reçoivent leurs malades... Je vis dans cette pièce quelques tableaux très importants, posés çà et là négligemment, avec l'insouciance que l'on a pour les objets ou les œuvres qu'on aime beaucoup et avec lesquels on vit depuis longtemps. Ce qu'il y a de plus frappant à mon sens dans ces tableaux, c'est le contraste que présentent la plupart d'entre eux, tant en ce qui concerne la couleur que la technique, avec les œuvres de la même période (1917) exécutées à Paris. Ils montrent à quel point Picasso est sensible à ce qui l'entoure lorsqu'il travaille : la lumière, la saison, les matériaux à portée de la main. Dans l'éclat de l'été catalan, il avait utilisé une

10

Abb. 126: Inge Morath/Rosamund Bernier, 48, Paseo de Gracia, in: *L'Œil* (N. 4, 15.04.1955), S. 10–11.



Un des neveux de Picasso, Jaime. Son oncle, qui ne l'a pas vu depuis sa petite enfance, car il n'est pas retourné en Espagne depuis la guerre civile, a dit en voyant cette photo: « Il ressemble au comte de Paris ». A gauche, le portrait de Picasso par son ami Junyer.

noires, les fruits en jaune vif et vert [page 7]. *Le Balcon* décrit par Doña Lola est accroché en pendant à cette nature morte ; c'est une synthèse pleine de gaîté, d'impressions estivales, avec le drapeau espagnol rouge et jaune au premier plan, la célèbre colonne de Christophe Colomb jaillissant d'un bouquet de palmiers, l'évocation de la mer et des mâts des navires, enfin le ciel éblouissant, traité presque dans la manière fauve à rapides coups de brosse bleus, jaunes et rouges.

Au-dessus des vitrines des médecins, à côté de moulages en plâtre de pieds déformés, il y a un autre tableau représentant une danseuse si totalement différente de la danseuse « pointilliste » que seule l'extraordinaire diversité de Picasso explique l'exécution des deux toiles à la même époque. C'est un exemple frappant du « va-et-vient » de Picasso entre réalisme et cubisme. Ici [page 10] la figure est aplatie en un jeu typiquement cubiste de surfaces nettement déterminées, la courbe allongée du bras et le bord dentelé de la jupe suggèrent un mouvement tourbillonnant, la tête est vue à la fois de face et de profil. Les couleurs sont curieusement semblables à celles de Juan Gris : bleu ardoise, bleu vert, gris, noir, marron et blanc. — « Pensiez-vous aux Ballets quand vous peigniez ces danseuses ? » ai-je demandé plus tard à Picasso. « Pas du tout, j'allais au Music-hall de Barcelone », répondit-il.

Très gentiment, les Vilató me permirent de revenir plusieurs fois voir leurs tableaux et, grâce à eux et à l'oncle Pablo, je pus faire photographier la plupart de ceux-ci. Le seul endroit où l'on put trouver une lumière convenable, pour les photos en couleurs, fut l'escalier de l'immeuble. On plaça les tableaux sur la toile qui sert à mesurer les malades de Jaime, en faisant des prières pour que la marche de l'ascenseur ne fasse pas vibrer le palier pendant l'opération !

Avant mon départ, la famille m'accabla de recommandations pour Pablo d'abord, pour Javier, pour ma santé, pour le voyage. — « Comme cela doit être difficile pour une femme de voyager seule ! » — et me chargea de cadeaux à rapporter à Paris. Je savais que les lourdes boîtes pour Javier contenaient du « membrillo », une sorte de pâte de fruit agressivement gélatineuse, que seul le palais d'un Espagnol peut apprécier, mais je me demandais bien ce que pouvait renfermer la boîte à chaussures, ventrue, destinée à Pablo.

Quand il ouvrit le paquet, dans son atelier de Paris, il en sortit une tirelire en terre, en forme de coq, peinte de couleurs criardes. Elle faisait un bruit métallique : la famille avait mis dedans quelques pièces de monnaie pour porter bonheur. Il y avait aussi un sac en papier, rempli de dragées enormes, avec le nom d'une charcuterie. — « C'est bien l'Espagne, dit Picasso, les bonbons s'achètent chez le charcutier ». — Et enfin, soigneusement enveloppée dans du papier de soie, une poignée de graines de coton, peut-être pour le jardin de Vallauris. Picasso jeta un regard autour de son atelier, où s'amoncellent les toiles, les vieux papiers, les livres, les carnets de croquis, les revues, les sculptures et l'extraordinaire ramassis d'objets qu'il accumule, et dit, tout heureux : « C'est juste ce qu'il faut : nous les planterons ici. »

R. B.

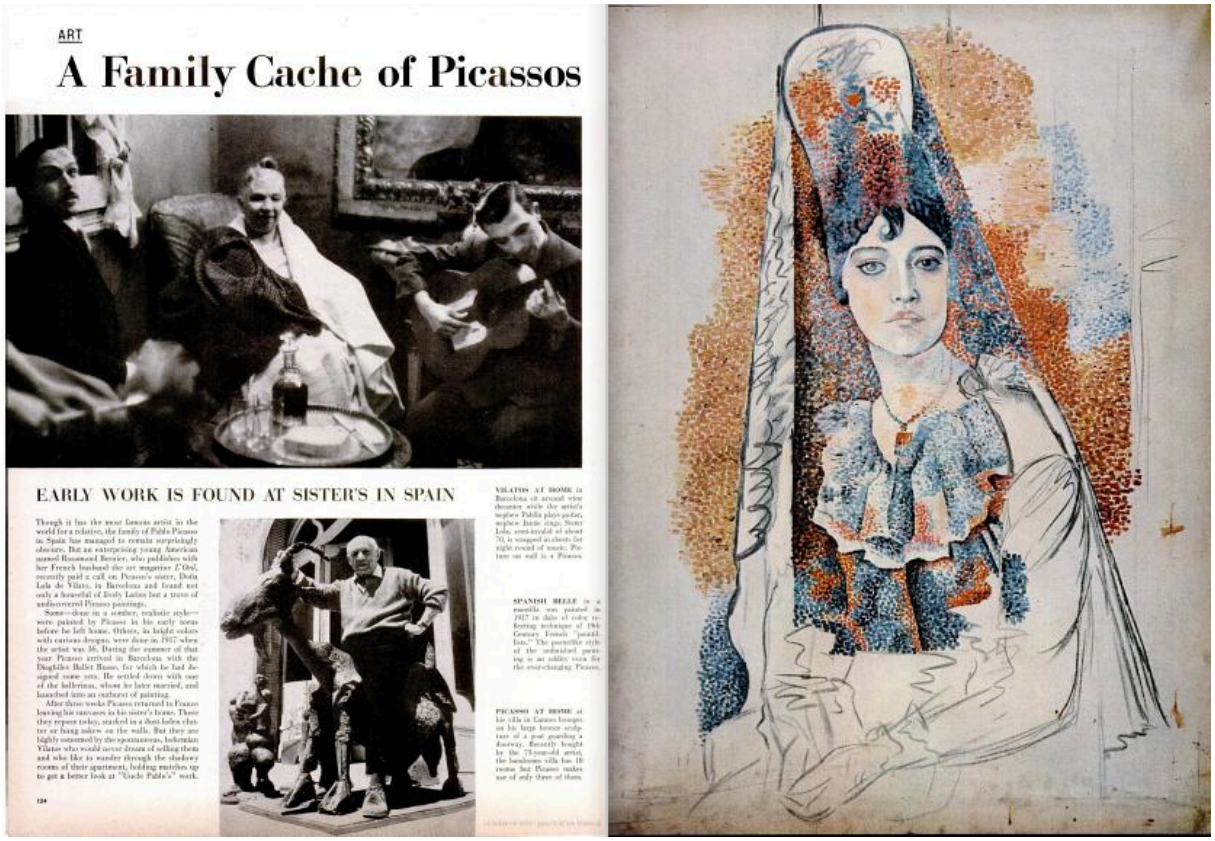
Si vous voulez en savoir davantage

Lisez le nouveau livre de Jaime Sabartès sur Picasso dans la collection iconographique de Pierre Cailler, (Genève, 1955).

◄ *Picasso dit de cette toile (92×70 cm) qu'elle est sans rapport avec ses œuvres de l'époque.*

13

Abb. 127: Inge Morath/Rosamund Bernier, 48, Paseo de Gracia, in: *L'Œil* (N. 4, 15.04.1955), S. 12–13.



ART

A Family Cache of Picassos

EARLY WORK IS FOUND AT SISTER'S IN SPAIN

Though it has the most famous artist in the world for a relative, the family of Pablo Picasso in Spain has managed to remain surprisingly obscure. But an enterprising young American named Rosamund Bernier, who publishes with her French husband the art magazine *L'Œil*, recently paid a call on Picasso's sister, Doña Lola de Vilato, in Barcelona and found not only a bonanza of Doña Lola's but a trove of undiscovered Picasso paintings.

Some—done in a somber, realistic style—were painted by Picasso in his early teens before he left home. Others, in bright colors with cartoon designs, were done in 1917 when the artist was 36. During the summer of that year Picasso arrived in Barcelona with the Diaghilev Ballet Russe, for which he had designed some sets. He settled down with one of the ballerinas, whom he later married, and launched into an outburst of painting.

After three weeks Picasso returned to France leaving his canvases in his sister's house. There they repose today, stacked in a dust-laden clutter or hung askew on the walls. But they are highly esteemed by the spontaneous, bohemian Vilatos who would never dream of selling them and who like to wander through the shadowy rooms of their apartment, holding matches up to get a better look at "Uncle Pablo's" work.

124

VILATOS AT HOME in Barcelona sit around wine decanter while the artist's nephew Pablito plays guitar, nephew Jaime sings, Sister Lola, semi-invalid of about 70, is wrapped in silence for eight round of music. Picture on wall is a Picasso.

SPANISH BELLE in a mantilla was painted in 1917 in duller of color reflecting technique of 19th Century French "pastel-lists." The pastellist style of the embalmed portrait is an oddity even for the ever-changing Picasso.

PICASSO AT HOME at his villa in Cannes lounges on his large bronze sculpture of a goat guarding a doorway. Recently bought by the 73-year-old artist, the handsome villa has 18 rooms but Picasso makes use of only three of them.

Abb. 128: Inge Morath, A Family Cache of Picassos, in: *Life* (Vol. 38, N. 26, 27.06.1955), S. 124–125.

Abb. 129: Inge Morath, A Family Cache of Picassos, in: *Life* (Vol. 38, N. 26, 27.06.1955), S. 126–127.

Abb. 130: Inge Morath, A Family Cache of Picassos, in: *Life* (Vol. 38, N. 26, 27.06.1955), S. 128–129.

Abb. 131: Inge Morath, A Family Cache of Picassos, in: *Life* (Vol. 38, N. 26, 27.06.1955), S. 130–131.

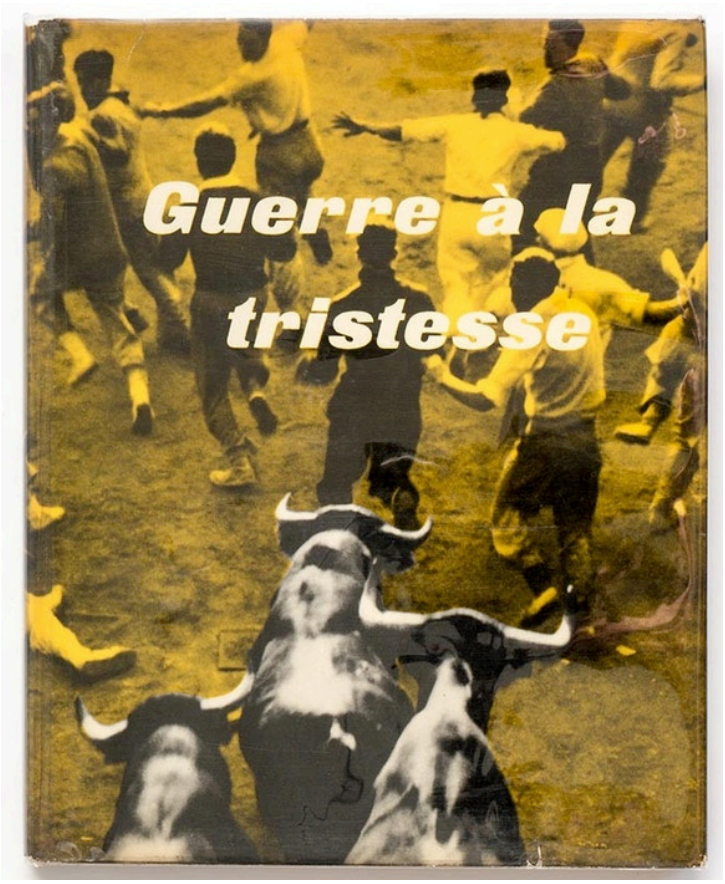


Abb. 132: Dominique Aubier/Inge Morath, Guerre à la tristesse, hg. von Robert Delpire, Paris 1955, Cover.

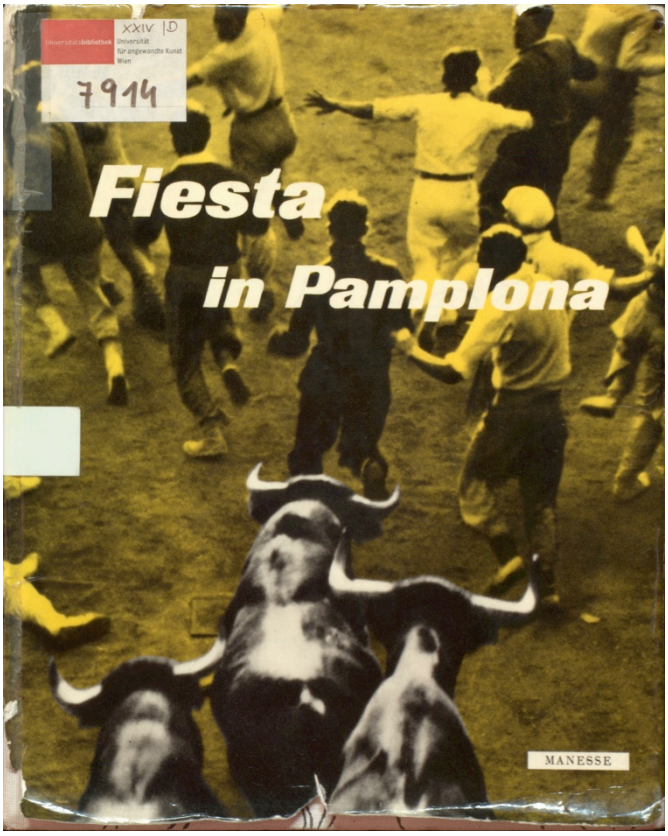


Abb. 133: Dominique Aubier/Inge Morath, Fiesta in Pamplona, hg. von Robert Delpire, Zürich 1955, Cover.

Abb. 134: Inge Morath, Guerre à la tristesse, Pamplona, 1954, Bild 27 des Kontaktabzuges 1954-24-351, Story 1954-24 © Inge Morath Foundation, New York.

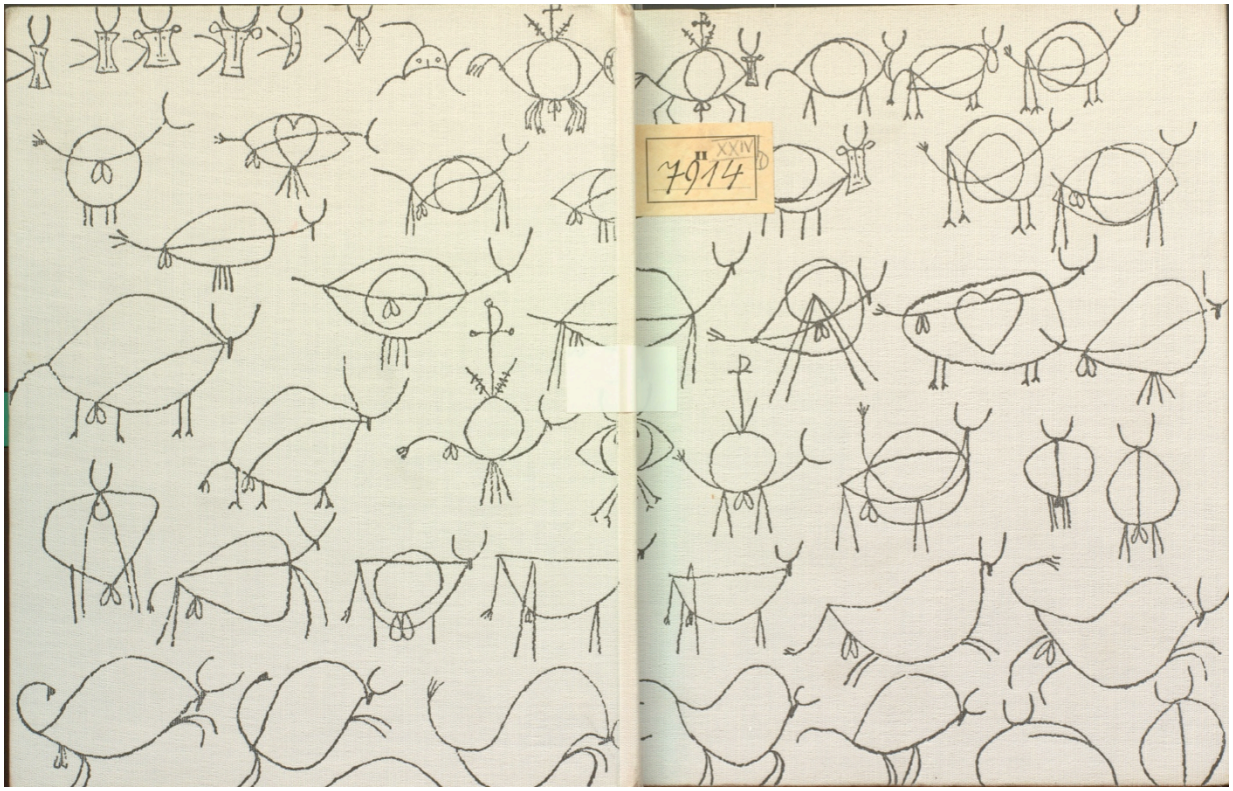


Abb. 135: Dominique Aubier/Inge Morath, Fiesta in Pamplona, hg. von Robert Delpire, Zürich 1955, Einband.

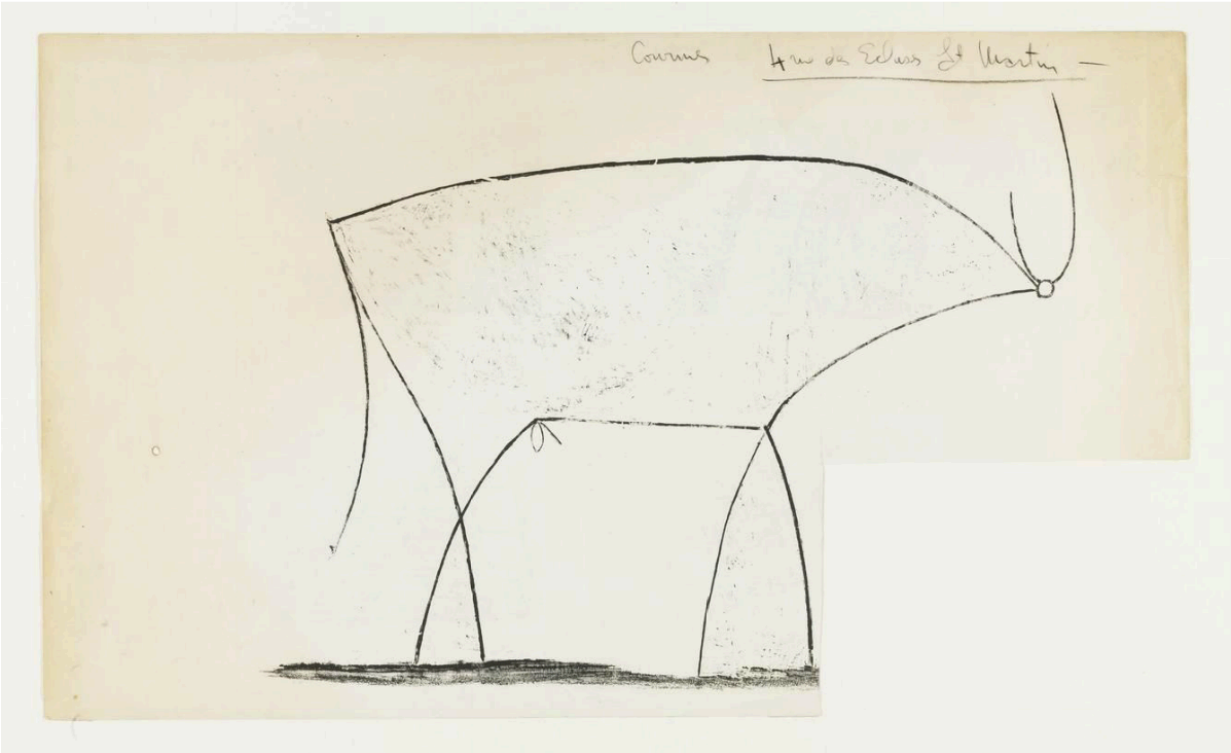


Abb. 136: Pablo Picasso, The Bull (Le Taureau), State XI, 1946, Lithografie, 33,5 x 56,1 cm, Museum of Modern Art, New York.

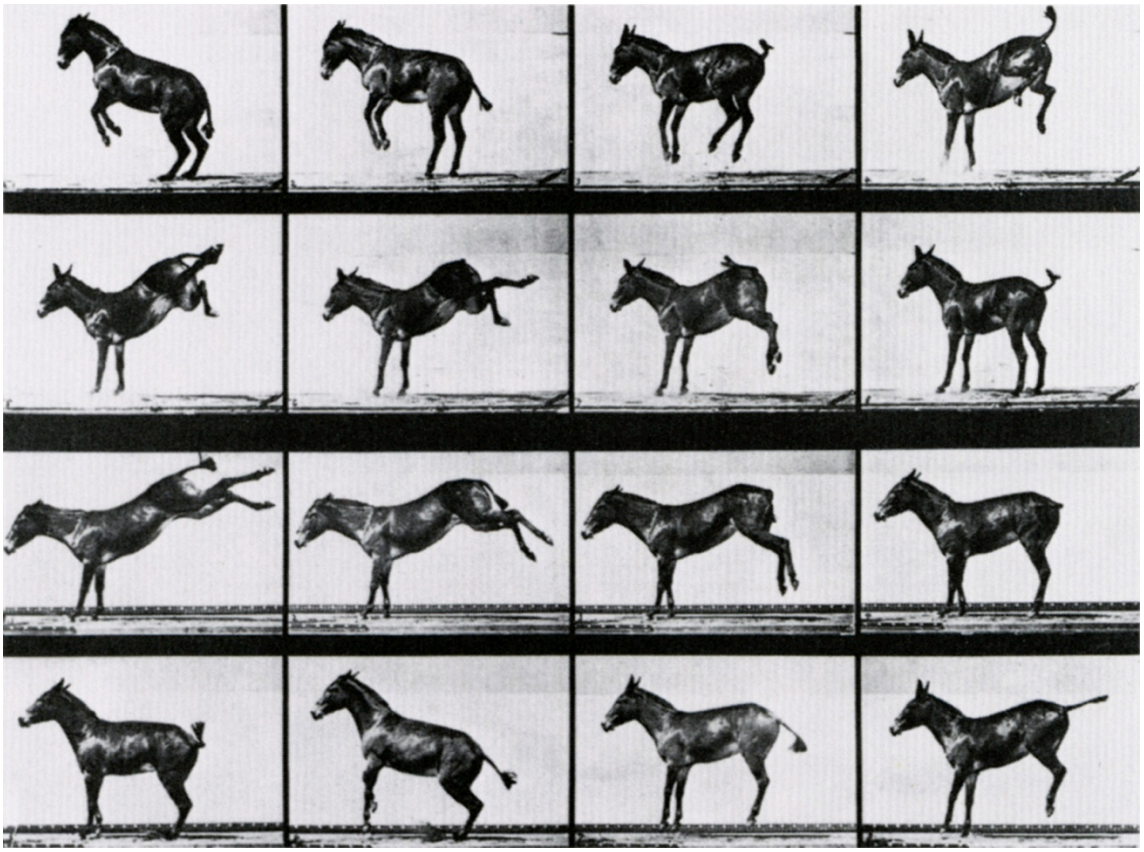


Abb. 137: Eadweard Muybridge, Bewegungsstudien: Pferd in Bewegung, Chronofotografie, 1882.

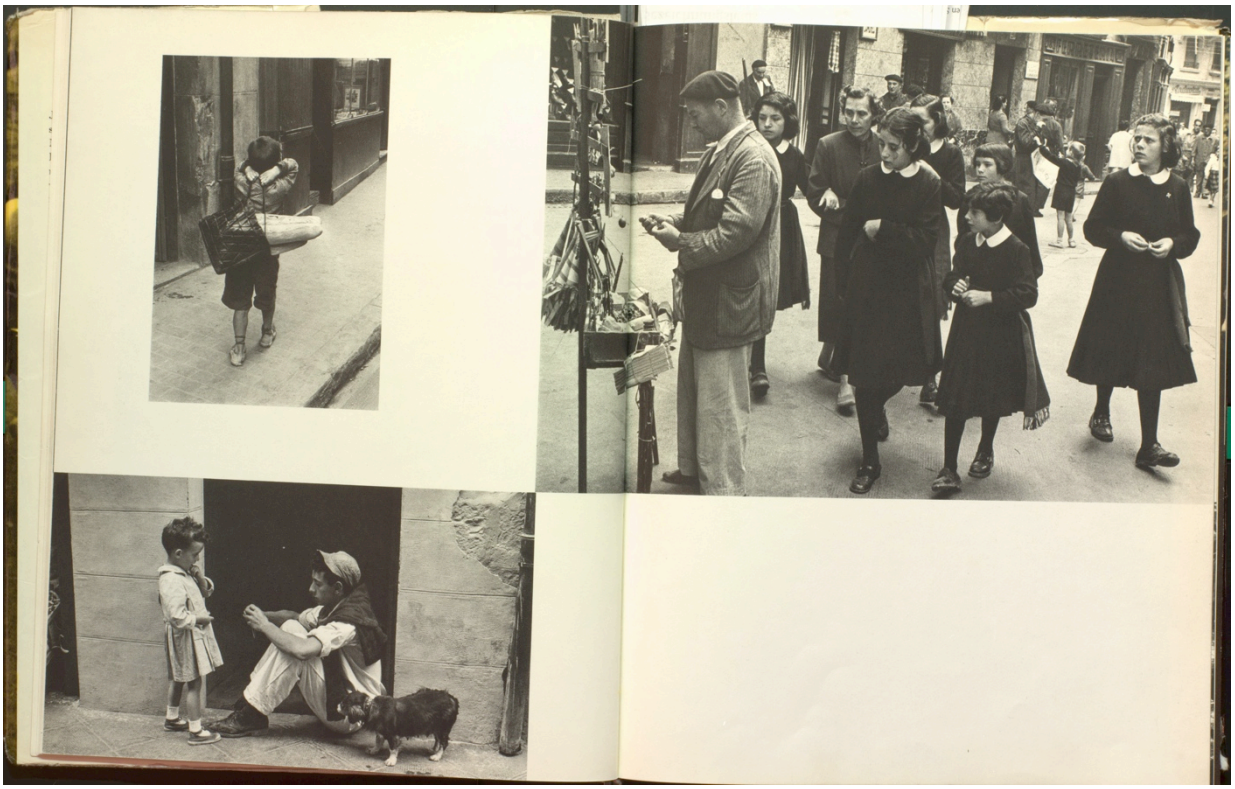


Abb. 138: Dominique Aubier/Inge Morath, Fiesta in Pamplona, hg. von Robert Delpire, Zürich 1955, ohne Seitenangabe.

Abb. 139: Dominique Aubier/Inge Morath, Fiesta in Pamplona, hg. von Robert Delpire, Zürich 1955, ohne Seitenangabe.

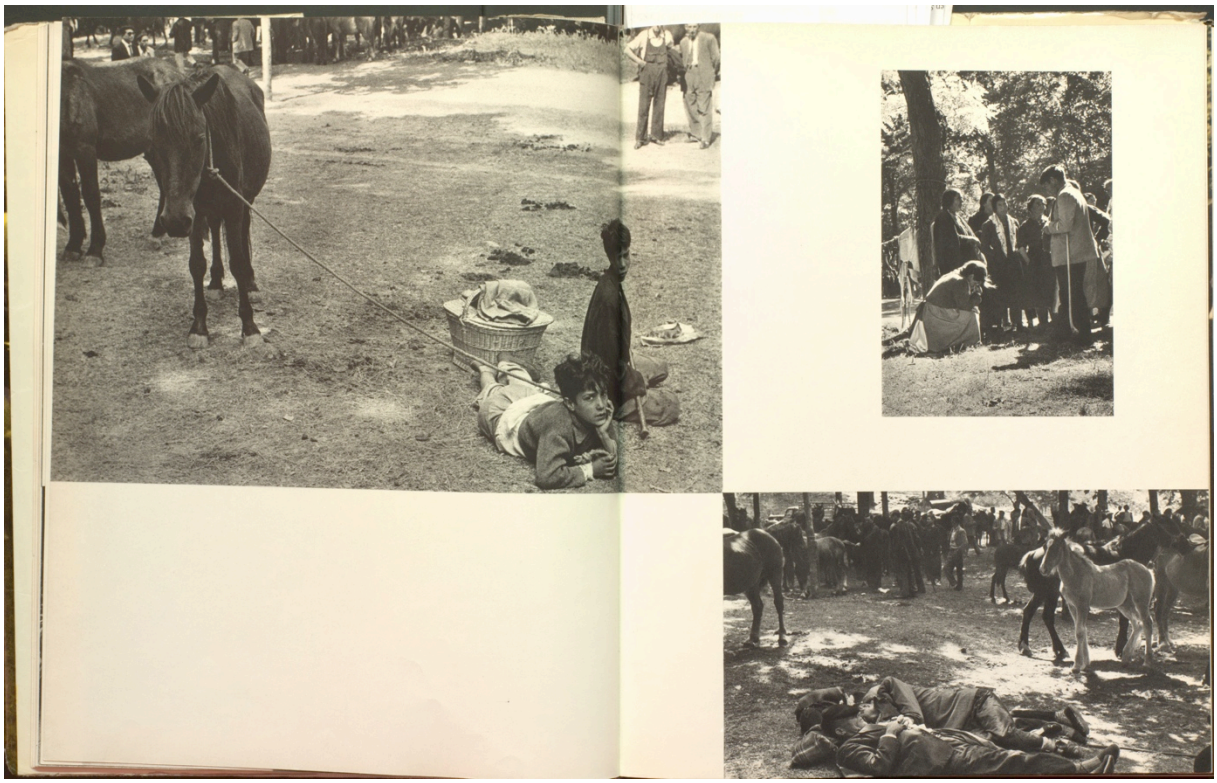


Abb. 140: Dominique Aubier/Inge Morath, Fiesta in Pamplona, hg. von Robert Delpire, Zürich 1955, ohne Seitenangabe.

Abb. 141: Dominique Aubier/Inge Morath, Fiesta in Pamplona, hg. von Robert Delpire, Zürich 1955, ohne Seitenangabe.

Abb. 142: Dominique Aubier/Inge Morath, Fiesta in Pamplona, hg. von Robert Delpire, Zürich 1955, ohne Seitenangabe.

Abb. 143: Dominique Aubier/Inge Morath, Fiesta in Pamplona, hg. von Robert Delpire, Zürich 1955, ohne Seitenangabe.

Abb. 144: Dominique Aubier/Inge Morath, Fiesta in Pamplona, hg. von Robert Delpire, Zürich 1955, ohne Seitenangabe.

Abb. 145: Dominique Aubier/Inge Morath, Fiesta in Pamplona, hg. von Robert Delpire, Zürich 1955, ohne Seitenangabe.

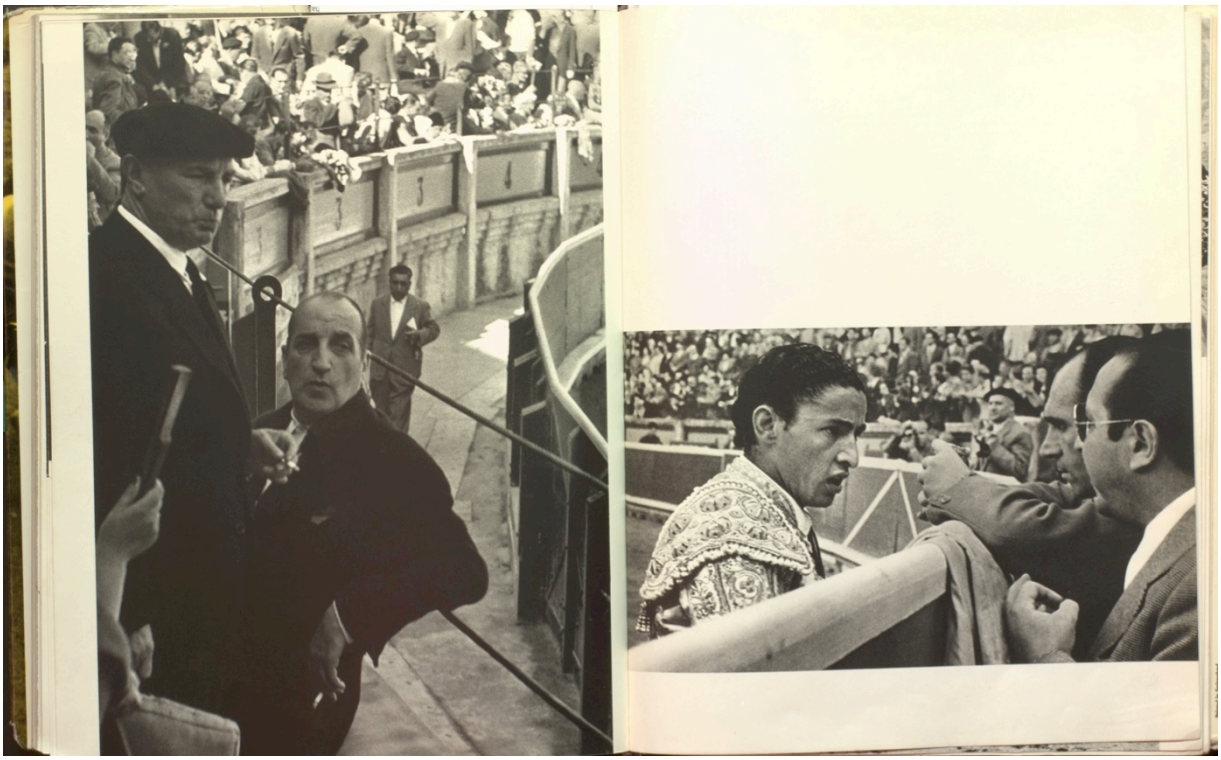


Abb. 146: Dominique Aubier/Inge Morath, Fiesta in Pamplona, hg. von Robert Delpire, Zürich 1955, ohne Seitenangabe.

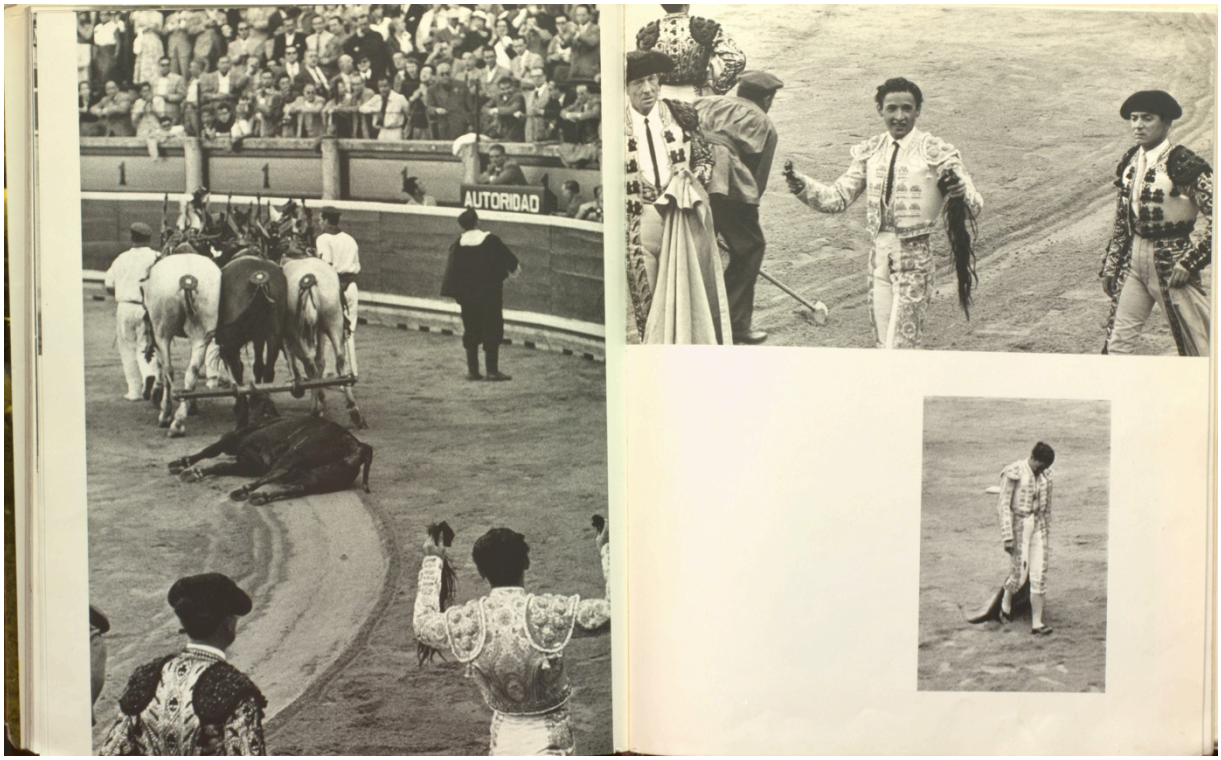


Abb. 147: Dominique Aubier/Inge Morath, Fiesta in Pamplona, hg. von Robert Delpire, Zürich 1955, ohne Seitenangabe.

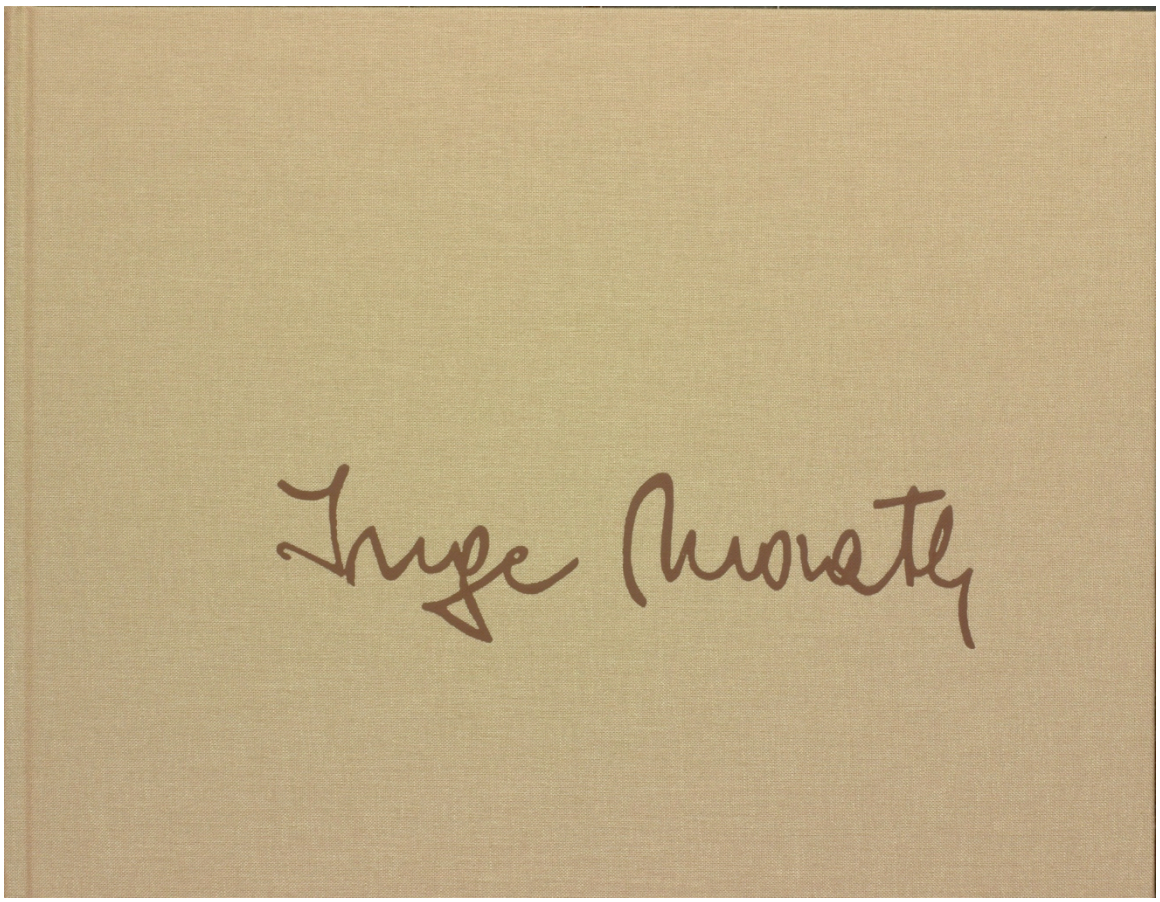
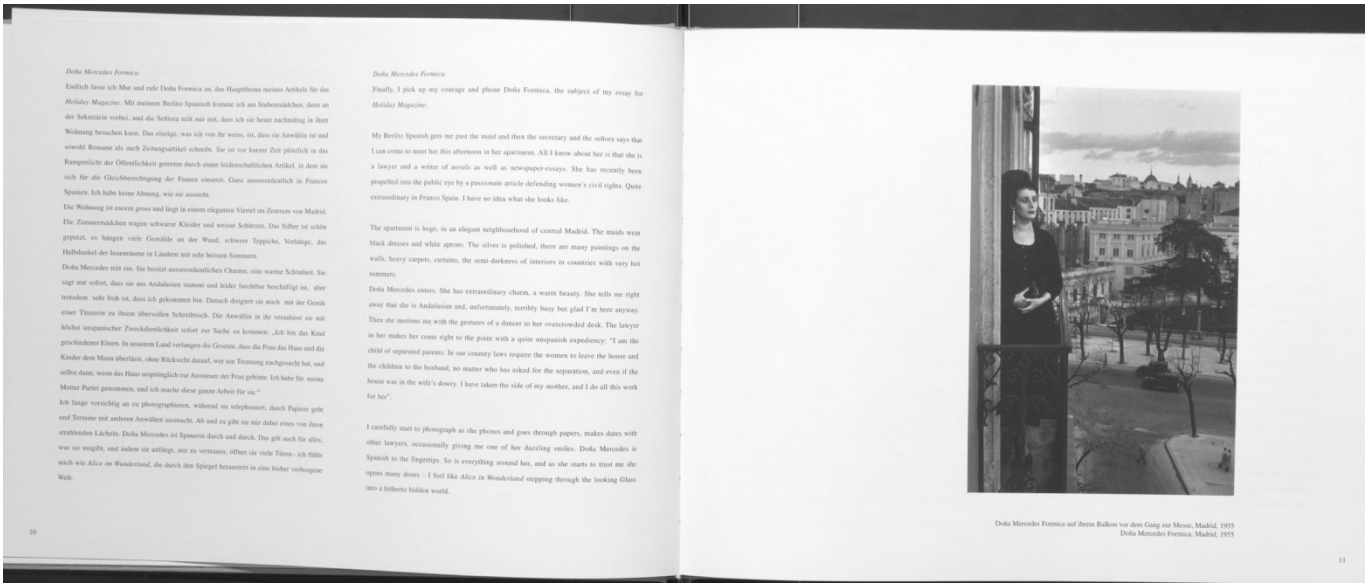


Abb. 148: Inge Morath, Spanien in den fünfziger Jahren, hg. von der Batuz Foundation, Nossen 2000, Einband.

Abb. 149: Inge Morath, Spanien in den fünfziger Jahren, hg. von der Batuz Foundation, Nossen 2000, Cover.



Doña Mercedes Formica

Endlich fasse ich Mut und rufe Doña Formica an, das Hauptthema meines Artikels für das *Holiday Magazine*. Mit meinem Berlitz-Spanisch komme ich am Stubenmädchen, dann an der Sekretärin vorbei, und die Señora teilt mir mit, dass ich sie heute nachmittag in ihrer Wohnung besuchen kann. Das einzige, was ich von ihr weiss, ist, dass sie Anwältin ist und sowohl Romane als auch Zeitungsartikel schreibt. Sie ist vor kurzer Zeit plötzlich in das Rampenlicht der Öffentlichkeit getreten durch einen leidenschaftlichen Artikel, in dem sie sich für die Gleichberechtigung der Frauen einsetzt. Ganz ausserordentlich in Francos Spanien. Ich habe keine Ahnung, wie sie aussieht.

Die Wohnung ist enorm gross und liegt in einem eleganten Viertel im Zentrum von Madrid. Die Zimmermädchen tragen schwarze Kleider und weisse Schürzen. Das Silber ist schön geputzt, es hängen viele Gemälde an der Wand, schwere Teppiche, Vorhänge, das Halbdunkel der Innenräume in Ländern mit sehr heissen Sommern.

Doña Mercedes tritt ein. Sie besitzt ausserordentlichen Charme, eine warme Schönheit. Sie sagt mir sofort, dass sie aus Andalusien stammt und leider furchtbar beschäftigt ist, aber trotzdem- sehr froh ist, dass ich gekommen bin. Danach dirigiert sie mich mit der Gestik einer Tänzerin zu ihrem übervollen Schreibtisch. Die Anwältin in ihr veranlasst sie mit höchst unspanischer Zweckdienlichkeit sofort zur Sache zu kommen: „Ich bin das Kind geschiedener Eltern. In unserem Land verlangen die Gesetze, dass die Frau das Haus und die Kinder dem Mann überlässt, ohne Rücksicht darauf, wer um Trennung nachgesucht hat, und selbst dann, wenn das Haus ursprünglich zur Aussteuer der Frau gehörte. Ich habe für meine Mutter Partei genommen, und ich mache diese ganze Arbeit für sie."

Ich fange vorsichtig an zu photographieren, während sie telephoniert, durch Papiere geht und Termine mit anderen Anwälten ausmacht. Ab und zu gibt sie mir dabei eines von ihren strahlenden Lächeln. Doña Mercedes ist Spanierin durch und durch. Das gilt auch für alles, was sie umgibt, und indem sie anfängt, mir zu vertrauen, öffnet sie viele Türen– ich fühle mich wie *Alice im Wunderland*, die durch den Spiegel heraustritt in eine bisher verborgene Welt.

10

Doña Mercedes Formica

Finally, I pick up my courage and phone Doña Formica, the subject of my essay for *Holiday Magazine*.

My Berlitz Spanish gets me past the maid and then the secretary and the señora says that I can come to meet her this afternoon in her apartment. All I know about her is that she is a lawyer and a writer of novels as well as newspaper-essays. She has recently been propelled into the public eye by a passionate article defending women's civil rights. Quite extraordinary in Franco Spain. I have no idea what she looks like.

The apartment is huge, in an elegant neighbourhood of central Madrid. The maids wear black dresses and white aprons. The silver is polished, there are many paintings on the walls, heavy carpets, curtains, the semi-darkness of interiors in countries with very hot summers.

Doña Mercedes enters. She has extraordinary charm, a warm beauty. She tells me right away that she is Andalusian and, unfortunately, terribly busy but glad I'm here anyway. Then she motions me with the gestures of a dancer to her overcrowded desk. The lawyer in her makes her come right to the point with a quite unspanish expediency: "I am the child of separated parents. In our country laws require the women to leave the house and the children to the husband, no matter who has asked for the separation, and even if the house was in the wife's dowry. I have taken the side of my mother, and I do all this work for her".

I carefully start to photograph as she phones and goes through papers, makes dates with other lawyers, occasionally giving me one of her dazzling smiles. Doña Mercedes is Spanish to the fingertips. So is everything around her, and as she starts to trust me she opens many doors – I feel like *Alice in Wonderland* stepping through the looking Glass into a hitherto hidden world.

Doña Mercedes Formica auf ihrem Balkon vor dem Gang zur Messe, Madrid, 1955
Doña Mercedes Formica, Madrid, 1955

11

Abb. 150: Inge Morath, Spanien in den fünfziger Jahren, hg. von der Batuz Foundation, Nossen 2000, S. 10–11.

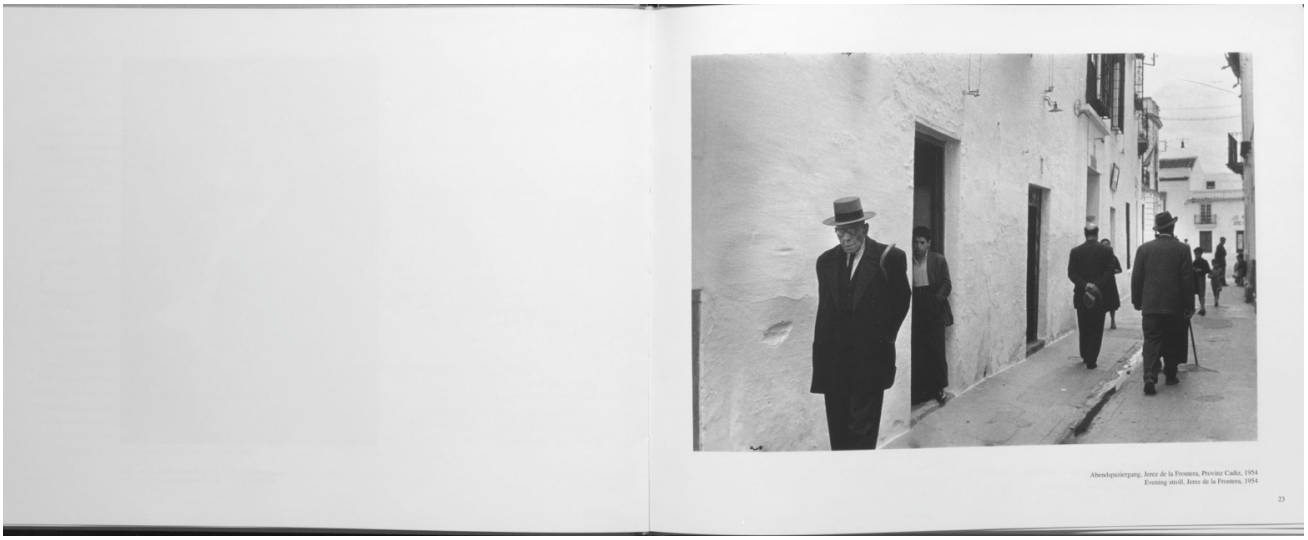


Abb. 151: Inge Morath, Spanien in den fünfziger Jahren, hg. von der Batuz Foundation, Nossen 2000, S. 22–23.

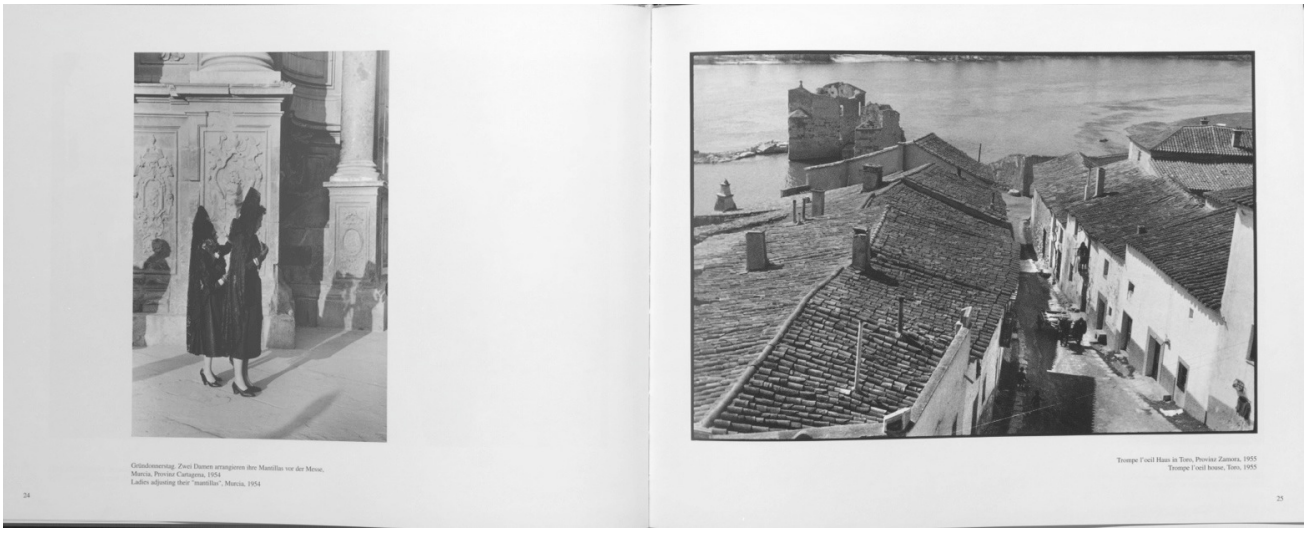


Abb. 152: Inge Morath, Spanien in den fünfziger Jahren, hg. von der Batuz Foundation, Nossen 2000, S. 24–25.

Abb. 153: Inge Morath, Spanien in den fünfziger Jahren, hg. von der Batuz Foundation, Nossen 2000, S. 42–43.

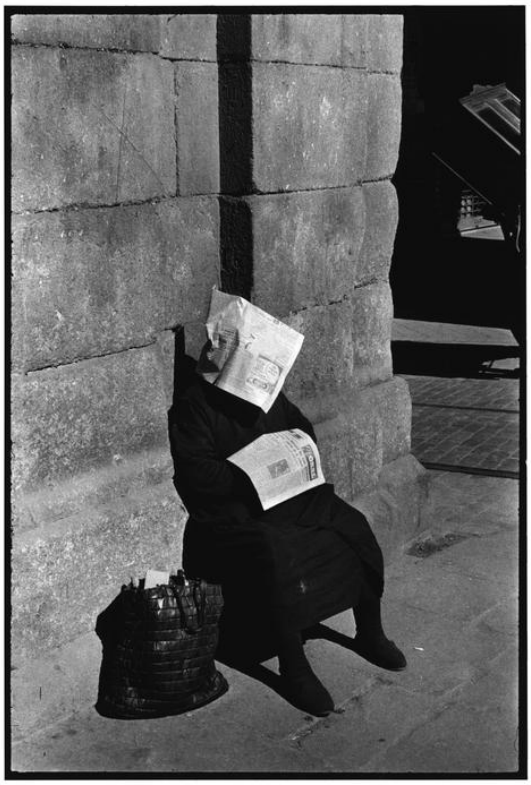


Abb. 154: Inge Morath, Siesta of the lottery vendor, Bild 11 des Kontaktabzuges 1955-35-728, Story 1955-35 © Inge Morath Foundation, New York.

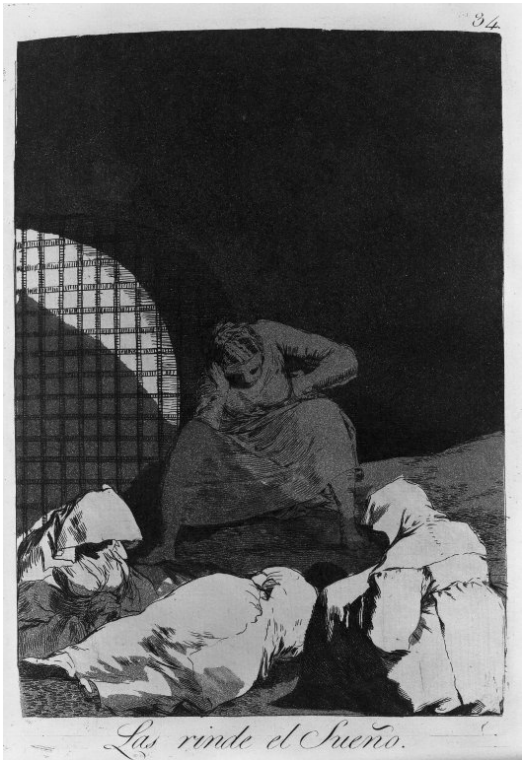


Abb. 155: Francisco de Goya y Lucientes, Las rinde el sueño, 1797-1798, Radierung und Aquatinta auf Papier, 30,2 cm x 20,2 cm, Los Caprichos, Blatt 34, Brooklyn Museum, New York.

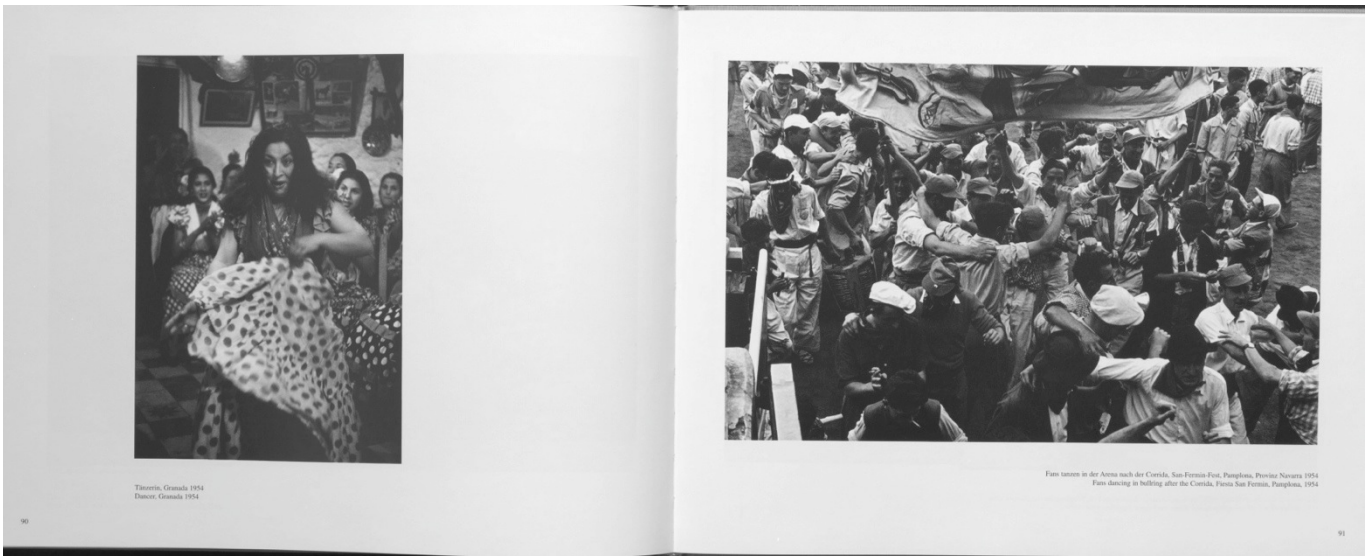


Abb. 156: Inge Morath, Spanien in den fünfziger Jahren, hg. von der Batuz Foundation, Nossen 2000, S. 90–91.

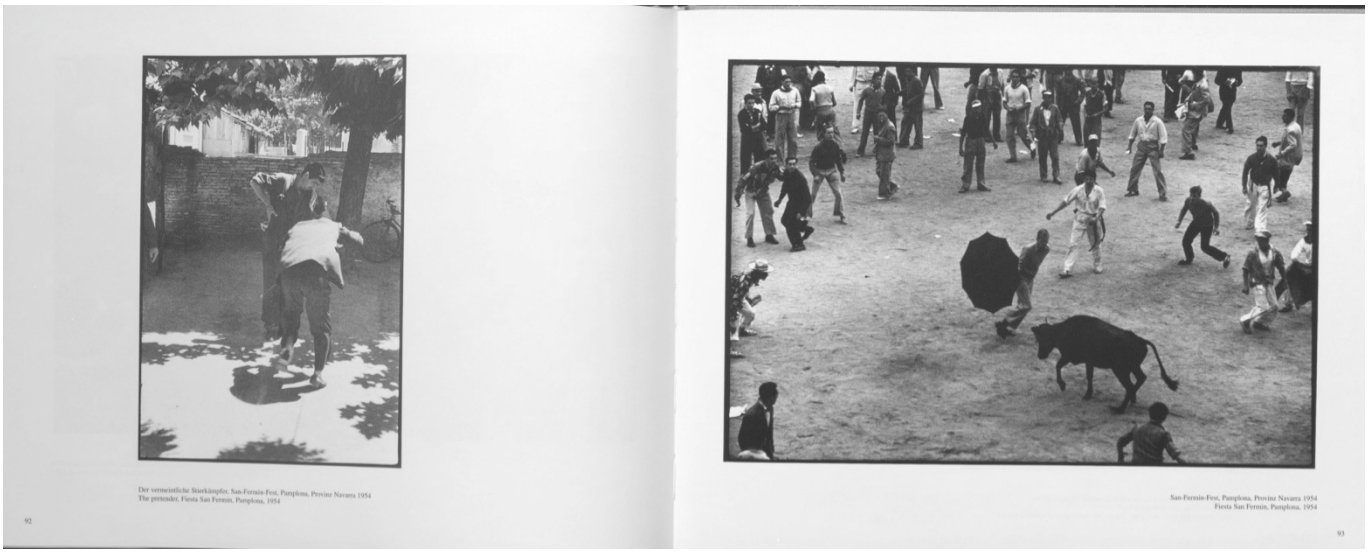


Abb. 157: Inge Morath, Spanien in den fünfziger Jahren, hg. von der Batuz Foundation, Nossen 2000, S. 92–93.

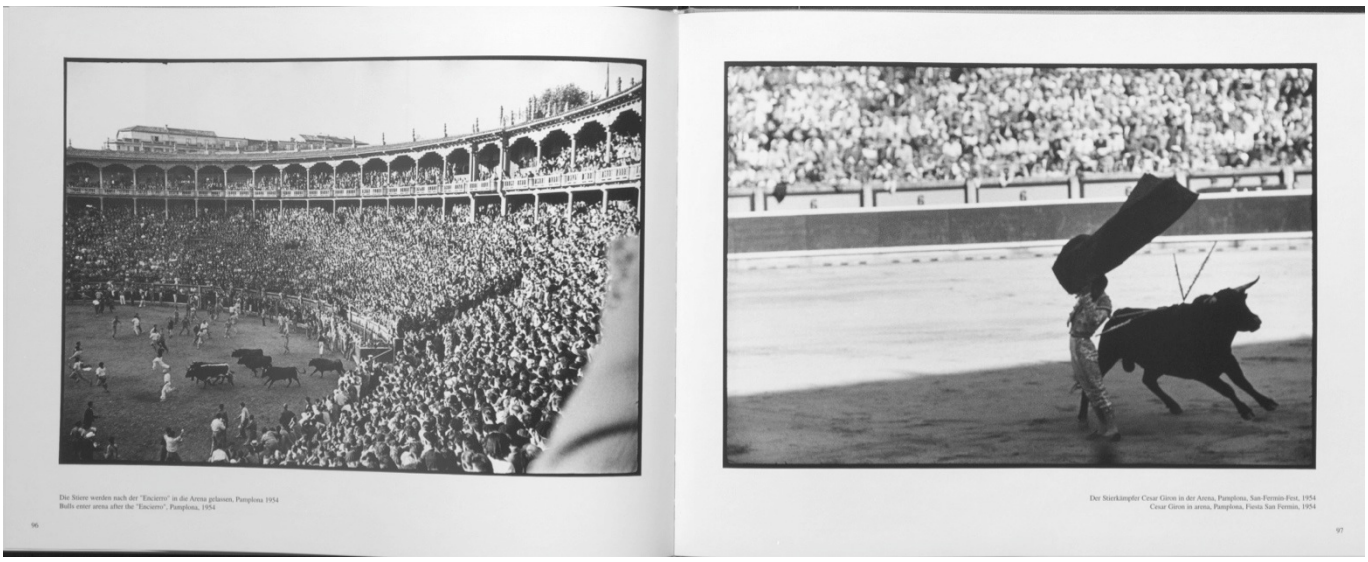


Abb. 158: Inge Morath, Spanien in den fünfziger Jahren, hg. von der Batuz Foundation, Nossen 2000, S. 96–97.

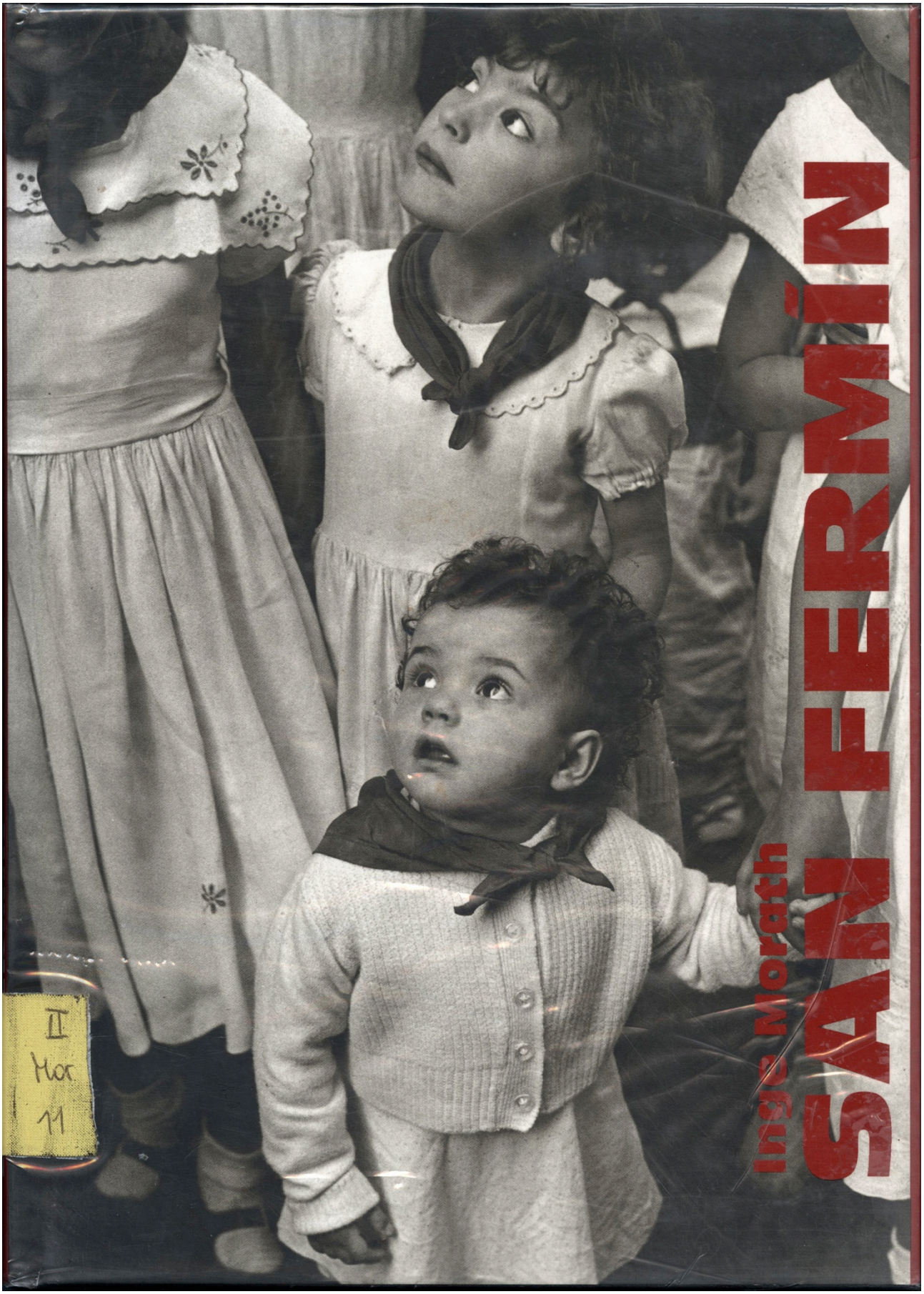


Abb. 159: Inge Morath, San Fermin Años 50, hg. von Lola Garrido, Madrid 1997, Cover.

za a sonar la música, los diestros y sus cuadrillas entran y saludan, el primer toro sale precipitadamente y se queda cegado o simplemente confundido por la luz. El diestro se lo dedica a alguno de los espectadores y la corrida comienza. El miedo perdura en mí, surge del inquietante sentimiento de estar asistiendo al sacrificio de una criatura viva aun cuando se consuma en una lucha frente a frente y a menudo con sorprendente habilidad y belleza. Algunas veces, los gritos de la multitud suenan rítmicamente con los pases y el ondear del capote: "Olé". Otras, el picador, el banderillero y, sobre todo, el diestro, se enfurecen con el toro. Alabanza y castigo son sus prerrogativas, sin embargo siguen siendo disciplinados, no hay un comportamiento enloquecido por parte de los aficionados. Sí, hay dignidad frente a este antiguo ritual, que según algunos se remonta a Creta y el mito del Minotauro. Sólo cuando un torero triunfa hasta el punto de merecer las dos orejas y el rabo del toro sacrificado y es sacado del ruedo a hombros de sus admiradores, una exuberancia completa se apodera de la plaza, la alegría de haber sido testigos de algo excepcional y perfecto.

La plaza de toros, construida en la cima de las ruinas de una ciudadela erigida por Carlos III en el siglo XIV, está ahora a oscuras. Las calles reciben a la multitud que abandona la plaza, se disuelve con solemnidad y el baile prevalece. En la periferia de la ciudad hay una feria; vendedores de lotería prometen riquezas, una mujer bajita acaba de ganar una muñeca gigante en una tómbola y la acarrea con la cara en trance, incrédula de haber tenido tanta suerte. Un campesino, vestido con su guardapolvos negro y con boina, se queda inmóvil mirando con asombro el alboroto; detrás de su negra figura, unas luces intermitentes, en lo alto de unas barracas de tiro, explican lo que podría ser el lema de la fiesta: "Guerra a la tristeza".

Después de seis días de intensa fiesta, otra vez es un día cualquiera. Luces, música, riau, riau, gigantes y cabezudos tendrán que esperar hasta el próximo año. Estoy contenta de que llueva en el momento de irnos, pues eso hace más fácil la partida. Nosotros también soñaremos con volver un día a la fiesta más perfecta, la celebración de San Fermín.

Traducción: Olivia María Rubio

26

Pamplona San Fermín

Days leave their skins
like snakes,
save feastdays....

Inge Morath

We set out from Paris early in the morning of the fourth of July in a small Simca to drive down to Pamplona. There are three of us: Robert Delpire, the editor and owner of the Simca, Dominique Aubier, the writer, and me, the photographer. The plan is to do a book about the *fiesta* of San Fermín, the five days in July in which the town of Pamplona, capital of Navarra in the North of Spain, holds it's unique Festival in which bulls and matadors are the kings, the entire town the backdrop and practically all it's inhabitants the participants.

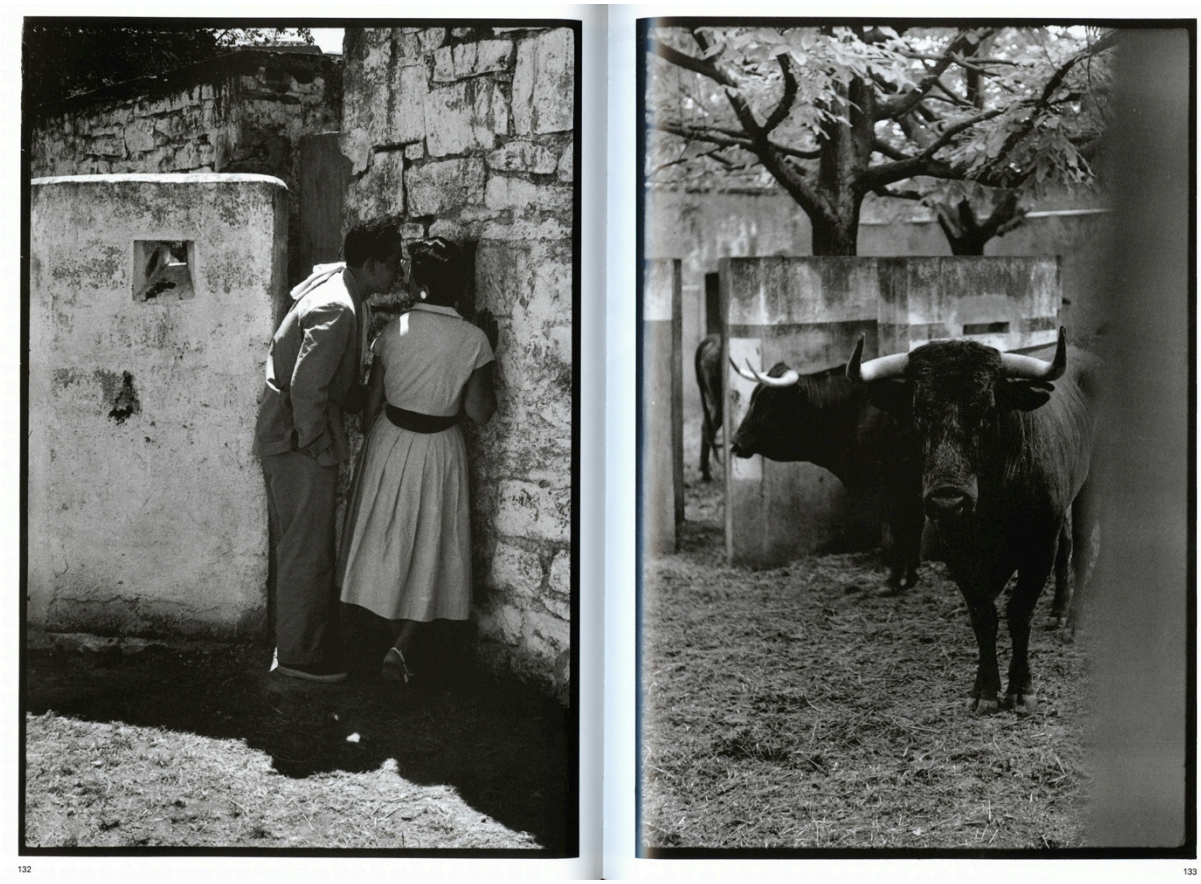
Dominique, dark, beautiful, black hair brushed back and gathered in an enormous chignon, is an expert on Spain, especially the mysterious and ritualistic aspects, which include the bullfights. Robert Delpire has already published a number of excellent and beautiful photographic books, he has a wonderful eye and a very clear vision of what he wants. I had been to Spain only a couple of times before, I love the country and it's people, but my relationship to bullfighting is tenuous, I don't know much about it and it frightens me. It is a challenge and I go for it, photography is my life and here is a chance to combine a good dose of both.

The drive is long. Dominique explains the sacrificial aspects of bullfighting, the *pasos* and complicated rules. We sleep somewhere behind Bordeaux in a tiny hotel and arrive in the late morning of the next day in Pamplona. It is a beautiful town, well proportioned stonehouses, narrow streets, climbing up and down hills, set in the brown fields and emerald green hills of the Basque landscape. The roofs are pointed, it rains a lot here. But now the sun is shining and will do so until our last day. The Hotel Yoldi where we had reserved rooms is full, but we have beds in a private house. A young woman in black receives us; everything is impeccable, in the closet her few black dresses are pushed aside to make room for ours. The only one who has any is Dominique. I have long since adapted a working uniform of pants and shirts and flat heeled shoes.

We go out almost at once to walk around the town. It is obvious that an important event is about to take place. Everyone is busy with some preparation for the *fiesta* of San Fermín. The women's task is the preparation of food, this is their big day. They carefully chose amongst the live ducks and chicken crammed into wooden cages. Freshly slaughtered babygoats stiffly lined up on the butchers' carts demand concentrated attention. A little boy drags an enormous loaf of bread on his back. The markets are in a turmoil, vegetables piled up like herbaceous borders,a giant onion is held up triumphantly by its grower. The loaded baskets are carted home, live chicken dangle head down from the hands of their new owners. Garlic braids hang from the shoulders of street vendours; the cafes are full of men wearing their black basque shirts and berets. And the gypsies are in town. They swing their flowered skirts, children clinging to hems, bosoms, hips. Their eyes are trained on likely givers of alms and on the mounds of cheap earrings, necklaces and bracelets piled on carts near the market. Their men are at the horsemarket, just outside town, where they gather the animals, bargain, drink, fall asleep next to their empty wine bottles. Their boys, gorgeous like Indian

27

Abb. 160: Inge Morath, San Fermin Años 50, hg. von Lola Garrido, Madrid 1997, S. 26–27.



132 133

Abb. 161: Inge Morath, San Fermin Años 50, hg. von Lola Garrido, Madrid 1997, S. 132–133.

Abb. 162: Inge Morath, San Fermin Años 50, hg. von Lola Garrido, Madrid 1997, S. 126–127.

Abb. 163: Inge Morath, San Fermin Años 50, hg. von Lola Garrido, Madrid 1997, S. 72–73.

Abb. 164: Inge Morath, San Fermin Años 50, hg. von Lola Garrido, Madrid 1997, 116–117.

Abb. 165: Inge Morath, San Fermin Años 50, hg. von Lola Garrido, Madrid 1997, S. 104–105.

Abb. 166: Inge Morath, San Fermin Años 50, hg. von Lola Garrido, Madrid 1997, S. 122–123.

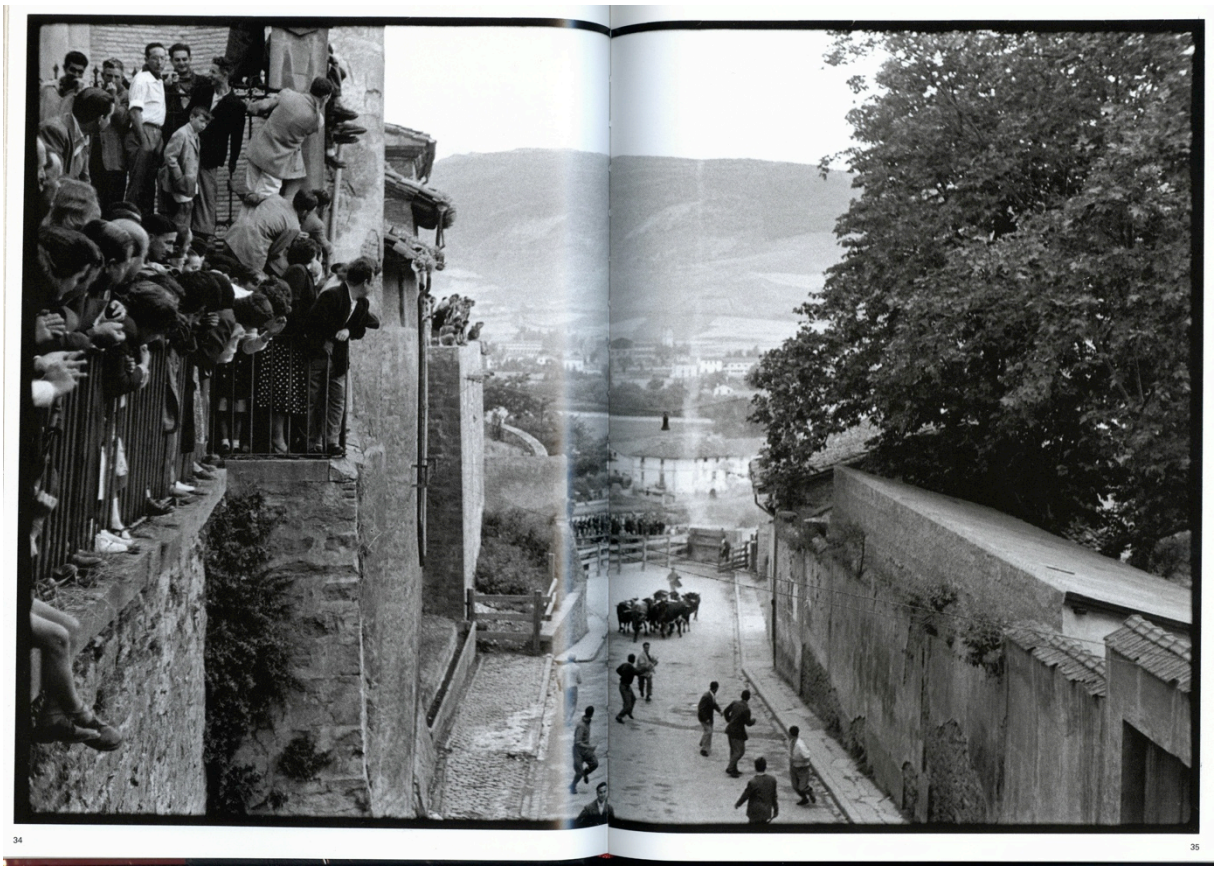


Abb. 167: Inge Morath, San Fermin Años 50, hg. von Lola Garrido, Madrid 1997, S. 34–35.

Abb. 168: Inge Morath, San Fermin Años 50, hg. von Lola Garrido, Madrid 1997, 150–151.

Abb. 169: Inge Morath, San Fermin Años 50, hg. von Lola Garrido, Madrid 1997, S. 110–111.

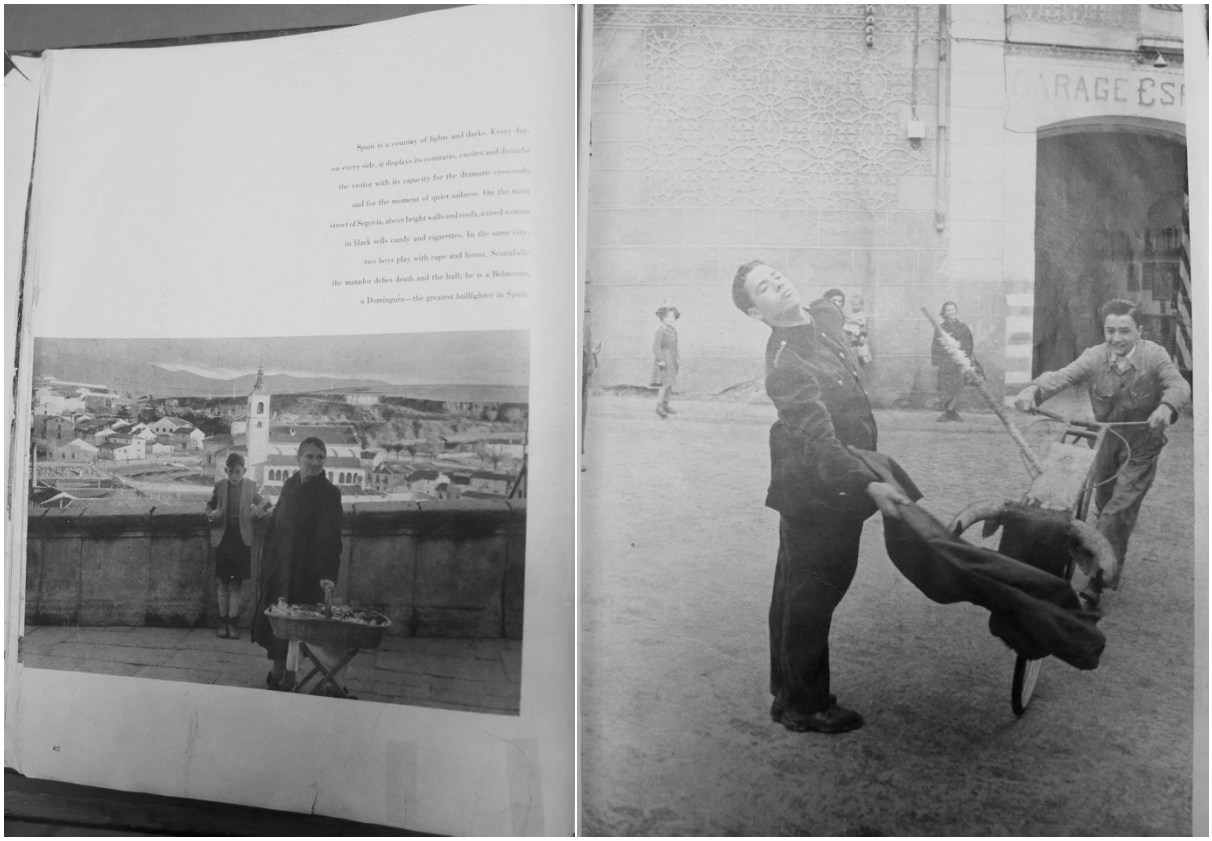


Abb. 170: Henri Cartier-Bresson, The Face of Europe, in: *Holiday* (N. 1, Januar 1954), S. 40–41.

Abb. 171: Henri Cartier-Bresson, The Face of Europe, in: *Holiday* (N. 1, Januar 1954), S. 42–43.

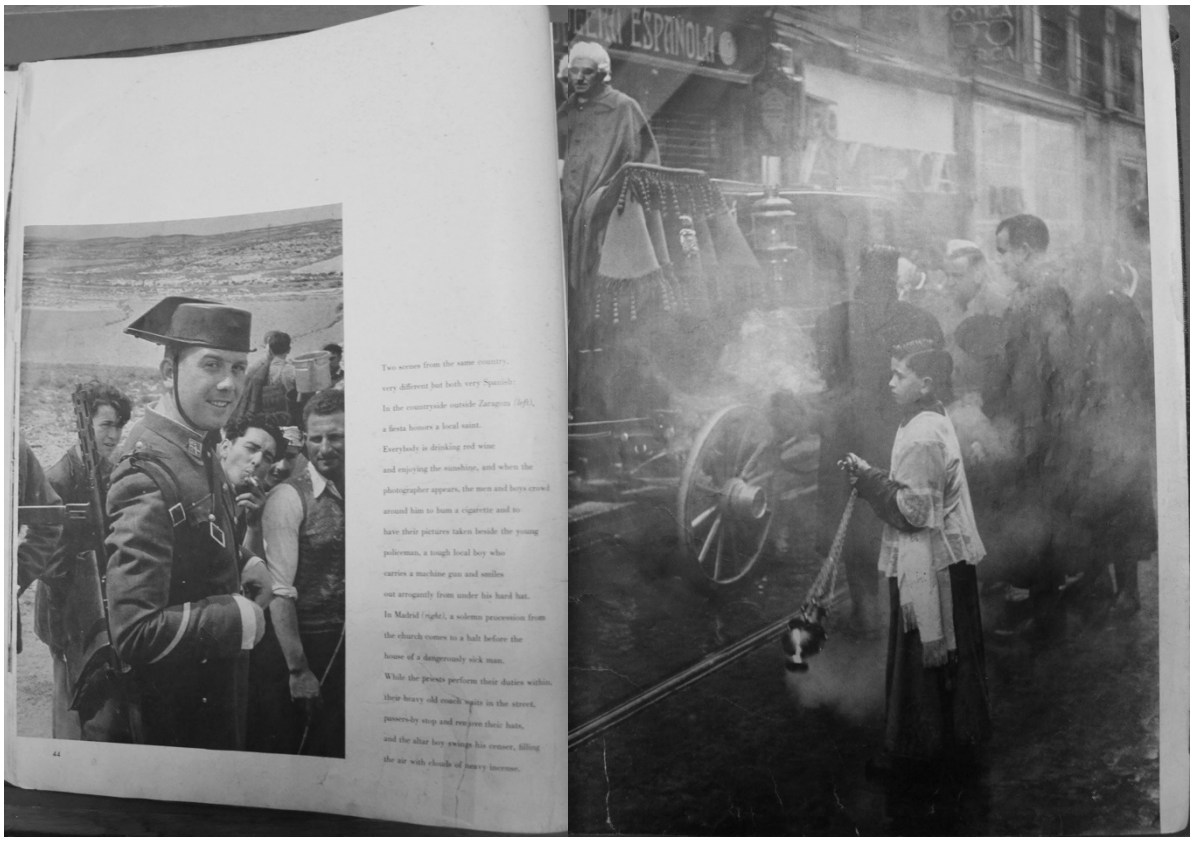


Abb. 172: Henri Cartier-Bresson, The Face of Europe, in: *Holiday* (N. 1, Januar 1954), S. 44–45.

Abb. 173: Henri Cartier-Bresson, Les Européens, hg. von Robert Delpire, Paris 1955, Cover.

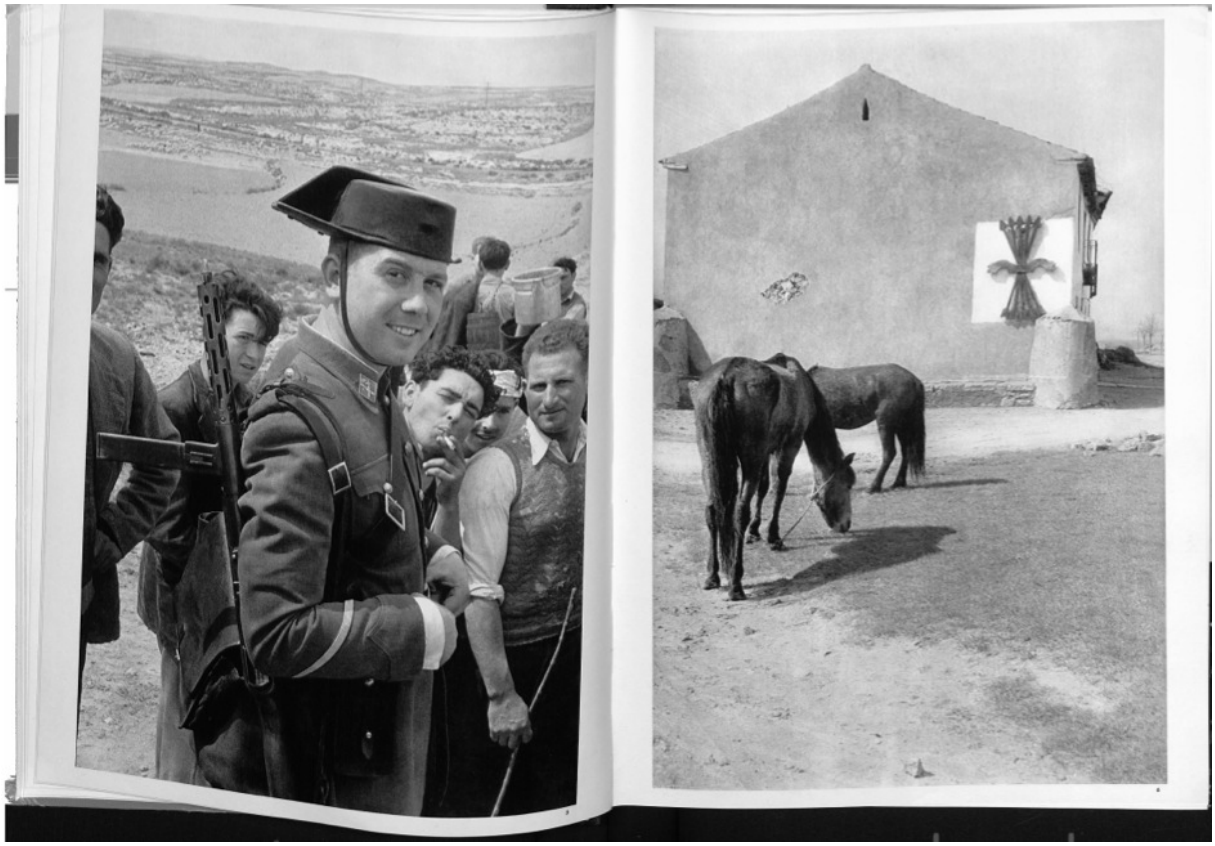


Abb. 174: Henri Cartier-Bresson, Les Européens, hg. von Robert Delpire, Paris 1955, Bild 5–6.

Abb. 175: Henri Cartier-Bresson, Les Européens, hg. von Robert Delpire, Paris 1955, Bild 7–8.

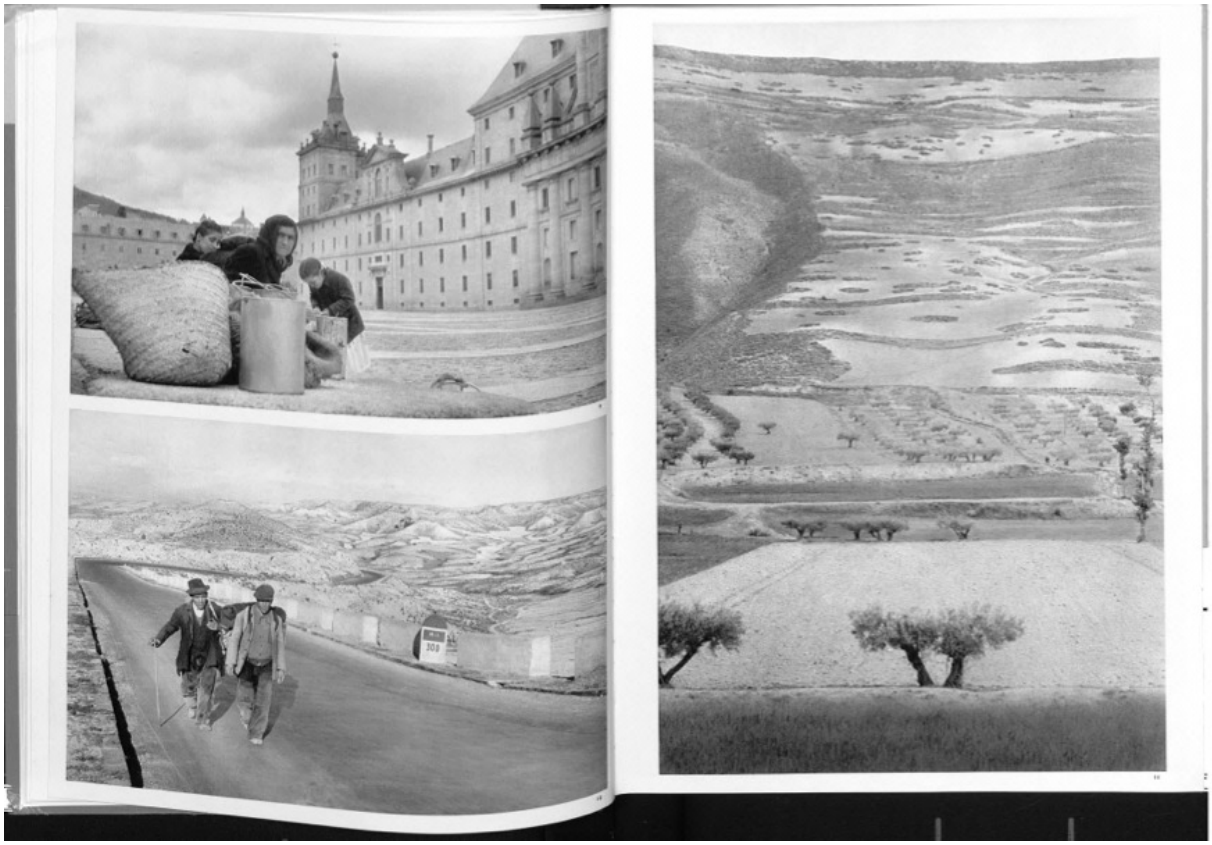


Abb. 176: Henri Cartier-Bresson, Les Européens, hg. von Robert Delpire, Paris 1955, Bild 9–11.

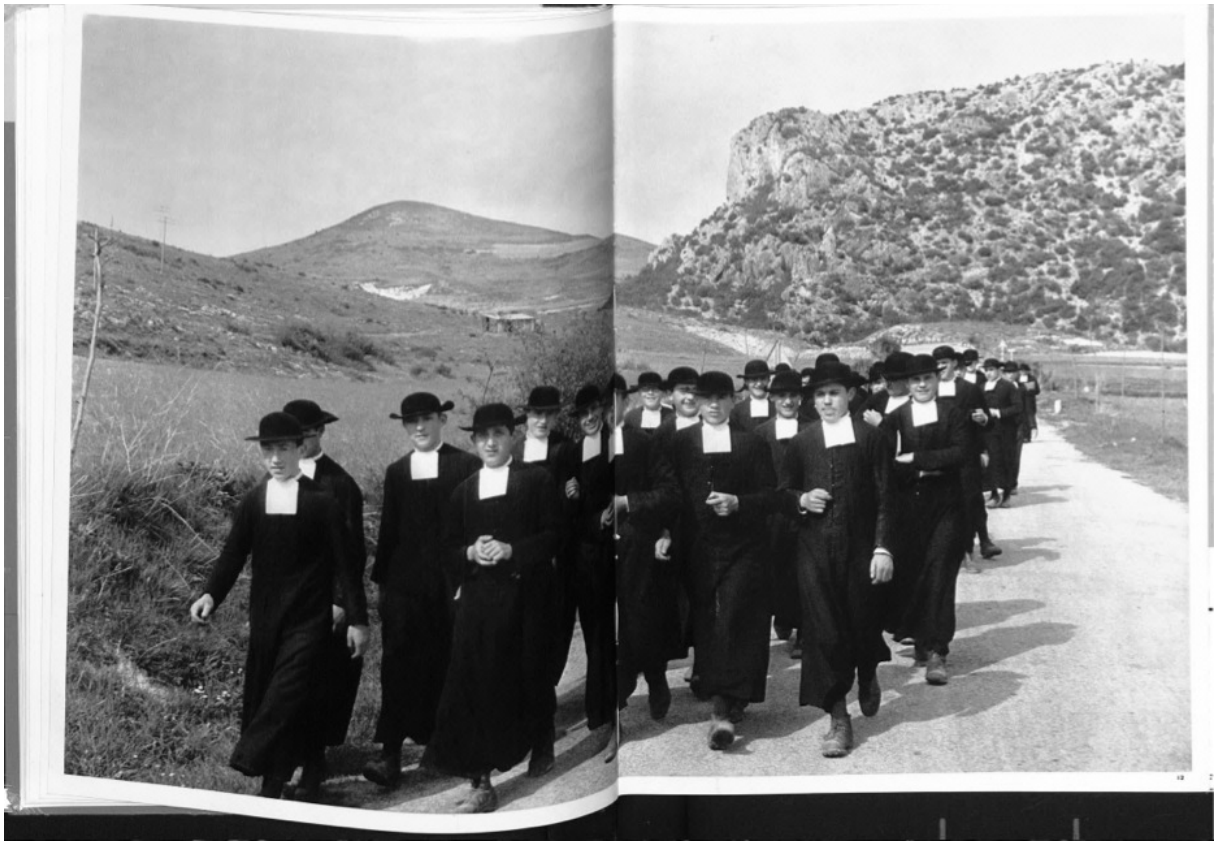


Abb. 177: Henri Cartier-Bresson, Les Européens, hg. von Robert Delpire, Paris 1955, Bild 12.

Abb. 178: Henri Cartier-Bresson, Les Européens, hg. von Robert Delpire, Paris 1955, Bild 13–15.

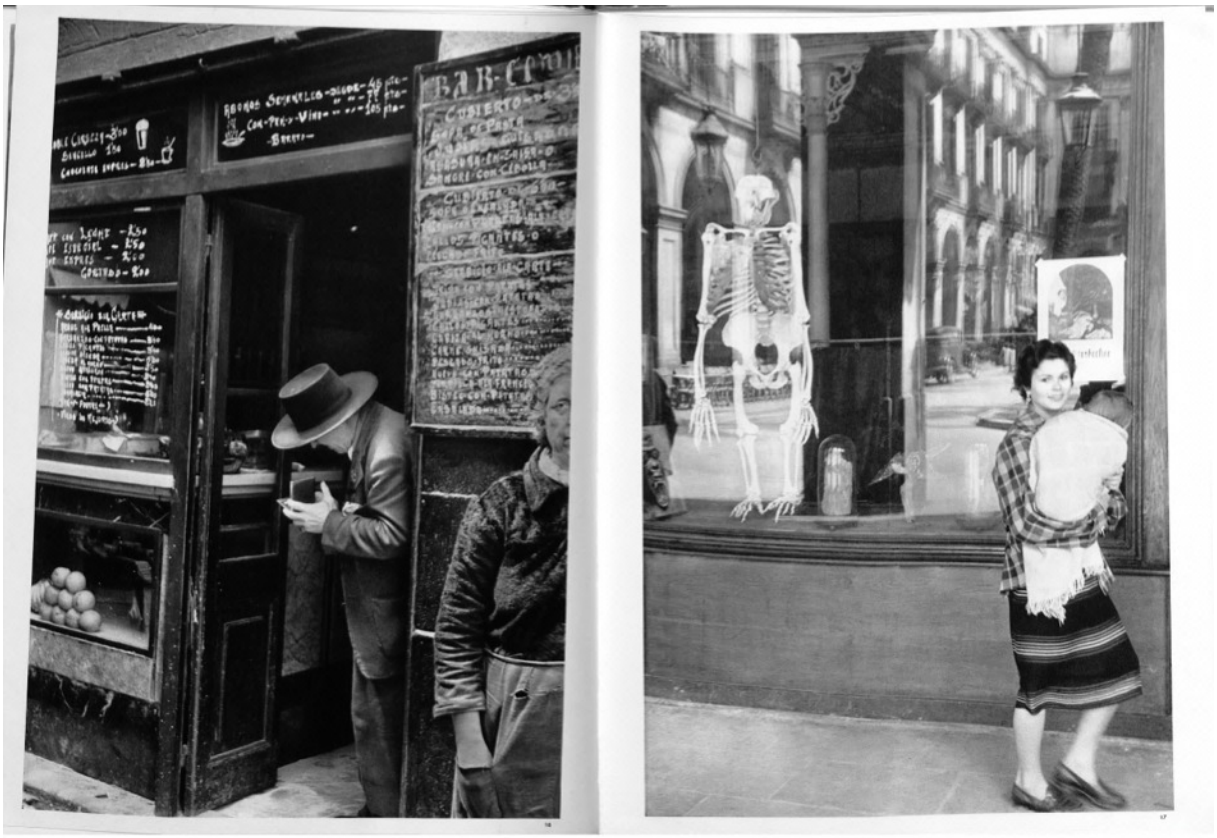


Abb. 179: Henri Cartier-Bresson, Les Européens, hg. von Robert Delpire, Paris 1955, Bild 16–17.

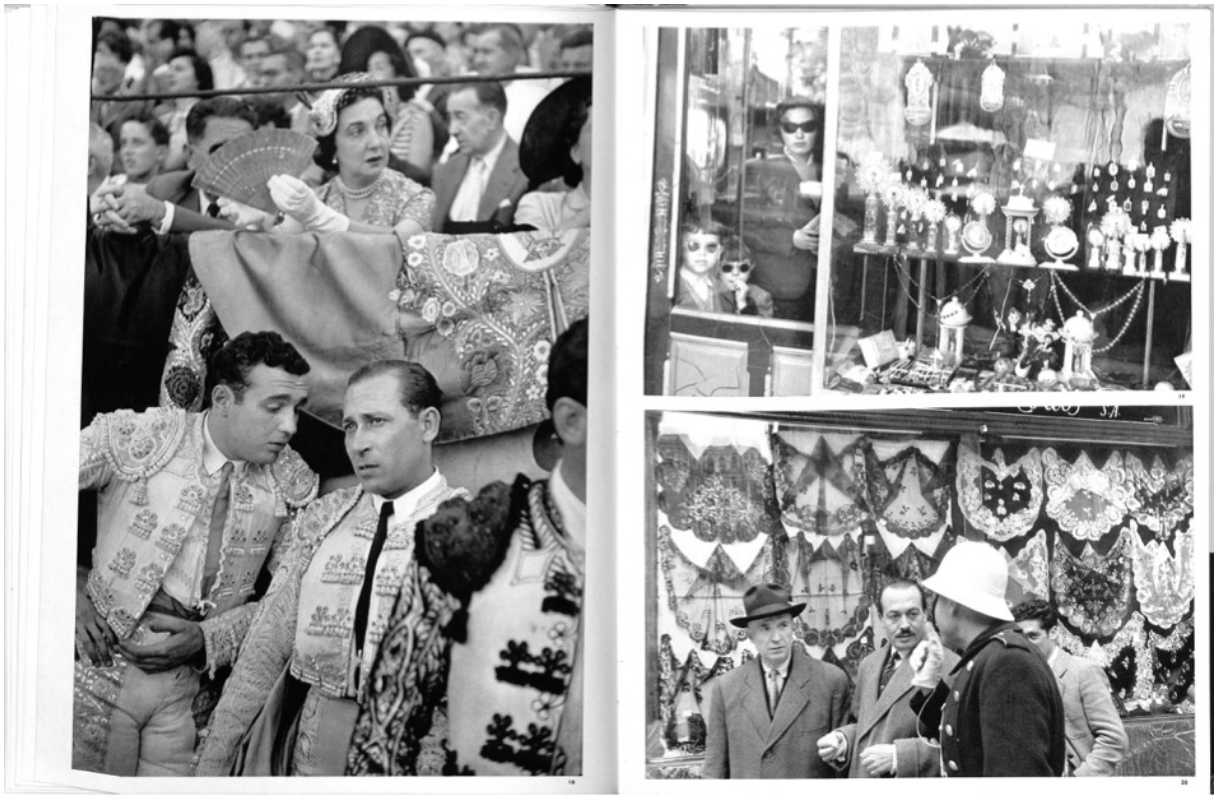


Abb. 180: Henri Cartier-Bresson, Les Européens, hg. von Robert Delpire, Paris 1955, Bild 18–20.

Abb. 181: Dominique Aubier/Brassaï, Fest in Sevilla, hg. von Robert Delpire, Feldafing 1954, Cover.

ben ihre rosigen Cadiz-Garneelen, ihre allerlei Hummer und Krebse anbieten. Es riecht nach gewürztem Öl, gebackenen Fischen und nach der Paella, dem familiären Reisgericht mit Vögeln, Fischen und Fleisch, das man mit Safran verfeinert.

23. Die „Camelots" von Sevilla - Männer, Frauen, Kinder. Es gibt sie für alles: sie verkaufen Luftballons und amerikanische Zigaretten lose, Lotteriezettel und Heiligenbildchen. Dazu die Limpia botas, die kleinen Schuhputzer, und die zahllosen Gaffer. Tavernen und Terrassen sind von ihnen überflutet, und das Getümmel ist ungeheuer.

24. Zwei Sevillaner am Eingang einer Bar in der Sierpes - als ehemalige Toreros tragen sie das Hemd mit dem gestärkten Kragen ohne Binder und als Kopfbedeckung den perlgrauen sogenannten Flamenco, den „Flandernhut" mit seinem breiten Rand, der allem Andalusischen den Namen gab, dem Gesang, dem Tanz, der Musik, der Kleidung.

Die Sierpes - das Wort bedeutet etwa Schlangenstraße - zieht sich enggewunden von der Campana zur Plaza San Francisco und ist die berühmteste „Ader" von Sevilla. Fröhlich und lärmvoll wie die andalusische Sorglosigkeit selbst ist sie die beliebteste Bummelallee. Tag und Nacht strömen die Menschen (und manchmal die Eselchen) im Getümmel an den Kaffeehäusern, Bars, Cainos, Tavernen und Bräustuben, die niemals leer werden, vorbei auf dieser schmalen Straße ohne Gehweg. Nur die Bourgeois verharren unbeweglich in ihren ungeheuren Sesseln, wie Ausstellungsstücke anzusehen in den verglasten Erkern ihrer Cercles. Übrigens befand sich seinerzeit in der Sierpes, Hausnummer 32, das Gefängnis, in dem Cervantes seinen „Don Quixote" schrieb.

25. Hummerverkäufer vor einer Taverne.

26. Für die Sevillanerinnen ist die schwarze Spitze das Zeichen des Frühlings und der neuen Mode.

27. Schaufenster mit Miniaturen der andalusischen Männerhutmodelle.

28. Silhouette eines spanischen Priesters.

33. Eine der Glocken der Giralda, des gigantischen Minaretts von Sevilla, von denen am Ostersonntag früh um zwei Uhr die Karwoche ausgeläutet wird. Alle achtzig Klöster und Kirchen antworten ihnen. Oben links die Plaza de Toros, auf der am Ostersonntag die ersten sechs Stiere des Jahres getötet werden. Unten der Orangenhof.

34. Seminaristen im Park Maria-Luisa, dem „Bois" von Sevilla. Die Schöße ihrer Kasubeln flattern im Wind. Übrigens wird der Nachwuchs für die Priesterschaft in Spanien durch Plakate angeworben, wie anderwärts Rekruten für die Fremdenlegion oder die Miliz.

35. Seminaristen gehen in die Kathedrale.

36/37. Eingemummt, das Gesicht mit einem seidenen Tuch geschützt, kehrt Kardinal Erzbischof Segura, das geistliche Oberhaupt von Sevilla, bekannt durch seine Strenge und Unduldsamkeit, samt Gefolge in sein Palais zurück. Er überquert den verlassenen Platz, an dem die Prozessionen vorbeiziehen, und auf dem sechzigtausend Stühle aufgestellt sind, deren Vermietung der Stadt sechs Millionen Francs einbringt.

38. Die echten Büßer sind noch nicht da - aber schon sieht man in den Schaufenstern der Zuckerbäcker Kapuzen und Mäntel, die mit Leckereien gefüllt sind.

39. Die Semana Santa ist das Ereignis des Jahres für die jungen Mädchen: jahraus jahrein mehr oder minder eingehegt, dürfen sie nun allein ausgehen, ohne mütterliche oder sonstwelche Aufsicht. Kokett und reserviert, zu dreien oder vieren, fallen sie über die Stadt her, wandern von Heiligtum zu Heiligtum. Es ist einer der wichtigsten Ausgänge des ganzen Jahres, weil da die jungen Männer nach Belieben die jungen Damen mustern können, und viele Ehen werden im Vorhof der Kirchen geschlossen. Am Gründonnerstag und Karfreitag legen die Sevillanerinnen ihren schönsten Putz an - Samtkleider und diese schwarze Mantilla, die ihnen ein so stolzes Aussehen verleiht. Und um größer zu scheinen, trägt die junge Andalusierin die höchsten Absätze Europas und steckt ihre Mantilla über dem Haarkamm fest.

40. Aus dem fernen Kastilien zu den Osterfeierlichkeiten herbeigekommen sind dieser Landpfarrer und sein Sakristan - ihre Umhangmäntel tragen sie wie ein antikes Peplon.

45. Vor der Kapelle San Gil erwartet die Menge La Macarena, die Königin der Madonnen. Ihre „Heimkehr" hat den meisten Zulauf.

Sevilla rühmt sich, siebenundachtzig Brüderschaften zu haben, deren jede wiederum sich des Besitzes von einem oder mehreren Pasos rühmt. Es sind mächtige Wagen, die ein ganzes Volk von Statuen quer durch die Stadt tragen - dreiundsiebzig Madonnen und einundzwanzig Christusse und achtundzwanzig Passionsszenen.

Die Umgänge dauern von Palmsonntag bis Ostersonntag. Büßer, Offiziere in Paradeuniform, Beamte in ihren Trachten, Priester im Ornat, Fanfarenbläser und Truppenabteilungen gehen mit. Wege und Zeiten sind genau festgelegt, aber die letzteren werden nie eingehalten. Von allen Teilen der Stadt her bewegen die Züge sich zur Campana als dem großen Sammelplatz und beginnen dann ihre eigentliche Reise durch die Straßen, die ganz mit engen Stuhlreihen besetzt sind. Von der Sierpes im Herzen der Stadt kommen sie zur Plaza San Francisco, auf der Turniere und Stierkämpfe abgehalten werden und ehedem die Scheiterhaufen der Inquisition flammten, und damit zum Ayuntamiento, dem Rathaus, wo Tribünen für die sevillanische Gesellschaft und reservierte Logen für die Behörden aufgestellt sind. Von der Kathedrale aus begeben dann die Pasos und die Büßer sich wieder auf den Heimweg zu ihren weit auseinanderliegenden Pfarreien. Jeden Tag sind es sechs, sieben Prozessionen, die nachmittags beginnen und spät in der Nacht erst zu Ende kommen.

Am lebhaftesten ist die Nacht von Gründonnerstag auf Karfreitag. Kaum haben die Tore sich hinter den acht Erlösern geschlossen, von denen die Passion des Salvador die höchste Verehrung genießt, beginnen schon mehrere der berühmtesten Statuen ihre Heimatkirche zu verlassen. Es sind die Privilegierten des Osterfestes, denen das Zeremoniell die besonders augenfälligen Aufzüge der Madrugada - des Vorabends - vorbehält. Zuerst kommt die Esperanza, die volkstümlichste, die nach einer arabischen Prinzessin den Namen Macarena trägt. Um ein Uhr fünfzehn in der Nacht überschreitet sie die Schwelle der Kapelle San Gil, gefolgt von „ihrem" Christus, der jedoch von minderer Bedeutung ist. Um zwei Uhr erscheinen die beiden großartigsten Figuren der sevillanischen Schaubühne - der Jesus Nazareno Silencio, dessen Brüderschaft mit gedämpftem Schritt und eindrucksvollem Schweigen daherkommt, und der Jesus Gran Poder. Eine Viertelstunde später verläßt die Esperanza der dichtbewohnten Triana die Kirche San Jacinto - als Rivalin der Macarena und ebenfalls von „ihrem" Messias begleitet, wendet sie sich zur Guadalquivir-Brücke. Um drei Uhr erscheint der Cristo de la Salud, dessen Brüderschaft eine der niedrigsten ist - es sind Zigeuner. Um halb vier endlich, beim ersten Morgenschein, kommt der Crucifixus der Brüderschaft vom Leiden Christi.

Diese Auszüge nach Mitternacht und die Heimkehren in der Morgenstunde des Karfreitags läßt kein Sevillaner sich entgehen. Während der ganzen Nacht fließt der Menschenstrom hin und her und zieht sich von einem Viertel zum anderen: von Salvador, wo soeben der Cristo de la Pasion entschwand, zur Resolana, wo der unvergleichliche Aufzug der Macarena stattfindet, dann zu San Lorenzo oder San Antonio Abad, von wo der Silencio und der Gran Poder kommen. Indes muß man sich entscheiden, weil beide Christusse zur selben Zeit aufbrechen, und ebenso ist San Gil mit der Macarena weit weg von der Triana, wo die zweite Königin dieser Nacht, die Esperanza, ihre Heimat hat. Bestenfalls kommt man rechtzeitig zum Guadalquivir, um ihren funkelnden Wagen über die Isabellen-Brücke fahren zu sehen.

144

145

Abb. 182: Dominique Aubier/Brassaï, Fest in Sevilla, hg. von Robert Delpire, Feldafing 1954, S. 144–145.

Abb. 183: Dominique Aubier/Brassaï, Fest in Sevilla, hg. von Robert Delpire, Feldafing 1954, S. 24–25.

Abb. 184: Dominique Aubier/Brassaï, Fest in Sevilla, hg. von Robert Delpire, Feldafing 1954, S. 38–39.

Abb. 185: Dominique Aubier/Brassaï, Fest in Sevilla, hg. von Robert Delpire, Feldafing 1954, S. 126–127.

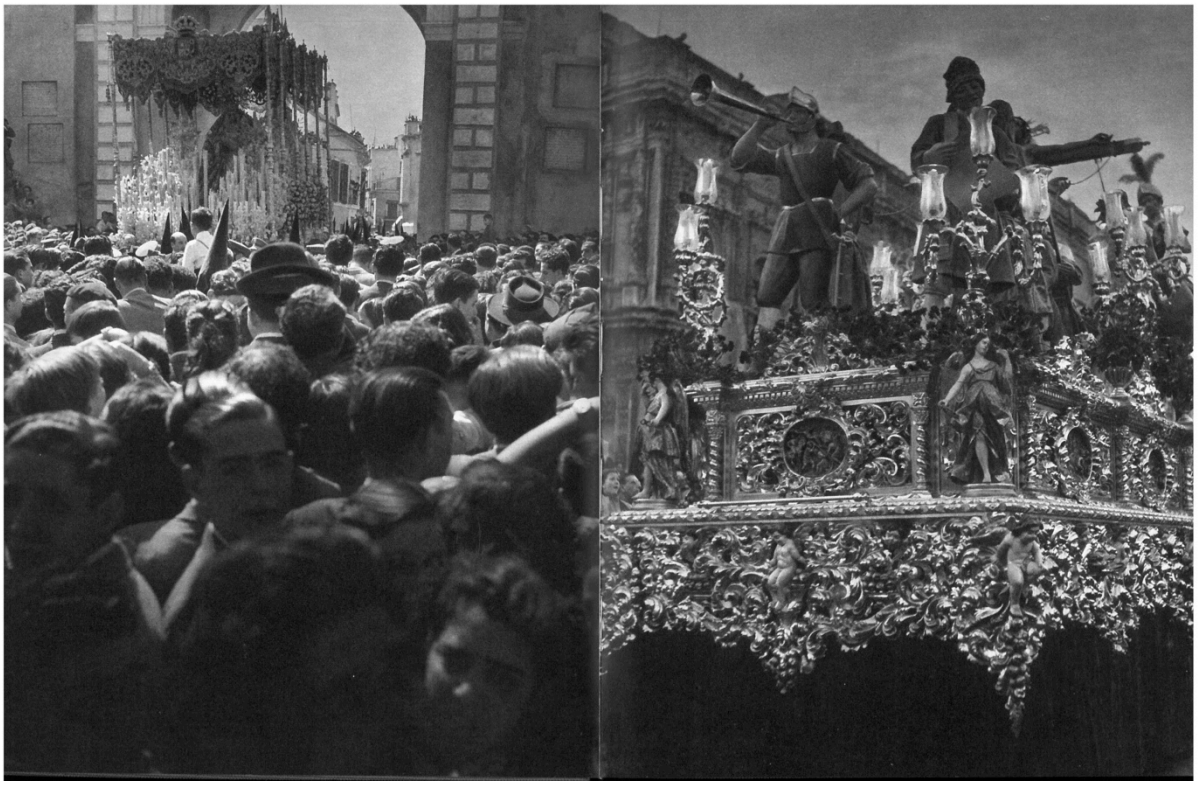


Abb. 186: Dominique Aubier/Brassaï, Fest in Sevilla, hg. von Robert Delpire, Feldafing 1954, ohne Seitenangabe.

Abb. 187: Dominique Aubier/Brassaï, Fest in Sevilla, hg. von Robert Delpire, Feldafing 1954, ohne Seitenangabe.

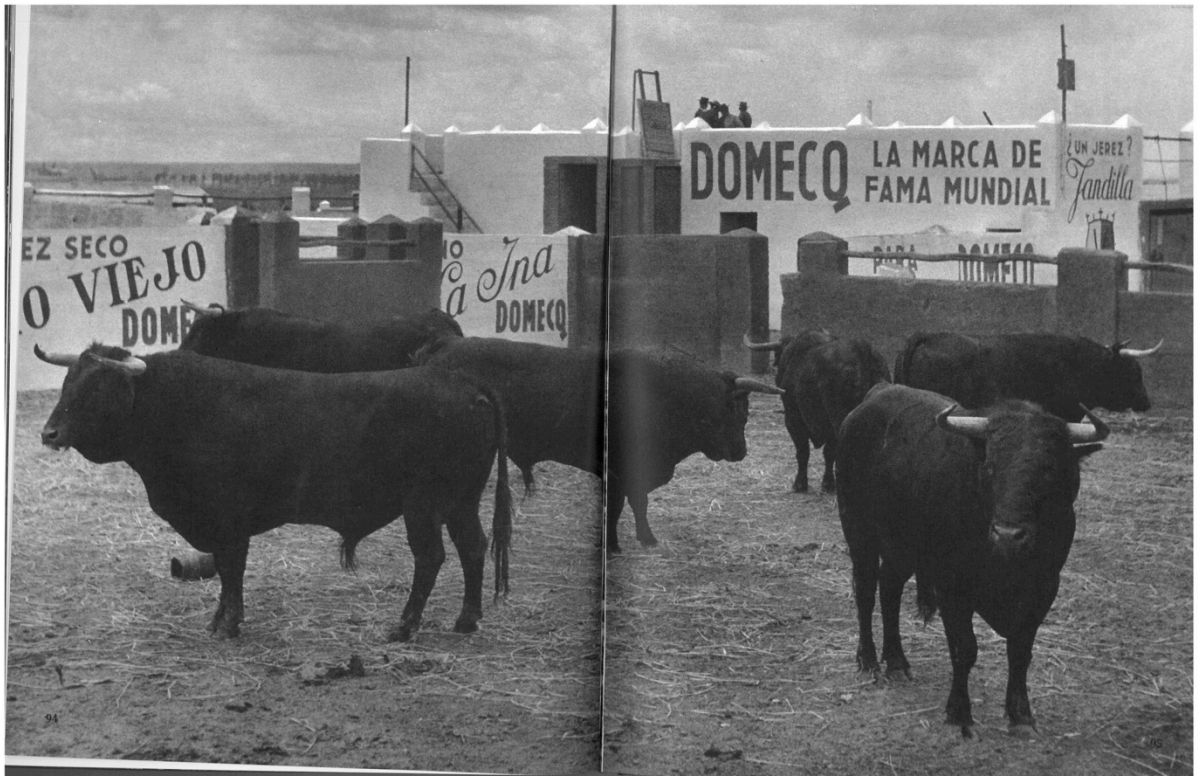


Abb. 188: Dominique Aubier/Brassaï, Fest in Sevilla, hg. von Robert Delpire, Feldafing 1954, S. 94–95.

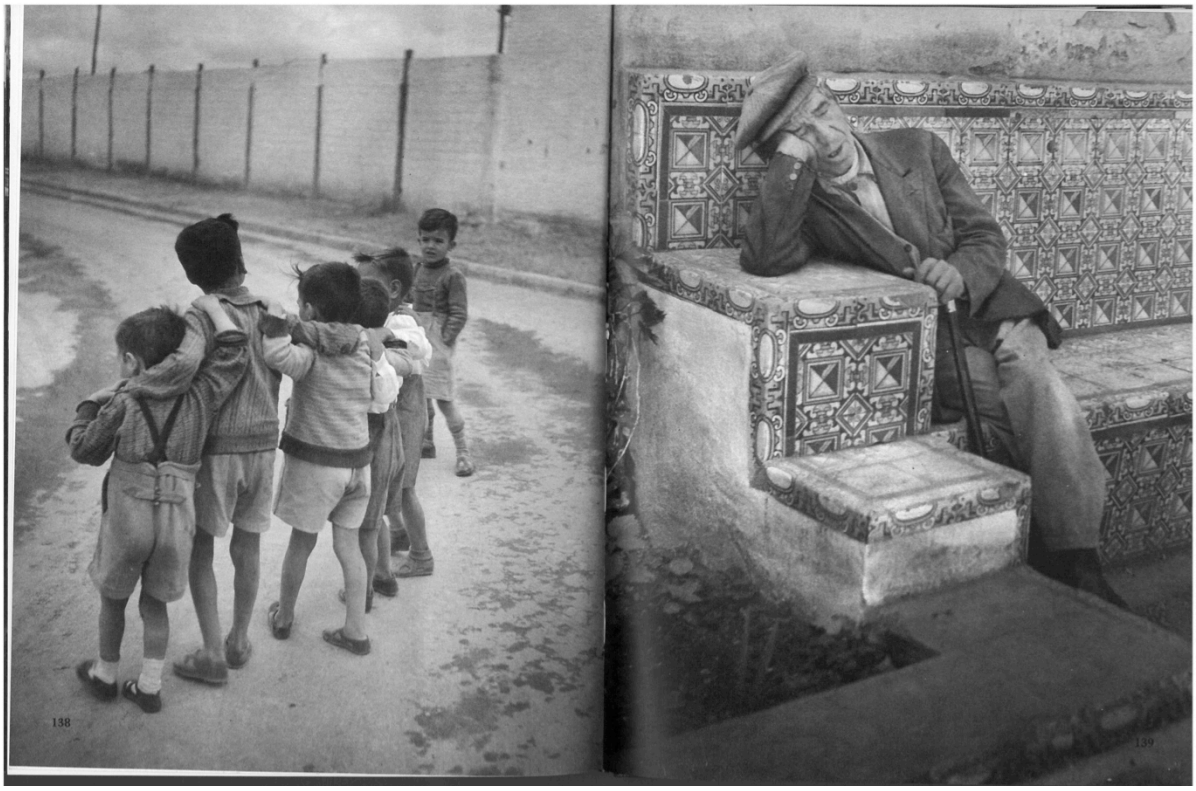
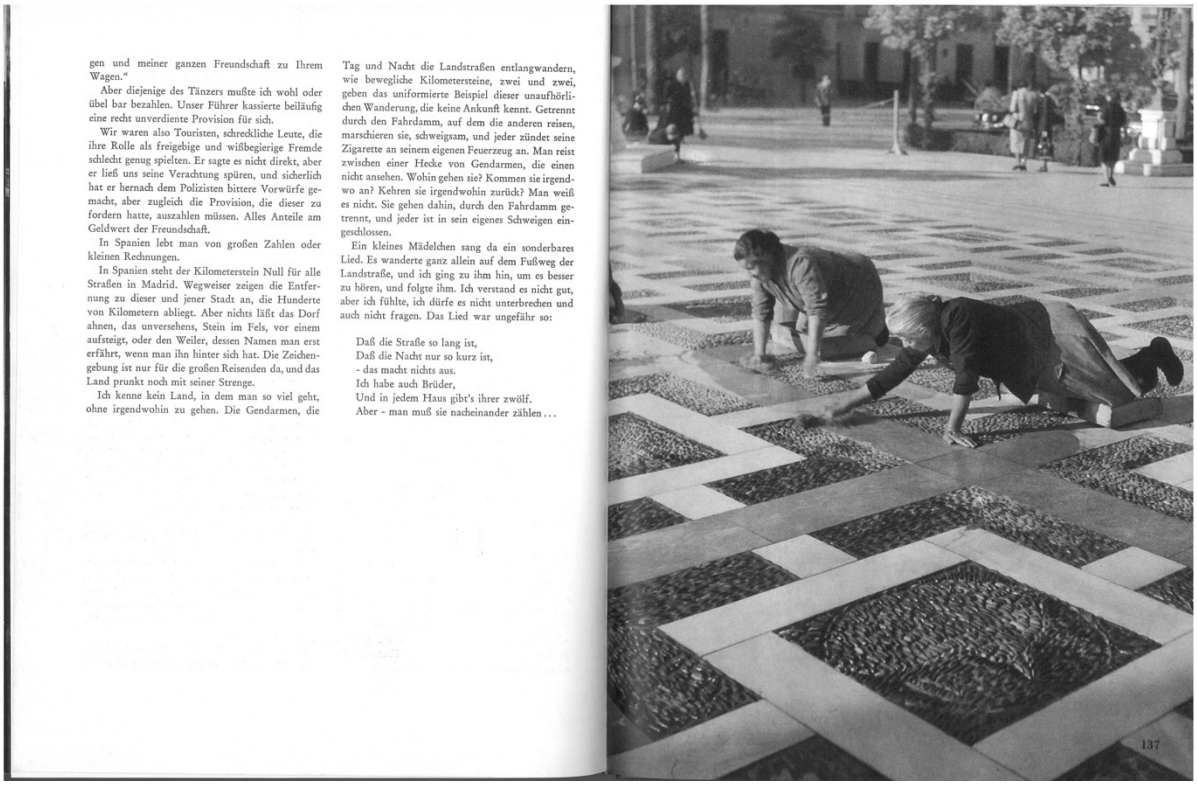


Abb. 189: Dominique Aubier/Brassaï, Fest in Sevilla, hg. von Robert Delpire, Feldafing 1954, S. 138–139.



gen und meiner ganzen Freundschaft zu Ihrem Wagen."

Aber diejenige des Tänzers mußte ich wohl oder übel bar bezahlen. Unser Führer kassierte beiläufig eine recht unverdiente Provision für sich.

Wir waren also Touristen, schreckliche Leute, die ihre Rolle als freigebige und wißbegierige Fremde schlecht genug spielten. Er sagte es nicht direkt, aber er ließ uns seine Verachtung spüren, und sicherlich hat er hernach dem Polizisten bittere Vorwürfe gemacht, aber zugleich die Provision, die dieser zu fordern hatte, auszahlen müssen. Alles Anteile am Geldwert der Freundschaft.

In Spanien lebt man von großen Zahlen oder kleinen Rechnungen.

In Spanien steht der Kilometerstein Null für alle Straßen in Madrid. Wegweiser zeigen die Entfernung zu dieser und jener Stadt an, die Hunderte von Kilometern abliegt. Aber nichts läßt das Dorf ahnen, das unversehens, Stein im Fels, vor einem aufsteigt, oder den Weiler, dessen Namen man erst erfährt, wenn man ihn hinter sich hat. Die Zeichengebung ist nur für die großen Reisenden da, und das Land prunkt noch mit seiner Strenge.

Ich kenne kein Land, in dem man so viel geht, ohne irgendwohin zu gehen. Die Gendarmen, die Tag und Nacht die Landstraßen entlangwandern, wie bewegliche Kilometersteine, zwei und zwei, geben das uniformierte Beispiel dieser unaufhörlichen Wanderung, die keine Ankunft kennt. Getrennt durch den Fahrdamm, auf dem die anderen reisen, marschieren sie, schweigsam, und jeder zündet seine Zigarette an seinem eigenen Feuerzeug an. Man reist zwischen einer Hecke von Gendarmen, die einen nicht ansehen. Wohin gehen sie? Kommen sie irgendwo an? Kehren sie irgendwohin zurück? Man weiß es nicht. Sie gehen dahin, durch den Fahrdamm getrennt, und jeder ist in sein eigenes Schweigen eingeschlossen.

Ein kleines Mädelchen sang da ein sonderbares Lied. Es wanderte ganz allein auf dem Fußweg der Landstraße, und ich ging zu ihm hin, um es besser zu hören, und folgte ihm. Ich verstand es nicht gut, aber ich fühlte, ich dürfe es nicht unterbrechen und auch nicht fragen. Das Lied war ungefähr so:

Daß die Straße so lang ist,
Daß die Nacht nur so kurz ist,
- das macht nichts aus.
Ich habe auch Brüder,
Und in jedem Haus gibt's ihrer zwölf.
Aber - man muß sie nacheinander zählen . . .

137

Abb. 190: Dominique Aubier/Brassaï, Fest in Sevilla, hg. von Robert Delpire, Feldafing 1954, S. 136–137.

Beauty in a Brutal Art

GREAT CAMERAMAN SHOWS BULLFIGHT'S 'PERFECT FLOW OF MOTION'

Photographed by ERNST HAAS

Abb. 191: Ernst Haas, Beauty in a Brutal Art, in: *Life* (Vol. 43, N. 5, 29.07.1957), S. 56–57.

Abb. 192: Ernst Haas, Beauty in a Brutal Art, in: *Life* (Vol. 43, N. 5, 29.07.1957), S. 58–59.

Abb. 193: Ernst Haas, Beauty in a Brutal Art, in: *Life* (Vol. 43, N. 5, 29.07.1957), S. 60–61.

Abb. 194: Ernst Haas, Beauty in a Brutal Art, in: *Life* (Vol. 43, N. 5, 29.07.1957), S. 62–63.

Abb. 195: Ernst Haas, Beauty in a Brutal Art, in: *Life* (Vol. 43, N. 5, 29.07.1957), S. 64–65.

Abstract (deutsch)

Die vorliegende Untersuchung leistet am Fallbeispiel Inge Moraths Spanienreisen 1954 eine partielle Reintegration des 2007 in den Archiven Magnums gefundenen Farbmaterials in Moraths institutionalisiertes Œuvre. Als die Magnum-Fotografin 1954 trotz der brisanten politischen Situation nach Spanien reiste, hatte sie erste große Aufträge für kommerzielle Zeitschriften inne, zudem fanden Aufnahmen, welche im Anschluss während mehrwöchiger Roadtrips entstanden, Eingang in Moraths erste Monografie. Die Fotografien der Spanienreisen 1954 sind nicht nur hinsichtlich ihres Umfangs und ihrer Vielfalt, sondern auch in Anbetracht der intensiven Auseinandersetzung mit der Geschichte, Sprache und Kultur des Landes einzigartig und markieren einen Wendepunkt in Moraths Werdegang.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist die Sichtbarmachung und kritische Analyse der wechselnden Diskurse, in welchen Moraths Fotografien ihrer Spanienreisen auftreten. Neben kritischem Literaturstudium, qualitativer Interviews und Kontextualisierungen historischer, archivarischer, publizistischer und kunsthistorischer Natur bilden eigenständige Analysen des Bildmaterials mithilfe kunst- und filmwissenschaftlicher Kategorien die methodischen Eckpfeiler dieser Forschungsarbeit. Der Gang ins Archiv, die umfassende Analyse der publizierten Fotoessays und direkte Konfrontation mit geografisch und zeitlich nahen Fotoessays von Henri Cartier-Bresson, Brassaï und Ernst Haas ermöglichen neben detaillierten Einblicken in die Arbeits- und Archivierungsmethoden Moraths auch das Herausarbeiten singulärer Qualitäten: In ihren Fotografien stellte Morath die Gleichzeitigkeit und das Ineinandergreifen widersprüchlicher Lebensrealitäten aus, entwickelte Gegennarrative zu starren, historischen Erzählungen und konzipierte ihre visuellen Zeugnisse als Knotenpunkte einer global gedachten Menschheitsgeschichte.

Abstract (english)

The investigation at hand refers to Inge Morath's 1954 trip to Spain as an example of a partial reintegration of Morath's color work, found 2007 in the Magnum Archives, in her institutionalized œuvre. Despite Franco's fascist regime, the magnum photographer travelled to Spain for some of her very first big commissions for commercial magazines, after which, on the weeklong road-trips that followed, she captured photographs that would enter her first monograph. The photographs of the 1954 Spanish excursion exhibit not only her range and diversity, but also show Morath's extraordinary in-depth understanding of the history, language, and culture of the country, and mark a turning point in her professional development.

The goal of the following study is to bring to the foreground and critically analyze the varying discourses involving Morath's photographs of the Spain trip. Critical examination of literature, qualitative interviews with experts of Inge Morath's work, historical, archived, published, and art-historical contextualization, and the independent analysis of the photographed material – with help of art-history and film-science categories – form the methodological pillars of the research. Venture into the archives, extensive analysis of published essays on photography, and direct confrontation with essays by Henri Cartier-Bresson, Brassaï, and Ernst Haas, shot at the time and within the geographical vicinity, allow for extensive insight into Morath's working and archiving methods, as well as the extraction of individual qualities: In her pictures Morath exposed the simultaneity and interlocking of self-contradictory realities, developed opposing narratives into solid, historical accounts, and designed her visual reports as crosspoints of a globally thought out history of humanity.

Curriculum Vitae

Pia Draskovits
* Wien, 1989

Ausbildung

2000 – 2008 Amerlinggymnasium, Wien
Neusprachlicher Zweig: 8 Jahre Englisch, 6 Jahre Französisch, 4 Jahre Latein

2008 Matura mit ausgezeichnetem Erfolg bestanden
Fachbereichsarbeit: „Kunst-Idee. Zur Rolle der Skizze im Kunstprozess“ im Fach Bildnerische Erziehung

2008 – 2012 Bachelorstudium Kunstgeschichte an der Universität Wien
Schwerpunkte: altniederländische Malerei, moderne und zeitgenössische Kunst
Erweiterungscurricula: Cultural Studies, Grundlagen der Kultur- und Sozialanthropologie und Internationaler literarischer Transfer
Bachelorarbeiten: „The Queen Is Dead. Derek Jarmans Musikvideos für The Smiths“ und „Zum Verhältnis von Wort und Bild im Emblem der frühen Neuzeit“

2012 – 2015 Masterstudium Kunstgeschichte an der Universität Wien
Schwerpunkte: moderne und zeitgenössische Kunst, Kunsttheorie, Fotografie

Beruflicher Werdegang

2009 – 2010 Praktikum im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien
2012 Praktikum in der Kerstin Engholm Galerie, Wien
2013 – 2014 Tutorat am Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien
seit 2014 Anstellung in der Kerstin Engholm Galerie, Wien

Studienbezogene Auslandsaufenthalte

2012 Erasmus-Auslandssemester an der Université Libre de Bruxelles, Brüssel
2013 Séminaires d’été (Les Lumières, Modernité, Postmodernité), Université Paris-Sorbonne, Paris
2014 Archivrecherche, Inge Morath-Foundation, New York

Stipendien

2013 Leistungsstipendium der Universität Wien
2014 Forschungsstipendium der Emanuel und Sofie Fohn-Stiftung, Wien