

## Inszenierungsformen durch die Linse: Leid abbildende Pressefotografie während der Umbrüche 1946/47 in Indien

Sarah Liegmann

**Abstract:** Die Pressefotografin Margaret Bourke-White fotografierte 1946 und 1947 für das amerikanische *Life*-Magazin die Umbrüche in Indien. Ihre dramatischen Bilder erzielten eine ambivalente Wirkung. Zum einen wurden sie zu internationalen Ikonen, zum anderen vielfach kritisiert. Um dieses Phänomen zu verstehen, wird in diesem Artikel untersucht, ob es indische Pressefotograf/-innen gab, die ebenfalls die Umbrüche fotografierten, und hinterfragt, welche Wirkung ihre Fotografien erzielen. Aufgrund Bourke-Whites *Disaster Photography* liegt in dieser Arbeit der Fokus auf Leid abbildenden Fotografien der Teilung Indiens. Bei der Recherche wurden indische Tageszeitungen von 1946/47 auf Fotografien untersucht, um diese mit Bourke-Whites in Beziehung zu setzen. Des Weiteren wird Bourke-Whites fotografische Omnipräsenz unter Einbezug von Fotografien und der Lebensumstände indischer Fotojournalist/-innen am Beispiel Sunil Janahs und Homai Vyarawallas analysiert. Ziel dieses Artikels ist es darzustellen, welche unterschiedlichen fotografischen Inszenierungsformen es für dieses historische Ereignis gibt und herauszustellen, wie Individuen geprägt von spezifischen Pressekontexten relevante Geschichte erzählen, um somit neue Facetten dem visuellen Teilungsdiskurs hinzuzufügen. Der Artikel zeigt auf, dass auch indische Fotojournalist/-innen die Umbrüche 1946/47 fotografierten. Während Vyarawallas dokumentarischer Schwerpunkt auf der Ebene der Politik lag und sie die Teilung nicht fotografieren konnte, richtete sich Bourke-Whites Fokus auf die Dokumentation von ästhetisiertem und dramatisiertem Leid. Janah hingegen stellte das gemeine Volk heraus und zeigte das Schöne neben dem Leid.

Das Genre des Fotojournalismus und der Dokumentarfotografie wurde Anfang des 20. Jahrhunderts durch die Entwicklung der kleinen, portablen Kamera revolutioniert. Viele Zeitschriften in Amerika und Europa sandten in Folge dessen ihre Fotojournalist/-innen in Krisen- und Kriegsgebiete, um den Leser/-innen einen Einblick in die Skurrilität der Welt zu liefern (Miller 1997: 161). So erhoffte sich auch das amerikanische *Life*-Magazin, das symbolisch für die Blütezeit des amerikanischen Fotojournalismus in den 1940er Jahren steht, einen neuen visuellen Realismus (Galassi 2010: 11–9;

Kroes 2007: 64; Kapoor 2010: 13–4). Der Herausgeber von *Life*, Henry Luce, entwickelte das Genre des Fotoessays, eine Reihe von Fotografien, die eine bestimmte Stimmung hervorrufen, Informationen vermitteln und unterhaltend wirken sollen (Sarma 2016: 277). Neben vielen anderen Fotograf/-innen produzierte auch die amerikanische Fotojournalistin Margaret Bourke-White (1904–1971) Fotoessays für *Life*. Nach dem Zweiten Weltkrieg brauchte *Life* einen bzw. eine Augenzeug/-in für den Verfall des Britischen Imperiums und entsandte Bourke-White im März 1946 nach Indien (Bourke-White 1963: 272; Kapoor 2010: 18).<sup>1</sup> Nachdem sie zuvor die Ereignisse des Zweiten Weltkriegs sowie die Befreiung des Konzentrationslagers Buchenwald fotografisch dokumentiert hatte, waren die Umbrüche in Indien ein weiterer Punkt auf ihrer Auftragsliste.<sup>2</sup> Nach einem halben Jahr in Indien kehrte sie zurück nach Amerika und begann an ihrem persönlichen Buch über Indien zu schreiben. Als im August 1947 der Subkontinent in ein mehrheitlich hinduistisches Indien und ein muslimisches Ost- und Westpakistan geteilt wurde, Indien und Pakistan ihre Unabhängigkeit feierten und sich kommunalistische Unruhen<sup>3</sup> ausbreiteten, reiste sie für *Life* ein zweites Mal nach Indien. Edward Stanley, ein guter Freund und Journalist, hatte ihr nahe gelegt, ihre Indienreportage breiter und ausgewogener zu gestalten und weiteres Material für ihr Buch zu sammeln (Kapoor 2010: 25). Bourke-Whites Aufmerksamkeit lag 1946/47 auf den Gewalttaten religiöser Gruppen und auf Flüchtlingen, die sich auf dem Weg zu einem sicheren Ort befanden und die sie bevorzugt unter Einsatz ihres Blitzes auf Schwarzweißfilmrollen fotografierte.

Andere Pressefotograf/-innen, die 1946/47 in Indien fotografierten, werden durch Bourke-White vielfach in den Hintergrund gestellt, bleiben

---

<sup>1</sup> Widersprüchlich zu Bourke-Whites autobiografischen Angaben stehen Janahs Bericht und eine auf 1944 datierte Fotografie von Bourke-White. Laut Janah (2013: 29–31, 252) war Bourke-White schon Anfang der 1940er Jahre in Indien gewesen und hatte mit ihm die sich ausbreitende Hungersnot in Südindien fotografiert; ein Zeitraum, in dem Bourke-White hingegen ihre Tätigkeit als Kriegsberichterstatteerin u.a. in Italien beschrieb.

<sup>2</sup> Unter dem Titel „India’s Leader“ erscheinen ihre Bilder in der *Life* Ausgabe vom 27.05.1946. Abbildungen siehe [https://books.google.de/books?id=ZEsEAAAAMBAJ&pg=PA101&hl=de&source=gbs\\_toc\\_r&cad=2#v=onepage&q&f=false](https://books.google.de/books?id=ZEsEAAAAMBAJ&pg=PA101&hl=de&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false).

<sup>3</sup> Konflikte zwischen Hindus und Muslimen, denen u.a. religiöse, politische oder sozio-ökonomische Ursachen zu Grunde liegen.

namentlich unerwähnte, verdrängte und vergessene Fotograf/-innen. Durch die Darstellung alternativer Inszenierungsformen von anderen Pressefotograf/-innen kann Bourke-Whites monopolartige Perspektive auf das Leid, das in Indien durch die neuen Grenzverläufe verursacht wurde, relativiert werden.

Bourke-Whites Fotografien erzielen eine ambivalente Wirkung unter Rezipient/-innen. Zum einen werden sie verehrt und als internationale Ikonen zelebriert, zum anderen vielfach scharf kritisiert. Um dieses Phänomen zu verstehen, wurde von mir untersucht, ob es auch andere, speziell indische Pressefotograf/-innen gab, die die Umbrüche fotografierten, und hinterfragt, welche Wirkung deren Fotografien erzielen. Aufgrund Bourke-Whites *Disaster Photography* liegt in diesem Artikel der besondere Fokus auf den Leid abbildenden Fotografien indischer Fotograf/-innen.<sup>4</sup> Die Darstellung der leidvollen Teilung wurde vielfach in Filmen, Romanen, Schul- und Geschichtsbüchern und persönlichen Interviews analysiert.<sup>5</sup> Die Perspektive von Fotojournalist/-innen auf die Umbrüche 1946/47 in Indien fand in der Sekundärliteratur bisher kaum Aufmerksamkeit.

Die Ergebnisse dieses Artikels basieren auf den Funden einer 2014 in Delhi durchgeführten Recherche. Der Hauptteil der Untersuchung bestand darin, indische Tageszeitungen von 1946/47 auf Fotografien zu untersuchen, um diese mit Bourke-Whites in Beziehung zu setzen. Dies wird im ersten Teil des Artikels thematisiert, in dem ich bisher nicht in Betracht gezogene Pressefotografien indischer Fotograf/-innen und deren Wirkung vorstelle. Da sich die Anzahl der Leid abbildenden Fotografien in indischen Zeitungen auf einige wenige beschränkt und diese keinen bestimmten indischen Pressefotograf/-innen zugewiesen sind, untersuchte ich darüber hinaus Museen und private Fotosammlungen in Delhi. Mittels dieser Institutionen und einer daraus resultierenden weiteren Internetrecherche gelangte ich an Informationen zu dem Fotografen und Journalisten Sunil Janah

---

<sup>4</sup> *Disaster Photography* umfasst in diesem Sinne Fotoreportagen über Krisen, Kriege und Umweltkatastrophen. Ich halte eine Übersetzung des Begriffs der *Disaster Photography* mit Leid abbildende Fotografie für am besten geeignet. Die Umständlichkeit des Begriffs ist mir bewusst, jedoch empfinde ich für dieses Thema die deutsche Übersetzung bestehender Fotografiegenres als nicht allumfassend.

<sup>5</sup> Eine gute Zusammenfassung über die Analyse unterschiedlicher Genres, die das Leid der Teilung darstellen, findet sich bei Hartnack 2012 und Debs 2013.

(1918–2012) und der ersten Pressefotografin Indiens, Homai Vyarawalla (1913–2012). Beide fotografierten die Umbrüche 1946/47 in Indien, doch ihre Bilder sind nur schwer auffindbar. In welchen Zeitungen Janahs und Vyarawallas Fotografien veröffentlicht wurden, bleibt unbekannt.<sup>6</sup> Unter anderem entstand somit der Eindruck, dies sei eine Ursache für Bourke-Whites fotografische Omnipräsenz. Detailliert wird dieses Phänomen im zweiten Teil des Artikels analysiert. Dabei werden das fotografische Werk und die Lebenssituation von Bourke-White, Janah und Vyarawalla untersucht. Die biografische Ebene wird die unterschiedlichen Faktoren für die Fotoperspektiven verdeutlichen und somit zu einem tieferen Verständnis der Inszenierungsformen beitragen.

Das Trauma der Teilung wurde lange Zeit nicht in die offizielle indische Geschichtsschreibung aufgenommen, sondern als Nebenprodukt oder sinnloser Gewaltakt dargestellt. Erst in den 1980er Jahren und speziell mit dem 50. Jahrestag der Teilung gab es eine Reihe von neuen Reflexionen und Publikationen (vgl. Debs 2013; Khan 2004; Pandey 2012). Zudem fehlt eine institutionalisierte Erinnerung an die Teilung (Sarma 2015: 285; Debs 2013: 643; Mohanram 2011: 918). Die Art und Weise der Erinnerung ist demnach stark von der Generation der Überlebenden geprägt. Neben mündlichen Überlieferungen sind auch Fotografien Zeitzeugen, auf die sich die heutige Darstellung von historischen Ereignissen stützt. Ziel dieses Artikels ist es darzustellen, welche unterschiedlichen fotografischen Inszenierungsformen es für dieses historische Ereignis gibt, und herauszustellen, wie Individuen geprägt von spezifischen Pressekontexten relevante Geschichte erzählen, um somit neue Facetten dem visuellen Teilungsdiskurs hinzuzufügen. Der Artikel zeigt auf, dass auch indische Fotojournalist/-innen die Umbrüche 1946/47 fotografierten. Während Vyarawallas dokumentarischer Schwerpunkt auf der Ebene der Politik lag und sie die Teilung nicht fotografieren konnte, richtete sich Bourke-Whites Fokus auf die Dokumentation von ästhetisiertem und dramatisiertem Leid. Janah hingegen stellte das gemeine Volk heraus und zeigte das Schöne neben dem Leid.

---

<sup>6</sup> Janah formulierte selbst nur sehr allgemein, dass seine Fotografien vielfach in Magazinen in Indien veröffentlicht worden wären. Vor 1946 waren einige in den Zeitungen *People's War* und *The Illustrated Weekly in India*, sowie nach 1948 in *The Statesman* erschienen (Janah 2000: 11, 24, 40). Vyarawallas Arbeiten wurden vor 1945 ebenfalls in *The Illustrated Weekly in India*, sowie in *The Bombay Chronicle* abgedruckt (Gadihoke 2006: 27, 32–41, 45).

## INDISCHE PRESSEFOTOGRAFIE 1946/47

Um die Leid abbildenden Pressefotografien in Indien in den 1940er Jahren zu kontextualisieren, wird zunächst die Entwicklung des indischen Fotojournalismus umrissen. Laut dem Anthropologen Christopher Pinney (2008: 10, 83) gab es bereits sehr früh, ab den 1840er Jahren, Fotografie in Indien. Eine Verschiebung der fotografischen Perspektive von Naturmotiven und Bergpanoramen zu Geschehnissen auf der Straße geschah um die Jahrhundertwende. Laut Satyajit Ray entwickelten sich der indische Fotojournalismus und die Pressefotografie erst während der Freiheitsbewegung von Mohandas Karamchand Gandhi und den damit zusammenhängenden Ereignissen (Gadihoke 2006: 59). Ab 1940 erschien das *Kodak Indian Magazine* und mit der Einführung der Kodak Kamera und Zubehör von Agfa gelangte die Fotografie in den privaten und medialen Raum (Kroes 2007: 63; Warner Marien 2002: 327). Laut Janah (2013: 12–3) gab es zu dieser Zeit in Indien noch keine Kurse in Fotografie, um die Technik zu erlernen. Dementsprechend war auch keine Ausbildung im Fotojournalismus möglich und der Beruf galt als nicht respektabel. Die Fotografie wurde vielfach als ästhetisches Kunstmedium verstanden und nur einzelne Zeitungen nutzten die dokumentierende Funktion der Fotografie zur Unterstützung ihrer Berichte (vgl. Dasgupta 2014). Während die 1947 erschienenen Ausgaben der *Milap* keine einzige Fotografie zur Verbildlichung der Ereignisse enthielten, zeigten andere Zeitungen vereinzelt tagesaktuelle Fotografien von Politikern, religiösen Ritualen, Erntemisständen, Tieren, Unfällen, Sport und Kunst. Fotografien, die das Land in einer Krise dokumentierten, wurden kaum gezeigt. Dies bedeutet, dass der Fotojournalismus, speziell Leid abbildende Fotografie, 1946/47 in Indien sehr jung und entsprechend noch nicht gesellschaftlich etabliert war. Namen von Pressefotograf/-innen neben Bourke-White sind kaum dokumentiert. Über eine umfangreiche Recherche in der Literatur, in Filmen, Museen und privaten Fotoarchiven in Delhi gelangte ich zu Namen indischer Pressefotograf/-innen wie Chhajed, Debolina Majumbar, Jitendra Arya, Kamakshi Prasad Chattopadhyay, Kanu Gandhi, Kulwant Roy, Narayan Vinayak Virkar, P. N. Sarma, Pranlal K. Patel, Ram Mohan Lal, Shabbir K. Syed, T. S. Satyam und Virendra Kumar. Dies zeigt, dass eine Vielzahl an indischen Pressefotograf/-innen existierte. Relevante Details über sie

und ihre Fotografien sind im Rahmen dieser Arbeit nicht zugänglich gewesen.<sup>7</sup> Auf die Fotojournalist/-innen Sunil Janah und Homai Vyarawalla wird Bezug genommen, da ein Teil ihrer fotografischen Arbeit gut dokumentiert, archiviert und veröffentlicht ist. Das Leben und Werk Janahs und Vyarawallas wird im zweiten Teil des Artikels thematisiert. Ob Fotografien aus der tagesaktuellen indischen Presse 1946/47 von einem der aufgezählten Fotojournalist/-innen stammen, ist nicht nachvollziehbar, da die Bilder der untersuchten Zeitungen nie mit Namen der Fotograf/-innen versehen sind.

Angepasst an die Tageszeitungsbestände des Nehru Memorial Museum and Library in Delhi wurden folgende Zeitungen untersucht: die hindisprachige *Aaj* (Hrsg. Baburao Vishnu Paradkar), die urdusprachige *Milap* (Hrsg. Mahashe Khushal Chand) und englischsprachige Zeitungen aus den besonders betroffenen Regionen der Teilung: die *Amrita Bazar Patrika* (Hrsg. Tushar Kanti Ghosh, Kalkutta) und *Dawn* (Hrsg. Altaf Husain, Delhi und Karatschi), sowie *The Bombay Chronicle* (Hrsg. Pherozeshah Mehta, Bombay) und *The Times of India* (Hrsg. Ivor S. Jehu, Bombay).<sup>8</sup> Es wurden besonders viele Fotografien von politischen Konferenzen und Politikern, wie Gandhi und Jawaharlal Nehru, abgedruckt und dabei Fotografien ausgewählt, die eine mit Enthusiasmus begrüßte Unabhängigkeit Indiens zum Ausdruck bringen. Der leidvolle Aspekt der Umbrüche wurde ausgespart. Ausnahmen befinden sich in der *Amrita Bazar Patrika*, *The Bombay Chronicle*, *The Times of India* und *Dawn*. Diese Zeitungen zeigten vereinzelt Abbildungen von Menschen, die in Folge der Teilung Indiens flüchten, verletzt oder verstorben sind.

Ein exzeptionelles Beispiel für die Veröffentlichung von Leid abbildender Fotografie in indischen Zeitungen befand sich am 26.08.1946 in der bengalischen Tageszeitung *Amrita Bazar Patrika*. Die Muslimliga hatte zum Generalstreik aufgerufen und es kam nach dem sogenannten *Direct Action Day* in Kalkutta zu Auseinandersetzungen zwischen Hindus und Muslimen. Einige

---

<sup>7</sup> Eine Ausnahme bietet Kulwant Roys historische Fotografiemerkmal, die vom Aditya Arya Archive gut erschlossen wurde. 2010 publizierte *Arya History in the Making: The Visual Archives of Kulwant Roy* (vgl. Aditya Arya Archive).

<sup>8</sup> Das Archiv verfügt über teilweise lückenhafte, oder schwer leserliche Bestände. So fehlen im Untersuchungsrahmen von 1946 und 1947 von der *Amrita Bazar Patrika* von September 1946 bis Dezember 1974 alle Ausgaben. Von *The Bombay Chronicle* und *Milap* gibt es nur Ausgaben von 1947. *The Times of India*, *Aaj* und *Dawn* sind weitgehend vollständig vorhanden.

tausend Menschen wurden innerhalb von vier Tagen getötet (Pandey 2012: 23). Die Zeitung zeigte auf Seite 1 ein Foto vom Generalgouverneur Wavell in Kalkutta (*Amrita Bazar Patrika* 28. August 1946: 1).<sup>9</sup> Auf Seite 8 erschien der Artikel „Reign of Terror in Calcutta: Murder, Loot and Arson“ versehen mit Leid abbildenden Fotografien. Unter ihnen befanden sich zwei Bilder von auf der Straße liegenden Leichen, an denen Menschen vorbeieilen. Des Weiteren wurden ein zerstörtes Haus, ein Militärposten und ein brennender Laster präsentiert. Das Bild, das die Fotoseite abschloss, hatte die positive Bildunterschrift „Normal life reappears: After days of starvation people rush for food in the market“ (*Amrita Bazar Patrika* 26. August 1946: 8). Mit dem abschließenden Bild der Fotoseite, sowie dem Foto von Seite 1 entsteht der Eindruck, die Zeitung wollte Ruhe vermitteln, um keine weitere Gewalt und Angst zu schüren. Durch die Darstellung des Normalzustands in der Stadt wurde die wiederhergestellte Sicherheit verbildlicht. Alle folgenden Berichte der nächsten Tage und Monate über Aufstände, Angriffe, Blutvergießen und Tote wurden nicht mehr von Fotografien begleitet. Laut Pandey (2012: 25) sprechen Historiker vom *Great Calcutta Killing* im August 1946, als wäre dieser Zustand der Höhepunkt des Blutvergießens während der Umbrüche gewesen. Ein ähnliches Ausmaß der Gewalt ließe sich hingegen auch im März 1947 im Punjab feststellen. Zu diesem Blutvergießen existierten keine Fotografien in den Zeitungen, was dazu beiträgt, dass die Tage des *Great Calcutta Killing* als einzigartiger und nicht wiederkehrender Gewaltakt solchen Ausmaßes vor der Teilung begriffen wurden.

Ab August 1947 kam es zur Berichterstattung mit vereinzelt Fotografien von Menschen auf der Flucht. Politiker/-innen im Flüchtlingscamp waren ab September 1947 ein häufig gewähltes Motiv von *The Bombay Chronicle*. Die Fotos zeigen Lady Mountbatten und Gesundheitsministerin Raj Kumari Amrit Kaur umringt von Menschen in einem Sikh Flüchtlingscamp in Gujranwalla (*The Bombay Chronicle* 02. September 1947: 6), Lady Mountbatten auf ihrer Tour durch den Punjab, bei der sie sich mit Bewohner/-innen des Evakuierungscamps in Lyallpur unterhält (*The Bombay Chronicle* 10. November 1947: 3), den Ministerpräsidenten Maharaschtras Balasahab Gangadhar Kher im Flüchtlingscamp Chembur (*The Bombay Chronicle*

---

<sup>9</sup> Die Reproduktion der Bilder ist in diesem Artikel nicht möglich. Wenn die beschriebenen Fotografien in Büchern oder auf Internetseiten zu finden sind, wird darauf verwiesen.

16. Oktober 1947: 1) und Lady Colville beim Roten Kreuz in Bombay (*The Bombay Chronicle* 01. November 1947: 1). In der gleichen Zeit erschienen in *The Times of India* viele Porträts von Flüchtlingen. Ein Bild einer Familie vor einem Zug am Bahnhof erweckt den Eindruck, repräsentativ für alle anderen muslimischen Flüchtlinge in Indien zu stehen. Es trug die Unterschrift:

On the way to Pakistan. Three hundred and fifty of 750 Muslims employees of Sholapur, Bhusaval, Nagpur and Jansi division, of the G.L.P. Railway, who have opted to serve in Pakistan, left Bombay, in the 'Ekma' on Friday afternoon. Here are some of the employees and their families at the Mole Station before embarkation (*The Times of India* 27. September 1947: 7).

Einige Tage später erschien ein Foto eines überfüllten Flüchtlingszugs. Es ist ein bekanntes Foto, das bei meiner Recherche im Zusammenhang mit der fotografischen Darstellung der Teilung an vielen Orten auftauchte (*The Times of India* 01. Oktober 1947: 1).<sup>10</sup> Ende Oktober wurde auf der ersten Seite ein Foto veröffentlicht, das Hindus und Muslime gemeinsam beim Essen zeigt und ihre Freundschaft symbolisiert. Des Weiteren erschien ein paar Seiten weiter ein Foto, das Studentinnen des Lady Irwin College in Delhi abbildet, die Flüchtlingen helfen und Kleidung sammeln (*The Times of India* 25. Oktober 1947: 1, 9).<sup>11</sup> In der *Aaj* wurden ähnliche Fotos von helfenden Schülerinnen abgebildet (*Aaj* 13. November 1947: 7). Die Bilder in *The Bombay Chronicle*, *Aaj* und *The Times of India* vermittelten den Eindruck, dass viele Menschen engagiert das Leid in Zeiten der Umbrüche lindern. Dadurch wirken die Fotografien mit ihren Motiven überwiegend positiv. Die Darstellung der Hilfsbereitschaft von Politiker/-innen stellte das Leid der Menschen in den Hintergrund. Es entsteht der Eindruck, die Zeitungen wollten mit den Bildern das Vertrauen ihrer Leserschaft in die indische Regierung stärken und Gelassenheit vermitteln. Gegenteilige Wirkung erzielten die Fotografien und Untertitel der Tageszeitung *Dawn*. Bereits kurz

---

<sup>10</sup> Das Foto wird auch in gegenwärtigen Berichten über die Teilung genutzt, beispielsweise von AP 2015. Der bzw. die Fotograf/-in bleibt selbst nach umfangreicher Recherche unbekannt. Die Bildrechte gehören der *Associated Press*. Abbildung siehe <<http://i.dawn.com/large/2015/03/5502810fc0e0e.jpg>>, Zugriff: 14.11.2016.

<sup>11</sup> Bereits 1946 veröffentlichte *The Illustrated Weekly of India* Vyarawallas Porträts von Studentinnen des Lady Irwin College, ob sie hier jedoch wieder die Fotografin ist, bleibt unklar (*The Illustrated Weekly of India* 33 (18. August 1946), in: Gadihoke 2006: 40).



nach der Unabhängigkeitsfeier im August 1947 berichtete sie von Angriffen auf, und Schikane von reisenden Muslimen, sowie den miserablen Zuständen in indischen Flüchtlingscamps. Am 21. August 1947 wurde ein Foto von einem Mann und einem Kind am Bahnhof in Karatschi abgedruckt. Unter dem Bild hieß es:

Pakistan Special No. 8—on arrival at Karachi: An attempt was made to blow up the train near Bhatinda resulting in two of the passengers being killed and 21 injured. Among the injured were a girl of seven years and her father Murtza Ahmed seen here stepping out of the train (*Dawn* 21. August 1947: 6).

Auf der Fotografie ist nicht erkennbar, welche Verletzungen die dargestellten Personen erlitten, doch sie stehen symbolisch für die Masse der verletzten Muslime auf indischem Boden. Gleichzeitig verdeutlichte das Foto, indem es die Überlebenden zeigt, dass der Anschlag zum großen Teil scheiterte. Im Oktober 1947 erschien ein Foto von Flüchtlingskindern vor der Jama Masjid in Delhi. In der Fotounterschrift hieß es:

On Aug. 15, all Delhi celebrated Independence Day. The historic Jama Masjid looked down upon a holiday-making mass of 100,000 Hindus, Muslims and Sikhs celebrating together. But within three weeks the city was the scene of communal disorders which resulted in the loss of many lives and misery and suffering to thousands of Muslims. Here child-refugees can be seen waiting at the entrance to the Jama Masjid (*Dawn* 10. Oktober 1947: 1).

Die Fotografie verweist mit ihrem Begleittext auf zwei Aspekte der Umbrüche. War die Jama Masjid zuvor Austragungsort einer Unabhängigkeitsfeier, wandelte sich die Moschee innerhalb von zwei Monaten zu einem Zufluchtsort für Flüchtlinge. Ein weiteres Foto, das Männer um einen Wasserstrahl versammelt zeigt, verweist auf die notdürftigen Zustände in Flüchtlingscamps. Unter dem Foto stand die Notiz:

Outside the main gate of Purana Qila refugee camp in Delhi is one tap—one tap for 50 000 people. An unending stream of people carrying every kind of receptacle front old tins to ornamental vases wait patiently for water. Here, youths and men wait to wash themselves

in a natural stream gushing from the cleft of rock  
(*Dawn* 14. Oktober 1947: 1).

Mit den Fotografien verbildlichte *Dawn* neben den Missständen, auch indirekt das Problem der gegenseitigen Zuständigkeitszuweisungen, das sowohl von Gandhi als auch von einigen Mitgliedern der Regierung 1947 nicht ernst genommen wurde (Pandey 2012: 139). Die Fotografien von Flüchtlingscamps in Delhi wirken wie eine Schuldzuweisung an Indien, indem der muslimischen Leserschaft anschaulich verdeutlicht wird, wie schlecht Hindus ihre Mitmenschen behandeln und Hilfe für muslimische Flüchtlinge in Indien ausbleibt. Laut Pandey (2012: 139) wurden ab September 1947 muslimische Flüchtlingscamps in Delhi, speziell die riesigen am Purana Qila und Humayun's Tomb, vernachlässigt und behandelt, als wäre Pakistan für sie zuständig. Der kleine Anteil von Leid abbildenden Fotografien und deren Wirkung wurde in jeder Zeitung durch andere Fotografien überblendet. Nehru ordnete 1948 eine Zensur über Berichte kommunalistischer Unruhen an, um weiteres Blutvergießen zu vermeiden (Daiya 2008: 7; Debs 2013: 644).<sup>12</sup> Die Zeitungen konzentrierten sich in den Jahren nach 1948 vorerst auf die Lebenden und weniger auf die Toten (Debs 2013: 644). Dieser Umgang mit dem Leid der Teilung lässt sich schon 1947 bei den Motiven der Fotografien feststellen. Die überwiegende Anzahl von Bildern zeigte die historischen Umbrüche in Indien im positiven Licht. Pinney (2004: 146) schreibt über die Bilderproduktion während der Umbrüche: „India gained independence in 1947. The trauma of Partition was never visually represented by the commercial picture production industry“. Während er sich dabei auf handgemalte Bilder für Werbezwecke wie Plakate oder Collagen bezieht, ist diese Aussage auch auf Fotografien übertragbar. Die Anthropologin Veena Das sagt über die indische fotografische Perspektive auf die Teilung im Film „Post Midnight Hour“ von Prasar Bharati und Asim Ghosh:

The Camera shows a certain hesitation in looking at the events of the partition directly. So the trauma is not fully visually rendered and I think that makes the partition as a kind of event that does not have a definitive beginning and that does not have a definitive end. It is ra-

---

<sup>12</sup> Entgegen Nehrus Annahme begründen heute indische Intellektuelle, Regierungsbeamt/-innen und Filmschaffende gegenwärtige kommunalistische Konflikte mit dem nicht reflektierten Teil der Geschichte über das Blutvergießen während der Teilung (Debs 2013: 647).

ther like a script which has been erased over in parts, it has been rewritten, it has been retouched. But it is constantly living in memory (Bharati 1998).

Zeitungen von 1946/47 erwecken den Eindruck, Abbildungen von Leid nur einzusetzen, wenn sie auf Missstände aufmerksam machen, deren Ursache in der Schuld Anderer lag. Die publizierten Leid abbildenden Fotografien wirken durch die Weitwinkelperspektive ihren Motiven gegenüber distanziert. Als ob sich der oder die Fotograf/-in nicht nah an das zu fotografierende Leid heran begeben konnte, als ob eine moralische Schranke für die Fotograf/-innen existierte. Auf Nahaufnahmen von todkranken oder gar toten Babys, Kindern, Müttern oder alten Menschen – wiederkehrende Motive bei Bourke-White – wurde verzichtet.<sup>13</sup> Die Bilder von indischen Fotojournalist/-innen, die veröffentlicht wurden, haben dementsprechend nicht in dem Maße eine emotionale Wirkung auf die Betrachter/-innen, wie es Bourke-Whites aufweisen. In indischen Zeitungen vermittelten erst die Bilduntertitel die Aussage der Fotografien und bewerteten das Abgebildete. Es sind Fotografien, die gegenüber Bourke-Whites Fotos verblassen, da sie nicht zusätzlich dramatisch inszeniert und ästhetisiert sind.

### UNANTASTBARE OMNIPRÄSENZ BOURKE-WHITES!?

Bourke-Whites Fotografien sind bis heute omnipräsent. Bereits Anfang November 1947 publizierte *Life* erstmals eine Auswahl ihrer Leid abbildenden Arbeit. Unter der Rubrik des *Photographic Essay* wurde ihre Fotoreihe mit dem Titel „The Great Migration“ neben vielen anderen Fotoreportagen gezeigt.<sup>14</sup> Der Fotoessay bestand aus zehn Fotografien, die nur einen Teil ihres schockierenden Repertoires, das sie während der Teilung schuf, ausmachten. Den größten Teil ihrer Indienfotografien veröffentlichte Bourke-White selbst 1949 in ihrem Buch *Halfway to Freedom*, das ihre Fotografien zusammen mit Erfahrungsberichten präsentiert. Das Buch beinhaltet Foto-

---

<sup>13</sup> Ob die Herausgeber/-innen andere Bilder bewusst nicht zeigten oder sie keine andere Auswahl hatten, bleibt unklar.

<sup>14</sup> „The Great Migration Story“ wurde in *Life*, Nr. 18 am 03. November 1947, S. 117–125 veröffentlicht. Abbildungen siehe [https://books.google.de/books?id=rEEAAAAMBAJ&pg=PA117&hl=de&source=gbs\\_toc\\_r&cad=2#v=onepage&q&f=false](https://books.google.de/books?id=rEEAAAAMBAJ&pg=PA117&hl=de&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false), Zugriff: 10.03.2017.

grafien von Politikern, religiösen Festen und Bilder des indischen Alltagsleben, allerdings wird es mit ihren „The Great Migration“ Fotografien eröffnet. Damit erhalten die Bilder besonderes Gewicht. Es werden Fotografien präsentiert, die das Leid und den allgegenwärtigen Tod 1946/47 in Indien darstellen: Flüchtlingsströme; Flüchtlinge mit Ochsenkarren; Frauen und Alte auf Eseln und auf den Schultern der Männer; Neugeborene, Skelette, Verletzte und Tote am Wegesrand; Leichen im Fluss, tote Körper, auf die sich Geier stürzen und verzweifelte Menschen in überfüllten Flüchtlingscamps. Ihre Bilder sind rabiāt, großartig, tückisch, besitzergreifend, voyeuristisch, räuberisch, süchtig machend und komprimierend – Eigenschaften, die die Essayistin Susan Sontag (1999) allen Fotografien zuschreibt. Bourke-White verriet, dass es manchmal eine Stunde gedauert habe, bis die Gesichter und Gesten der Menschen das ausdrückten, was sie wiedergeben wollte. Wenn es dann soweit gewesen sei, hätte sie die Szene bereits auf den Film gebrannt, bevor die Leute es gemerkt hätten (Sontag 1999: 181). Somit beinhalten die Fotografien auch ihre Vorurteile und Erwartungen des ‚kulturell Anderen‘. Richard Pollard, Bildredakteur bei *Life*, beschrieb Bourke-White als Fotografin, die Objekte fotografierte und auch Menschen zu diesen werden ließ (Cookman 1998: 200). Diese Einschätzungen verdeutlichen, dass Bourke-White dem Klischee amerikanischer Fotograf/-innen der 1940er Jahre entsprach und aggressiv, unfreundlich und respektlos gegenüber ihren fotografischen Objekten war (Cookman 1998: 200). Goldberg merkt dazu an:

The American knew how to make monumental and memorable images, full of dignity, sorrow and a formal air of permanence: temporary images elevated to mythic stature. The Indian was frequently more informal and candid, not necessarily better or worse but wholly different in approach (Goldberg 1998: E36).

Bourke-Whites Bilder sind nah am fotografischen Objekt und hatten in der Presse aufgrund der verbalen Schärfe der Bilduntertexte zusätzlich noch einen außerordentlichen Effekt auf die Betrachter/-innen.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Sie wirken im Kontext der Presse durch die Untertitel noch dramatischer, kombiniert mit ihren persönlichen Narrationen jedoch nachsichtiger. Detailliert stellt Sarma zu Bourke-Whites Buch *Halfway to Freedom* fest: „She tells the story of Partition in a far more personal voice than that which comes to light in her photographs (Bourke-White 1949: 3–21).“

Ein Bilduntertitel aus „The Great Migration“ lautete:

The vultures descend to tear at the bodies of four Moslem pilgrims who were murdered and left lying in a flooded field only 6 miles outside of Amritsar. Death has become a commonplace in this area that the harried emigrants seldom even turn to look at the spectacle of vultures or dogs feasting on human flesh (Bourke-White 1947: 121).

Ein weiteres Beispiel aus dem Fotoessay gab den Rezipient/-innen sogar durch negativ konnotiertes Vokabular die Denkrichtung vor:

This strange litter was devised to carry aged and exhausted Moslem woman, sitting in a sheet with legs drawn up. The bamboo pole is supported by her brother-in-law and her son. When this photograph was made, the family had been four days without food, but men were managing to keep up with convoy (Bourke-White 1947: 122).

Diese Fotografien und ihre Texte blieben und bleiben im Gedächtnis. Pramod Kapoor begegnete Bourke-Whites Fotografien 2005 im *Getty* Archiv in London (Sarma 2014: 284) und veröffentlichte sie daraufhin 2006 in der Lotusedition von Khushwant Singhs *Train to Pakistan* und 2013 im Bildband *Witness to Life and Freedom*. Immer wieder wurde mit Bourke-Whites Fotografien an die Umbrüche in Indien erinnert. Wiederholt wurde und wird Bourke-Whites Perspektive der Teilung aufgegriffen; dies gilt jedoch nicht für die Arbeiten der indischen Pressefotograf/-innen. Die einzelnen Leid abbildenden Fotos indischer Fotograf/-innen gerieten in Vergessenheit und es entstand der Eindruck, Bourke-White allein hätte das Leiden der Teilung fotografiert.

---

Instead of presenting us with the dramatically staged narrative of the *Great Migration* we hear stories of several little migrations. She allows us to partake of individual destinies, and at least some of the individuals she talks about are named and given a voice—very much in contrast to the victims in her photographs who remain name- and powerless“ (Sarma 2015: 283). Ebenso verdeutlicht Bourke-Whites *Interview with India*, ein Buch über ihre Zeit in Indien, das 1950 ohne Fotografien erschien, dass ihre Arbeitsweise und Perspektive einen sensibleren und persönlicheren Zugang zu Leid zulassen als ihre Fotografien (vgl. Bourke-White 1955). Somit gilt es in Bezug auf Bourke-Whites Inszenierungsformen zwischen ihrer Auftrags- und freischaffenden Arbeit zu differenzieren.

Laut der Filmproduzentin und Verlegerin Sabeen Gadihoke (2006: 59) waren die indischen Fotograf/-innen 1946/47 das Produkt eines bestimmten historischen Moments und fotografisch auf die nationale Bewegung fokussiert. Aus einem neuen indischen nationalen Bewusstsein heraus werden die Fotografien indischer Fotograf/-innen heute wieder in Büchern und Museen in Indien präsentiert, die den Aspekt der Unabhängigkeit 1947 dokumentieren (vgl. Anant 1997; Karlekar 2013). Dazu zählen auch die Arbeiten von Sunil Janah und Homai Vyarawalla. Einsicht in die Fotografien Janahs erlangte ich über sein post mortem erschienenes Buch *Photographing India* und seine Website.<sup>16</sup> Viele seiner Fotografien befinden sich in seinem Nachlass, aber auch im Archiv der Kommunistischen Partei Indiens (CPI) (Guha-Thakurta 2002: 41) und wurden international ausgestellt. Viele Negative und Abzüge von Vyarawalla sind verloren gegangen, verbrannt oder weggeworfen worden (Karlekar, 2013: 150). Ihre bestehende Kollektion aus Fotografien, Negativen und Kameras befindet sich seit März 2010 bei der von ihr gewählten *The Alkazi Collection of Photography*, die der gemeinnützigen Stiftung *Alkazi Foundation of the Arts* angehört. Durch sie wird Vyarawallas Werk in Büchern veröffentlicht und für Recherchen bereitgestellt. Viele der noch vorhandenen Fotografien befinden sich im 2006 entstandenen Buch *India in Focus: Camera Chronicles of Homai Vyarawalla* herausgegeben von Gadihoke. Um die Omnipräsenz Bourke-Whites zu verstehen und Aufschluss über die unterschiedlichen Inszenierungsformen der Umbrüche zu erlangen, werden im Folgenden Janah und Vyarawallas Fotografien, sowie ihre Lebensumstände analysiert.

Janah und Vyarawalla kannten Bourke-White. Ihre Einstellungen zur Fotografie unterschieden sich jedoch maßgeblich. 1946 bat Bourke-White Janah, mit ihr die Tage vor und nach der Teilung Indiens zu dokumentieren (Rahman 1995; Janah 2013: 29–33). Zu dieser Zeit war Janah als Mitglied der CPI stark in parteinahe Arbeiten eingebunden. So fotografierte und edierte er Fotografien für die Zeitung der CPI *People's War* (später *People's Age*), die mit der Einführung des Formats der *picture-story* ein Vorreiter in Indien war. Janah konnte mit seiner Tätigkeit nur knapp die Kosten des täglichen Bedarfs abdecken, auch nachdem er durch seine Bilder über die Hungersnot Bekanntheit erlangt hatte (Janah 2013: 11, 15). Seine Arbeiten

---

<sup>16</sup> Abbildungen siehe Janah 2000 (Section 1.2, Part B, Panel 6 und 7) und Janah 2013: 154–160.

spiegeln einen starken Einfluss parteiideologischer Ansichten auf die Rolle und Funktionalität der Fotografie wieder. Janah (2013: 110) war der Meinung, dass Fotografien keine direkte politische Aussage treffen, aber Emotionen hervorbringen können, die für soziale und politische Zwecke nützlich seien. Mit dem Wissen um diese Funktion fotografierte er 1946/47. Ram Rahman, Kurator des Sunil Janah Archivs, sagt dazu:

Janah was actually a political person. He was a political worker. He was not a political journalist documenting these events from an outside. His political work happened to be his photography and that's completely ingrained in the work that he did (Oxford University Press 2013).

Janah (2013: 109) erläuterte, dass er durch die Partei in die fotografische Dokumentation des Volkskampfes gegen Armut, Ungerechtigkeit und Ausbeutung involviert wurde. Diese Themen erweiterte er fotografisch, indem er andere Aspekte des Lebens der Menschen, die für ein besseres Leben kämpfen, hinzufügte. Dadurch hatte er als Fotograf eine idealisierte Beziehung zu seinem Objekt. Geprägt von marxistischen Ideologien konzentrierte sich Janah darauf ein heroisches Porträt des indischen Proletariats zu schaffen. Seine Protagonist/-innen waren die einfachen Leute (vgl. Dasgupta 2014) und sein Ziel waren aussagekräftige, gut komponierte und technisch fehlerfreie Fotografien, die entgegen der Inszenierung der großen internationalen Magazine und Zeitungen ein Bild von Indien zeigen, das nicht auf dem Elend von traurigen Menschen aufbaute (Janah 2013: 23). Dasgupta schreibt über Janah und andere kommunistische Künstler/-innen im Bezug auf das Leid in ihren Werken:

Rather than archiving the status of works of immense beauty and appeal that addressed suffering, their works were more like prosaic headlines, news bulletins and eyewitness reports—practical documents that accurately recorded the truth [...] without any frills [...]: to make art into political reportage; to keep it as factual, functional, minimal and economic as possible; to make it into a distilled historical record that can serve as a practical weapon (Dasgupta 2014: 451–2).

Als lokales junges Fotografietalent galt Janah auch als Rivale ausländischer Fotograf/-innen. Sein Studio in Kalkutta war ein Treffpunkt für angesehene

Leute der politischen und kulturellen Szene, das auch Bourke-White besuchte (Anant 1997: 221). Sie suchte Janah aufgrund seines Ansehens, seiner Kenntnisse und Zugangsmöglichkeiten auf, da sie politische Kontakte, sowie einen Übersetzer und Fotografen benötigte, der auch sie angemessen mit ihrer Kameraausrüstung ablichten konnte (vgl. Goldberg 1998). Janah wurde durch *Life* finanziell entlohnt und reiste mit Bourke-White, einer Reporterin und einem Fahrer durch Bengalen. Die ältere und erfahrene Bourke-White verdeutlichte ihm, dass die Fotografie genauso aussagekräftig sein kann, wie der Journalismus, den er vorrangig ausüben wollte (vgl. Rahman 1995). Janah (2013: 30) empfand, dass sie beide einen ähnlichen Fotografiestil und eine Herangehensweise teilten mit der Ausnahme, dass sie unterschiedlich viel Zeit und Materialkosten zur Verfügung hatten. Goldberg verweist in Guha-Thakurtas Buch ebenso auf ihren ähnlichen Stil, differenziert jedoch:

Bourke-White's bold, static, iconic images were an effective form of shorthand to sum up major events in a photo essay for a public that knew little of the place or people. Mr. Janah's style, similar in many ways to hers, tended to be looser, somewhat more caught on the wing and intimate (Guha-Thakurta 2002: 41).

Da Bourke-White das Leid auf den Straßen suchte, riskierten sie viel für ein gutes Foto. Sie ermutigte Janah ihr in die Nähe der größten Moschee in Kalkutta, der Nahkoda Masjid, zu folgen, da von diesem Gebiet Straßenkämpfe gemeldet worden waren. Sie sagte zu Janah, sie werde ihn als schwarzen Amerikaner ausgeben, er solle unter keinen Umständen Bengali sprechen (Janah 2013: 32; Rahman 1995). Es lässt sich vermuten, dass Bourke-White die Umbrüche uneingeschränkter fotografieren konnte als indische Fotojournalist/-innen. Doch auch das Agieren der Amerikanerin war durch ihr Erscheinungsbild beeinträchtigt. Einerseits war sie eine westlich, religiös neutrale Fotografin, andererseits unverwechselbar eine Frau, die u.a. auch Vyarawalla aufgrund ihres großen Kameraequipments und ihrer Eskorte bekannt war (Gadihoke 2006: 83). Bourke-Whites körperliche Präsenz, ihr Attraktionscharakter, wie es Rahman ausdrückt, hatten erhebli-



chen Einfluss auf jedes ihrer Bilder.<sup>17</sup> Sie selbst hatte dagegen Strategien entwickelt. Ihre Reporterin Lee Eitingon berichtete:

We were there for hours. It was the most painful experience of the trip. [Bourke-White] found a group she liked. She told them to go back again and again and again. They were too frightened to say no. They were dying. [Money] [...] wouldn't help them. These people just needed to move on. That's why she was such a good photographer. People were dying under her feet... She thought herself a great humanitarian, but when it came to individual people... (Kapoor 2010: 28).

Diese Situationsbeschreibung veranschaulicht, dass Bourke-White ihre Erwartungen und Vorurteile durch aktives Eingreifen in ihre Bilder komponierte.

Im August 1946 fotografierten Bourke-White und Janah in Kalkutta die Folgen des *Direct Action Day*'s. Bourke-White fotografierte Leichen, die von Geiern verzehrt werden und kaum noch als solche zu erkennen sind, Leichenverbrennung und -abtransport und verstümmelte Leichen auf der Straße, in Häusern und im Abort.<sup>18</sup> Janahs Bilder, die er drei Tage nach den kommunalistischen Unruhen in Kalkutta fotografierte, zeigen Menschen, die für Essenrationen vor Geschäften stehen und ebenfalls Leichen auf der Straße.<sup>19</sup> Die brutale Intensität, mit der Bourke-White das Leid und Elend dokumentierte, ist bei ihm nicht zu finden. Janahs Arbeiten können nicht mit den dramatischen Bildern Bourke-Whites mithalten, da sein Fokus nicht auf das Leid, sondern vielmehr auf die Menschen und ihre Freude neben dem Leid gerichtet war. Bourke-Whites Fokus und die daraus resultierenden Motive, besonders ihre Fotografien über die Ereignisse in Kalkutta 1946, wurden dementsprechend vielfach als unmoralisch und einseitig bewertet. Beispielsweise schreibt Karlekar:

Bourke-White carried out her mission with single-minded determination, ploughing through the dead and dying with impurity. Soon, Mohammed Ali Jinnah's Direction Action Day found her in the 'fetid alleys' of

---

<sup>17</sup> Rahman betont: „The astonished reaction of ordinary Indians to a young, attractive, short-haired white woman in pants and boots is apparent in every picture of hers“ (Rahman 1995).

<sup>18</sup> 11 Abbildungen siehe Cosgrove 2014.

<sup>19</sup> Abbildungen siehe Janah 2000.

Calcutta photographing the dead and dying in various stages of decomposition (Karlekar 2013: 147).

Somini Sengupta (2006), Journalistin der *New York Times*, rezipiert Bourke-Whites Bilder in *Train to Pakistan* mit den Worten: „The photographs reproduced in the book are gut-wrenching, and staring at them, you glimpse the photographer’s undaunted desire to stare down horror“. Dagegen wirken Janahs Leid abbildende Bilder wie aus einer respektvollen Distanz fotografiert. Seine Fotografien werden von der Oxford University Press, Herausgeber von Janahs *Photographing India* 2013, als realistisch und sensitiv beschrieben (Oxford University Press 2013).

Bei der Betrachtung der virtuellen Ausstellung *Sunil Janah: Inside India, 1940–1975*,<sup>20</sup> angelegt nach einer Ausstellung in San Francisco im Jahr 2000, die sieben Fotografien von Janah unter der Überschrift „Partition, Refugees 1946–1971“ und sechs Bilder unter „Partition, Riots 1946–48“ präsentiert, fällt auf, dass sich einige Motive mit denen von Bourke-White überschneiden und doch eine andere Wirkung erzielen. Zum einen sind die Bilduntertitel zu seinen Fotografien prägnant, sachlich und beinhalten meist nur grobe Zeit- und Ortsangaben. So heißt es beispielsweise unter einem Foto, dass Flüchtlinge nachts in einem Boot zeigt: „Villagers fleeing in boats under cover of darkness during communal riots in Bengal, eastern India, 1946–47“ (Janah 2000). Zum anderen wirken die fotografierten Menschen in den dargestellten leidvollen Situationen auch voller Hoffnung. Durch die Mimik und Gestik der fotografierten Flüchtlinge wird das Hoffen auf eine bessere Zukunft transportiert. Die Menschen wirken überwiegend gesund und kraftvoll. Ein anderes Motiv von Janah sind Flüchtlinge, die auf einen Zug wartend am Bahnhof liegen. Der Untertext verrät, dass eine Mutter mit ihrem Kind aus der Konfliktregion von Ostbengalen geflohen war. Sie werden ruhend oder schlafend abgebildet. Die friedliche Szene wirkt wie eine Pause vom Leid für die Geflüchteten. Janah dokumentierte ebenfalls einen Neuanfang: ein Flüchtlingskind in einer neu aufgebauten Hütte. Diese Wahrnehmung des Schönen neben dem Leid in seinen Fotografien wird unterstützt durch Janahs Aussage, dass er das Leben der Menschen trotz ihrer Not nie freudlos vorfand (Janah 2013: 109). *Disaster Photography* war

---

<sup>20</sup> Siehe <<http://suniljanah.org/sjanah/exsf00/vexsf00.htm>>, Zugriff: 18.06.2014.

für ihn ein moralisches Dilemma. Er musste für sich ständig den Umgang zwischen helfen und dokumentieren aushandeln und fotografierte für das Publikum die Tragödie und die Opfer (Janah 2013: 10; Karlekar 2013: 160).<sup>21</sup> Seine seelische Verfassung zeigt, dass er mit einem anderen Gewissen fotografierte als Bourke-White. Während in Bourke-Whites Bildern keine positive Wirkung zu finden ist, da sie gezielt abgemagerte, kranke und tote Flüchtlinge im Close-up fotografierte, entzog sich Janah dieser Motive und wählte Nahaufnahmen nur bei Motiven mit positiven Ausdruck. Aus seiner Hand existieren außer den bereits gelisteten Leid abbildenden Fotografien auch Bilder der Umbrüche, die das friedliche Zusammenleben von Muslimen und Hindus oder politische und soziale Ereignisse rund um Gandhi, Nehru, Subhash Chandra Bose und Jinnah zeigen (vgl. Oxford University Press 2013). Janah selbst sagte über sich und seine Fotografie:

Photography became my profession quite fortuitously. I used to work for a political paper, and gradually I found that my photographs were attracting more attention than my stories. It was a time of great excitement in India, but also a time of turmoil and tragedy—and I simply documented life around me. When I saw people dying of starvation or marching through the streets shouting slogans, I photographed them. Of course, I never attributed to myself any solemn task of recording history, although some of my pictures have now become such records (Anant 1997: 12).

Der große politische Einfluss auf Janahs Fotografie wurde besonders deutlich, als er sich 1948 enttäuscht von der Politik dafür entschied, seine Reporterkarriere zu beenden und fortan freiberuflich Studiofotografie zu betreiben, wodurch er ein vielfältigeres und schöneres Porträt der Gesellschaft dokumentieren konnte (Rahman 1995; Goldberg 1998; Janah 2013: 39).

---

<sup>21</sup> Sunil Janah sagte im Interview mit V.K. Ramachandran (1998): „It was very distressing because I felt like doing things other than taking photographs. The camera is, of course, a kind of symbol of prying curiosity. People were starving and dying and I was holding a camera to their faces, intruding into their suffering and grief. I envied people who were involved in relief work because they were at least doing something to relieve the people's distress. It was a very harrowing experience, but I also felt that I had to take photographs. There had to be a record of what was happening, and I would do it with my photographs“. Es fiel ihm bis ins hohe Alter schwer zu akzeptieren, dass sein Erfolg auf *Disaster Photography* aufbaute (Janah 2013: 10).

Homai Vyarawallas Fotografie der Jahre 1946/47 steht, wie bei Janah, im unmittelbaren Zusammenhang mit Politik. Auch sie hegte anfänglich Selbstzweifel gegenüber ihren fotografischen Fähigkeiten<sup>22</sup> und deren historischer Relevanz und auch sie beendete frühzeitig ihre Karriere als Pressefotografin. Als Grund dafür nannte sie, anders als Janah, die Raffgier ihrer Kolleg/innen, mit der sie sich nicht mehr identifizieren konnte (vgl. Pandya 2012). Sie fotografierte von 1942 bis 1951 zusammen mit ihrem Ehemann Maneckshaw Vyarawalla, der ebenfalls Fotograf war, für den British Information Service. Wohnhaft am Connaught Place in Delhi, erlebten sie und ihre Familie 1946/47 Leid und Schrecken in der Hauptstadt Indiens. Die Soziologin Malavika Karlekar berichtet, dass die Vyarawallas unmittelbar miterlebten, wie der muslimische Hausverwalter ihres Apartments in ein Flüchtlingscamp vertrieben wurde (Karlekar 2013: 151; Gadhioko 2007: 50). Vyarawalla sagte, sie habe die Teilung nicht fotografiert, da sie kaum das Haus verlassen habe:

I didn't take pictures of Partition because I was working in the office and couldn't go out. Another reason I couldn't go out was that we were living in a Muslim's house in Connaught Place. People wanted to burn that house down, to loot the furniture in the landlord's shop downstairs. So one of us had to be there. At the same time, we had to work in the office. My son was four years old. We had to take turns saving our house and family, and at the same time we were working. Those were difficult times. We had to be dressed all the time, never knowing when we would have to move (Bunsha 2005).

Das Zitat zeigt, dass Vyarawalla 1946/47 vor allem damit beschäftigt war, ihr eigenes Überleben und das ihrer Angehörigen zu organisieren und nur ungewiss in die Zukunft blicken konnte. Hatte sie vor 1940 in Bombay noch das öffentliche Leben fotografiert, konzentrierten sich ihre Motive aus Delhi auf innenpolitische Ereignisse. Ihre Arbeit als Fotografin beschränkte sich auf politische Werbeveranstaltungen, Kongresse, Besprechungen und Meetings.<sup>23</sup> Sie dokumentierte die Umbrüche auf politischer Ebene, jedoch nicht

---

<sup>22</sup> Sie veröffentlichte ihre ersten Bilder im männerdominierten Fotografiegeschäft der 1940er Jahre unter dem Pseudonym ihres Ehemanns (Karlekar 2013: 151).

<sup>23</sup> Abbildungen siehe Gadhioko 2006: 58–81.

das Leid der Teilung auf der Straße. Sie fotografierte aus einer Perspektive, die ihre Nähe und Vertrautheit zu indischen Freiheitskämpfer/-innen und Politiker/-innen erkennen lässt: u.a. die Hauptakteure der Umbrüche Gandhi, Nehru und Jinnah (Gadihoke 2006: 47; Karlekar 2013: 152). Gadihoke (2006: 78) meint: „While [Vyarawallas] photographs might have seemed to contribute to a broadly homogenous nationalist iconography, Homai’s narratives about some of these events revealed far more critical insights into the history that she was witnessing“. Ihre Fotografien der nationalen Bewegung wirken nicht naiv, sondern vielfach reflektiert und kritisch. Ein Beispiel dafür ist ihre Bilderserie vom 2. Juni 1947.<sup>24</sup> An diesem Tag fotografierte sie die Parteispitzen des Indischen Nationalkongresses, der Muslimliga, sowie die Sikh-Anführer und dokumentierte damit die Abstimmung über die Teilung des Landes. Karlekar (2013: 152–3) bemerkt zu diesen Fotografien: „Homai’s comments on the meeting are most salutary: ducking behind benches and crouching out of sight to take her photographs, she could not help but register that only ‚a handful of people‘ voted for Partition of India“. Es entstand ein Foto, das den müden Nehru zeigt, der erschöpft seine Hand bei der Abstimmung für die Teilung hebt. Als professionelle Fotografin mit einem sehr präzisen Blick lässt sie die Betrachter/-innen die Geschehnisse über die Ereignisse hinaus wahrnehmen (Karlekar 2013: 151).

Anders als bei Bourke-White stand Vyrawallas Arbeitgeber ihrer Bildproduktion zeitweise im Weg, beispielsweise am 15. August 1947, als sie aufgrund ihrer Verbindungen zu Großbritannien nicht ins indische Parlament hinein gelassen wurde (Gadihoke 2006: 69). *Life* wollte seine Fotograf/-innen vor einem bestimmten historischen Ereignis namhaft werden lassen und dafür alle Hindernisse beseitigen. Vor diesem Hintergrund wurden andere Fotojournalist/-innen klein gehalten.<sup>25</sup> *Life* war der Meinung,

---

<sup>24</sup> Abbildung siehe Gadihoke 2006: 81.

<sup>25</sup> Als Gandhi am 30. Januar 1948 ermordet wurde, waren Cartier-Bresson und Bourke-White schnell am Ort des Geschehens. Aus Respekt soll Cartier-Bresson nicht den überfüllten Raum betreten haben, in dem Gandhis Leichnam lag, sondern nur behutsam durch die Gardinen fotografiert haben. Bourke-White hingegen soll sich in den Raum gekämpft und mit Blitzlicht fotografiert haben, woraufhin sie des Hauses verwiesen und ihre Negative zerstört wurden. *Life* war empört, dass seine Starfotografin von Cartier-Bresson, einem *Magnum*-Repräsentanten, überschattet wurde, reagierte schnell und erzwang den Verkauf der *Magnum*-Bildrechte, ohne Cartier-Bressons Wissen und Zustimmung. Somit erschienen die Bilder des *Magnum*-Fotografen am 16. Februar 1948 unter dem Titel *Gandhi*

die Teilungsgeschichte Indiens benötige keine weiteren Fotograf/-innen. Bourke-White war bewusst, welche Inszenierungsform ihr Auftraggeber forderte (Sarma 2015: 11) und dass sie ihren Ruf als Starfotografin weiter mit der Teilungsgeschichte stärken würde. Janah und Vyarawalla behaupteten beide, nicht mit dem Bewusstsein fotografiert zu haben, ihre Bilder könnten in die Geschichte eingehen. Ihre Bilder sind durch die Abbildung von wichtigen Politiker/-innen, Leid oder indirekter Kritik äußerst wichtig, doch ihre Intentionen und Bildaussagen deckten sich nicht mit *Life's* Erwartungen.

Welche Bilder am Ende ihren Weg in die Zeitungen fanden, entschied der Herausgeber. Bei Fotojournalist/-innen im Ausland war es üblich, dass die Fotograf/-innen ihre Filmrollen zu ihrem Auftraggeber schickten, wo sie entwickelt wurden (Galassi 2010: 16–7; Bourke-White 1955: 9). Bourke-White hatte somit bis zu ihrer Rückkehr nach Amerika keinen Überblick über ihre gelungenen Fotografien und keinen Einfluss auf die Editierung und Bearbeitung. Mit dem Wissen um das fotografische Repertoire Bourke-Whites veröffentlichte *Life* eine repräsentative Auswahl ihrer Bilder der Umbrüche. Neben den gewaltvollen Fotos dramatisieren die Untertexte der „The Great Migration Story“, die andernfalls im Rahmen des *Life*-Magazin, das voll mit anderen farbigen und dramatischen Fotografien und Werbung ist, untergegangen wäre. Bourke-Whites Fotografien waren nicht von Anfang an Ikonen. Erst über die Reproduktion ihrer Fotografien, gefördert durch ihren internationalen Ruf als Starfotografin, erlangten sie diesen Status. Laut Karlekar (2013: 126) fanden Bourke-Whites Fotografien ihren Weg auch in das indische kollektive Bildergedächtnis. Sie verweist auf die entsetzlichen, schmerzlichen Bilder von 1947, beschreibt jedoch speziell nur ein Porträt von Gandhi und Jinnah genauer (vgl. Karlekar). Es ist auffällig, dass Bourke-Whites Fotografien auf nationaler, indischer Ebene nur eine selektive Akzeptanz erlebten und erleben.<sup>26</sup>

---

*Joins the Hindu Immortals* im *Life*-Magazin, welches Cartier-Bresson daraufhin auch den Auftrag erteilte, den Weg von Gandhis Asche mit dem Zug von Delhi nach Allahabad zu fotografieren (Galassi 2010: 21; Miller 1997: 60–1). Cartier-Bresson wurde daraufhin weltweit für seine Gandhi-Story verehrt. Bourke-White, die auch zahlreiche Portraits von Gandhi fotografierte und deren Fotografie von Gandhi am Spinnrad zur Ikone wurde, bleibt offiziell Fotografin der Teilung.

<sup>26</sup> Diese These wird durch eine Untersuchung der Museen *Nehru Memorial* und *Gandhi Smriti* in Delhi bestätigt. Beide Museen nehmen Bezug auf die Umbrüche. Im *Nehru Me-*

## SCHLUSSBEMERKUNG

Es hat sich gezeigt, dass auch indische Fotojournalist/-innen die Umbrüche in Indien 1946/47 fotografierten, die Perspektive auf die Teilung und speziell auf das Leid in der Bevölkerung jedoch nur eingeschränkt vorhanden ist. In indischen Zeitungen von 1946/47 war die visuelle Perspektive der Umbrüche auf die politische Ebene ausgerichtet und das vereinzelt veranschaulichte Leid wirkt durch die gewählte Weitwinkelperspektive distanziert. Diese Art der Inszenierung ist ebenso bei Janahs Fotografie zu finden. In seinen mir zugänglichen Nahaufnahmen dominiert das schöne, ansehnliche Bildmotiv über dem implizierten Leid. Im Vergleich zu Bourke-Whites Bildern schockieren die der indischen Fotograf/-innen kaum, da Bourke-Whites Motive des Leids intensiv herausgearbeitet wurden. In Vyarawallas Fotografien von 1946/47 lag der Fokus bedingt durch äußere Umstände auf Politiker/-innen und deren Treffen. In ihren Fotografien sind Menschen zu sehen, die an der Umbruchphase maßgeblich beteiligt waren und überwiegend den Enthusiasmus der Unabhängigkeit vermittelten. Damit ist Vyara-

---

*morial* wird Bourke-Whites bekannte Fotografie der Flüchtlingskarawane ausgestellt. Andere Bilder eines bzw. einer anonymen Fotograf/-in zeigen einen Flüchtlingszug und Nehru bei einem Spaziergang mit einem Flüchtlingsmädchen. Räumlich getrennt davon wird Vyarawallas Bild von Nehru bei der Abstimmung zur Teilung ausgestellt. In einem weiteren Zimmer befindet sich die erste Seite der *Hindustan Times* vom 17. August 1946 mit Leid abbildenden Fotografien kommunalistischer Unruhen. Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass die Fotoserie hineingeklebt wurde. Die Fotoserie stammt aus einer Ausgabe der *Illustrated London News* von anonymen Fotograf/-innen. Dies zeigt, dass das Museum mit indischen Zeitungen nicht den visuellen Ansprüchen der heutigen Betrachter/-innen entsprechen zu können glaubt. Alle ausgestellten Fotografien sind ohne Informationen zu ihren Urheber/-innen. Die Geschichte Indiens wird getreu der offiziellen Geschichtsschreibung chronologisch präsentiert. Unkommentiert werden Räume, die die Umbrüche 1946/47 darstellen, in Themen der *Unabhängigkeit, Teilung und Gewalt* kategorisiert. Die Präsentation von Leid in der Bevölkerung wird kaum thematisiert. Das *Gandhi Smriti* hat ein Foto von Bourke-White als Museumssymbol gewählt. Zu sehen ist Gandhi am Spinnrad, doch das Originalformat des Fotos wurde verändert, damit das Spinnrad komplett sichtbar ist. Es wirkt wie gemalt und es wird an keiner Stelle auf Bourke-White verwiesen. Im Erdgeschoß des Gebäudes befindet sich etwas abseits eine Infotafel „Partition of India“ mit Informationen zu Bourke-White. Daneben werden zwölf Fotografien gezeigt: viele verschiedene Portraits von Flüchtlingen, Flüchtlingskarawanen und ein zerstörtes Geschäft. Es sind ästhetische Fotografien, die ohne Untertext in ihrer Aussage entkräftet werden. Bourke-Whites Horrorszenerien von Leichen werden nicht präsentiert. Bevorzugt werden in beiden Museen Bilder indischer Fotograf/-innen veröffentlicht. Doch wenn das Motiv eine positive Meinung über Indien unterstützt, wird auch auf ein Foto von Bourke-White zurückgegriffen.

walla eine Fotografin, die den politischen Weg in die Unabhängigkeit dokumentierte, jedoch nicht das Leid der Umbrüche.

Gemeinsam haben alle Fotograf/-innen die fotografische Dokumentation der politischen Akteure des historischen Ereignisses. Die Dokumentation der Teilung und damit die Inszenierung des Leids sind von spezifischen Pressekontexten geprägt. Obwohl Janah und Bourke-White eine ähnliche Motivwahl – *Great Calcutta Killing*, Flüchtlingslager, Flüchtlinge und Leichen – trafen, inszenierten sie das zu Sehende unterschiedlich.<sup>27</sup> Die erfahrene Bourke-White erzählt mit ihren Fotografien für *Life* eine Geschichte des Leids, die durch ihre technische Ausrüstung und Bildkomposition ästhetisiert und dramatisiert wurde, involvierend wirkte und sich gut verkaufen ließ. Der junge Janah fokussierte in seiner Geschichte im Sinne der CPI mit geringen Mitteln und respektvoller Distanz auf das gemeine Volk und zeigte durch dieses die Kraft und Hoffnung neben ihrem Leiden auf. Bei Janah ist das Schöne und Ansehnliche nur ersichtlich, wenn das Leid der Menschen im Hintergrund steht. Bei Bourke-White hingegen entstand durch aktives Eingreifen in die Bildproduktion die Schönheit im Leid und damit ein künstlich verschönertes, leidvolles Motiv, das für die Masse konsumierbar wird. Durch die Gegenüberstellung alternativer Inszenierungsformen wirken Bourke-Whites Bilder exzessiv und damit unwirklich. Das bedeutet nicht, dass die Umbrüche nicht leidvoll gewesen waren, sondern dass Leid nicht ästhetisch und nicht in diesem Maße konsumierbar ist, wie es ihre Bilder zulassen. Indem Kapoor ihre Fotografien als wunderschön bezeichnet<sup>28</sup> und immer weitere Bilder Bourke-Whites dem öffentlichen Bilderkonsum frei gibt, erweckt dies den Eindruck, dies könne nur geschehen, da Bourke-White Leid mittels artifizieller Bildkomposition und Blitz ästhetisierte. Trotz vieler Kritik an Bourke-Whites Bildern war sie die Einzige, die die grausamen Zustände der Teilung auf der Ebene der Bevölkerung detailliert aufzeigte und deren Fotografien unmittelbar das verbildlichen,

---

<sup>27</sup> Trotz ihrer Freundschaft erkenne ich keine wechselseitige Einflussnahme auf ihre Fotografien. Wenn Rahman (1995) die Gegenüberstellung von Bourke-Whites und Janahs Fotografien eine Offenbarung nennt, dann nur, weil der Vergleich die unterschiedlichen Inszenierungsformen auf die Teilung sichtbar werden lässt.

<sup>28</sup> Kapoor (2010: 29) sagt: „Her photographs of India are her most sustained body of work. They offer a kind of stately, classical view of misery, of humanity at its most wretched, yet somehow noble, somehow beautiful“.



was Zeitzeugen vielfach berichteten (vgl. Butalia 1998). Somit lösen Bourke-Whites Leid abbildende Fotografien ihre ambivalente Wirkung nicht auf. Sie werden weiterhin im zeitgenössischen Diskurs Aufmerksamkeit finden und die Arbeiten indischer Fotograf/-innen bleiben marginalisiert.

Sarah Liegmann erwarb 2014 ihren Bachelor in Indologie und Zentralasienwissenschaften an der Universität Leipzig. Ihre Bachelorarbeit schrieb sie zum Thema „Pressefotografie während der Teilung in Indien in den Jahren 1946/47“. Derzeit ist sie an der Universität Leipzig MA Studentin der Ethnologie mit den Schwerpunkten visuelle Anthropologie und Indien. Email: sarah@posteo.de

## BIBLIOGRAFIE

*Aaj* (13. November 1947): 7.

Aditya Arya Archive. *Kulwant Roy* (<<http://www.adityaaryaarchive.com/archive-collections/kulwant-roy>>, Zugriff: 15. April 2017).

*Amrita Bazar Patrika* (26. August 1946): 8.

*Amrita Bazar Patrika* (28. August 1946): 1.

Anant, Victor 1997. *India: A Celebration Of Independence. 1947 to 1997*. New Delhi: Aperture.

AP 2015. „Murder, Rape and Shattered Families: 1947 Partition Archive effort underway“, in: *Dawn* (13. März 2015) (<<https://www.dawn.com/news/1169309>>, Zugriff: 14. November 2016).

Bharati, Prasara & Asim Ghosh 1998. „Post Midnight Hour. Celebrating the Indian Photographer—1947–1998“, in: *Audiovisionary* (<[http://www.audiovisionary.net/the\\_preview\\_forest/Ashim\\_Ghosh/post\\_midnight\\_hour.htm](http://www.audiovisionary.net/the_preview_forest/Ashim_Ghosh/post_midnight_hour.htm)>, Zugriff: 20. Mai 2014).

Bourke-White, Margaret 1947. „The Great Migration Story“, in: *Life* 18 (03. November 1947): 117–125.

Bourke-White, Margaret 1949. *Halfway to Freedom: A report on the New India in the Words and Photographs of Margaret Bourke-White*. New York: Simon and Schuster.

- Bourke-White, Margaret 1955. *Interview with India*. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh.
- Bourke-White, Margaret 1963. *Portrait of Myself*. New York: Simon and Schuster  
 (<<http://www.archive.org/stream/portraitofmyself002368mbp#page/n7/mode/2up>>, Zugriff: 02. Juni 2017).
- Bunsha, Dionne 2005. „History in Black and White“, in: *Frontline* (13.–26. Juni 2005)  
 (<<http://www.frontline.in/static/html/fl2217/stories/20050826000206500.htm>>, Zugriff: 10. Januar 2014).
- Butalia, Urvashi 1998. *The Other Side of Silence: Voices from the Partition of India*. New Delhi: Penguin Books India.
- Cookman, Claude 1998. „Margaret Bourke-White and Henri Cartier-Bresson—Gandhi’s funeral“, in: *History of Photography* (Sommer 1998): 199–209.
- Cosgrove, Ben 2014. „Vultures of Calcutta’: The Gruesome Aftermath of India’s 1946 Hindu-Muslim Riots“, in: *Time* (26. Mai 2014)  
 (<<http://time.com/3879963/vultures-of-calcutta-the-gruesome-aftermath-of-indias-1946-hindu-muslim-riots/>>, Zugriff: 09. Januar 2016).
- Dasgupta, Rajarshi 2014. „The People’ in People’s Art and People’s War“, in: Gargi Chakravartty (Hrsg.): *People’s ,Warrior’: Words and Worlds of P.C. Joshi*. Delhi: Tulika Books: 445–458.
- Daiya, Kavita 2008. *Violent Belongings: Partition, Gender, and National Culture in Postcolonial India*. Philadelphia: Temple University Press.
- Dawn* (21. August 1947): 6.
- Dawn* (10. Oktober 1947): 1.
- Dawn* (14. Oktober 1947): 1.
- Debs, Mira 2013. „Using cultural trauma: Gandhi’s assassination, partition and secular nationalism in post-independence India“, in: *Nations and Nationalism* 4 (19): 635–653.

- Gadihoke, Sabeena & Vyarawalla, Homai 2006. *India in Focus: Camera Chronicles of Homai Vyarawalla*. Delhi: Parzor Foundation/ Mapin Publishing.
- Galassi, Peter 2010. „Old Worlds, Modern Times“, in: Peter Galassi (Hrsg.): *Henri Cartier-Bresson: the modern century*. London: Thames & Hudson.
- Goldberg, Vicki 1998. „Photography Review: Looking at India’s Upheaval From the Inside (and the Side)“, in: *The New York Times* (21. August 1998) (<<http://suniljanah.org/sjanah/review/nytimes-goldberg.htm>>, Zugriff: 03. März 2016).
- Guha-Thakurta, Tapati 2002. *Visual Worlds of Modern Bengal: An Introduction to the Pictorial and Photographic Material in the Documentation Archive of the CSSSC*. Calcutta: Seagull Books.
- Hartnack, Christiane 2012. „Roots and Routes: The Partition of British India in Indian Social Memories“, in: *Journal of Historical Sociology* 25 (2): 244–260.
- Janah, Sunil 2000. „Virtual Exhibition: Inside India. Sunil Janah 1940–1975“, in: *Sunil Janah*. San Francisco (<<http://suniljanah.org/sjanah/exsf00/vexsf00.htm>>, Zugriff: 18. Juni 2014).
- Janah, Sunil 2013. *Photographing India*. Delhi: Oxford University Press.
- Kapoor, Pramod 2010. *Witness to Life & Freedom: Margaret Bourke-White in India and Pakistan*. New Delhi: Lustre Press/ Roli & Janssen.
- Karlekar, Malavika 2013. *Visual Histories: Photography in the Popular Imagination*. Delhi; Oxford: Oxford University Press.
- Khan, Yasmin 2004. „Asking New Questions about the Partition of the Indian Subcontinent“, in: *History Compass* 2: 1–10.
- Kroes, Rob 2007. *Photographic Memories. Private Pictures, Public Images, and American history*. (Interfaces: studies in visual culture) Hannover: University Press of New England.
- Miller, Russell 1997. *Magnum: Fifty Years at the Front Line of History*. New York: Grove Press.
- Mohanram, Radhika 2011. „Gendered Space. Trauma, cultural memory and the Indian partition“, in: *Cultural Studies* 6 (25): 917–934.

- Oxford University Press 2013. „Sunil Janah—Photographing India“, in: *youtube* (<<https://www.youtube.com/watch?v=rzW5oAjR2iM>>, Zugriff: 22. November 2016).
- Pandey, Gynendra 2012. *Remembering Partition: Violence, Nationalism and History in India*. (Contemporary South Asia, 7) New Delhi: Cambridge University Press.
- Pandya, Hareesh 2012. „Homai Vyarawalla, Pioneering Indian Photojournalist, Dies at 98“, in: *The New York Times* (28. Januar 2012) (<[http://www.nytimes.com/2012/01/29/world/asia/homai-vyarawalla-india-photojournalist-dies-at-98.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/01/29/world/asia/homai-vyarawalla-india-photojournalist-dies-at-98.html?_r=0)>, Zugriff: 11. Januar 2014).
- Pinney, Christopher 2004. *Photos of the Gods: The Printed Image and Political Struggle in India*. London: Reaktion Books.
- Pinney, Christopher 2008. *The Coming of Photography in India*. Delhi: British Library.
- Rahman, Ram 1995. „A world in black and white“, in: *Seminar India*. (Living Treasures. März 1995): 28–30 (<<http://suniljanah.org/sjanah/review/seminar-rahman.htm#saha>>, Zugriff: 22. Juni 2014).
- Ramchandran, V.K. 1998. „Documenting Society and Politics. A Frontline feature on the photography of Sunil Janah“, in: *Frontline* (12–25. September 1998) (<<http://www.frontline.in/static/html/fl1519/15190690.htm>>, Zugriff: 31. Juli 2016).
- Sarma, Ira 2015. „Khushwant Singh’s Train to Pakistan and Margaret Bourke-White’s Partition Photographs: Clash of Narratives or Postmemory Project?“, in: *Cracow Indological Studies* XVII: 269–292.
- Sengupta, Somini 2006. „Bearing Steady Witness To Partition’s Wounds“, in: *The New York Times* (21. September 2006) (<<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9501E5DE1131F932A1575AC0A9609C8B63>>, Zugriff: 31. Juli 2016).
- Singh, Khushwant 2006. *Train to Pakistan*. Lotus Collection, Delhi: Roli Books.

- Sontag, Susan 1999. *Über Photographie*. 11. Aufl., Frankfurt (Main): Fischer.
- The Bombay Chronicle* (02. September 1947): 6.
- The Bombay Chronicle* (16. Oktober 1947): 1.
- The Bombay Chronicle* (01. November 1947): 1.
- The Bombay Chronicle* (10. November 1947): 3.
- The Times of India* (27. September 1947): 7.
- The Times of India* (01. Oktober 1947): 1.
- The Times of India* (25. Oktober 1947): 1 und 9.
- Warner Marien, Mary 2002. *Photography: A Cultural History*. London: Laurence King.

