

Als Quentin Tarantino in einem Interview gefragt wurde, warum seiner Meinung nach viele Augenzeugen die Anschläge des 11. September 2001 mit Kinobildern verglichen hätten, entgegnete der Regisseur lakonisch: »Was hätten die Leute angesichts des brennenden World Trade Center denn sonst sagen sollen? Vielleicht ›Es sieht aus wie ein Gemälde‹?«¹ Das Problem von Realität und medialer Repräsentation des Krieges, das sich in dieser Aussage spiegelt, ist nach »Nine Eleven« und dem anschließenden »War Against Terror« der USA und ihrer Verbündeten so häufig wie selten zuvor diskutiert worden. In Ausstellungen², Tagungen³, Büchern⁴ sowie unzähligen Zeitschriftenartikeln⁵ wurden seither immer wieder verschiedene Aspekte der bildlichen Darstellung von Krieg und seinen Folgen behandelt. Ausgehend vom Allgemeinplatz, nach dem der moderne Krieg sich der Abbildung vollständig entziehe⁶, muß dabei paradoxerweise folgendes festgehalten werden: Auch wenn die Kriegsführung der Moderne und Postmoderne durch Technisierung personell und territorial zunehmend unüberschaubar wurde – Ernst Jünger sprach bereits in Bezug auf den Ersten Weltkrieg von abstrakten Kriegswaffen und unsichtbaren Gegnern⁷ – und sich Krieg damit nicht mehr in der Art darstellen ließ, wie es in der verbreiteten Vorstellung traditionell die Schlachtenmalerei getan haben soll, entpuppten sich die militärischen Auseinandersetzungen seit dem 19. Jahrhundert als wahre Bildermaschinen. Wie kaum ein anderes Thema haben sich die vergangenen Kriege in allen Bereich der visuellen Kultur niedergeschlagen – was mitunter zu erstaunlichen Doppelungen und Rückkoppelungen geführt hat.⁸

In seiner umfangreichen Studie »Bilder des Krieges, Krieg der Bilder« untersucht der Historiker Gerhard Paul die »Visualisierung des modernen Krieges«.⁹ Von den ersten modernen Kriegen des 19. Jahrhunderts, wie dem Krim-Krieg, ausgehend schlägt Paul einen großen Bogen. Er führt von beiden Weltkriegen und dem Spanischen Bürgerkrieg über Vietnam hin zu den Militäreinsätzen am Golf und im Kosovo, schließlich bis hin zu den Terroranschlägen des 11. September. Begleitet werden die schriftlichen Ausführungen Pauls von »Visual Essays«, die nicht als illustrative Bildstrecken fungieren, sondern als eigenständige Quellen der Untersuchung.¹⁰ Unter Einbeziehung der Medien Fotografie, Kino, Fernsehen, sowie Computerspielen und dem Internet ist es Pauls Hauptanliegen, die »Schlagbilder« (Aby Warburg) herauszustellen und anhand ihrer Rezeptionsgeschichte die Wahrnehmungsmechanismen von Krieg zu klären.¹¹

Grundsätzlich lassen sich zwei gegensätzliche Muster erkennen, die zur Abbildung des Krieges herangezogen wurden und für welche Klassifizierungen wie authentisch oder fiktional noch nie von Belang waren. Denn von Anfang an steht der dramatischen Inszenierung des Kampfgeschehens die völlige Entdramatisierung der Kriegsrealität entgegen. Diese beiden Modi finden sich bereits zu Beginn der medialen Repräsentation des Krieges. So schildern Roger Fentons Fotografien des Krim-Kriegs die britische Kampagne zwar als harmlosen »Picknick-Krieg«. Sein bekanntestes Bild, »The Valley of the Shadow of Death«, aber, das einzig die übriggebliebenen Kanonenkugeln auf dem ehemaligen Schlachtfeld zeigt, läßt Fenton über den

Titel derart spannungsvoll auf, daß sich die nicht mehr erkennbaren Kriegsgreuel in die Vorstellung des Betrachters verlagern. (Abb. 1) Nach Susan Sontag schafft Fenton damit ein Portrait des Todes ohne die Toten.¹² An beiden Strategien – Verharmlosung hier, Dramatisieren dort – hat sich prinzipiell bis heute wenig geändert. Allerdings hat in einem anderen Sektor eine folgenreiche Verschiebung stattgefunden. Waren bis vor kurzem noch Bild und dargestellte Kriegesvorgänge klar voneinander geschieden, so hat die digitale oder virtuelle Gefechtsführung der Postmoderne diese Trennung aufgehoben. Die Bilder, die die satellitengelenkten Raketen bis zu ihrer Detonation liefern, sind sowohl funktionale Steuerungsinstrumente als auch in ihrer medialen Verbreitung Repräsentationen des Krieges. Es sind die Waffen selbst, die nicht nur den Krieg, sondern gleichzeitig seine Bilder produzieren.

Bei seiner Betrachtung läßt Paul die künstlerischen Visualisierungsverfahren des modernen Krieges in Presseillustrationen, Plakaten und Bildpostkarten außer acht.¹³ Diesem Komplex widmet sich die US-amerikanische Wanderausstellung »Weapons of Mass Dissemination, The Propaganda of War«, die von einem aufschlußreichen Katalog begleitet wird.¹⁴ Neben Postern werden hier Haushaltsgegenstände, Kinderbücher und Spielzeuge unterschiedlicher Länder aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert versammelt, die von privaten oder staatlichen Einrichtung in Kriegszeiten zu Informations- und Agitationszwecken hergestellt wurden.¹⁵ Durch die thematische Gegenüberstellung von Exponaten verschiedener Kriege macht die Ausstellung die generellen Muster der Kriegspropaganda auch in Alltagsgegenständen sichtbar. So waren es an allen Fronten stets die gleichen Motive und Schemata,



1 Roger Fenton: The valley of the shadow of death, 1855.



2 Willi Rose: Bild von der Ostfront, undatiert.

mit denen die Adressaten emotional motiviert werden sollten. Das direkte Ansprechen des Betrachters gilt seit dem berühmten Plakat »Your Country Needs You« mit dem fingerzeigenden britischen Staatssekretär Lord Kitchener aus dem Jahre 1914 zum festen Bestandteil der Rekrutierung.¹⁶ Dem Heroisieren und Glorifizieren der eigenen Nation steht immer wieder die Dämonisierung des Feindes in karikierender, stereotypischer Überzeichnung gegenüber. Bilder der Gewalt werden hauptsächlich herangezogen, um den Gegner als Barbaren vorzuführen, der nicht vor der Tötung unschuldiger Frauen und Kinder zurückschreckt. Durch die Fokussierung auf historische Ausstellungsstücke erweist sich »Weapons of Mass Dissemination« nicht nur unter einem rein geschichtlichen Blickwinkel als interessant. In der zeitlichen Distanz offenbart sich vielmehr, daß sich heute höchstens die technischen Möglichkeiten der Kriegspropaganda weiterentwickelt haben. Die Taktiken und Gründe für ihren Einsatz sind indes gleich geblieben.

Ein anderes Bild vom Krieg vermittelt wiederum der Band »Shadows of War: A German Soldier's Lost Photographs of World War II«, den der Fotokünstler Thomas Eller herausgegeben hat.¹⁷ In dem Buch hat Eller um die 230 Photographien aus dem Zweiten Weltkrieg zusammengestellt, die er von seinem Großonkel Willi Rose geerbt hatte. Rose war Motorradkurier bei der Wehrmacht und zunächst in Frankreich, dann der Sowjetunion stationiert. Während des Feldzuges hatte er, wie viele Soldaten, aus eigenem Interesse fotografiert. (Abb. 2) Ob es sich bei diesen Bildern um eine private Sicht auf den Krieg handelt, ist fraglich, denn die Nationalsozialisten wußten schon früh auch die Hobbyfotografie für Propagandazwecke einzusetzen.¹⁸ Die Propaganda-Kompanien, welche die Truppenteile begleiteten, standen in Verbindung mit den Fotoamateuren an der Front, die z.B. für die Entwicklung der

Abzüge auch die Laborwagen der Wehrmacht nutzen konnten. Außerdem herrschte nicht nur ein reger Tauschverkehr unter den Soldaten, sondern ebenfalls zwischen Hobby- und Berufsfotografen, sodaß privates Material schnell in die Mühlen der Propaganda gelangte, aber auch Propagandaaufnahmen in den Fotoalben der Soldaten landeten. Auffällig häufig folgen so auch die Schnappschüsse der Soldaten den vom Reichsministerium für Propaganda und Volksaufklärung vorgegebenen Richtlinien zur Darstellung des Krieges.

Als harmlose Angelegenheit wirkt der Krieg deshalb zunächst in Roses Bildern. Landschaften, Monumente, Feldlager, marschierende Soldaten, Portraits der Kameraden, Aufnahmen der einheimischen Zivilbevölkerung oder des Kriegsgeräts dominieren die Fotos und lassen die Kampagne wie einen Pfadfinderausflug erscheinen. Das Bild eines Toten findet sich nur einmal, einzige Zeichen der Vernichtung sind brennende Bauernhäuser oder zerstörte Maschinen. Allerdings stechen bei genauerer Betrachtung einige Motive hervor, die kaum zu deuten sind. Bei drei Fahrrädern, die auf einer Wiese liegen, hat Rose seltsamerweise das leere Zentrum fokussiert, ein Krater ist mit Gestrüpp aufgefüllt, unscharfe Rauchwolken zeichnen sich am Himmel ab. Solche Bilder, die nur mit dem Wissen um den entsprechenden Hintergrund verständlich werden könnten, zeigen aus heutiger Sicht gerade in dem, was sie ausblenden, die Schrecken des Vernichtungskrieges. Willi Roses Fotografien gleichen unwirklichen Spiegelungen eines totalen Krieges, deren gespenstische Banalität unfaßbar und deshalb um so grauenvoller erscheint.

Die Kontrolle der Bilder und der darin eingeschriebenen Information gehört für Paul Virilio zu den wichtigsten Strategien des modernen Krieges. An dieser sogenannten »vierten Front«¹⁹ liegt für ihn der eigentliche Gefechtsverlauf. Was die Bilder des Krieges jenseits ihrer Ikonographie, Ästhetik und Symbolik deshalb über die Realität verraten, läßt sich bei einem so emotional aufgeladen wie von Interessen geleiteten Thema ohne den Entstehungszusammenhang nur schwer beurteilen. Wie die angeführten Beispiele zeigen, kann dies daher nur bedeuten, daß die vielfältigen visuellen Erscheinungsformen des Krieges uns mehr noch als jeder andere Gegenstand zu einem ständigen Hinterfragen des Gesehenen zwingen.

Gerhard Paul: Bilder des Krieges, Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges. Ferdinand Schöningh, Paderborn 2004. 58,- Euro

Weapons of Mass Dissemination, The Propaganda of War. Ausstellungskatalog The Wolfsonian Florida International University. Miami Beach 2004. \$ 22,-

Thomas Eller (Hrsg.): Willi Rose. Shadows of War: A German Soldier's Lost Photographs of World War II. Harry N Abrams, Inc., New York 2004. \$ 35,-

Anmerkungen

- 1 Quentin Tarantino zitiert nach: »Du sollst Gott nahe sein« in: Der Spiegel, H. 42, 2003, S. 164.
- 2 Z. B. M_ARS – Kunst und Krieg, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 2003; Attack! Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien, Kunsthalle Wien 2003; At War, CCCB, Barcelona 2004; War, Musée Croix-Rouge et du Croissant Rouge, Genf 2005.
- 3 Etwa kürzlich zum Krim-Krieg im Internationalen Zentrum für Kultur- und Technik-

- geschichte, Stuttgart, siehe dazu Martin Halter: Die Erfindung der Heimatfront, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29. Juni 2005, S. N 3.
- 4 Z.B. Bazon Brock und Gerlinde Koschik (Hrsg.): Kunst + Krieg. München 2002.
- 5 Etwa »Kunst und Krieg«, Kunstforum International, Band 165, Juni/Juli 2003; »Ikonographie der Gewalt«, Kritische Berichte 1, 2005.
- 6 Beispielsweise von Christoph Asendorf: Du kannst dir kein Bildnis machen, in: Süddeutsche Zeitung, 2. Januar 2003, S. 11.
- 7 »Ununterbrochen werden die Kriegswaffen abstrakter, sie entwickeln sich im gleichen Schritt mit der Entwicklung der technischen Welt überhaupt, die gesteigerte Mechanisierung macht sie beweglicher und auf wachsende Entfernung wirkungsvoll.« Und an anderer Stelle: »Es ist dies eine Schlacht als deren Held nicht nur der unbekannte Soldat erscheint, sondern die auch gegen einen unbekanntem, unsichtbaren Gegner ausgefochten wird und auf deren ferntragenden Geschosse keine feste Adresse geschrieben steht.« Beide Zitate Jüngers in: Richard Junior (Hrsg.): Das Antlitz des Weltkrieges, 2 Bände, Berlin 1930.
- 8 Vgl. dazu etwa Gerald Matt, in: Attack!, wie Anm. 2, S. 9.
- 9 Gerhard Paul: Bilder des Krieges, Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges. Paderborn u.a. 2004.
- 10 Ebd., S. 22.
- 11 Ebd., S. 13.
- 12 Susan Sontag: Regarding the Pain of Others. New York 2003, S. 50.
- 13 Vgl. Paul, wie Anm. 9, S. 22.
- 14 Weapons of Mass Dissemination, The Propaganda of War. Ausstellungskatalog The Wolfsonian Florida International University. Miami Beach 2004.
- 15 Vgl. zur Ausstellung auch Paula Harper: The Objects of War, Art in America 8, September 2004, S. 55ff.
- 16 Vgl. zu diesem Plakat und seiner Wirkungsgeschichte außerdem Toby Clark: Kunst und Propaganda. Das politische Bild im 20. Jahrhundert. Köln 1997, S. 105f.
- 17 Thomas Eller (Hrsg.): Willi Rose. Shadows of War: A German Soldier's Lost Photographs of World War II. New York 2004.
- 18 Vgl. dazu die Einführung von Petra Bopp: Viewing the Photographs of Willi Rose, in: Eller, wie Anm. 17, S. 13–23.
- 19 Paul Virilio: Krieg und Fernsehen. Frankfurt a.M. 1997, S. 61–64.