

Katharina Schembs

TRAUMBILDER

Grete Sterns Avantgardefotografie
im Argentinien Peróns (1946–1955)

Eine Frau steht rücklings in einem überdimensionierten Waschzuber, der mit Wäsche und Schaum gefüllt ist, und versucht über das an der Rückseite eingestellte ebenso riesige Waschbrett kletternd zu entkommen. Im Profil ist ihr angstverzerrtes Gesicht zu erkennen. Auf dem glitschigen Untergrund finden weder ihre Hände noch ihre Füße Halt – die Flucht misslingt.

Autorin dieser psychoanalytisch inspirierten Fotomontage von 1950 war die deutsch-jüdische Fotografin Grete Stern (1904–1999). Sie hatte Ende der 1920er-Jahre am Bauhaus studiert und floh nach der Machteroberung der Nazis 1934 über Großbritannien nach Argentinien. Auch wenn sie dort zunächst einen schwierigen Stand gegenüber der traditionellen Fotografie hatte, gilt sie heute doch als Begründerin der modernen Fotografie in dem südamerikanischen Land.¹ Der NS-Diktatur entkommen, arbeitete Stern in Argentinien alsbald wieder unter undemokratischen und autoritären politischen Verhältnissen. Nach einer Serie des Wahlbetrugs in den 1930er-Jahren und einem Militärputsch 1943 kam mit Juan Domingo Perón 1946 infolge demokratischer Wahlen ein autoritäres und populistisches Regime an die Macht, das seinerseits massiven Gebrauch von Fotografien machte. Nach Etablierung eines vor allem vom italienischen Faschismus inspirierten Propagandaministeriums wurde das Land regelrecht mit Bildpropaganda überflutet, in der die Leistungen der Regierung, insbesondere im sozialpolitischen Bereich, angepriesen wurden.²

-
- 1 Luis Priamo, La obra de Grete Stern en la Argentina [Das Werk Grete Sterns in Argentinien], in: ders. (Hg.), *Grete Stern. Obra fotográfica en la Argentina* [Grete Stern. Fotografisches Werk in Argentinien], Buenos Aires 1995, S. 12-37, hier S. 13, S. 19f.
 - 2 Cristian Buchrucker, *Nationalismus, Faschismus und Peronismus 1927–1955*, Berlin 1982, S. 170; Marcela Gené, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946–1955* [Eine glückliche Welt. Bilder von Arbeitern im ersten Peronismus 1946–1955], Buenos Aires 2005, S. 35.



»Traum von der Flucht«

(aus: Idilio Nr. 84, 27.6.1950; Foto: Grete Stern.)

Zur Einordnung dieser Frauenzeitschrift siehe Kap. 3 des vorliegenden Aufsatzes.
Die Negative der Serie »Sueños« / »Träume« sind leider nicht erhalten.)

Anhand des Werks von Grete Stern soll die Kulturpolitik eines Herrschaftssystems untersucht werden, dem – jenseits der Diskussion um seine Zugehörigkeit zu einem generischen Faschismus³ – insbesondere im Bereich der Massenkommunikation und der Kontrolle der Medien die größte Ähnlichkeit zu den europäischen Faschismen, speziell dem italienischen Fall, attestiert worden ist.⁴ Welchen Stellenwert hatte die künstlerische und intellektuelle Avantgarde während des Peronismus? Wie sahen ihre Arbeitsbedingungen aus? Inwiefern war sie mit direkter oder indirekter Zensur konfrontiert? Wie positionierten sich Grete Stern und andere Künstler/innen in ihren Werken gegenüber dem peronistischen Regime, gerade im Medium der Fotografie? In welcher Beziehung standen die künstlerischen Bildinhalte zur vom Regime verbreiteten Bildpropaganda? Im Folgenden erläutere ich die Fluchtbedingungen und die frühen Jahre Sterns in Argentinien (1.) sowie die peronistische Kulturpolitik und Propaganda (2.). Vor diesem Hintergrund analysiere ich Teile des in diesen Jahren entstandenen Werks der Künstlerin (3.). Dabei gilt ein spezielles Augenmerk der Darstellung von Geschlechterrollen, der sich Stern in einer Serie von Fotomontagen – wie der eingangs gezeigten – 1948 bis 1951 widmete.

1. Vom Bauhaus nach Buenos Aires

Grete Stern wurde 1904 in Wuppertal-Elberfeld geboren und studierte nach dem Abitur 1923 zunächst an der Kunstgewerbeschule in Stuttgart, bevor sie 1927 nach Berlin ging, um sich auf Fotografie zu spezialisieren. Ihrem Lehrer Walter Peterhans⁵ folgte sie 1929 ans Bauhaus nach Dessau. Zusammen mit ihrer Kommilitonin Ellen Auerbach eröffnete sie in Berlin das Werbestudio »ringl + pit«, was für die Spitznamen der beiden Fotokünstlerinnen stand. Für ihre Arbeiten, bei denen innovative Techniken wie Collagen zum Einsatz kamen und deren Inhalte mit gängigen Rollenbildern spielten, erhielt das Duo rasch internationale Anerkennung in Form von Pressemitteilungen

3 Vgl. z.B. Paul H. Lewis, Was Perón a Fascist? An Inquiry into the Nature of Fascism, in: *The Journal of Politics* 42 (1980), S. 242-256; Humberto Cucchetti, Lecturas e interpretaciones sobre los orígenes del peronismo: ¿nacional-populismo o adaptación fascista? [Lesarten und Interpretationen der Ursprünge des Peronismus: National-Populismus oder faschistische Adaptation?], in: *Studia Historica* 30 (2012), S. 151-171.

4 Alberto Ciria, *Política y cultura popular [Politik und Populärkultur]*, Buenos Aires 1983, S. 45; Peter Waldmann, *Der Peronismus 1943–1955*, Hamburg 1974, S. 273.

5 Er emigrierte 1938 in die USA und lehrte dort mit anderen ehemaligen Mitgliedern des Bauhauses wie Ludwig Mies van der Rohe und Ludwig Hilberseimer am Illinois Institute of Technology in Chicago. Siehe Paula Bertúa, *La cámara en el umbral de lo sensible. Grete Stern y la revista Idilio 1948–1951 [Die Kamera auf der Schwelle des Wahrnehmbaren. Grete Stern und die Zeitschrift Idilio 1948–1951]*, Buenos Aires 2012, S. 87.

und Preisen.⁶ In den letzten Jahren der Weimarer Republik lernte Grete Stern am Bauhaus ihren zukünftigen Ehemann kennen, den argentinischen Fotografen Horacio Coppola, mit dem sie kurz nach der Schließung der Institution durch die Nazis 1934 nach London emigrierte. Aufenthalte während ihrer Schulzeit und Verwandtschaft in Großbritannien erleichterten Stern den Erhalt der britischen Staatsbürgerschaft, die es ihr ermöglichte, dort legal zu arbeiten. So entstanden während der zwei Jahre in London zahlreiche Porträts der Londoner Exilgemeinde – das wohl bekannteste darunter zeigt Bertolt Brecht. Wenn auch nicht politisch militant, hegte Stern doch Sympathien für das Ideengut der marxistischen Kreise, in denen sich das Fotografenpaar vorrangig bewegte. Auf die Heirat Sterns und Coppolas 1935 folgte im selben Jahr eine erste Reise nach Argentinien, das Stern nur kurzzeitig wieder verließ, um ihre Tochter Silvia in London zur Welt zu bringen. Ab Mitte 1936 siedelte sie endgültig nach Buenos Aires über.⁷

In Argentinien hatte der Militärputsch des Generals José Felix Uriburu 1930 den seit 1916 andauernden ersten durch allgemeine, geheime Wahl für Männer legitimierte Regierungen der radikalen Partei (*Unión Cívica Radical*) ein Ende bereitet. Mit der Wahl Augustín P. Justos 1932 waren die politischen Geschicke zwar wieder in konservativere Bahnen gelenkt worden. Dennoch sind die 1930er-Jahre als »infame Dekade« bekannt, in der Wahlbetrug und Korruption grassierten.⁸ Waren Anfang der 1930er-Jahre die zunehmende politische Radikalisierung in Deutschland und die Entwicklungen im faschistischen Italien in nationalistischen Regierungskreisen Argentinien noch mit Wohlwollen beobachtet und war auch vor Ort mit dem Korporatismus experimentiert worden, erfolgte ab Mitte der Dekade wieder eine engere Bindung an den traditionellen Handelspartner Großbritannien. Dies schlug sich unter anderem in der Zustimmung Argentinien zu den Völkerbundsanktionen nieder, die nach dem Einmarsch in Abessinien über das faschistische Italien verhängt worden waren.⁹

Die zeitweise philofaschistische Ausrichtung und die demokratischen Defizite der argentinischen Regierungen in den 1930er-Jahren taten der Attraktivität des Landes als Ziel für Emigranten aus den europäischen Diktaturen jedoch keinen Abbruch. Trotz der Verschärfung der bis dato sehr liberalen argentinischen Einwanderergesetze unter den national-konservativen Regierungen der 1930er-Jahre erreichten zwischen 1933 und 1945 rund 40.000 Flüchtlinge aus NS-Deutschland Argentinien. Diese Zahl

6 Priamo, La obra de Grete Stern (Anm. 1), S. 17f.

7 Ebd., S. 19f. Eine Ausstellung im Museum of Modern Art in New York vom 17. Mai bis 4. Oktober 2015 trägt den Titel: »From Bauhaus to Buenos Aires: Grete Stern and Horacio Coppola«. Siehe <<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1482>>.

8 Buchrucker, *Nationalismus* [Anm. 2], S. 146, S. 170, S. 217: Die Bezeichnung »Década Infame« wurde vom argentinischen Journalisten José L. Torres 1945 geprägt und in der Folge popularisiert.

9 Ronald C. Newton, »Ducini, Prominenti, Antifascisti«: Italian Fascism and the Italo-Argentine Collectivity, 1922–1945, in: *The Americas* 51 (1994/95), S. 41–66, hier S. 58f.

überstieg bei weitem diejenige der in anderen lateinamerikanischen Ländern Asyl-suchenden und war gemessen an der argentinischen Gesamtbevölkerung auch höher als die Einwanderungswelle in die USA.¹⁰ Der vergleichsweise hohe Lebensstandard sowie günstige Arbeits- und Lebensbedingungen in Argentinien versprachen eine schnelle wirtschaftliche und soziale Integration; für jüdische Exilierte bot die dort ansässige Gemeinde vorwiegend ostjüdischen und sephardischen Ursprungs soziale und kulturelle Einrichtungen.¹¹ Mit früheren Generationen deutscher Immigranten, die ab Anfang des 20. Jahrhunderts maßgeblich aus ökonomischen Motiven an den Río de la Plata gekommen waren und von denen ab 1933 nicht wenige mit dem NS-Staat sympathisierten, kam es aus nachvollziehbaren Gründen nicht zum Kontakt: Beide Gruppierungen, die ältere deutsche und die jüngere deutsch-jüdische Gemeinschaft, blieben jeweils unter sich; sie unterhielten separate Institutionen und Publikationsorgane.¹² Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges bot Argentinien dann bekanntermaßen einen beliebten Anlaufpunkt für NS-Kriegsverbrecher auf der Flucht, die mit Hilfe des Vatikans und des Internationalen Roten Kreuzes über die »Rattenlinien« von Italien nach Südamerika kamen.¹³

Wenn auch größtenteils der argentinischen Herkunft ihres Ehemanns geschuldet, reiht sich die Flucht Grete Sterns somit in die Migrationsbewegung vieler weiterer Juden und politisch Verfolgter ein. Unter ihnen waren auch andere herausragende weibliche Künstlerpersönlichkeiten und Intellektuelle – zum Beispiel die aus Wien stammende Psychiaterin Marie Langer, die wesentlich zur Verbreitung der Psychoanalyse in Argentinien beitrug,¹⁴ oder die erste weibliche assoziierte Mitarbeiterin der Fotoagentur Magnum, Gisèle Freund, die 1940 über Paris und Mexiko nach Buenos Aires kam und 1950 die bekannte Fotoreportage über Eva Perón für das Magazin »Life« realisierte.¹⁵

10 Anne Saint Sauveur-Henn, *Identités allemande et judéo-allemande des immigrés allemands en Argentine: une différence d'intégration?*, in: dies. (Hg.), *Migrations, intégration et identités. Le cas de l'Allemagne au vingtième siècle*, Paris 2011, S. 57-74, hier S. 59ff.

11 Maïke Bruhns, *Lateinamerika war offen für junge Kunst. Vier emigrierte Hamburger Künstlerinnen in Südamerika*, in: *Zeitschrift der Informationsstelle Lateinamerika* 338 (2010), S. 4ff., hier S. 4.

12 Saint Sauveur-Henn, *Identités* (Anm. 10), S. 62.

13 Vgl. Gerald Steinacher, *Argentinien als NS-Fluchtziel. Die Emigration von Kriegsverbrechern und Nationalsozialisten durch Italien an den Río de la Plata 1946–1955. Mythos und Wirklichkeit*, in: Holger M. Meding/Georg Ismar (Hg.), *Argentinien und das Dritte Reich. Mediale und reale Präsenz, Ideologietransfer, Folgewirkungen*, Berlin 2008, S. 231-254.

14 Johanna Hopfengärtner, *Pioneras de la modernidad: Grete Stern y Marie Langer en Argentina* [Pionierinnen der Moderne: Grete Stern und Marie Langer in Argentinien], in: *Iberoamericana* 33 (2009), S. 157-170, hier S. 162.

15 Gaby Küppers, *Das langsame Sehen. Grete Stern – Pionierin der modernen Fotografie in Argentinien*, in: *Zeitschrift der Informationsstelle Lateinamerika* 338 (2010), S. 24-29, hier S. 27; Gert Eisenbürger, »Und sie haben Deutschland verlassen... müssen«. Eine Ausstellung und ein Katalog über Fotografie im Exil, in: *Zeitschrift der Informationsstelle Lateinamerika* 207 (1997), S. 56f., hier S. 57. Die Fotografien von Gisèle Freund waren zuletzt in einer Ausstellung der Berliner Akademie der Künste zu sehen; vgl. hierzu den Katalog: Janos Frecot/Gabriele Kostas (Hg.), *Gisèle Freund. Fotografische Szenen und Porträts*, Berlin 2014.

In Buenos Aires eröffneten Stern und Coppola 1936 ein Fotostudio, das sich entgegen der dortigen Gepflogenheiten nicht auf Porträtfotografie, sondern auf Werbefotografie spezialisierte. Allerdings gab es dafür zu dieser Zeit kaum Nachfrage, da lokale Werbeagenturen gerade erst im Entstehen begriffen waren.¹⁶ Zudem wurde der Fotografie in Argentinien bis dato jeglicher künstlerischer Wert abgesprochen. Sie wurde allenfalls als Substitut der Malerei gehandelt, weshalb Ausstellungsmöglichkeiten jenseits der Schaufenster der Fotoläden selbst fehlten. Die überschaubare private Fotografenszene organisierte sich vorrangig in elitären Amateurclubs, selbst wenn technische Fortschritte wie tragbare Kameras und die wachsende Kaufkraft der Mittelklasse zur zunehmenden Verbreitung der fotografischen Praxis in dieser Schicht geführt hatten.¹⁷

Nach der Schließung ihres ersten Studios 1938 und dem Umzug in einen Vorort von Buenos Aires (Ramos Mejía) entwickelte sich Sterns und Coppolas Haus schnell zum Treffpunkt der hauptstädtischen Intellektuellenszene. Denn auch wenn das Paar sich seit seiner Ankunft in Solidaritätsorganisationen engagierte, die jüdische und politische Flüchtlinge der europäischen Faschismen aufnahmen, beschränkten sich ihre Kontakte keineswegs auf Exilantenzirkel.¹⁸ Die argentinische Intelligenzia hatte sich seit den 1920er-Jahren zunehmend politisiert und bezog auch zu internationalen Ereignissen Stellung. Spätestens der Spanische Bürgerkrieg und schließlich der Zweite Weltkrieg bedeuteten das Ende des langjährigen liberalen Konsenses und spalteten die argentinischen Intellektuellen in ein liberales und ein nationalistisches Lager.¹⁹ Stern und Coppola fügten sich in jene intellektuellen Kreise um die Verlegerin Victoria Ocampo²⁰ und den Schriftsteller Jorge Luis Borges ein, die angesichts der politischen

16 Priamo, La obra de Grete Stern (Anm. 1), S. 20f.; zur expandierenden Werbebranche in diesen Jahren vgl. Natalia Milanese, *Workers Go Shopping in Argentina. The Rise of Popular Consumer Culture in Argentina*, Albuquerque 2013.

17 Küppers, Sehen (Anm. 15), S. 25; Luis Priamo, *Fotografía y vida privada (1870–1930)*, Buenos Aires 1999, S. 11.

18 Priamo, La obra de Grete Stern (Anm. 1), S. 21, S. 23; Hopfengärtner, Pioneras (Anm. 14), S. 157.

19 Mariano Ben Plotkin, *Mañana es San Perón. A Cultural History of Perón's Argentina*, Wilmington 2003, S. 16; Flavia Fiorucci, El antiperonismo intelectual: de la guerra ideológica a la guerra espiritual [Der intellektuelle Antiperonismus: Vom ideologischen zum spirituellen Krieg], in: Marcela García Sebastiani (Hg.), *Fascismo y antifascismo. Peronismo y antiperonismo. Conflictos políticos e ideológicos en la Argentina (1930–1955)* [Faschismus und Antifaschismus. Peronismus und Antiperonismus. Ideologische und politische Konflikte in Argentinien (1930–1955)], Frankfurt a.M. 2006, S. 161–194, hier S. 163ff.

20 Die aus einer wohlhabenden Familie stammende Ocampo (1890–1979) war eine herausragende Figur der kulturellen Elite in Argentinien: Abgesehen davon, dass sie den Verlag »Sur« gründete, war sie auch weitgereist und in internationalen Foren engagiert. So verhalf sie deutsch-jüdischen Künstlerpersönlichkeiten wie Gisèle Freund zur Flucht, begründete die argentinische Frauenbewegung mit, führte 1934 ein Interview mit Mussolini zur Rolle der Frau im Faschismus und war später die einzige Lateinamerikanerin bei den Nürnberger Prozessen (vgl. María Esther Vázquez, *Victoria Ocampo. El mundo como destino* [Victoria Ocampo. Die Welt als Schicksal], Buenos Aires 2002; Victoria Ocampo, *Domingos en Hyde Park* [Sonntage im Hyde Park], Buenos Aires 1936).

Ereignisse in Europa ein antifaschistischer Konsens einte. Im Gegensatz zu nationalistischen Strömungen der 1930er-Jahre in Argentinien orientierten sie sich in kulturellen Fragen dezidiert an internationalen Entwicklungen.²¹

Bezeichnenderweise fand die erste Ausstellung Sterns und Coppolas nach ihrer Ankunft in Argentinien 1935 in den Räumen der von Ocampo herausgegebenen Literaturzeitschrift »Sur« und des gleichnamigen Verlags statt. Die Exponate umfassten hauptsächlich ab Ende der 1920er-Jahre auch am Bauhaus entstandene Werke der beiden. Die Ausstellung erhielt sehr gemischte Kritiken: Einerseits wurden die gezeigten Werbecollagen, Porträts und Landschaften für nicht künstlerisch und deshalb nicht ausstellungswürdig befunden. Das prestigereiche Magazin »Correo Fotográfico Sudamericano« ignorierte die Ausstellung gar komplett. Andererseits wurde sie in avantgardistischen Kreisen, in ebenjener Zeitschrift »Sur«, als »erste ernsthafte Manifestation fotografischer Kunst« auf argentinischem Boden gefeiert. Dementsprechend wurde das ebenso von Grete Stern gestaltete Begleitheft, dessen Text sich an theoretischen Prinzipien ihres Bauhaus-Lehrers Peterhans orientierte, als erstes in Argentinien publiziertes Dokument über moderne Fotografie bezeichnet.²²

Vor der Trennung des Paares 1942 entstanden weitere gemeinsame Arbeiten, darunter auch Regierungsaufträge ganz unterschiedlicher Art wie eine fotografische Dokumentation der Sammlung des anthropologischen Museums von La Plata sowie der Entwurf von Werbematerialien für die 1936 gegründete Mutter-und-Kind-Direktion (*Dirección de Maternidad e Infancia*) innerhalb der Hygieneabteilung der Regierung (*Departamento Nacional de Higiene*), einem Vorläufer des erst 1949 unter Perón institutionalisierten Gesundheitsministeriums.²³ In dieser Zeit machte sich Stern außerdem einen Namen als Porträtistin. Die Fotografien, die sie hauptsächlich in ihrem bekannten Intellektuellen- und Künstlerkreis aufnahm, zeichneten sich durch Nüchternheit aus und waren Hauptbestandteil ihrer ersten Einzelausstellung 1943. Während Peróns Regierungszeit und bis 1957, also zwei Jahre nach seinem Sturz, wurden Sterns Porträtserien sieben weitere Male öffentlich gezeigt.²⁴

21 Fiorucci, *El antiperonismo intelectual* (Anm. 19), S. 164f.

22 Priamo, *La obra de Grete Stern* (Anm. 1), S. 13f., S. 16; Grete Stern, *Exposición de Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern*, Buenos Aires 1935.

23 Norma Isabel Sánchez, *Historia de la Salud Pública en la Argentina* [Geschichte des Gesundheitswesens in Argentinien], in: *Todo es Historia* [Alles ist Geschichte] 501 (2009), S. 6-32, hier S. 11f. Zur Orientierung der argentinischen Regierung an den Mutter-Kind-Werken des italienischen Faschismus und des Nationalsozialismus vgl. Andrés H. Reggiani, *Depopulation, Fascism, and Eugenics in 1930s Argentina*, in: *Hispanic American Historical Review* 90 (2010), S. 283-318, hier S. 297, S. 315: Die dominante Strömung innerhalb der Eugenikbewegung in Argentinien mit ihrer 1932 etablierten Vereinigung für Biotypologie, Eugenik und Sozialmedizin (*Asociación Argentina de Biotipología, Eugenesia y Medicina Social*) war die Biotypologie, bei der vor allem das Werk Nicola Pendes rezipiert wurde, eines italienischen Endokrinologen. Von der Regierung tatsächlich verabschiedete Maßnahmen auf diesem Gebiet beschränkten sich auf die obligatorische Untersuchung zukünftiger Ehepartner vor der Hochzeit zwecks Vermeidung von Geschlechtskrankheiten und eben auf die Schaffung der Mutter-Kind-Direktion.

24 Priamo, *La obra de Grete Stern* (Anm. 1), S. 21f., S. 24.

2. Kulturpolitik und Propaganda im Peronismus

Auch wenn Juan Domingo Perón 1946 demokratisch gewählt wurde, konnten weite Teile der argentinischen Bevölkerung nicht umhin, in ihm einen »lokalen Mussolini« zu sehen.²⁵ Sein zweijähriger Aufenthalt in Italien Ende der 1930er-Jahre sowie seine offenkundige Bewunderung für Mussolini legten diesen Vergleich nahe. In den Augen vieler Zeitgenossen sprachen ferner sein Status als Militär, seine Beteiligung am Militärputsch 1943 und seine darauffolgende Mitgliedschaft in einer Regierung, die Zensur und Unterdrückung ausübte und deren langzeitige Neutralität im Zweiten Weltkrieg als stillschweigendes Einvernehmen mit den Achsenmächten gelesen wurde, für Peróns antidemokratische Tendenzen.²⁶ Von 1943 bis 1946 erlangte er in seiner Funktion als Arbeitsminister²⁷ durch die Verabschiedung einer breiten Sozialgesetzgebung große Popularität bei den unteren Bevölkerungsschichten. Da im weltpolitischen Klima nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges 1945 eine Rückkehr zu einer konstitutionellen Ordnung angebracht erschien und auch von großen Teilen der argentinischen Bevölkerung in Massendemonstrationen eingefordert wurde, stellte Perón sich im Februar 1946 zur Wahl. Gegen ihn trat ein breites Parteibündnis an – die *Unión Democrática*, die ihr argumentatives Hauptkapital aus dem vermeintlichen Faschismus Peróns zu schlagen suchte und damit letztlich scheiterte: Perón ging mit rund 53 Prozent der Stimmen als Sieger aus den Wahlen hervor.²⁸ Hatte die Mehrheit der argentinischen Intellektuellen zuvor in einem offenen Brief vor einem solchen Wahlergebnis gewarnt, übersetzte sich ihr vormaliger Antifaschismus relativ nahtlos in eine Opposition zum peronistischen Regime.²⁹

Entgegen der zeitgenössischen Sicht von Peróns Gegnern, die ihn als faschistisch einstufte,³⁰ geht das Gros der Faschismusforschung von einer vergleichsweise engen Faschismusdefinition als einem europäischen Phänomen der Zwischenkriegszeit aus und belegt Perón folglich nicht mit diesem Etikett.³¹ Selbst diejenigen, die grundsätzlich eine Existenz des Faschismus in Lateinamerika als einer europäischen Siedlungskolonie und aufgrund der Masseneinwanderung aus Europa für möglich halten, beziehen sich eher auf Bewegungen und Regime in anderen lateinamerikanischen

25 Fiorucci, *El antiperonismo intelectual* (Anm. 19), S. 161.

26 Ebd., S. 167f.

27 Ab 1944 vereinte Perón auch die Ämter des Vizepräsidenten und des Kriegsministers in seiner Person.

28 Fiorucci, *El antiperonismo intelectual* (Anm. 19), S. 166ff.

29 Ebd., S. 169f.

30 Robert Paxton, *Anatomie des Faschismus*, München 2006, S. 285.

31 Vgl. Ernst Nolte, *Der Faschismus in seiner Epoche. Action française – Italienischer Faschismus – Nationalsozialismus*, München 1963; Renzo De Felice, *Interpretations of Fascism*, Cambridge 1977; George L. Mosse (Hg.), *International Fascism. New Thoughts and Approaches*, London 1979; Stein Larsen (Hg.), *Who Were the Fascists? Social Roots of European Fascism*, Bergen 1980; Stanley Payne, *Fascism: Definition and Comparison*, Madison 1980; Paxton, *Anatomie* (Anm. 30).

Ländern oder auf andere Epochen der argentinischen Geschichte, zum Beispiel auf den brasilianischen Integralismus oder die Militärdiktatur in Argentinien unter General Uriburu von 1930 bis 1932.³² Obwohl im peronistischen Argentinien einige rechtstaatliche Prinzipien wie Meinungs- und Pressefreiheit spätestens seit der autoritären Wende Anfang der 1950er-Jahre eingeschränkt waren, wird in der Forschung ebenso meist von der Einstufung des Regimes als Diktatur abgesehen,³³ da 1946 und 1951 demokratische Wahlen stattfanden und Institutionen wie das Parlament weiterhin funktionierten. Die Mehrheit der Autoren charakterisiert das peronistische Regime daher gemeinhin als national-populistisch und autoritär.³⁴ Trotz der Anlehnung Peróns an die korporatistische Wirtschaftspolitik und Propagandatechniken der faschistischen Prototypen, NS-Deutschland und Italien, stellt das Fehlen eines inneren oder äußeren Feindbildes, daraus folgender rassistischer Maßnahmen sowie eines militärischen Expansionsdrangs einen gravierenden Unterschied zu den europäischen Faschismen dar.³⁵ Als weitere Differenz werden zudem die Unterstützer der jeweiligen Regime angeführt: Anders als der Nationalsozialismus und der italienische Faschismus bezog das peronistische Regime seine Basis insbesondere aus den Arbeiterorganisationen und den unteren Schichten, die es mit Rechten ausgestattet hatten.³⁶

Nach dem Amtsantritt von 1946 trieb Perón weitere Sozialreformen und somit einen ersten wohlfahrtsstaatlichen Ausbau Argentiniens voran. Hauptnutznießer war die Arbeiterklasse, deren Arbeitsbedingungen formalisiert wurden und die erstmals im großen Stil Zugang zu Bildung, Wohnungen sowie einem Freizeit- und Kulturangebot erhielt.³⁷ Die »Hemdlosen« (*descamisados*) – eine Bezeichnung, die auf die bis dato einfachen Lebensverhältnisse der Arbeiter anspielte – wurden zu Helden der »peronistischen Revolution« und des »Neuen Argentiniens« erklärt.³⁸ Vom zentralen Wert der sozialen Gerechtigkeit abgeleitet, wurde mit der peronistischen Ideologie

32 Roger Griffin, *Caught in its Own Net: Post-war Fascism outside Europe*, in: Stein Larsen (Hg.), *Fascism outside Europe. The European Impulse against Domestic Conditions in the Diffusion of Global Fascism*, New York 2001, S. 46-70, hier S. 49f.; Federico Finchelstein, *Transatlantic Fascism. Ideology, Violence, and the Sacred in Argentina and Italy, 1919–1945*, Durham 2010, S. 61.

33 Eine Ausnahme bildet u.a. Paxton, der jedoch seine Klassifizierung des Peronismus als Diktatur nicht weiter begründet (Paxton, *Anatomie* [Anm. 30], S. 282-288).

34 Gino Germani, *Autoritarismo, fascismo y populismo nacional [Autoritarismus, Faschismus und National-Populismus]*, Buenos Aires 2003; Ernesto Laclau, *On Populist Reason*, London 2005; Plotkin, *San Perón* (Anm. 19).

35 Paxton, *Anatomie* (Anm. 30), S. 285f.

36 Ebd., S. 284; Matthew B. Karush/Oscar Chamosa, Introduction, in: dies. (Hg.), *The New Cultural History of Peronism. Power and Identity in Mid-Twentieth-Century Argentina*, Durham 2010, S. 1-20, hier S. 5.

37 Karush/Chamosa, Introduction (Anm. 36), S. 7.

38 Cecilia Pittelli/Miguel Somozo Rodríguez, *Peronismo: Notas acerca de la producción de símbolos. La historia y sus usos [Peronismus: Notizen zur Produktion von Symbolen. Die Geschichte und ihr Gebrauch]*, in: Adriana Puiggrós (Hg.), *Discursos Pedagógicos e imaginario social en el peronismo (1945–1955) [Pädagogische Diskurse und soziale Vorstellungswelt im Peronismus (1945–1955)]*, Buenos Aires 1995, S. 205-258, hier S. 209.

des »Justizialismus« (*Justicialismo*) im weltpolitischen Gefüge des beginnenden Kalten Krieges auch ein Dritter Weg beansprucht.³⁹ In wirtschaftspolitischer Hinsicht setzte Perón auf eine entschiedene Nationalisierung der Wirtschaft in Form einer importsubstituierenden Industrialisierung. Nach anfänglichen Erfolgen mussten hiervon jedoch nach Verfall der wirtschaftlich starken Position Argentiniens der unmittelbaren Nachkriegsjahre bereits zu Beginn der 1950er-Jahre Abstriche gemacht werden.⁴⁰

Die anlässlich der Wahlen 1946 aus der Taufe gehobene peronistische Partei sowie die Errungenschaften auf sozialpolitischem Gebiet wurden von einem immensen staatlichen Propagandaapparat beworben. Ein von den europäischen Faschismen inspiriertes Propaganda-Untersekretariat (*Subsecretaría de Informaciones y Prensa*) war zwar schon 1943 gegründet worden, wobei Peróns in Italien gemachte Erfahrungen zum Tragen kamen. Dieses übernahm jedoch erst ab 1946 eine zentrale Rolle in der staatlichen Struktur, was sich nicht zuletzt an der direkten Abhängigkeit vom Präsidenten und dem erhöhten Budget ablesen lässt. Neu waren auch die schiere Menge des produzierten Propagandamaterials und dessen effektivere Verbreitung.⁴¹ Von der *Subsecretaría* ging zudem die Kontrolle der Printmedien aus, die abgesehen von indirekter Zensur in Form der staatlichen Unterversorgung mit dem knappen Rohstoff Papier mit der Zeit auch aggressivere Schritte wie die Enteignung oder Schließung oppositioneller Zeitungen umfasste.⁴²

Neben der Inszenierung öffentlicher Zeremonien und Rituale beispielsweise anlässlich neu eingeführter Feiertage⁴³ kamen weitere moderne Propagandatechniken zum Einsatz. Ein besonderes Augenmerk lag dabei auf visuellen Medien: Erstmals wurden Fotografien massiv zu propagandistischen Zwecken genutzt, und deren Einsatz in der Presse wurde überwacht. Hierzu etablierte man innerhalb der *Subsecretaría* eine eigene Fotoabteilung, in der ein festes Team von Fotografen beschäftigt wurde und die ein Monopol auf die visuelle Dokumentation offizieller Anlässe erhielt. Zu diesem Zweck war ein Fotograf permanent bei Perón abgestellt, ein weiterer bei der Präsidentengattin Evita, um deren Aktionen auf Schritt und Tritt zu verfolgen. Über

39 Buchrucker, *Nationalismus* (Anm. 2), S. 411, S. 425, S. 438.

40 Vgl. Mario Rapoport/Claudio Spiegel, *Crisis económica y negociaciones con los Estados Unidos en el primer peronismo, 1949–1950: ¿un caso de pragmatismo? [Ökonomische Krise und Verhandlungen mit den USA im ersten Peronismus, 1949–1950: Ein Fall von Pragmatismus?]*, in: *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad: publicada en el marco de las actividades del Instituto de Investigaciones de Historia Económica y Social [Zyklen in der Geschichte, der Wirtschaft und der Gesellschaft: Veröffentlichung im Rahmen der Aktivitäten des Institutes für Wirtschafts- und Sozialgeschichtsforschung]* 1 (1991), S. 65–116.

41 Gené, *Un mundo feliz* (Anm. 2), S. 29f., S. 33.

42 Pablo Sirvén, *Perón y los medios de comunicación. La conflictiva relación de los gobiernos justicialistas con la prensa 1943–2011 [Perón und die Medien. Die konfliktreiche Beziehung der justizialistischen Regierungen mit der Presse 1943–2011]*, Buenos Aires 2011, S. 55.

43 Plotkin, *San Perón* (Anm. 19), S. 41–82.

eine Knappheit von Filmmaterial konnten sich die offiziellen Fotografen offenbar nicht beklagen: In der siebenjährigen Herrschaft der Peronisten entstanden in der *Subsecretaría* schätzungsweise 300.000 Negative.⁴⁴

Zwar stellte die relativ straffe Kontrolle der Medien nicht umsonst einen Bereich dar, der dem Peronismus sowohl von Seiten zeitgenössischer Beobachter als auch in der Forschung den Vorwurf der Ähnlichkeit zu den faschistischen Diktaturen einbrachte.⁴⁵ Doch gab es, anders als gegenüber den Massenmedien, keine einheitliche kulturpolitische Linie des peronistischen Regimes. Vereinzelte Versuche, Intellektuelle und Künstler für das peronistische Projekt zu gewinnen, wie durch die Gründung einer staatlichen Schriftstellervereinigung (*ADEA* oder *Junta Nacional de Intelectuales*), waren nicht von allzu viel Erfolg gekrönt; die eingeschriebenen Mitglieder waren nur von mediokrer Qualität.⁴⁶ Veranstaltungen, die dazu dienen sollten, dem Regime ein gelehrteres Antlitz zu verschaffen – etwa ein Philosophiekongress in Mendoza 1949, bei dem auch internationale Vertreter der Disziplin teilnahmen⁴⁷ –, blieben ohne großes Echo.⁴⁸

Das vom peronistischen Regime verfolgte kulturpolitische Modell, das erklärmaßen die Demokratisierung des Zugangs zur Kultur auch für die unteren Schichten zum Ziel hatte, wurde von der Mehrheit der Intellektuellen als dekadent und »vermasend« kritisiert.⁴⁹ Zwar führte Perón die Zensur- und Repressionspolitik der vorhergehenden Militärregierung (1943–1946), die auch die Säuberung der Universitäten von politischen Gegnern eingeschlossen hatte, nicht unmittelbar fort.⁵⁰ Dennoch erschien die Kluft zwischen argentinischer Intelligenzia und Perón, in dem die Opposition den natürlichen Erben der vorherigen Militärregierung sah, unüberbrückbar.⁵¹ Hatte der Peronismus einen polarisierenden Effekt auf die Gesamtheit der argentinischen Bevölkerung (der weit über Peróns Sturz 1955 hinausreichte), schlugen sich die Intellektuellen fast ausnahmslos der Opposition zu.⁵² Dabei entfaltete der Antiperonismus als kleinster gemeinsamer Nenner eines ansonsten bisweilen disparaten Intellektuellenlagers eine gewisse Integrationskraft.⁵³ Zwar gelang es den Peronisten schließlich, eine »politische Subkultur« zu schaffen. Der Versuch, ein alternatives peronistisches Kulturmodell zu etablieren – zumindest in dem Sinne, dass sich das Regime als Förderer der

44 Luis Priamo, *Fotografía y Estado en 1951*. Archivo de la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación en e Archivo General de la Nación, in: *7. Congreso de Historia de la Fotografía 1839–1960* (2001), Buenos Aires 2003, S. 173–176, hier S. 173ff. Dieser Bestand ist größtenteils in der Fotoabteilung des *Archivo General de la Nación* in Buenos Aires zugänglich.

45 Paxton, *Anatomie* (Anm. 30), S. 285.

46 Plotkin, *San Perón* (Anm. 19), S. 33.

47 Unter den internationalen Teilnehmern fanden sich mit Hans-Georg Gadamer und Ugo Spirito auch zwei Kollaborateure des NS-Staates bzw. des faschistischen Regimes in Italien (*Actas del Primer Congreso de Filosofía Nacional*, Mendoza 1949).

48 Fiorucci, *El antiperonismo intelectual* (Anm. 19), S. 171, S. 180.

49 Ebd., S. 171.

50 Ebd., S. 167, S. 174.

51 Ebd., S. 161.

52 Plotkin, *San Perón* (Anm. 19), S. 37.

53 Fiorucci, *El antiperonismo intelectual* (Anm. 19), S. 173.

Künste hervortat –, gilt in der Forschung allerdings als weitgehend gescheitert. In gewisser Weise musste sich die Regierung dies bereits selbst eingestehen, als sich beispielsweise das Propaganda-Untersekretariat 1952 bei der Herausgabe einer »Synthese der argentinischen Literatur« (»Síntesis de las letras argentinas«) gezwungen sah, auch erklärtermaßen antiperonistische Schriftsteller wie Jorge Luis Borges mit aufzunehmen.⁵⁴

Dies bedeutete aber keine generelle Liberalisierung – im Gegenteil: Während die ersten Jahre peronistischer Herrschaft, abgesehen von vereinzelten Spannungen, von einer Art stillschweigendem Übereinkommen zwischen Intellektuellen und Regime geprägt waren, verschärfte sich die Situation spätestens nach Peróns Wiederwahl 1951. In einem Klima wachsender politischer Polarisierung, das unter anderem dem Konflikt mit der Kirche geschuldet war, nahm das Regime zunehmend autoritäre Züge an und übte vermehrt direkte Zensur aus.⁵⁵ Nach einem missglückten Bombenattentat auf Perón 1953 kam es gar zur Massenverhaftung von Intellektuellen, unter ihnen auch die bekannte Verlegerin und Gönnerin Grete Sterns, Victoria Ocampo.⁵⁶ Während sich in dieser zugespitzten Situation einmal mehr die Tatenlosigkeit von Intellektuellenorganisationen wie der argentinischen Schriftstellergesellschaft (SADE) gegenüber staatlichen Übergriffen zeigte – sie traten nicht für ihre gefangenen Mitglieder ein –, konnte nur ein internationaler Aufschrei die Freilassung besonders herausragender Persönlichkeiten wie Ocampo bewirken. Die letzten Jahre peronistischer Herrschaft waren weiterhin von Repression geprägt, was viele Intellektuelle zur Selbstzensur bewog und in die innere Emigration trieb.⁵⁷

In Anlehnung an die Kulturpolitik des faschistischen Italiens wies das peronistische Regime den bildenden Künsten zwar vage eine Rolle bei der Erschaffung des »Neuen Argentiniens« und bei der Verherrlichung des Präsidentenpaares zu.⁵⁸ Daraus ergaben sich jedoch abgesehen von Regierungsaufträgen kaum konkrete inhaltliche Vorgaben. Im Allgemeinen legte der Peronismus eine Präferenz für traditionelle oder folkloristische Stile an den Tag. Die künstlerische Avantgarde hingegen wurde in führenden Publikationen bisweilen als »anti-argentinisch« eingestuft.⁵⁹ Zentrale Persönlichkeiten wie der einflussreiche peronistische Erziehungsminister Oscar Ivanissevich erklärten sich gar zu Feinden abstrakter Kunst, was die antiperonistische Zeitung »La Nación« prompt dazu veranlasste, seine Haltung mit der Kunstpolitik der Nazis zu vergleichen.⁶⁰ Letztlich mangelte es dem peronistischen Regime jedoch schlicht an

54 Plotkin, *San Perón* (Anm. 19), S. 37f.

55 Fiorucci, *El antiperonismo intelectual* (Anm. 19), S. 181.

56 Während ihrer Gefangenschaft publizierte Victoria Ocampo die Briefe Antonio Gramscis – eine offenkundige Metapher und ein Beispiel für die indirekte Kritik der Intellektuellen am peronistischen Regime (Fiorucci, *El antiperonismo intelectual* [Anm. 19], S. 184).

57 Ebd., S. 183, S. 185.

58 Vgl. *El arte glorífica a Eva Perón*, Córdoba 1953.

59 Plotkin, *San Perón* (Anm. 19), S. 37.

60 Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta [Avantgarde, Internationalismus und Politik. Argentinische Kunst in den 1960er-Jahren]*, Buenos Aires 2001, S. 66f.

Institutionen und Mitteln, um gegenüber den Künsten eine stringente kulturpolitische Linie durchzusetzen. So hatten die bildenden Künstler flexiblere Handlungsspielräume als ihre schreibenden Kollegen. In den offiziellen Salons und Ausstellungen fanden sich sowohl realistische als auch abstrakte Werke.⁶¹ Im peronistischen Argentinien wurde moderne Kunst also weder aktiv verfolgt (wie im NS-Deutschland), noch kam es zu einem Schulterchluss des Regimes mit Teilen der Avantgarde (wie es in den Anfangsjahren des italienischen Faschismus mit dem Futurismus geschehen war).⁶²

Wie aus den Reihen der argentinischen Schriftsteller gab es auch seitens der bildenden Künstler kaum offene Kritik am peronistischen Regime. Stattdessen verlegte man sich auf subtile Anspielungen und eine metaphorische Sprache, um dem Unmut über die politische Situation Ausdruck zu verleihen.⁶³ Den von Regierungsseite reglementierten Möglichkeiten der Partizipation am offiziellen Kulturbetrieb begegneten nicht peronistische Kulturschaffende mit privaten Neugründungen von Institutionen und Publikationen.⁶⁴ Auf diese Weise eröffnete sich auch für Grete Stern ein alternativer Raum künstlerischer Tätigkeit.

3. Avantgarde, Psychoanalyse und Populärkultur: Grete Sterns fotografische Traumdeutungen

Als Perón 1946 an die Macht kam, hatte Grete Stern bereits eine solide professionelle Position und Anerkennung als Fotografin und Graphikdesignerin erlangt. Nach fotografischen Beiträgen für eine Architekturzeitschrift 1947 und der Mitarbeit an einem illustrierten Stadtplan von Buenos Aires erhielt sie 1948 das Angebot, eine psychoanalytische Traumdeutungskolumne in der neugegründete Frauenzeitschrift »Idilio« zu illustrieren.⁶⁵ Das wöchentlich erscheinende Blatt befand sich an der Schnittstelle zwischen traditionelleren Publikationen weiblichen Interesses und einer neuen Sorte Magazine, die sich an US-amerikanischen Vorbildern orientierten. So erschienen in »Idilio« erstmals ein Fotoroman – zunächst noch aus den USA und Italien importiert, später vor Ort produziert – sowie von den Leserinnen auszufüllende »psychologische Tests«.⁶⁶ Hatte Argentinien mit vergleichsweise niedrigen Analphabetenraten seit jeher eine breite Leserschaft von Printmedien gehabt, war seit den 1930er-Jahren insbesondere der Markt für ein weibliches Publikum der unteren Mittelklasse

61 Ebd., S. 64, S. 75.

62 Ebd., S. 66f.

63 Fiorucci, *Antiperonismo intelectual* (Anm. 19), S. 170f., 189; Giunta, *Vanguardia* (Anm. 60), S. 58f.

64 Fiorucci, *Antiperonismo intelectual* (Anm. 19), S. 173f.

65 Priamo, *La obra de Grete Stern* (Anm. 1), S. 25f., S. 28. Der Titel steht für »Idylle« oder »Romanze«.

66 Bertúa, *La cámara* (Anm. 5), S. 31; Mariano Ben Plotkin, *Tell me your Dreams: Psychoanalysis and Popular Culture in Buenos Aires, 1930–1950*, in: *The Americas* 55 (1999), S. 601–629, hier S. 618f.

gewachsen – ein Zielpublikum, an das sich auch »Idilio« richtete.⁶⁷ Die in der Zeitschrift behandelten Themen deckten Bereiche wie Mode, Schönheit, Haushalt und Emotionen ab.⁶⁸

Für die Sektion »Die Psychoanalyse wird Ihnen helfen« hatte der italienischstämmige Herausgeber Cesare Cività, der wegen seines jüdischen Glaubens 1938 emigriert war, zwei vom peronistischen Regime ihrer Posten enthobene Akademiker gewinnen können: den 1934 ebenso aus dem faschistischen Italien geflohenen Soziologen Gino Germani⁶⁹ und den Psychologen Enrique Butelman, der in der Schweiz bei Carl Gustav Jung studiert hatte.⁷⁰ Dass beide unter dem gemeinsamen Pseudonym »Richard Rest« publizieren sollten, war wohl dem populärkulturellen Profil der Zeitschrift geschuldet.⁷¹

Zwar gab es Anfang der 1940er-Jahre noch keine professionellen Psychoanalytiker in Argentinien;⁷² dennoch war die psychologische Theorie und die Psychotherapie seit den 1910er-Jahren in wissenschaftlichen Kreisen, aber auch von Laien rezipiert worden, unter anderem in Form von Stefan Zweigs Freud-Biographie.⁷³ Eingang in populäre Medien hatte die Psychoanalyse ab den 1930er-Jahren gefunden, als bereits ähnliche Beratungskolumnen wie später in »Idilio« existierten. Freilich kam hier, vermischt mit anderen Volksweisheiten und bisweilen auch Aberglauben, eine eher populärwissenschaftliche Variante der Psychoanalyse zum Einsatz.⁷⁴ 1942 war schließlich eine erste psychoanalytische Vereinigung (*Asociación Psicoanalítica Argentina*, APA) in Argentinien etabliert worden, deren Gründerfiguren – unter ihnen auch die aus Wien geflohene jüdische Psychoanalytikerin Marie Langer⁷⁵ – in Kreisen der künstlerischen Avantgarde verkehrten. So hatte die erste Ausstellung der von Stern geförderten Künstlergruppe *Madí* im Haus des APA-Mitglieds Pichon Rivière stattgefunden.⁷⁶ Als antinational gebrandmarkt, wurde der Psychoanalyse vom peronistischen Regime eine eher marginale Position zugewiesen; sie wurde jedoch nicht explizit verboten.⁷⁷

67 Plotkin, *Dreams* (Anm. 66), S. 609, S. 618.

68 Bertúa, *La cámara* (Anm. 5), S. 29.

69 Von Gino Germani, der erklärter Antiperonist war und nach 1955 den Lehrstuhl für Soziologie an der *Universidad de Buenos Aires* aufbaute, stammt auch eine der ersten soziologischen Studien über den Peronismus (siehe Anm. 34). Im Zeichen der Modernisierungstheorie erklärt er den Zuspruch, den Perón von Seiten der unteren Bevölkerungsschichten erhielt, mit der »Irrationalität der prämodernen Massen«, deren traditionelle Werte problemlos mit einem autoritären politischen Projekt vereinbar seien (Karush/Chamosa, Introduction [Anm. 36], S. 3f.).

70 Plotkin, *Dreams* (Anm. 66), S. 621.

71 Bertúa, *La cámara* (Anm. 5), S. 54, S. 56.

72 Die massive Verbreitung der Psychoanalyse, die Buenos Aires zur »Welthauptstadt der Psychoanalyse« werden ließ, begann erst in den 1960er-Jahren (Plotkin, *Dreams* [Anm. 66], S. 629).

73 Hopfengärtner, *Pioneras* (Anm. 14), S. 162; Plotkin, *Dreams* (Anm. 66), S. 608.

74 Plotkin, *Dreams* (Anm. 66), S. 602, S. 612f., S. 610.

75 Hopfengärtner, *Pioneras* (Anm. 14), S. 162.

76 Plotkin, *Dreams* (Anm. 66), S. 623.

77 Bertúa, *La cámara* (Anm. 5), S. 33.

In der Kolumne »Die Psychoanalyse wird Ihnen helfen« wurden Leserinnen von »Idilio« aufgefordert, ihre Träume zusammen mit einem ausgefüllten Fragebogen bezüglich ihrer Kindheit, ersten Erinnerungen und weiteren persönlichen Informationen einzusenden. Hiernach interpretierten Butelman und Germani die Träume. Als Vorlage für die Fotoarbeiten erhielt Stern sowohl den Originaltext als auch die psychoanalytisch inspirierte Exegese. Sie ergänzte diese Texte mit Fotomontagen, die in der Gestaltung der Seite eine zentrale Stellung einnahmen.⁷⁸ Auch wenn die ausführliche schriftliche Deutung der Träume ab einem gewissen Zeitpunkt im hinteren Teil des Heftes fortgesetzt wurde, erschienen Sterns Illustrationen vier Jahre lang stets auf Seite eins direkt hinter dem Titelblatt. »Idilio« und die Kolumne erlangten schnell große Popularität; die Zeitschrift erschien in einer wöchentlichen Auflage von 350.000 Stück. 1958, sieben Jahre nach der Einstellung der Kolumne, wurde das Heft noch immer 200.000-fach gedruckt und stellte einer zeitgenössischen Studie zufolge das in der argentinischen Hauptstadt zweitmeistgelesene populäre Magazin dar.⁷⁹

Das Ergebnis der fast vierjährigen Zusammenarbeit Germanis, Butelmans und Sterns bis 1951 waren um die 150 Fotomontagen – eine Technik, die bis dato keinerlei

Tradition in Argentinien hatte.⁸⁰ Zentrale Person der Fotomontagen war meist die Einsenderin des Traumtextes, dargestellt von Modellen, die Stern oftmals aus ihrem Familien- und Bekanntenkreis nahm. Die Hintergrundbilder und anderen Elemente der Montagen stammten teilweise aus dem persönlichen Archiv der Fotografin. Nicht nur technisch, sondern auch inhaltlich waren die Abbildungen revolutionär: Die Frauen erschienen als ängstliche, unterdrückte Wesen mit unsicherem Schicksal – vielfach zu bloßen Schmuck- oder Gebrauchsobjekten von Männern degradiert. Somit wurde die mit »Träume« (»Sueños«) betitelte Fotoserie zum ersten fotografischen Werk, das die Rolle der Frau in der argentinischen Gesellschaft radikal kritisierte.⁸¹



Cover von *Idilio* Nr. 50, 27.12.1949

78 Plotkin, *Dreams* (Anm. 66), S. 619; Bertúa, *La cámara* (Anm. 5), S. 47.

79 Plotkin, *Dreams* (Anm. 66), S. 618.

80 Bertúa, *La cámara* (Anm. 5), S. 44; Priamo, *La obra de Grete Stern* (Anm. 1), S. 28.

81 Priamo, *La obra de Grete Stern* (Anm. 1), S. 29f.

Damit torpedierte Stern nicht nur bisweilen die in Germanis Auslegungen der Träume gegebenen Ratschläge, die meist zur Ehe und einem traditionellen Familienleben rieten.⁸² Indem die Fotomontagen auf die Probleme von zwischengeschlechtlichen und innerfamiliären Beziehungen hinwiesen, standen sie auch in starkem Kontrast zum restlichen Konzept der Zeitschrift »Idilio«, das angefangen beim Titel und Titelbild Idealen einer romantischen Liebe anhing. Nicht zuletzt setzte Stern einen klaren visuellen Kontrapunkt zur allgegenwärtigen staatlichen Bildpropaganda, in der ebenso reaktionäre Geschlechterrollen hochgehalten wurden.

Der Peronismus eröffnete Frauen auch neue Partizipationsmöglichkeiten, etwa durch die Etablierung eines weiblichen Flügels der peronistischen Partei und die Einführung des Frauenwahlrechts 1947. Doch wurde letzteres mit ausgesprochen paternalistischem Gestus verabschiedet, sozusagen als Geschenk Juan Domingo Peróns an Evita, die sich als Vorkämpferin und Fürsprecherin aller Argentinierinnen inszenierte. Dies befremdete nicht wenige Mitglieder der traditionellen Frauenbewegung um Sterns Bekannte Victoria Ocampo, die sich um die Früchte ihrer langjährigen Arbeit betrogen fühlten.⁸³ Ein weiteres Verdienst, das sich das peronistische Regime auf die Fahnen schrieb, war die Schaffung neuer Bildungs- und Arbeitsmöglichkeiten für die weibliche Bevölkerung.⁸⁴ Trotz der zunehmenden Präsenz auf dem Arbeitsmarkt wurden Frauen in der visuellen Propaganda jedoch hauptsächlich im Familienkreis und in der häuslichen Sphäre gezeigt, wie in der von der Nationalkommission intellektueller Kooperation (*Comisión Nacional de Cooperación Intelectual*) 1950 herausgegebenen Publikation »Argentinien in Bewegung« (»Argentina en marcha«).⁸⁵ Die nicht namentlich genannten Fotografen gehörten sehr wahrscheinlich der Fotoabteilung des Untersekretariats für Propaganda an.



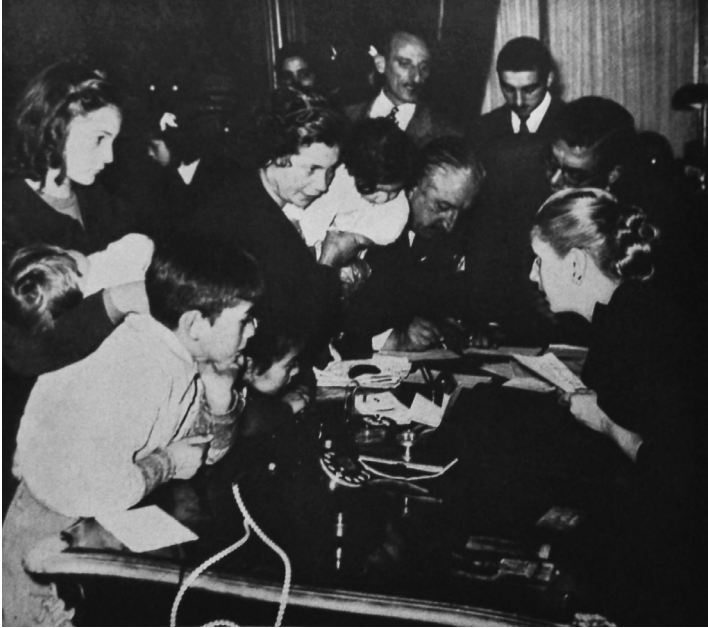
»Das Recht auf Wohlstand«
(aus: Subsecretaría de Informaciones
de la Presidencia de la Nación,
Argentina en marcha, Buenos Aires 1950, S. 44)

82 Plotkin, *Dreams* (Anm. 66), S. 624.

83 Barbara Potthast, *Madres, obreras y amantes...: protagonismo femenino en la historia de América latina* [Mütter, Arbeiterinnen und Geliebte...: Weibliche Handlungsmacht in der Geschichte Lateinamerikas], Madrid 2010, S. 270f.

84 Mirta Lobato, *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869–1960)* [Geschichte der Arbeiterinnen in Argentinien (1869–1960)], Buenos Aires 2007, S. 307.

85 Subsecretaría de la Presidencia de la Nación, *Argentina en marcha*, Buenos Aires 1950.



»Eva Perón hat sich die riesenhafte Aufgabe gestellt, sich persönlich allen aus bescheidenen Verhältnissen anzunehmen« (aus: Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación, *Argentina en marcha*, Buenos Aires 1950, S. 76)

Zwar gab es keine explizit pronatalistischen Kampagnen wie im faschistischen Italien, doch lag ein starker Fokus der Propaganda auf der Mutterrolle und der Verantwortung, zukünftige Generationen von Peronisten zu gebären. Wenn arbeitende Frauen in der Bildpropaganda auftauchten, dann zumeist in pädagogischen Tätigkeiten oder Pflegeberufen, für die sie aufgrund ihrer vermeintlich weiblichen Prädisposition besonders geeignet erschienen.⁸⁶ Als ultimatives Vorbild fungierte Eva Perón selbst, die einer großen Wohltätigkeitsstiftung vorsah. So waren Fotos von ihr weit verbreitet, auf denen sie sich persönlich um die Belange der unterprivilegierten Bevölkerungsschichten kümmerte.⁸⁷ Ähnliche Abbildungen der *primera dama* erschienen sporadisch auch in »*Idilio*«, obwohl der thematische Fokus der Zeitschrift kein politischer war.

Ein weiterer Anlass, zu dem weibliche Arbeit in der Propaganda thematisiert wurde, war die alljährliche Kür der »Königinnen der Arbeit« am 1. Mai. Hierbei wurde jedoch weniger die tatsächliche Arbeitsleistung als die äußere Erscheinung

⁸⁶ Potthast, *Madres* (Anm. 83), S. 270f.

⁸⁷ Ebd., S. 274.



BAMOS camión del encanto de la Reina del Trabajo 1952, señorita Edna Alicia Costantini, que representa a las mujeres de Olavarría y Olavarría de la provincia Entre Ríos, cuando sus compañeros de la calle Thielke, al pasar por la feria donde se encontraba la hermosa Edna Alicia, se pararon a verla. Después que anduvieron el camino que va al barrio de Olavarría, algunas palabras y preguntaron por Edna. La respuesta fue corta y precisa. Clavo y terminaron:

—En belleza deslumbrante y ya es de las reinas.

Acertada palabra del comprador, pleasantly marabá, que nació del alma la personalidad de esta muchacha argentina, trabajadora, conocida de la ciudad de Olavarría y que trajo hasta nuestra ciudad con su belleza y humildad, el reconocimiento de sus 17 años recientemente cumplidos y además esa hermosa responsabilidad que le representa a la mujer de la provincia Entre Ríos y a la vez como su responsabilidad que le confiere el honor de reina esta año.

COLECCION DE FOTOGRAFIAS

Encuentran a la Reina solamente ocupada. Conviniendo en su belleza ahora sus extraños ante de fotografiar por sus.

Edna y delia son tal la variedad del mundo...
 El momento el grupo de todas las reinas...
 En todos los presidentes puros que...
 El grupo del grupo...
 Y usted respondió...
 —¿El público? La muestra suerta...
 —Bueno, Reina...
 Como es de importante...
 Entre las de mantener que la reina podía...
 En la ciudad más grande...
 La reina...
 —¿La reina...
 Edna Alicia...
 —¿Dónde? Una gran variedad...
 —¿Dónde? Estaba expresando...
 —Oh... en una tanta alegría.



<p>CONITERRIA Y BAR</p> <p>— de —</p> <p>Vicente L. Sosa</p>	<p>GARDELLA, GONZALEZ Y CIA. S.R.L.</p> <p>Capital \$ 300.000 %</p> <p>Agrico. Vidícolas. Equipamiento de AGAR, CROSS & Co. Ltd.</p> <p>Maquinarias e Implementos Agrícolas</p> <p>—TRIUNFO— "JUBAY"— "DEBERT"— "Vulva Raulos"</p>
<p>SUPACHA ENDES</p>	<p>PELLERGRINI & S</p> <p>Charbon - T. E. Dist. — F.N.D.F.S.</p>
<p>JUAN PINTO</p> <p>Fábrica de Soda</p>	<p>ARENERA SAN ISIDRO</p> <p>— de —</p> <p>Fillipini, Cauca y Cia.</p>

CUANDO ENTRE NOSTAMOS A LA REINA DEL TRABAJO DE 1952

Todo esto linda con el sueño y es la verdad que no habré de olvidar nunca.

NOS DIJO EDNA

BUENOS AIRES

—¿Qué le pasó Buenos Aires, Edna?
 —Efectivamente muy linda. En una ciudad hermosa en toda su extensión. Palermo Bonaparte, del lado norte de los parques más hermosos...
 —¿Y después?
 —Dónde? Estaba expresando con tanta alegría y satisfacción...
 —Oh... en una tanta alegría.

BUENOS AIRES

Edna Alicia Costantini, la reina más hermosa de la Reina del Trabajo 1952, cuando de la provincia Entre Ríos, nacida en la ciudad de Olavarría, cuando a una feria del trabajo, se le conchaba y vive en ella hasta de belleza de belleza, con sus amigos, con su amor, con su familia, con su tierra, con su provincia, con su país, con su mundo, con su vida.

»Als wir die Königin der Arbeit von 1952 interviewten«
 (aus: Argentina Justicialista, April/Mai 1952, S. 4f.)

prämiert.⁸⁸ So wurde in einem Artikel in der Zeitschrift »Justizialistisches Argentinien« (»Argentina Justicialista«), dem monatlich erscheinenden Organ der peronistischen Doktrin, anlässlich der Wahl der *reina del trabajo* 1952 vor allem auf deren Schönheit und Anmut abgehoben.⁸⁹

Dieser in der staatlichen Propaganda beworbenen Idylle setzte Stern ein divergierendes Frauenbild entgegen, indem sie die Ängste von Frauen gegenüber den Herausforderungen, die die tiefgreifenden sozioökonomischen Veränderungen der 1940er- und 1950er-Jahre mit sich gebracht hatten, in ihren Fotomontagen thematisierte. Vielfach in Innenräumen angesiedelt, zeigen die Bilder oftmals beklemmende Szenarien von Eingeschlossenheit, Ohnmacht oder unsäglichen körperlichen Mühen, die von den Bildtiteln unterstützt werden. So scheint die Protagonistin im »Traum von der Flucht« nicht entkommen zu können (Einstiegsfoto dieses Aufsatzes, S. 265). Sie bleibt auf das häusliche Milieu und somit auf ihr Hausfrauendasein beschränkt. Die bedrohliche

88 Lobato, *Historia de las trabajadoras* (Anm. 84), S. 307, S. 309.

89 Vgl. dies./Marfa Damilakov, Liul Tornay, Working-class Beauty Queens under Peronism, in: Karush/Chamosa, *New Cultural History of Peronism* (Anm. 36), S. 171-208.

QUE REMOS AYUDARLE A CONOCERSE A SI MISMA, A FORTALECER SU ALMA, A RESOLVER SUS PROBLEMAS, A RESPONDER A SUS DUBIAS, A VENCER SUS COMPLEJOS Y A SUPERARSE.

PSICOANALISIS LE AYUDARA

En la página 41 hallará usted, lectora amiga, el cuestionario que facilitará su consulta, y también las respuestas a sus preguntas.



LOS SUEÑOS DE AMBICIÓN La vida que vivimos, el ambiente en que nos movemos, nuestras ansiedades, nuestras tareas, en suma, todas aquellas cosas que en conjunto forman nuestra atmósfera vital, actúan en ocasiones tremendas insuperables. Por lo general, no sabemos explicar el porqué e ignoramos las razones precisas de ese malestar difuso que se infiltra en nuestra existencia y entorpece con molestias de frías y todo todas nuestras acciones. Se debe ello a que no nos hallamos satisfechos. Aspiramos a más de cuanto la vida nos ha dado. Nos sentimos superiores, más grandes que el mundo, y ambicionamos más. El sueño aquí ilustrado representa de manera muy clara esta situación. La soñadora ha crecido, es decir, ha evolucionado espiritualmente. Su vida actual — simbolizada por su habitación — ya le queda chico. Sue ambiciosa, sus cambios, tienden mucho más allá. Logrará realizar lo que desea? Es muy probable que sí, pero las exigencias del medio son claras y no aparece en el ningún símbolo que contradiga su sentido. Todo depende, en casos como éste, de la propia soñadora. Si ella se lo propusiera, lograría concretar en realidad sus sueños.

◀ IDILIO

M parece algo muy desagradable. Un tremendo fatídico — dijo Franca, sentándose a su lado y ordenando al mozo que le trajera un chocolate caliente—. Es realmente fatídico — agregó a punto de encender un cigarrillo cuyo humo aspiró con fuerza—. Este mozo no me ha pelado con Juan... — ¡Ah! — repuso indiferente—. ¿Juana es alguna de sus amigas? — Nada de eso — contestó Franca un tanto nerviosa—. Juana es nuestra mucama. ¿Es que no lo sabías? Le dije que no y que tampoco era el caso de aclararse porque una mucama es despiada. La se sabe que los sirvientes van y vienen. Pero Franca no participaba de mi opinión porque me miro con aire de reproche y me dijo: — ¡Parece que lo tomas con calma. Pero concuérdas conmigo en que es un fatídico cuando se trata de Juan... ya ha llevado consigo, no sé si por despecho o con ánimo de venganza, todas sus cartas. No ha dejado una siquiera. — ¡Mis cartas! — preguntó sin comprender exactamente a qué se refería Franca. ¿Todas sus cartas? — ¡Sí, tus cartas — repuso Franca —, las que me escribiste el año pasado en julio y agosto. ¿Por qué me las habrás escrito, santo cielo? Claro que siempre has sido un poco grafomano; para mí escribir es como para otros dormir, como el beber, una costumbre, mejor dicho una mala costumbre. — Con mi calma habitual respondí a Franca que si había escrito aquellas cartas, fue respondiendo a un pedido suyo. Aquel año ella estaba en una playa donde se moría de aburrimiento a fuerza de hostios y mis cartas representaban una distracción, la única del día. — Ahora hablamos con que Juana, la mucama, le había robado esas cartas. ¡Bah! ¿Qué importancia podía tener el hecho? Literariamente hablando, las cartas tenían poco valor y quizá alcanzaran un mayor precio dentro de un par de centenares de años, cuando nuestros descendientes... — Gran Dios — dijo Franca —, ¿Es posible que no entendías? Qué importan los descendientes! Juana conocía muy bien el valor de esas cartas y por eso se las llevó. ¿Sabes por qué se las ha llevado? — Sinceramente hablando, no lo sé — repuso. — Para sacarme dinero, eso es. Para vengarse, ¿Sabes como se vengará? — Sinceramente hablando, no lo sé — repetí. — Sinceramente hablando, nunca sabes nada — dijo Franca con cierto desprecio y luego, en tono de protesta agregó: — ¡Pero si está claro como la luz del sol! Tomará tus cartas y se las hará llegar a mi padre. Ese es el fatídico. ¿Comprendes ahora por fin? — Claro está que comprendía. Eso sí que no. Si la dichosa mucama había llevado mis cartas al padre de Franca, todo habría terminado entre nos. El padre de un haragán, un escritorcillo holgazán. Si se enteraba de nuestros amores, sin vacilar expediría a Franca a casa de una tía o de alguna abuela, muy lejos, tal vez a alguno de esos pueblitos desérticos, perdidos entre los bosques o escondidos en algún rincón a la orilla de un melancólico y desierto lago. Un desastre. Todo terminaría en ese caso. Adios amor, adios felicidad. — Ahora tratemos de encontrar el remedio — dijo Franca, ordenando otra taza de chocolate caliente, porque el primero se había enfriado—. Hay que conseguir esas cartas, las tuyas, para ser preciso, por las buenas o por las malas. ¿Me entiendes? — concluyó en tono spero. — ¿Qué es lo que debo hacer? — pregunté. — Tengo que matar a Juana? ¿O quizá sólo tenga que incendiar su casa con las cartas adentro por supuesto? Tengo que... — No, digas cualquier cosa — respondió Franca —. Trata, en cambio, de razonar. No te pido que mates a Juana ni que prendas fuego a su casa. Solo se trata de encontrar el modo de hacerse entregar esas cartas. Eso es todo. Tú verás cómo lo arreglas. Y mañana te vas a buscar a Juana. Se llama Juana Tremontini y vive en la calle Parma número 6. Fíjate en lo que conviene hacer y recuerda que si las cartas caen en manos de mi padre, una hora más tarde me factura, bajo la vigilancia de una buena escuadra y convenientemente empaquetada, a toda velocidad y convenientemente en decir, a casi ciento cincuenta kilómetros de distancia. De modo que... — Naturalmente, fui a la calle Parma y busqué el número 6. La portera estaba ocupada y tardando a su chio. — Por favor, la señorita Juana Tremontini, la mucama. — Séptimo piso, escalera C, la segunda puerta. — Sabí las escaleras despacio. Era una casa de gente pobre, llena de mujeres, de niñas y de viejos. Las

»Der Traum von der Ambition« (aus: Idilio Nr. 79, 23.5.1950)

Perspektive wird durch die überdimensionierten Haushaltsgegenstände – Waschzuber und -brett – sowie den angsterfüllten Gesichtsausdruck der Frau noch unterstrichen.

Im »Traum von der Ambition« sind die Größenverhältnisse umgekehrt. In einem gutbürgerlichen Interieur kauert eine riesenhafte Frau, seitlich aufgestützt – die einzig mögliche Haltung, in der sie nirgendwo anstößt. Die linke Hand hat sie wie zum Schutz vor der von der Decke herabhängenden Lampe erhoben, sie wirkt verletzlich. Die Inneneinrichtung, die Kleidung der Frau sowie ihre adrette Hochsteckfrisur ordnen sie in einer wohl-situierten Mittelklasse zu – eine Gesellschaftsschicht, die nicht



»Der Traum vom Gefangensein«
(aus: Idilio Nr. 47, 11.10.1949)

zuletzt durch die peronistische Sozialpolitik erheblich angewachsen war. Die sozio-ökonomische Emanzipation ist in den Geschlechterverhältnissen aber offenbar noch nicht angekommen: Die im Titel angesprochene »Ambition« der weiblichen Figur, im übertragenen Sinne über den beengenden häuslichen Rahmen hinauszuwachsen, scheint unerfüllt zu bleiben.

Der Eindruck von Klaustrophobie wird im »Traum vom Gefangensein« auf die Spitze getrieben. Eine Frau ist in einem Käfig zu sehen, der einem überdimensionierten Vogelbauer gleicht. Dieser ist mit häuslichen Einrichtungsgegenständen, einem Sessel ausgestattet, auf dem die Hauptperson mit übereinandergeschlagenen Beinen



»Der Traum von der Sprachlosigkeit«
 (aus: Idilio Nr. 67, 28.2.1950)

sitzt. Ihr Gesicht versteckt sie teilweise hinter einem Fächer, was auf ihre Schüchternheit anspielt, aber auch nicht einer gewissen Koketterie entbehrt.

Im »Traum von der Sprachlosigkeit« wird ein anderer Aspekt hervorgehoben. Die im Brustbild porträtierte Frau hält einen Telefonhörer ans linke Ohr – wiederum ein Luxusgegenstand, der für eine materiell zunehmend besser gestellte Mittelklasse plötzlich erschwinglich wurde. Aber dort, wo sich ihr Mund befinden sollte, klafft eine Leerstelle – die Frau kann nicht sprechen. Die wie im Entsetzen erhobene rechte Hand und die weit aufgerissenen Augen unterstreichen ihren Schockzustand. Trotz der Fortschritte auf dem Gebiet der politischen Emanzipation, etwa durch das Wahlrecht, schienen Frauen noch kein wirkliches Mitspracherecht zu haben.

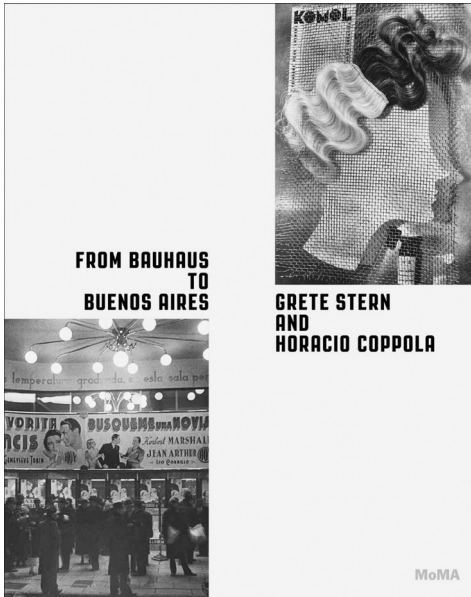
Nicht alle Begleitfotos der »Sueños« sind in Innenräume verlegt. Im »Traum von der Erschöpfung« ist ein abgewandelter Sisyphos-Mythos in bergigem, unwegsamem Gelände dargestellt. Eine im Stil der Zeit gekleidete Frau steht in Schrittstellung vorn-



»Der Traum von der Erschöpfung«
(aus: Idilio Nr. 15, 1.2.1949)

übergebeugt an einem Hang. Über ihrer Schulter hält sie ein Seil, an dem ein riesenhafter Felsbrocken befestigt ist, den sie den Berg hochziehen versucht. Zwar ist der Stein durch das Tau fixiert und kann ihr nicht so einfach entgleiten wie dem antiken Vorläufer, der dazu verdammt war, ihn mit bloßen Händen bergauf zu rollen. Dennoch weist nicht zuletzt der Titel darauf hin, dass ihre Kräfte bald erschöpft sein werden. Keineswegs endgültig von der Last befreit, wird sie dann von Neuem die Anstrengungen auf sich nehmen müssen. In ähnliche argumentative Kerben wie dieses Sinnbild der Frustration schlugen auch viele weitere Fotomontagen in »Idilio« – wie »Der Traum von den Hindernissen«, »Der Traum vom Ertrinken« oder »Der Traum von der Unterdrückung«, in denen die zeitgenössische Situation der Frau angeprangert wurde.

4. Grete Stern – Pionierin der Moderne



Späte Anerkennung: Cover des Katalogs zur Ausstellung im Museum of Modern Art in New York 2015

Zwar sprechen die Auflagenzahlen für einen ausgesprochenen Erfolg der psychoanalytischen Kolumne in »Idilio«. Dennoch wurde Grete Stern – wohl wegen des massenkulturellen Publikationszusammenhangs der Klatschzeitschrift – künstlerische Anerkennung für die Fotoserie »Träume« lange verwehrt: Als autonome Werke wurden sie erstmals 1967 in der Psychologischen Fakultät der Universität von La Plata ausgestellt. 1982 folgte eine Ausstellung in Houston, Texas, 1998/99 in Halle und Aachen.⁹⁰

Trotz autoritärer und nationalistischer Tendenzen im Argentinien der 1930er-Jahre waren die künstlerische Freiheit und die Möglichkeiten in der traditionell europafreundlichen, äußeren Einflüssen aufgeschlossenen argentinischen

Kulturszene, die Flüchtlinge aus den europäischen Diktaturen vorfanden, nicht zu unterschätzen. So war es Grete Stern nach ihrer Emigration möglich, weiter in einer am Bauhaus geschulten Formensprache fotografisch zu arbeiten; und das zu einer Zeit, da die künstlerische Moderne in Deutschland als »entartet« verfolgt wurde. In Buenos Aires leistete sie einen entscheidenden Beitrag, die Fotografie als Kunstform zu etablieren. Dabei wurde sie gleichzeitig zur Geburtshelferin weiterer avantgardistischer Bewegungen im Land. Sowohl formal als auch inhaltlich gilt ihr Werk als singular. Um das zu belegen, fehlt bisher allerdings – jenseits der rein monographischen Erforschung und Dokumentation ihres Schaffens – eine umfassendere Einordnung von Sterns Werk in die Geschichte der argentinischen Fotografie ab den 1930er-Jahren.

90 Priamo, La obra de Grete Stern (Anm. 1), S. 31; vgl. den Katalog zur Ausstellung in Halle und Aachen: Ulrike Rühlmann (Hg.), *Grete Stern, los sueños, Träume: Photomontagen*, Leipzig 1998.

Während des Peronismus, eines Regimes, das sich maßgeblich über seine Sozialpolitik definierte und dessen Kulturpolitik nachgeordnet war,⁹¹ existierten zunächst noch gewisse künstlerische Freiräume. Im antiintellektualistischen Klima der Zeit blieb Stern somit von direkter Zensur verschont, die vermehrt ab Anfang der 1950er-Jahre ausgeübt wurde. Wie viele weitere ihrer intellektuellen Zeitgenossen wusste sie sich an den Rändern des offiziellen Kulturmodells zu bewegen und sich neue Möglichkeiten künstlerischen Ausdrucks zu erschließen. Wenn ihre während des Peronismus entstandenen Werke auch keine expliziten Anspielungen auf das Regime enthalten, so hat sie im fotografischen Medium doch vielfach indirekte Kritik geübt. In »Träume« bot Stern ein vom hegemonialen politischen Diskurs abweichendes Frauenbild, das ihre Sicht auf die Lebenswirklichkeit von Frauen in Argentinien um 1950 offenlegte. Die Serie von Fotomontagen stand somit in deutlichem Gegensatz zur um Heim und Herd und die Mutterrolle kreisenden Darstellung von Weiblichkeit in der massiv eingesetzten Bildpropaganda. Auch wenn Grete Stern nach eigener Aussage keine politische Person war⁹² – etwa in dem Sinne, dass sie einer Partei angehört hätte –, äußerte sie sich in ihrem fotografischen Werk dennoch zu sozio-kulturellen Problemen, die über die Herrschaftsdauer einzelner Regierungen hinaus Gültigkeit behielten.

Nach dem Sturz Peróns 1955 räumte die selbsternannte »Befreiungsrevolution« (*Revolución Libertadora*) mit dem visuellen Erbe des peronistischen Regimes in geradezu ikonoklastischer Manier auf.⁹³ Der Großteil der Intellektuellen begrüßte die neue Militärregierung, die den Peronismus als »zweite Tyrannei« verfemte.⁹⁴ Am undemokratischen Charakter auch des neuen Systems⁹⁵ schien sich die Mehrheit der anti-peronistischen Kulturschaffenden nicht zu stören, wurden sie nach Entlassung der peronistischen Funktionäre doch größtenteils wieder auf ihre alten Posten gehoben, oder es wurden ihnen neue prestigereiche Arbeitsmöglichkeiten angeboten.⁹⁶ Auch Grete Stern profitierte von dieser umfangreichen Neubesetzung im Kulturbereich: Sie übernahm 1956 die Leitung des fotografischen Ateliers im Museum der Schönen Künste (*Museo Nacional de Bellas Artes*) in Buenos Aires, die sie bis zu ihrem Ruhestand 1970 innehatte.⁹⁷

In den 1960er-Jahren nahm sich Stern in einer fotografischen Dokumentation über indigene Gruppen in der nordargentinischen Region Chaco abermals einer benachteiligten Bevölkerungsgruppe an.⁹⁸ Die dabei entstandene Serie von rund 800

91 Fiorucci, *El antiperonismo intelectual* (Anm. 19), S. 180.

92 Vgl. den Dokumentarfilm von Antonia Lerch (Regie), *Drei Fotografinnen*: Ilse Bing, Grete Stern, Ellen Auerbach, Berlin 1993.

93 Gené, *Un mundo feliz* (Anm. 2), S. 11.

94 Mit der »ersten Tyrannei« war die Diktatur Juan Manuel de Rosas' von 1835 bis 1852 gemeint.

95 Erst 1958 machten die Generäle wieder den Weg für demokratische Wahlen frei, aus denen Arturo Frondizi als Sieger hervorging.

96 Fiorucci, *El antiperonismo intelectual* (Anm. 19), S. 186, S. 188.

97 Priamo, *La obra de Grete Stern* (Anm. 1), S. 31.

98 Vgl. ders., *Aborígenes del Gran Chaco: Fotografías de Grete Stern 1958–1964 [Indígene des Gran Chaco: Fotografien von Grete Stern 1958–1964]*, Buenos Aires 2005.

Fotografien war die erste und umfangreichste ihrer Art – Stern hatte einmal mehr Neuland betreten.⁹⁹ Eine Auswahl davon wurde 1975 bei ihrer ersten Ausstellung in Deutschland nach ihrer Emigration im Bauhaus-Archiv in Berlin gezeigt.¹⁰⁰

Während der mit rund 30.000 Todesopfern blutigsten Militärdiktatur in der argentinischen Geschichte (1976–1983) war Grete Stern als Fotografin nicht mehr besonders aktiv. Sie tat möglicherweise gut daran, reichte der Junta doch der bloße Verdacht, dass Personen in irgendeiner Form linksgerichtet oder peronistisch seien, um als »subversiv« gebrandmarkte Regimekritiker brutal zu verfolgen.¹⁰¹ 1983, im Jahr der Rückkehr zur Demokratie, hörte sie endgültig auf zu fotografieren.¹⁰²

Katharina Schembs

Humboldt-Universität zu Berlin | Institut für Geschichtswissenschaften

Unter den Linden 6 | D-10099 Berlin

E-Mail: katharina.schembs@staff.hu-berlin.de

99 Ders., La obra de Grete Stern (Anm. 1), S. 32f.

100 Ebd., S. 34. Im Bauhaus-Archiv befindet sich heute auch ein Teil des Nachlasses von Grete Stern; ein weiterer Teil ist im Besitz des Ibero-Amerikanischen Instituts der Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

101 Vgl. Marcos Novaro, Vicente Palermo, *La dictadura militar (1976–1983): Del golpe de Estado a la restauración democrática* [Die Militärdiktatur (1976–1983): Vom Staatsstreich bis zur Restauration der Demokratie], Buenos Aires 2003.

102 Vgl. Lerch, Drei Fotografinnen (Anm. 92).