



MOISES SAMAN LIBYA. TRIPOLI. AUGUST 24, 2011.
A REBEL FIGHTER WEARING A T-SHIRT DEPICTING CHE GUEVARA
MANS A CHECKPOINT IN CENTRAL TRIPOLI.

Freiheit, der Grenzenlosigkeit schlechthin. Sie erlauben Einsichten in die eigene Destruktivität. Deshalb schauen wir uns Bilder vom Krieg an. Sie ziehen uns an. Sie lassen Raum für wohligen Schauer und selbstge-rechte Anti-Kriegs-Bekundungen gleichermaßen. Die Kriege der Zukunft provozieren aber keine Bilder. Für Massenmörder wie Bin Laden gibt es kein finales Bild mehr. **KLAUS HONNEF**, geb. 1939 in Tilsit, ist Kunstkritiker, Kurator und Prof. em. für „Theorie der Fotografie“ in Kassel. Er hat mehr als 500 Ausstellungen weltweit kuratiert und zahlreiche Bücher veröffentlicht. Er war Mitorganisator der documenta 5 und 6 in Kassel und ist Träger des „Chevalier de l'ordre des arts et des lettres“ der französischen Republik und Träger des Kulturpreises der DGPh 2011. klaushonnef.de



RAUM FÜR ERINNERUNG

ROLF SACHSSE

Anfang der 1970er Jahre wurde noch ernsthaft ein ganzes Semester lang darüber diskutiert, ob Eddie Adams seine Kamera nicht doch vor die Pistole des Polizeichefs von Saigon hätte halten können, statt die Erschießung zu fotografieren – und das in einem germanistischen Oberseminar. Da war der Heroismus des Sehens noch nicht erfunden, und von der Betrachtung des Leidens der Anderen schrieb dieselbe Essayistin schon gleich gar nicht: Bildermachen hatte noch die Repräsentanz des Da-beigewesenseins, und die Fotografen waren schlicht Zeugen eines Geschehens, das sie zumeist gar nicht verstanden – und nicht verstehen wollten. Ihr Job war, wie Kriegsgerichte aller Nationen für die jeweiligen Propagandisten feststellten, ein rein technischer, nichts als die Verbildlichung dessen, was passierte.

Heute ziehen die Frontline Photographers nicht mehr in den Krieg, sondern in bewaffnete Konflikte, und sie sind gut aus-

gebildet, meist auch absolut reflektiert in ihrer Arbeit. Paul Lowe mag den point of no return markiert haben, als er Anfang der 1990er Jahre durch die Krisengebiete zog und die Szenerien fotografierte, wie vorne die Kriegskinder und –verletzten abgelichtet werden, während hinten der Redakteur mit Scheckbuch sitzt und den Stammesältesten für die Fotoerlaubnis bezahlt. Da wirkt Luc Delahayes Geständnis, er probiere jeden Tag im Einsatz neu aus, wie viele Tote er aushalte, etwa in der Art der Belastungen im Body Building Studio, schon fast altmodisch zynisch, und ist doch nur das Lecken eigener Wunden. Immerhin haben alle jüngeren Reporter dieser Einsätze darauf verzichtet, die Wünsche des Publikums als Grundlage ihres Schaffens zu sehen – und von Zeitzeugenschaft mag schon keine/r mehr sprechen. Zu viele der Bildermacher sind embedded unterwegs, bei aller körperlichen und mentalen Belastung eben doch in der kuscheligen Obhut der jeweils Guten – with God on our side.

Glauben tut eigentlich niemand mehr etwas auf und von diesen Bildern: Der müde Soldat liegt da wie in einem Gemälde der Spätromantiker, die junge Frau ist ausgeleuchtet wie im Studio auf der 57th Street, das weinende Kind mag wie weiland bei Weegee von einer Stecknadel gestochen sein. Überdrüssig sind die modernen Betrachter/Innen von all diesem human interest, dem sick sentimental, und die bewegten Bilder haben alles nur noch schlimmer gemacht. Denen mag nun gar niemand mehr vertrauen, wie die konstante Beschwörung der jeweiligen Bildquelle in der Nachrichtensendung suggeriert; selbst die alte Relation: Je unschärfer, desto authentischer mag man angesichts der Hand-Videografie nicht mehr aufstellen. Was bleibt, mag, frei nach Bazon Brock, als säuisches Behagen an der Kultur des Bildes gesehen werden – viel hat sich da zu Susan Sontag nicht verschoben.

Das Einzige, was stehende Bilder, und um die geht es in der Ausstellung allein, leisten können, ist, einen Raum für Erinnerung bereitzustellen. Nicht das Geschehen selbst, nicht die Personifikation des Leids oder der Lust triggert die Erinnerung, allein die Topologie der eigenen Erfahrungsmöglichkeiten innerhalb des Bildes. Dazu muss dieses stehen und wir, die Betrachter, müssen uns bewegen, davor. Das kann im schnellen Vorbeigehen genauso wirksam sein wie im Verharren – und es wird zunehmend ein

Diskurs von Bildern über Bilder. Diejenigen, die eigene Erfahrungen mit Kriegs- und Nachkriegstopografien hatten, sterben langsam aus; wer als Migrant aus Kriegsgebieten kommt, ist traumatisiert und redet nicht darüber (ganz wie die Alten), und alle Anderen müssen ihre Bilder aus Bildern neu sortieren. Hier setzen dann die Spiele ein: World of Warcraft etc. stellen sich als primär erfahrbare Medienerlebnisse in die Raumerfahrung des Gehirns – je besser das Spiel, desto leichter die Übertragung ins Leben. Das kombiniert sich mit den Bildern aus alten Kriegen und neuen Konflikten: Der Kreis möglicher Erinnerungen ist geschlossen. Real muss daran nichts mehr sein, ganz wie die Bilder, die wir betrachten. **ROLF SACHSSE** ist gelernter Fotograf, hat Kunstgeschichte, Kommunikationsforschung und Literaturwissenschaft studiert und lehrt heute Designgeschichte und Designtheorie an der Hochschule der Bildenden Künste Saar in Saarbrücken. Außerdem schreibt und redet er viel: hbksaar.de



WARUM SCHAUEN WIR UNS DAS AN, OBWOHL WIR NICHTS SEHEN?

VOLKER BÖHNIGK UND NISAAR ULAMA

I.

Der Phallus im Krieg

Ein amerikanischer Vietnam-Veteran gab zum Besten, ein Gewehr zu tragen, sei wie dauerhaft einen „Harten“ zu haben. Jagdflieger des Ersten Weltkriegs erzählten, dass sie einen „Stehen hatten“, wenn sie im Sturzflug angriffen. Piloten des Zweiten Weltkriegs hielten die Ejakulationen, die sie beim Ausklinken von Bomben hatten, für besser als die beim Sex mit einer Frau. Und Piloten des Vietnamkrieges wiederum meinten, das Abfeuern einer Rakete sei wie ein Orgasmus.

Der SS-Hauptscharführer Otto Moll

ließ 20 gerade ins Lager Auschwitz-Birkenau deportierte jüdische Frauen nackt in eine Reihe vor einer Glühgrube aufstellen und schoss ihnen mit seinem Revolver in die Vagina, woraufhin sie in die Grube fielen. Es wird berichtet, wie SS-Männer nackten jüdischen Mädchen dicke Stöcke mit einer derartigen Kraft in die Vagina stießen, dass sie daran starben.

Bezeugt wird, dass im Zweiten Weltkrieg Soldaten der Roten Armee, den von ihnen vergewaltigten Frauen Holzpfähle und Eisenstangen in die Vagina rammten. Vaginale wie anale Penetrationen mittels Flaschen, Gewehren, Stöcken oder Knüppeln sind auch aus dem Vietnam- und Jugoslawienkrieg wie aus vielen anderen kriegerischen Auseinandersetzungen bis in die Gegenwart bekannt.

Die Vergewaltigung im Krieg

Im KZ Bützow stachelten Wachleute russische und französische Kriegsgefangene gegen inhaftierte lesbische Frauen auf, damit diese mal „richtig durchgefickt“ würden. Soldaten der Roten Armee vergewaltigten Frauen vaginal wie anal. Z.B. mussten die Frauen nackt auf allen Vieren vor ihnen herkriechen und wurden dann von den Soldaten „von hinten genommen“.

Im Vietnamkrieg wurden zahllose Frauen von amerikanischen Soldaten anal vergewaltigt und zur Fellatio gezwungen.

Über Soldaten der Roten Armee wurde berichtet, dass sie Männer zwangen bei der Vergewaltigung ihrer Frauen und Töchter zuzusehen. Dieses Erlebniss wurde von den betroffenen Männern häufig als so demütigend empfunden, dass sie ihre Frau und anschließend sich selbst töteten.

Belegt ist, dass 1971 pakistanische Soldaten hunderttausende von bengalischen Mädchen und Frauen, oftmals im Beisein ihrer Männer, vergewaltigten.

Während des israelisch-palästinensischen Sechs-Tage-Kriegs, so wird vermutet, hätten viele Palästinenser deshalb keinen Widerstand gegen die israelischen Soldaten geleistet, weil sie befürchteten, ihre Ehre zu verlieren, sollte eine Familienangehörige vergewaltigt werden. Eine Palästinenserin berichtet, wie sie nackt und von Schlägen gezeichnet mit einem Stock in ihrer Vagina dem Vater vorgeführt wurde. Diesem wurde dann von der Soldateska befohlen, seine Tochter zu „ficken“, so die London Sunday Times vom 19. Juni 1977.

Die oben aufgezeigten Handlungen entsprechen unserer Art und Weise, Menschen zu sehen, und wenn unsere Erfahrungen mit ihnen gestört sind, wird unser Verhalten zerstörerisch sein. Wir waten durch Berge von Leichen. Es waren keine Sadisten, sondern „ganz gewöhnliche Menschen“, die in den letzten hundert Jahren viele Millionen ihrer „gewöhnlichen“ Mitmenschen auf bestialische Weise vernichtet haben.

Gut, welche Rolle spielen Bilder dabei? Man kann die Realität von Bildern an vielerlei abmessen:

- ◊ Dauerhaftigkeit und Qualität ihrer Wirkungen,
- ◊ Tiefe der von ihnen geforderten Reaktion,
- ◊ Ausdruckskraft und Vielfalt, die sie besitzen,
- ◊ Aktualität ihrer Präsenz in Raum und Zeit,
- ◊ Fülle und Zuverlässigkeit der Wahrnehmungen, die sie ermöglichen,
- ◊ Besonderheit wie Einmaligkeit einerseits
- ◊ und abstrakte Allgemeingültigkeit andererseits.

Es liegt uns fern, Prioritäten für diese Voraussetzungen aufzustellen.

Kriegsbilder sind nach diesen Kriterien unbedeutsam in der Botschaft, die sie enthalten, weil sie in der Regel nicht einmal in Ansätzen einen der geschilderten Vorgänge aufzuzeigen vermögen.

Gewiss, Bilder existieren, doch es trifft einfach nicht zu, dass sie Handlungen dokumentieren, die denen in den angeführten Berichten nahe kommen: den ejakulierenden Bomberpilot, den „abspritzenden“ Soldaten bei einer erzwungenen Fellatio, den tödlichen „Schuss“ in die Vagina, das Einrammen von Pflöcken und Stangen in Frauen.

Realität ist keine Tatsache, sie ist eine Errungenschaft, und sie ist selten.

Kriegsbilder, wie wir sie vorfinden, verkünden nicht die Wahrheit. Vielleicht treten sie für eine gute Sache ein. Aber an sich muss das Bild nobel sein. Ob ein verwackeltes Bild bei YouTube oder ein Abzug des Kriegsphotografen James Nachtwey auf Silber Gelatine; sie ermöglichen uns, das Bild durch unsere Interpretation zu ersetzen, was nur eine Art und Weise ist, sich der Realität zu berauben; den Krieg zu ästhetisieren.

II.

Jedes Bild transportiert zwei Botschaften. Es teilt uns nicht nur mit, dass es einen Ort gibt, an dem ein Kind hungert, ein Mensch erschossen wird oder ein Gebäude explodiert. Es teilt uns auch etwas darüber mit, was es bedeutet, dass diese Bilder existieren.

Sie existieren nur, weil wir uns auf sie einlassen.

Wir lassen uns darauf ein, dass „Nachrichten“ zu Fotostrecken werden; ein „sensationelles“ YouTube-Video das nächste jagt; uns in den Werbeplakaten von Hilfsorganisationen mal ein lächelndes, mal ein bemitleidenswertes Kind aus einem Krisengebiet anblickt. Indem wir uns darauf einlassen, glauben wir, dass Wirklichkeit etwas ist, das repräsentiert werden kann.

„Die Welt“ ist demnach etwas äußerliches, von uns unabhängiges, auf das ein Bild Bezug nehmen kann. Was wir sehen, sind Interpretationen, die uns als Teil eines Ereignisses präsentiert werden: Wir sehen nicht einen sterbenden Menschen, sondern das Opfer eines Bürgerkriegs; nicht einen abgemagerten Menschen, sondern den Leiden einer Hungersnot; nicht ein brennendes Gebäude, sondern einen terroristischen Anschlag. Wir lassen uns also darauf ein, nicht ein Bild, sondern „die Welt“, zusammengesetzt aus Ereignissen, anzusehen.

Doch diesem Glauben an einen visuellen Positivismus steht die Erkenntnis gegenüber, dass sich jedes Bild seine eigene Wirklichkeit schafft. Dass es schon für Stalin ein leichtes war, unliebsame Personen nicht nur physisch, sondern aus dem visuellen Gedächtnis zu löschen, ist ebenso bekannt, wie es die manipulativen Praktiken des Boulevard Journalismus sind. Das Image der Fotografie als eine besonders reine, unbeschmutzte Wiedergabe der Wirklichkeit, steht auf töneren Füßen.

Dabei wird das Wissen um den Gestaltungscharakter von Fotografien meist auf eine banale Dichotomie verkürzt: Ist das Bild „echt“ oder „verfälscht“? Ist es „richtig“ oder „falsch“? Gibt es hinter dem „Sichtbaren“ noch etwas „Unsichtbares“, das es aufzudecken gilt?

Das Wissen um die Inszenierung von Fotografie und die rasante Verbreitung digitaler Bildtechniken haben zu einem Wahn nach Authentizität geführt. Nicht mehr der professionelle „eingebettete Fotograf“ wird deswegen die Ikonen unseres visuellen Gedächtnisses liefern, sondern der unbekannte Amateur mit seiner Handkamera: Eine verwackelte Perspektive oder die offensichtliche Selbstinszenierung des Bilderzeugers gelten nicht als Defizit, sondern als ein Surplus: Wir sind „mittendrin statt nur dabei“.

Aber die Dialektik des Authentischen lässt den Glauben an „die Wirklichkeit“ in Zweifel umkippen: Jedes verwackelte You-

Tube-Video muss sich in viel größerem Maßstab die Frage gefallen lassen, wo es eigentlich herkommt, und was wir hier sehen. Das Bild beweist eigentlich überhaupt nichts mehr, weil es immer nur wertloses Indiz in einer end- und sinnlosen Diskussion darüber ist, ob das, was wir sehen, echt oder gefälscht ist.

Zu behaupten, ein Bild sei manipuliert, verfälscht, retuschiert, es sei nicht „echt“, impliziert, es gäbe so etwas wie ein „richtiges“ Bild.

Wenn uns in aufklärerischem Gestus „geheime“, „authentische“ Fotos kriegerischer Gräueltaten präsentiert werden, dann wird damit einhergehend auch eine Ideologie der Realität transportiert: Aufklärung soll demnach immer heißen, Bilder der „Wirklichkeit“ anzufertigen.

Angesichts einer grassierenden Bildfixierung sollten wir die Frage nach der Wirklichkeit des Bildes nicht auf den Aspekt seiner Authentizität verkürzen. Wir sollten deswegen auch nicht glauben, „die Welt“ würde transparenter, je mehr Handykameras, YouTube-Videos und Facebook-Galerien es gibt.

Die Wirklichkeit kriegerischer Gewalt einzufangen, ist eine gemeinschaftliche Aufgabe, die mehr erfordert als Bilder. Wenn wir uns nur auf Kriegsbilder fixieren, dann verweigern wir uns dieser Aufgabe, weil wir Wirklichkeit mit Sichtbarkeit verwechseln.

Warum schauen wir uns also Kriegsbilder an? Sie helfen uns wegzusehen!

Alle hier geschilderten Handlungen sind geschichtlich belegt. Siehe hierzu insbesondere Hans Peter Duerr: „Obszönität und Gewalt“, Frankfurt 1993, ferner die einschlägigen Forschungen über Kriegsverbrechen während des Nationalsozialismus.

NISAAR ULAMA studierte Philosophie, Politikwissenschaften und Völkerrecht an der Universität Bonn und promoviert derzeit an der FU Berlin zu Macht und Wissen in operativen Bildern.

DR. VOLKER BÖHNIGK ist Lehrbeauftragter am Institut für Philosophie der Universität Bonn. Er war federführend in einem von der DFG geförderten Projekt zur Ideologie- und Philosophiegeschichte im Nationalsozialismus. Er forscht und publiziert zu den Themen Antisemitismus, Rassismus, politischer Theorie und Wissenschaftsgeschichte. Darüber hinaus arbeitet er als bildender Künstler der Fotografie und ist Berater im Qualitäts-Management einer der weltweit führenden Digitalfoto-Anbieter.



WARTEN AUF DIE ZUKUNFT

OLIVIERO TOSCANI

Die Zukunft erwartend, ist die Fotografie das historische Gedächtnis der modernen Menschheit.

Kunst ist nichts anderes als Kommunikation, in ihrem höchsten Ausdruck der Exzellenz und, außerdem und vor allem, in der Darstellung extremer menschlicher Ereignisse. Durch die Kunst haben wir gelernt, dass es Schönheit auch da gibt, wo wir sie nie sehen wollten. Eine Ästhetik des extremen Ausdrucks, die uns in fast morbider

Es ist die Suche nach der Schönheit in einer menschlichen und sozialen Tragödie, die eine Suche nach dem Äußersten ist und die uns Gutes hoffen lassen sollte.

Weise anzieht: Kreuzigungen, Schlachten, Gemetzel, Tote, Verwüstungen, Gewalttaten, Attentate, Enthauptungen, entgleiste Sexualität, Monströsität, Blut, alles jahrhundertlang wichtige Themen der klassischen Malerei, jener großen Kunst, die mit ihren schönsten Bildern die Geschichte beschrieben hat und die als historisches Gedächtnis der Menschheit der Vergangenheit verbleibt.

Wenn wir solche Bilder, heutzutage Bilder der *conditio humana*, betrachten, sind es zumeist Fotografien, auch wenn sie oft dramatisch, brutal, manche würden sagen schockierend, unansehnlich, unmoralisch sind. Aber im selben Moment, in dem wir ihre Schönheit betrachten, erkennen wir, dass die Ästhetik der Kunst nichts mit menschlicher Moral zu tun hat.

In der heutigen Welt, in welcher der Geschmack vom standardisierten Fernsehen bestimmt wird, verlieren wir diese Fähigkeit, dieses großartige Einfühlungsvermögen. Man will nicht mehr sehen, denn zu verstehen ist zu beängstigend.

Es wird nicht mehr geschaut, es wird nicht mehr betrachtet, es wird konsumiert und basta. Zeigen die Nachrichten nur eine Minute zu lang ein Flüchtlingsdrama, Kriege, Gewalttaten und menschlichen Wahnsinn, so wird umgeschaltet. Begegnet man mit den Augen einem dramatischen Bild, so wird umgeblättert, in dem Glauben, dass wir dadurch unser Gewissen nicht stören.

Indem man Bilder meidet, verdrängt man auch Probleme. Denn heutzutage sind Bilder realer als Realität, wir glauben an das, was durch Bilder existiert, wir glauben nicht mehr an Realität. Wir leben in einer virtuellen Welt.

Das Bild steht für sich selbst; vom Kontext getrennt, trägt es nicht zum Verständnis der Realität bei. Von daher ist es immer noch schwierig, dem fotografischen Bild die Würde des Kunstwerks zuzugestehen.

Bilder sind nichts anderes als eine Ansammlung von Situationen, Gesichtern, Landschaften, Objekten. Sprechen sie von Tragödien, ist es besser sie zu verdrängen anstatt sie mit einem Engagement zu betrachten, mit dem man antike Malerei betrachtet, um vor allem jene ästhetischen Gefühle zu befriedigen, nach denen wir weiterhin, trotz allem, ein Bedürfnis haben.

Die Spannung zwischen Ästhetik und Schönheit ist eine instinktive Notwendigkeit: sie ist Teil des Projekt Mensch. Es ist das Bedürfnis zu überleben. Es ist die Suche nach der Schönheit in einer menschlichen und sozialen Tragödie, die eine Suche nach dem Äußersten ist und die uns Gutes hoffen lassen sollte. Es ist eine Aufgabe, die wir alle ständig lösen müssen, tagtäglich und alltäglich; die Schönheit in den Tragödien aufzuspüren kann uns helfen, unseren Optimismus und den der Gesellschaft um uns herum zu stärken, anstatt es zu akzeptieren angestrickt zu leben. Denn das ist das Gefühl, welches in unser aller Leben die Oberhand gewonnen hat.

Wir verspüren die Not eines Optimismus, erzeugt von der Kraft jener Schönheit, die wir auch in der dramatischen Fotografie sehen und die uns hilft der niederen Realität entgegenzutreten, um einen Optimismus zu erreichen, der uns befähigt weiter zu leben, während die Welt um uns herum einzustürzen scheint.

OLIVIERO TOSCANI ist italienischer Fotograf, Olivenölproduzent und Pferdezüchter. Er studierte von 1960 bis 1965 an der Hochschule für Gestaltung Zürich. Von 1982 bis 2000 entwickelte Toscani United Colors of Benetton zu einer der weltweit erfolgreichsten Marken. Nach drei Jahrzehnten in der Editorial-, Werbe-, Film-, und Fernsehbranche, baut Toscani mit der Region Toskana zur Zeit ein Zentrum für moderne Kommunikation auf.

