

# Kriegsdarstellungen

## Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten* (Auszug)<sup>1</sup>



Susan Sontag (1933-2004) war eine amerikanische Schriftstellerin und Filmregisseurin. In mehreren Essays befasste sie sich mit Fotografie. Ihre Lebenspartnerin war die Fotografin Annie Leibovitz.

1

Im Juni 1938 veröffentlichte Virginia Woolf unter dem Titel *Drei Guineen* ihre ebenso mutigen wie unerwünschten Gedanken über die Wurzeln des Krieges. Das Buch war während der beiden vorausgegangenen Jahre entstanden, in denen sie und die meisten ihrer Freunde und Schriftstellerkollegen mit Spannung verfolgten, wie sich der faschistische Aufstand in Spanien entwickelte, und es hatte die Form einer verspäteten Antwort auf einen Brief, in dem ein prominenter Londoner Anwalt die Frage gestellt hatte: »Wie sollen wir Ihrer Meinung nach Krieg verhüten?« (...)

Lassen Sie uns diese »Verständigungsschwierigkeit« prüfen, schlägt Woolf vor, indem wir uns gemeinsam Bilder vom Krieg ansehen. Es sind Fotos, die die bedrängte Regierung der Spanischen Republik eine Zeit lang zweimal wöchentlich verschickt hat; in einer Fußnote heißt es dazu: »Geschrieben im Winter 1936-37«. »Lassen Sie uns also sehen«, erklärt Woolf, »ob wir, wenn wir dieselben Fotografien betrachten, dieselben Dinge fühlen.« Sie fährt fort:

Die Auswahl des heutigen Morgens enthält die Fotografie von etwas, was der Körper eines Mannes sein könnte oder einer Frau; er ist so verstümmelt, daß er auch der Körper eines Schweines sein könnte. Aber das hier sind ganz gewiß tote Kinder, und das da ist unzweifelhaft der Schnitt durch ein Haus. Eine Bombe hat die Seite aufgerissen; immer noch hängt ein Vogelkäfig in dem, was vermutlich das Wohnzimmer war...

(...) Von hier aus gelangt Woolf rasch zu ihrer Schlußfolgerung: »Wie unterschiedlich die Erziehung und die Traditionen hinter uns auch sein mögen, unsere Empfindungen sind

dieselben«, erklärt sie dem Anwalt. Ihr Beweis: »Wir« – mit diesem »Wir« sind die Frauen gemeint – und »Sie« (der Anwalt) reagieren mit den gleichen Worten.

Sie, Sir, nennen sie [die Empfindungen] »Entsetzen und Abscheu«. Wir nennen sie ebenfalls Entsetzen und Abscheu ... Krieg, sagen Sie, ist eine Abscheulichkeit; eine Barbarei; Krieg muß um jeden Preis verhindert werden. Und wir sprechen Ihre Worte nach. Krieg ist eine Abscheulichkeit; eine Barbarei; Krieg muß verhindert werden.

Wer glaubt heute noch, der Krieg lasse sich abschaffen? Niemand, nicht einmal die Pazifisten. Wir hoffen allenfalls (und bisher vergebens), dem Völkermord Einhalt gebieten und diejenigen vor Gericht stellen zu können, die schwere Verstöße gegen das Kriegsrecht begangen haben (denn auch im Krieg gibt es Gesetze, an die sich die Kombattanten halten sollen), und wir hoffen darauf, bestimmten Kriegen ein Ende zu machen, indem wir auf dem Verhandlungsweg Alternativen zur bewaffneten Auseinandersetzung finden. Viel leicht fällt es uns heute schwer, jene verzweifelte, aus dem Schock über den Ersten Weltkrieg resultierende Entschlossenheit zu würdigen, die sich einstellte, als man zu erkennen begann, welche Verwüstungen Europa sich selbst zugefügt hatte. Es schien damals nicht ganz aussichtslos, den Krieg als solchen im Gefolge der Papierphantasien des Kellogg-Briand-Pakts von 1928 zu ächten, in dem fünfzehn Großmächte, unter ihnen die Vereinigten Staaten, Frankreich, Großbritannien, Deutschland, Italien und Japan, dem Krieg als einem Instrument nationaler Politik feierlich abschworen (...) Bei aller Kühnheit, durch die sich Woolfs Beitrag zu der Frage »Warum Krieg?« auszeichnet, bleibt ihr Abscheu vor dem Krieg in seiner Rhetorik und seinen an Wiederholungen reichen Zusammenfassungen jedoch durchaus konventionell. Und Fotografien von Kriegsoptionen sind selbst eine Art von Rhetorik. Sie insistieren. Sie vereinfachen. Sie agitieren. Sie erzeugen die Illusion eines Konsensus.

<sup>1</sup> München 2003. Original: *Regarding the Pain of Others*, London 2003.

Unter Berufung auf dieses hypothetische gemeinsame Erleben («wir sehen mit Ihnen dieselben toten Menschen, dieselben zerstörten Häuser») bekundet Woolf ihre Überzeugung, daß die Erschütterung, die von solchen Bildern ausgeht, unweigerlich zwischen Menschen guten Willens Einigkeit stiften muß. Aber tut sie das? (...)

Fotografien sind ein Mittel, etwas »real« (oder »realer«) zu machen, das die Privilegierten und diejenigen, die einfach nur in Sicherheit leben, vielleicht lieber übersehen würden.

(...) »Eine Bombe hat die Seite aufgerissen«, schreibt Woolf über das Haus auf einem der Bilder. Zwar besteht eine Stadt nicht aus Haut, Fleisch und Knochen. Doch aufgeschlitzte Häuser sind fast genauso beredt wie Leichen auf den Straßen. (Kabul, Sarajevo, Ost-Mostar, Grosny, sechs Hektar in Lower Manhattan nach dem 11. September 2001, das Flüchtlingslager Jenin ...) Sieh her, sagen die Fotos, *so* sieht das aus. Das alles richtet der Krieg an – und auch das hier. Der Krieg zertrümmert, läßt bersten, reißt auf, weidet aus, versengt, zerstückelt. Der Krieg *ruiniert*.

Wem diese Bilder nicht weh tun, wer vor ihnen nicht zurückschreckt, wer sich bei ihrem Anblick nicht gedrängt fühlt, die Ursachen für diese Verwüstung, dieses Blutbad aus der Welt zu schaffen – der reagiert nach Woolfs Meinung wie ein moralisches Monstrum. Wir seien aber keine Monster, so gibt sie uns verstehen, sondern Angehörige der gebildeten Klasse. Versagt haben unsere Vorstellungskraft und unser Mitgefühl: wir sind dieser Realität geistig nicht gewachsen gewesen.

Aber ist es denn wahr, daß diese Fotos, die nicht den Zusammenstoß zweier Armeen, sondern das Abschlachten unbeteiligter Zivilisten zeigen, nur zur Ablehnung des Krieges anregen können? Sie könnten doch auch für mehr Militanz zugunsten der Spanischen Republik werben. Und sollten sie nicht gerade das tun? (...)

Die Bilder, die Woolf heraufbeschwört, zeigen in Wirklichkeit nicht, was »der Krieg«, der Krieg als solcher, anrichtet. Sie zeigen eine bestimmte Art von Kriegführung, die damals oft als »barbarisch« bezeichnet wurde, weil sie sich gegen Zivilisten richtete. General Franco bediente sich der gleichen Taktik, die er schon in den zwanziger Jahren als Befehlshaber in Marokko perfektioniert hatte: Bombardements, Massaker, Folter, Töten und Verstümmeln von Gefangenen. Damals war sein Vorgehen für die herrschenden Mächte eher hinnehmbar gewesen, denn es richtete sich gegen spanische Kolonialuntertanen von dunklerer Hautfar-

be, die obendrein ungläubig waren; nun jedoch waren die eigenen Landsleute seine Opfer. In den Bildern nur das zu sehen, was einen allgemeinen Abscheu vor dem Krieg als solchem bestätigt, wie es Woolf tut, bedeutet, auf eine Auseinandersetzung mit Spanien als einem Land mit eigener Geschichte zu verzichten. Es bedeutet, die Politik außer acht zu lassen.

Für Woolf, wie für viele andere, die gegen »den Krieg« zu Felde ziehen, ist Krieg ein allgemeiner Begriff, und die Bilder, die sie beschreibt, zeigen anonyme Opfer – Opfer »im allgemeinen«. Man könnte den Eindruck gewinnen, die Regierung in Madrid habe die Bilder ohne Erläuterungen verschickt, was jedoch unwahrscheinlich ist. (Vielleicht war Woolf auch einfach der Meinung, ein Foto solle für sich selbst sprechen.) Wo es darum geht, den Krieg als solchen zu verurteilen, sind Informationen darüber, wer wann wo was getan hat, nicht erforderlich; das willkürliche, gnadenlose Gemetzel ist Aussage genug. Doch wer davon überzeugt ist, daß das Recht nur auf einer Seite, das Unrecht und die Unterdrückung aber auf der anderen Seite zu finden sind und daß der Kampf fortgesetzt werden muß, für den kommt es darauf an, wer von wem getötet wird. (...) Und jedes Foto wartet auf eine Bildlegende, die es erklärt – oder fälscht. Während der Kämpfe zwischen Serben und Kroaten zu Beginn der jüngsten Balkankriege wurden von der serbischen und der kroatischen Propaganda die gleichen Fotos von Kindern verteilt, die bei der Beschießung eines Dorfes getötet worden waren. Man brauchte nur die Bildlegende zu verändern, und schon ließ sich der Tod dieser Kinder so und anders nutzen. (...)

Die unzähligen Gelegenheiten, bei denen man heute das Leiden anderer Menschen – aus der Distanz, durch das Medium der Fotografie – betrachten kann, lassen sich auf vielerlei Weise nutzen. Fotos von einer Greuelthat können gegensätzliche Reaktionen hervorrufen. Den Ruf nach Frieden. Den Schrei nach Rache. Oder einfach das dumpfe, ständig mit neuen fotografischen Informationen versorgte Bewußtsein, daß immer wieder Schreckliches geschieht. (...)

Manche Leute haben lange geglaubt, wenn man das Grauen nur anschaulich genug darstelle, würden die meisten Menschen die Ungeheuerlichkeit und den Wahnsinn des Krieges schließlich begreifen.

Im Jahre 1924, zum zehnten Jahrestag der deutschen Mobilmachung am Beginn des Ersten Weltkriegs und vierzehn Jahre vor der Veröffentlichung von *Drei Guineen*, brachte

der Kriegsdienstverweigerer Ernst Friedrich sein Buch *Krieg dem Kriege!* heraus. Fotografie als Schocktherapie: hundertachtzig größtenteils aus militärischen und medizinischen Archiven in Deutschland stammende Fotos, unter ihnen viele, die, solange der Krieg andauerte, von der Zensur als nicht zur Veröffentlichung geeignet eingestuft worden waren. Es beginnt mit Bildern von Spielzeugsoldaten, Spielzeugkanonen und anderem Kriegsspielzeug, mit dem sich Jungen auf der ganzen Welt vergnügen, und endet mit Aufnahmen von Soldatenfriedhöfen. Zwischen den Spielsachen und den Gräbern legt der Leser eine quälende Fototour durch vier Jahre Zerstörung, Gemetzel und Verfall zurück: zerstörte, geplünderte Kirchen und Schlösser, ausradierte Dörfer, verwüstete Wälder, torpedierte Passagierdampfer, zertrümmerte Fahrzeuge, erhängte Kriegsdienstverweigerer, halbnackte Prostituierte in Militärbordellen, mit dem Tode ringende Soldaten nach einem Giftgasangriff, bis auf die Knochen abgemagerte armenische Kinder. Für fast jedes Kapitel von *Krieg dem Kriege!* gilt, daß es schwerfällt, hinzusehen – vor allem bei den Bildern von toten Soldaten aus den verschiedenen Armeen, die haufenweise auf Feldern und Straßen und in den Schützengräben an der Front verwesen. Aber gewiß am unerträglichsten in diesem Buch, das als Ganzes darauf angelegt war, zu erschrecken und zu demoralisieren, sind die Bilder in dem Abschnitt »Das Gesicht des Krieges« – vierundzwanzig Nahaufnahmen von Soldaten mit massiven Gesichtsverletzungen. Und Friedrich machte nicht den Fehler zu glauben, Bilder, bei denen sich dem Betrachter der Magen umdreht, würden für sich selbst sprechen. (...) Bis 1930 hatte *Krieg dem Kriege!* in Deutschland zehn Auflagen erlebt und war in viele Sprachen übersetzt worden.

Im Jahre 1938, in dem auch Virginia Woolfs Essay *Drei Guineen* erschien, rückte der große französische Regisseur Abel Gance am Ende der Neufassung seines Films *J'accuse* die Gruppe der von der Öffentlichkeit meist ignorierten, grausam entstellten Kriegsveteranen mit Großaufnahmen ins Bild – *les gueules cassées* (zerschlagene Fressen), wie sie in Frankreich genannt wurden. (Eine erste Fassung dieses unvergleichlichen Antikriegsfilms war unter dem gleichen ehrwürdigen Titel schon 1918/19 entstanden.) (...) »Füllt eure Augen mit diesem Schrecken! Nur das kann euch noch aufhalten!« ruft der Verrückte den flüchtenden Massen der Lebenden zu, die ihn dafür mit dem Märtyrertod belohnen, woraufhin er sich seinen toten Kameraden anschließt: ein Meer von teilnahmslosen Gespenstern, die die am Boden hockenden Kämpfer und Opfer im »Krieg von morgen« überfluten. Die Apokalypse schlägt den Krieg zurück. Doch im Jahr darauf kam der Krieg.

2

(...) Der Spanische Bürgerkrieg (1936-39) war der erste Krieg, über den auf diese moderne Weise berichtet wurde: von einem ganzen Trupp Berufsfotografen in der Nähe der Kampflinien und in den bombardierten Städten, deren Bilder von Zeitungen und Zeitschriften in Spanien und im Ausland sofort gedruckt wurden. Der Krieg, den Amerika in Vietnam führte, der erste Krieg, der Tag für Tag auch von Fernsehkameras beobachtet wurde, erzeugte an der Heimatfront eine neue tele-intime Nähe zu Tod und Zerstörung. Seither sind Aufnahmen von Kämpfen und Massakern, die während des Geschehens selbst gemacht wurden, ein fester Bestandteil im Unterhaltungsprogramm des häuslichen Pantoffelkinos. Damit bei Zuschauern, die aus allen Richtungen mit dramatischen Bildern bombardiert werden, von einem bestimmten Konflikt überhaupt etwas hängenbleibt, müssen Tag für Tag Aufnahmen aus diesem Konflikt gesendet und wiederholt werden. Die Vorstellung, die sich Menschen ohne eigene Kriegserfahrung vom Krieg machen, erwächst heute im wesentlichen aus der Wirkung solcher Bilder. (...)

Das Bild schockiert – und darum geht es. Nachdem die Bilder ins Arsenal des Journalismus aufgenommen waren, sollten sie fesseln, bestürzen, überraschen. Getreu dem alten Slogan der 1949 gegründeten Illustrierten *Paris Match*. »*Le poids des mots, le choc des photos*« (Das Gewicht der Worte, der Schock der Fotos). Die Jagd nach möglichst »dramatischen« Bildern (wie sie oft genannt werden) treibt das fotografische Gewerbe an, und gehört zur Normalität einer Kultur, in der der Schock selbst zu einem maßgeblichen Konsumanreiz und einer bedeutenden ökonomischen Ressource geworden ist. (...) Das Bild als Schock und das Bild als Klischee sind zwei Seiten des gleichen Phänomens. (...)

Wenn es ein bestimmtes Jahr gab, in dem Fotos mit ihrer Fähigkeit, die abscheulichsten Realitäten nicht nur aufzuzeichnen, sondern regelrecht zu definieren, alle noch so komplexen Erzählungen übertrumpften, dann war es sicherlich das Jahr 1945 mit den Bildern, die im April und Anfang Mai in den Tagen nach der Befreiung der Lager Bergen-Belsen, Buchenwald und Dachau aufgenommen wurden, und jenen anderen, die japanische Zeugen wie Yosuke Yamahata Anfang August in den Tagen nach der Verbrennung der Einwohner von Hiroshima und Nagasaki machten.

Das Zeitalter des Schocks begann – für Europa – drei Jahrzehnte früher, im Jahre 1914. Der »Große Krieg«, wie man ihn eine Zeitlang nannte, war noch kein Jahr alt, da wirkte vieles, was man bisher für selbstverständlich gehalten hatte,

brüchig und unhaltbar. Der Alptraum einer selbstmörderischen militärischen Auseinandersetzung, aus deren Verstrickung sich die kriegführenden Länder nicht mehr zu lösen vermochten – vor allem das tägliche Blutbad in den Schützengräben an der Westfront –, ging nach Meinung vieler Zeitgenossen weit über das hinaus, was sich mit Worten beschreiben ließ.<sup>2</sup> Es war ausgerechnet jener Schriftsteller, der sich wie kaum ein anderer darauf verstand, die Wirklichkeit in Sprache einzuspinnen und durch Wörter zu verzaubern, Henry James, der im Jahre 1915 gegenüber der *New York Times* bekannte: »Bei alledem fällt einem die Annäherung mit Hilfe der eigenen Worte genauso schwer wie das Festhalten an den eigenen Gedanken. Der Krieg hat die Wörter verbraucht; sie haben ihre Kraft verloren, sie sind verdorben...« Und der amerikanische Publizist Walter Lippmann schrieb 1922: »Heute besitzen Fotos für unsere Vorstellungskraft jene Autorität, die gestern noch dem gedruckten Wort und davor dem gesprochenen Wort zukam. Sie erscheinen über die Maßen wirklich.«

Fotos hatten den Vorteil, daß sie zwei gegensätzliche Merkmale miteinander verbanden. Die Garantie für ihre Objektivität war »eingebaut«. Trotzdem waren sie immer und notwendigerweise aus einem bestimmten Blickwinkel aufgenommen. (...)

Ein System, das darauf beruht, daß Bilder möglichst viel Raum und möglichst weite Verbreitung finden, ist auch darauf angewiesen, daß einige Berichterstatter zu Starreportern erhoben werden, die sich durch ihren Mut und ihren Einsatz bei der Beschaffung wichtiger, bestürzender Bilder einen Namen gemacht haben. Eine der ersten Ausgaben der *Picture Post* (5. Dezember 1938), die eine Folge von Capas Bildern aus dem Spanischen Bürgerkrieg brachte, zeigte auf ihrer Titelseite den gutaussehenden Fotografen im Profil, wie er sich gerade eine Kamera vor das Gesicht hält: »Der größte Kriegsphotograf der Welt: Robert Capa«. Die Kriegsphotografen erbten den letzten Rest von Glanz, den das In-den-Krieg-Ziehen bei den Gegnern des Krieges noch besaß (...)

3

(...) Angesichts der weiten Verbreitung, die Bilder von Kriegsleiden heute finden, vergißt man leicht, daß solche Bilder erst seit relativ kurzer Zeit von bekannten Fotografen

2 Am ersten Tag der Somme-Schlacht, dem 1. Juli 1916, wurden sechzigtausend britische Soldaten getötet oder schwer verwundet – davon dreißigtausend in der ersten halben Stunde. Nach den Kämpfen, die viereinhalb Monate dauerten, waren auf beiden Seiten 1 300 000 Soldaten gefallen und die britisch-französische Front war um acht Kilometer vorgerückt.

erwartet werden. In der Vergangenheit haben sie meistens positive Bilder vom Soldatenleben und den Freuden des Kriegshandwerks geliefert. So fern es nach den Regierungen ging, hat die Kriegsphotografie, genau wie der größte Teil der Kriegspoese, vor allem für die Unterstützung des aufopferungsvollen Tuns der Soldaten geworben.

Tatsächlich beginnt die Kriegsphotografie mit einer solchen Mission – und einer solchen Schande. Es ging um den Krimkrieg, und Roger Fenton, den man später immer wieder als ersten Kriegsphotografen bezeichnet hat, war nichts Geringeres als der »offizielle« Fotograf dieses Krieges, nachdem ihn die britische Regierung auf Betreiben von Prinz Albert Anfang 1855 auf die Krim geschickt hatte. (...)

4



Einen gerade eintretenden Tod festhalten und für alle Zeit bewahren – das können nur Kameras. Und Bilder aus dem Feld, die den Augenblick des Todes (oder den Moment unmittelbar davor) zeigen, gehören zu den berühmtesten und besonders häufig reproduzierten Kriegsphotos. Es besteht kein Zweifel an der Authentizität dessen, was sich auf dem Bild ereignet, das Eddie Adams im Februar 1968 aufgenommen hat: der Chef der südvietnamesischen Polizei, Brigadegeneral Nguyen Ngoc Loan, erschießt auf einer Straße in Saigon einen der Zugehörigkeit zum Vietcong verdächtigten Mann. Und doch ist dieses Foto gestellt – von General Loan selbst. Er führte den Gefangenen, dem die Hände hinter dem Rücken gefesselt waren, auf die Straße, wo sich einige Journalisten versammelt hatten; er hätte ihn dort nicht kurzerhand exekutiert, wenn die Journalisten nicht anwesend gewesen wären und zugeschaut hätten. (...)

Noch bestürzender ist es, wenn man Gelegenheit bekommt, Menschen zu betrachten, die wissen, daß sie zum Sterben

verurteilt sind: etwa die Sammlung von sechstausend Fotos, die zwischen 1975 und 1979 in einem geheimen Gefängnis in einer ehemaligen Schule in Tuoi Sleng, einem Vorort von Phnom Penh, aufgenommen wurden. Hier sind unter dem Vorwurf, sie seien »Intellektuelle« oder »Konterrevolutionäre«, mehr als vierzehntausend Kambodschaner ermordet worden – und die Dokumentation dieser Greuel verdanken wir den Archivaren der Roten Khmer, die jedes ihrer Opfer, kurz bevor sie es hinrichteten, vor einer Kamera Platz nehmen ließen.<sup>3</sup> Eine Auswahl dieser Bilder in einem Buch mit dem Titel *The Killing Fields* macht es möglich, den Blick dieser in die Kamera – also auf uns – starrenden Gesichter Jahrzehnte später zu erwidern. Der Soldat der Spanischen Republik ist soeben gestorben, wenn wir dem glauben dürfen, was in bezug auf das Bild behauptet wird, das Robert Capa aus einiger Entfernung aufgenommen hat: wir sehen darauf nicht mehr als eine verwischte Gestalt, Körper und Kopf, und eine Kraft, die den Mann im Fallen nach hinten schleudert. Die kambodschanischen Frauen und Männer aller Altersgruppen, auch viele Kinder, die aus geringem Abstand meist in Halbfigur fotografiert wurden, sehen – wie Marsyas auf Tizians Bild »Die Schindung des Marsyas«, wo das Messer Apolls auf ewig im Begriff ist, niederzufahren – für immer ihrem Tod entgegen, für immer stehen sie kurz vor ihrer Ermordung, und für immer geschieht ihnen Unrecht. Der Betrachter befindet sich ihnen gegenüber in der gleichen Position wie der Henkersknecht hinter der Kamera – eine grauenvolle Erfahrung. Der Name dieses Gefängnisfotografen ist bekannt – Nhem Ein – ihn kann man nennen. Diejenigen, die er fotografiert hat, mit ihren wie betäubt wirkenden Mienen, ihren ausgemergelten Oberkörpern, das Schildchen mit der Gefangenennummer am Hemd, bleiben Masse: anonyme Opfer. (...)

Das Fernsehen, dessen Zugang zum Schauplatz durch staatliche Kontrolle und Selbstzensur beschränkt ist, serviert den Krieg in Gestalt von Bildern. Aber auch der Krieg selbst wird soweit wie möglich aus der Distanz geführt – durch Bombenangriffe, deren Ziele dank der neuen Technologien zur blitzschnellen Informations- und Bildverarbeitung auf einem anderen Erdteil ausgewählt werden können: Die täglichen Bomberoperationen in Afghanistan Ende 2001 und Anfang 2002 wurden vom amerikanischen Central Command in Tampa, Florida, gesteuert. (...)

3 Politische Gefangene und angebliche Konterrevolutionäre kurz vor ihrer Hinrichtung zu fotografieren war in den dreißiger und vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts auch in der Sowjetunion üblich, wie sich in jüngster Zeit bei der Durchforschung von NKWD-Akten in baltischen und ukrainischen Archiven so wie im Zentralarchiv der Lubjanka in Moskau gezeigt hat.

5

Zentral für unser Weltverständnis und unser ethisches Empfinden ist heute die Überzeugung, daß der Krieg ein Irrweg sei, wenn auch ein unvermeidlicher. Daß der Frieden die Norm sei, wenn auch eine unerreichbare. So hat man den Krieg im Laufe der Geschichte natürlich nicht immer gesehen. Früher war der Krieg die Regel und der Frieden die Ausnahme. (...)

Daß eine blutrünstige Schlachtszene schön sein kann – so wie das Erhabene, das Ehrfurchterregende, das Tragische schön sein können –, ist im Hinblick auf Kriegsdarstellungen von Künstlerhand ein Gemeinplatz. Mit Kamerabilern verträgt sich diese Vorstellung jedoch schlecht: an Kriegsphotos Schönheit zu entdecken wirkt gefühllos. Und doch ist die verwüstete Landschaft immer noch eine Landschaft. Auch Ruinen haben ihre Schönheit. In den Fotos der Ruinen des World Trade Center die Schönheit wahrzunehmen, schien in den Monaten nach dem Angriff frivol oder wie ein Sakrileg. Allenfalls getraute man sich zu sagen, die Fotos seien »surreal« – aber auch hinter diesem eifertigen Euphemismus verbirgt sich natürlich nichts anderes als die in Ungnade gefallene Idee der Schönheit. (...)

Wie man sich an Schrecken im wirklichen Leben gewöhnen kann, so kann man sich auch an den Schrecken bestimmter Bilder gewöhnen. Es gibt aber auch Fälle, in denen sich eine tiefempfundene Reaktion durch wiederholte Konfrontation mit dem, was schockiert, bekümmert, erschüttert, nicht abschleift. Die Gewöhnung ist kein Automatismus, denn für (transportable, einblendbare) Bilder gelten andere Regeln als für das wirkliche Leben. (...)

Es gibt Bilder, deren Eindringlichkeit sich nicht abnutzt, zum Teil auch deshalb, weil man sie nicht oft ansehen kann. Bilder von zerstörten Gesichtern, die immer von etwas Ungeheuerlichem zeugen, das jemand um diesen Preis überlebt hat: die Gesichter der furchtbar entstellten Veteranen des Ersten Weltkriegs, die die Hölle der Schützengräben überlebten; die wie geschmolzen wirkenden, mit wulstigem Narbengewebe bedeckten Gesichter derer, die die amerikanischen Atombomben abwürfe auf Hiroshima und Nagasaki überlebten; die von Machetenhieben zerhackten Gesichter der Tutsi, die das mörderische Wüten der Hutus in Ruanda überlebt haben – kann man sagen, daß Menschen sich an solche Bilder *gewöhnen*? (...)

## 6

Man kann es für eine Pflicht halten, Fotos zu betrachten, auf denen Grausamkeiten und Verbrechen festgehalten sind. Man sollte es in jedem Falle für eine Pflicht halten, darüber nachzudenken, was es heißt, solche Bilder zu betrachten, und wie es um die Fähigkeit bestellt ist, sich das, was sie zeigen, tatsächlich anzueignen. Nicht alle Reaktionen auf solche Bilder unterstehen der Aufsicht von Vernunft und Gewissen. Die meisten Darstellungen von gequälten, verstümmelten Körpern erwecken auch ein laszives Interesse. (...) Alle Bilder, die die Verletzung eines anziehend wirkenden Körpers darstellen, sind bis zu einem gewissen Grade pornographisch. Aber auch Bilder, die et was Abstoßendes zeigen, können locken. Jeder weiß, daß es nicht bloße Neugier ist, die bei einem schweren Unfall auf der Autobahn den Verkehr auf der Gegenseite ins Stocken bringt. Bei vielen kommt auch der Wunsch ins Spiel, etwas Grausiges zu sehen. (...)

Das Mitgefühl, das wir für andere, vom Krieg und einer mörderischen Politik betroffene Menschen auf bringen, beiseite zu rücken und statt dessen darüber nachzudenken, wie unsere Privilegien und ihr Leiden überhaupt auf der gleichen Landkarte Platz finden und wie diese Privilegien – auf eine Weise, die wir uns vielleicht lieber gar nicht vorstellen mögen – mit ihren Leiden verbunden sind, insofern etwa, als der Wohlstand der einen die Armut der anderen zur Voraussetzung hat – das ist eine Aufgabe, zu deren Bewältigung schmerzliche, aufwühlende Bilder allenfalls die Initialzündung geben können.

## 7

Betrachten wir zwei verbreitete Ansichten über die Wirkungsweise von Fotografie – Ansichten, die inzwischen fast zu Gemeinplätzen geworden sind. (...)

Der ersten Ansicht zufolge wird die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit durch die Aufmerksamkeit der Medien gelenkt – das heißt, hauptsächlich durch Bilder. Ein Krieg wird »real«, wenn es von ihm Fotos gibt. So wurde der Protest gegen den Vietnamkrieg durch Bilder mobilisiert. Die Meinung, daß gegen den Krieg in Bosnien etwas getan werden müsse, erwuchs aus der Aufmerksamkeit von Journalisten, die mehr als drei Jahre lang Abend für Abend Bilder aus dem belagerten Sarajevo in Millionen Wohnzimmer befördert haben. Man hat dies auch den »CNN-Effekt« genannt. Die Beispiele zeigen, wie stark uns Fotos darin beeinflussen,

welchen Katastrophen und Krisen wir unsere Aufmerksamkeit schenken, worum wir uns kümmern und letztlich auch, wie wir diese Konflikte beurteilen.

Der zweiten Ansicht zufolge – sie mutet fast wie eine Umkehrung des soeben Gesagten an – haben in einer mit Bildern gesättigten, nein, übersättigten Welt gerade jene Bilder, auf die es ankommen sollte, eine dämpfende Wirkung: wir stumpfen ab. Letztlich nehmen uns solche Bilder etwas von unserer Fähigkeit zu fühlen und die Signale, die von unserem Gewissen aus gehen, wahrzunehmen.

Im ersten der sechs Essays meines Buches *Über Fotografie* (1977) habe ich die Auffassung vertreten, zwar werde ein Geschehen, das wir durch Fotos kennenlernen, realer, als es ohne Fotos je sein könnte, doch verliere dieses Geschehen auch wieder an Realität, wenn wir es immer wieder abgebildet sehen. Sosehr Fotos Mitgefühl wecken können, schrieb ich, so sehr können sie es auch schrumpfen lassen. Stimmt das? Als ich dies schrieb, war ich davon überzeugt. Heute bin ich mir nicht mehr so sicher. Was spricht dafür, daß Fotos ihre Wirkung nach und nach einbüßen können, daß unsere Zuschauerkultur das moralische Potential von Greuelfotos neutralisiert?

Die Frage lenkt den Blick auf das wichtigste Nachrichtenmedium von heute, das Fernsehen. Ein Bild wird seiner Kraft dadurch beraubt, wie es benutzt wird, wo und wie oft man es sehen kann. Fernsehbilder sind per definitionem Bilder, deren man früher oder später müde wird. Was wie Gefühllosigkeit aussieht, hat seinen Ursprung in der instabilen Aufmerksamkeit, die das Fernsehen mit seinem Übermaß an Bildern erzeugt und bedienen soll. Die Bilderflut sorgt dafür, daß die Aufmerksamkeit locker, beweglich und gegenüber den Inhalten relativ gleichgültig bleibt. Der Bilderfluß verhindert, daß eine Rangordnung zwischen den Bildern entsteht. Entscheidend beim Fernsehen ist, daß man umschalten kann, daß es normal ist, zwischen den Programmen zu wechseln, unruhig zu werden, sich zu langweilen. (...) Vor allem dadurch, wie der Inhalt nach und nach aus den Bildern herausgewaschen wird, tragen sie zur Gefühlsabstumpfung bei.

Das Mitgefühl werde ständig überfordert und erlahme deshalb. So lautet die bekannte Diagnose. Aber was wird hier eigentlich verlangt? Daß blutrünstige Bilder seltener gesendet werden – sagen wir, nur noch einmal die Woche? Allgemeiner: daß wir auf das hinarbeiten sollen, was ich in *Über Fotografie* eine »Ökologie der Bilder« genannt habe? Eine solche Ökologie der Bilder wird es nicht geben. Kein Wäch-

terrat wird den Schrecken für uns rationieren, damit ihm seine Fähigkeit zu schockieren erhalten bleibt. Aber auch die Schrecken selbst werden nicht abnehmen. (...)

Dabei ist die These von der Wirklichkeit, die zum Spektakel geworden sei, auf atemberaubende Weise provinziell. Sie universalisiert die Sehgewohnheiten einer kleinen, gebildeten Gruppe von Menschen, die im reichen Teil der Welt leben, wo man die Nachrichten in Unterhaltung verwandelt hat – jenen ausgereiften Sehstil, der eine der großen Errungenschaften des »modernen« Menschen und eine Voraussetzung für die Demontage traditioneller Formen von Parteipolitik ist, in der es noch wirkliche Meinungsunterschiede und wirkliche Debatten gibt. (...)

## 8

(...) Wer sich ständig davon überraschen läßt, daß es Verderbtheit gibt, wer immer wieder mit erstaunter Enttäuschung (oder gar Unglauben) reagiert, wenn ihm vor Augen geführt wird, welche Grausamkeiten Menschen einander antun können, der ist moralisch oder psychologisch nicht erwachsen geworden.

Von einem gewissen Alter an hat niemand mehr ein Recht auf solche Unschuld oder Oberflächlichkeit, auf soviel Unwissenheit oder Vergeßlichkeit.

Es gibt inzwischen einen umfangreichen Bestand an Bildern, die es schwieriger machen, in dieser ethischen Mangellage zu verharren. Lassen wir uns also von den grausigen Bildern heimsuchen. Auch wenn sie nur Markierungen sind und den größeren Teil der Realität, auf die sie sich beziehen, gar nicht erfassen können, kommt ihnen eine wichtige Funktion zu. Die Bilder sagen: Menschen sind imstande, dies hier anderen an zutun – vielleicht sogar freiwillig, begeistert, selbstgerecht. Vergeßt das nicht. (...)

Man hat gegen Bilder gelegentlich den Vorwurf erhoben, sie machten es möglich, Leiden aus der Distanz zu betrachten – als gäbe es auch eine andere Art des Betrachtens. Doch auch wenn man etwas aus der Nähe betrachtet – ohne Vermittlung durch ein Bild – , tut man nichts anderes als betrachten. (...)

## 9

Manche Fotos, die zu Sinnbildern des Leidens geworden sind – etwa der Schnapsschuß des mit erhobenen Händen

dastehen den kleinen Jungen im Warschauer Ghetto, kurz vor dem Abtransport in ein Todeslager – , können als Memento mori dienen, als Objekte der Kontemplation, die uns helfen, unseren Wirklichkeitssinn zu vertiefen, als weltliche Ikonen. (...)

Gibt es ein Mittel gegen die so nachhaltig verführerische Wirkung, die vom Krieg ausgeht? Und kann es sein, daß diese Frage von einer Frau eher gestellt wird als von einem Mann? (Wahrscheinlich ja.)

Kann man durch ein Bild (oder eine Gruppe von Bildern) dazu gebracht werden, sich aktiv gegen den Krieg einzusetzen – so wie man zum Gegner der Todesstrafe werden kann, indem man Dreisers Roman *Eine amerikanische Tragödie* liest oder Turgenjews Erzählung *Troppmanns Hinrichtung*, in der der damals schon in Frankreich lebende Schriftsteller berichtet, wie er in ein Pariser Gefängnis eingeladen wird, um dort die letzten Stunden eines berühmten Kriminellen vor seiner Guillotiniierung zu beobachten? Wahrscheinlich ist eine Erzählung in dieser Beziehung wirksamer als ein Bild. (...)

Unter den für sich stehenden Antikriegsbildern scheint mir das riesige Foto von Jeff Wall aus dem Jahre 1992 – *Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush [Hinterhalt] of a Red Army Patrol near Moqor; Afghanistan, Winter 1986)* – in seiner Nachdenklichkeit und Eindringlichkeit exemplarisch. Dieses Bild – ein auf einen Leuchtkasten montiertes Cibachrome-Diapositiv von 2 Meter 30 Höhe und rund 4 Meter Länge – (...) zeigt Gestalten in einer Landschaft – einem zerschossenen Abhang – , die im Atelier des Künstlers aufgebaut wurde. Der Kanadier Wall ist nie in Afghanistan gewesen. Der Hinterhalt ist ein frei erfundenes Ereignis aus einem verbissen geführten Krieg, über den in den Medien viel berichtet wurde. Wall nahm sich vor, die Schrecken des Krieges (er selbst verweist auf die Anregung durch Goya) so zu imaginieren, wie die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts und andere Formen historischer Spektakel dies taten, die im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, kurz vor der Erfindung der Fotokamera, aufkamen und die Vergangenheit, vor allem die unmittelbare Vergangenheit, auf verblüffende und verstörende Weise real machten – *tableaux vivants*, Arrangements mit Wachfiguren, Dioramen und Panoramen.

Die Gestalten in Walls visionärer Fotoarbeit sind »realistisch«, aber das Bild selbst ist dies natürlich nicht. Tote Soldaten sprechen nicht. Hier tun sie es.

Dreizehn russische Soldaten in dicken Winteruniformen und hohen Stiefeln sind hier auf einem zerwühlten, mit Blutlachen übersäten Abhang zwischen Geröll und Kriegsabfall verteilt: Granathülsen, verbogenes Blech, ein Stiefel, in dem noch der untere Teil eines Beins steckt... (...) Aus dem Kopf einer knienden, lebhaft sprechenden Figur schäumt rote Hirnmasse. Die Atmosphäre des Bildes ist herzlich, gesellig, brüderlich. Manche liegen zusammengekrümmt am Boden oder hocken, auf einen Ellbogen gestützt, da und plaudern, wobei ihre offenen Schädel und die verstümmelten Hände deutlich sichtbar sind. Einer der Männer beugt sich über einen anderen, der wie schlafend auf der Seite liegt – vielleicht will er ihn ermuntern, sich aufrecht hinzusetzen. Drei Männer vergnügen sich mit Schabernack: einer mit einer klaffenden Bauchwunde sitzt rittlings auf einem anderen, der auf dem Bauch liegt und einen dritten anlacht, der vor ihm kniet und einen Fetzen Fleisch vor seiner Nase baumeln läßt. Ein Soldat – mit Helm, ohne Beine – hat sich mit aufmerksamem Lächeln nach einem etwas entfernt hockenden Kameraden umgewandt. Unterhalb von ihm liegen zwei Männer, die von der Auferstehung anscheinend nichts mitbekommen haben – sie liegen auf dem Rücken, und die blutverschmierten Köpfe hängen nach unten.

Wenn man sich in dieses Bild mit seiner massiven Anklage versenkt, könnte man auf den Gedanken kommen, daß sich die Soldaten uns zuwenden und zu uns sprechen könnten. Aber nein, kein einziger blickt aus dem Bild heraus. Protest droht hier nicht. Sie rufen uns nicht zu, der Scheußlichkeit, die der Krieg ist, ein Ende zu machen. Sie sind nicht ins Leben zurückgekehrt, um weiterzutaumeln und diejenigen anzuprangern, die den Krieg begonnen haben, jene, von denen sie losgeschickt wurden, um zu töten und sich töten zu lassen. (...) Diese Toten interessieren sich nicht im geringsten für die Lebenden: nicht für diejenigen, die ihnen ihr Leben nahmen; nicht für Berichterstatter – und nicht für uns. Warum sollten sie unseren Blick suchen? Was hätten sie uns zu sagen? »Wir« – zu diesem »Wir« gehört jeder, der nie etwas von dem erlebt hat, was sie durchgemacht haben – verstehen sie nicht. Wir begreifen nicht. Wir können uns einfach nicht vorstellen, wie das war. Wir können uns nicht vorstellen, wie furchtbar, wie er schreckend der Krieg ist; und wie normal er wird. Können nicht verstehen und können uns nicht vorstellen. Jeder Soldat, jeder Journalist, jeder Mitarbeiter einer Hilfsorganisation, jeder unabhängige Beobachter, der eine Zeit unter Beschuß verbracht hat und das Glück hatte, dem Tod zu entkommen, der andere in seiner Nähe erlebte, denkt so und läßt sich nicht davon abbringen. Und sie haben recht.



Jeff Wall: *Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)*; Ausschnitt



# Kriegsdarstellungen

## Fragen zu Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*

Lesen Sie den Text in Gruppen und beantworten Sie die Fragen zum Text.

Schreiben Sie (einzeln) eine Zusammenfassung des Texts. Eine Anleitung und eine Musterzusammenfassung finden Sie auf Teams.

1. Welche Begriffe verstehen Sie nicht? Schlagen Sie sie nach!
2. Schlagen Sie insbesondere nach, wofür die geografischen Namen stehen, die Sontag nennt: Sarajevo, Ost-Mostar, Bergen-Belsen, Buchenwald, Dachau, Hiroshima, Nagasaki, Ruanda.
3. «Fotos von einer Greuelthat können gegensätzliche Reaktionen hervorrufen», schreibt Sontag auf Seite 2, rechte Spalte. Warum kann ein und dasselbe Bild gegensätzlich wirken?
4. Sontags Essay ist dialektisch aufgebaut nach dem Muster These - Antithese - Synthese. Die *These* übernimmt Sontag von Virginia Woolf. Die *Antithese* hat sie früher selber vertreten. Im Abschnitt 7 stellt Sontag die beiden Positionen einander gegenüber. Die *Synthese* entwickelt sie bei der Betrachtung von Jeff Walls Fotografie.
  - a) Wie lautet Woolfs These?
  - b) Wie und mit welchen Argumenten stellt sich Sontag zu Woolfs These?
  - c) Wie lautet die Antithese?
  - d) Wie und mit welchen Argumenten stellt sich Sontag zu dieser Antithese?
  - e) Wie lautet Sontags Synthese?