

Kriegsfotografie (Sammelrezension)

Anton Holzer (Hg.): Krieg und Fotografie

Marburg: Jonas Verlag 2002 (Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 85/86, Jg. 22), 138 S., ISSN 0720-5260, € 40,–

Habbo Knoch: Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur

Hamburg: Verlag Hamburger Edition 2001, 1120 S., ISBN 3-930908-73-5, € 50,–

Im Zeitalter von Digitalität, Instantanität und Omnivision scheint die konstitutive Legitimation der Bildgattung Kriegsfotografie, nämlich Dokument und visueller Gedächtnisträger von Kriegseignissen und -verbrechen zu sein, vollends irrelevant geworden zu sein; zugleich wird aber gerade den Neuen Medien jedwede Geschichtsfähigkeit aufgrund ihrer vielbeschworenen strukturellen Amnesie, ihrer Oberflächenbezogenheit und Punktförmigkeit rundweg abgesprochen. Grund genug also, sollte man meinen, sich der dokumentarischen Leistungen der Fotografie im allgemeinen, der Kriegsfotografie im besonderen erneut zu besinnen – wären da nicht die Zauberworte von der Post-Histoire, von der Simulationsgesellschaft und ihrer Referenzlosigkeit, vom digitalen Code und seiner endgültigen Überführung des Bildes in den Geltungsbereich der Fälschung. So aber haftet der (analogen) Kriegsfotografie ein melancholischer Beigeschmack, wenn nicht das Odium eines anachronistischen Relikts aus jenem überwundenen Zeitalter der Referenzialität an, als technische Bildmedien noch vom Glauben an eine Ontologie der fotochemischen Dimension nobilitiert und von sozialen, politischen und epistemologischen Funktionszuweisungen, die über binnenreferenzielle Sprachspiele und Feedbackschleifen hinausgingen, flankiert waren. Wo aber dergestalt alles Reden über Bilder von konstruktivistischen Nebeln umwölkt, von medienmaterialistischen Aprioris umstellt ist, gilt es vielleicht um so mehr, die Beweislast schlicht einmal umzukehren: Wer nämlich die Agonie des indexikalisch-ikonischen Bildpotenzials achselzuckend akzeptiert, muss sich fragen lassen, ob eine globalisierte und rundum medialisierte Weltgesellschaft denn tatsächlich auf das dokumentarische Pathos der Kriegsfotografie so ohne weiteres verzichten können. Die hier zu besprechenden Bände lassen jedenfalls die Tragweite des damit einhergehenden Verlustes erahnen, auch wenn ihnen selbst schon Spuren der angesprochenen Melancholie durchaus eingeschrieben sind. So eröffnet die jüngste Ausgabe der Zeitschrift „Fotogeschichte“ ihren Streifzug durch die Geschichte der Kriegsfotografie mit einem Essay von Bernd Hüppauf über das „Ende des fotografischen Bildes im Zeitalter der Unschärfe“ (S.7), welches er mit *Nine Eleven* und dem Afghanistanfeldzug angebrochen sieht. Klassische Kategorien der

fotografischen Dimension wie Raum, Körper und Ereignispräsenz nämlich wähnt er in der Abstraktheit des „post-industriellen Krieges“ (S.11) verschwunden, der sich nur noch in den „Anfängen und Knotenpunkten von Informationsketten“ (ebd.) materialisiert, über die man zwar reden, die man aber nicht mehr fotografieren kann. Was bleibt, ist bestenfalls noch die Rückkehr zu einem residualen „magischen Verhältnis zum Bild“ (S.17), wie es die Bildaltäre mit Fotos der Vermissten und Verschwundenen vor *Ground Zero* zeitigten. Doch bleibt der Zweifel, ob die Rede vom völlig unsichtbaren Krieg nicht viel eher ein (beabsichtigter) Effekt jener Strategen im Pentagon und anderswo ist, die seit dem Zweiten Golfkrieg noch jeden Krieg als einen körper-, raum-, kampf- und bildlosen zu inszenieren trachteten. Dass die Kriegsfotografie aber seit jeher im Spannungsfeld von Verbergen und Aufdecken, von Propaganda, Umdeutung und Aufklärung gestanden hat, dies verdeutlichen nicht zuletzt die restlichen Beiträge dieses Sammelbandes anhand der verschiedenen Kriege des 20. Jahrhunderts und deren ikonischer Repräsentation. Da kommt schon ein schauriges Arsenal an fotografierten Erschießungen, Gehenkten und Leichenbergen zusammen, das indes erst dank und in Gestalt seiner historisch wechselnden Diskursivierungen les- und damit kommunizierbar wird. Der von Habbo Knoch, Joachim Zeller und Anton Holzer in ihren Beiträgen nachgezeichnete lange Weg von einer imperialistischen und martialischen Bildästhetik in den ersten Jahrzehnten des letzten Jahrhunderts hin zu jener appellativen „Ikonografie des Schreckens“ (S.28), wie sie sich seit den dreißiger Jahren entwickelte, ist somit stets unauflösbar rückgebunden an übergreifende Diskursformationen, die ihrerseits erst die notwendigen Rezeptions- und Lektürehorizonte dieser Fotografien eröffnen. Von einer planen Ontologie des Fotos ist hier also keineswegs die Rede, vielmehr von den historisch variablen Rahmungen und Deutungsmustern und deren rekursiven Einflüssen auf die Genese der je konkreten Bildästhetiken und ihrer unterschiedlichen Funktionalisierungen. Vielleicht auch deswegen, weil die Mehrzahl der Beiträge aus der Geschichtswissenschaft kommt, nehmen dezidierte Bildanalysen jedoch eher geringen Raum ein gegenüber kontextorientierten Fragen nach Bildlegenden, Publikationsorten und Begleittexten, was eine methodisch sicherlich nicht unproblematische Einengung des Gegenstandes darstellt. Andererseits verdankt man der historiographischen Akribie und Quellenkenntnis dann aber auch aufschlussreiche Erkenntnisse über die ausdrücklichen Fotografierbefehle der Nazis an die Erinnerungsfotos schießenden Wehrmachtssoldaten auf den diversen Feldzügen des Zweiten Weltkriegs, über entsprechend bizarre Fotografiewettbewerbe und -ausstellungen, mithin über den gezielte Versuch des Regimes, „die visuelle Erinnerungsproduktion der Truppe in dessen Propagandaapparat zu integrieren“ (S.86).

Dem genrekonstitutiven Wechselspiel von „Symbolbildern und Narrativierungen der Tat“ (S.38) ist der angesprochene Habbo Knoch bereits in seiner 2001 erschienenen, voluminösen Dissertation über die *Fotografien des Holocaust in*

der deutschen Erinnerungskultur auf der Spur gewesen. Auch hier entwickelt der Göttinger Historiker im Hinblick auf „Bildverschiebungen“ und „unterschiedliche Aneignungen der Fotografien der NS-Verbrechen“ (S.16) eine Diskurs- und Rezeptionsgeschichte der Holocaustbilder, die er vor allem anhand von Bildpublikationen in Tageszeitschriften, Ausstellungen, Filmen und Broschüren zu rekonstruieren (und erneut selten aus der konkreten Bildästhetik zu destillieren) sucht. Dies befreit ihn weitestgehend von jenen apriorischen Setzungen der Undarstellbarkeit, welche die Debatte über Holocaustdokumente seit jeher begleitet haben, und öffnet die Fragestellung hin auf eine Mentalitätsgeschichte der Kriegs- und Nachkriegsdeutschen, die sich gerade an diesem Gegenstand paradigmatisch aufzeigen lässt. Der nicht immer trennscharfe Begriff des Symbolbildes dient Knoch dabei zur Fokussierung seines Gegenstands im Kontext „kulturell geformter Bedeutungsnetze“ (S.33) kollektiver Erinnerungsfunktionen, die zu historiographischen Kategorien wie Authentizität und Rekonstruktion einen gewissen epistemischen Abstand halten sollen und müssen. Eingegrenzt auf den Untersuchungszeitraum von 1933 bis Mitte der sechziger Jahre sieht der Autor vier virulente Zäsuren in der Geschichte der „Sagbarkeits- und Zeigbarkeitsregeln“ (S.31) am Werke, vier Periodisierungs- und Diskursivierungsphasen in der symbolischen Ordnung des Erinnerns, die sich signifikanterweise entlang eines mehr oder minder unveränderten Kanons an Fotografien generieren: Der Diskurs nach 1945 – letztlich von den Besatzungsmächten geführt – läuft auf (erfolglose) *Konfrontationen* der Deutschen mit den Dokumenten ihrer Taten hinaus; die mit den frühen Fünfzigern einsetzenden *Bewältigungen* können als Reflex hierauf verstanden werden, als Phase sowohl der Ausblendung und Umdeutung als auch der Instrumentalisierung des Holocaustbildes für neue politische Zielsetzungen wie die Westbindung. Die zuvor nur selektiv aufrechterhaltene Erinnerung an den Holocaust erlangt in den *Aufbrüchen* der späteren fünfziger Jahre wieder größere Öffentlichkeitsrelevanz, wenngleich oft in institutionalisierter und komplexitätsreduzierender Form. Dennoch lassen sich diese Jahre als Prägephase der seit den Sechzigern virulenten *Aufklärung* begreifen, die schließlich zur festen Etablierung der Holocaustfotografien im „Bildhaushalt des Erinnerns“ (S.43) führte. Das von Knoch in der Folge ausgebreitete Materialpanorama ist ebenso beachtlich wie die Vielfalt der herangeführten Diskurssegmente aus Publizistik, Philosophie, Politik und Kunst. So stützt sich seine Zäsurierung des Bilddiskurses auf eine überzeugende Belegmenge, die jedoch letztlich nur verdeutlicht, dass der fotografischen Erinnerungsdimension kein wesentlich anderes Schicksal beschieden war als anderen medialen Diskursen in der deutschen Nachkriegskultur. Wirklich neue Erkenntnisse fördert Knochs Analyse zuvorderst im Hinblick auf die *Überschreibung* des Holocaustbildes durch die Ikonografie des Landers zutage (S.448ff.), die in den Fünfzigern für eine visuelle Amnesie der NS-Verbrechen funktionalisiert wurde. Hier eröffnet sich eine interessante Perspektive auf die Kriegsfotografiegeschichte, die letztere in einer Dynamik von Bild- und Gegenbildproduktion, von Signifikation und

Auslöschung modellierbar erscheinen lässt. Dem stupenden historischen Wissen, das Knoch entfaltet, stehen insgesamt jedoch gewisse systematische Mängel im Hinblick auf die Gegenstandsdefinition entgegen, und in diesem Defizit trifft er sich mit den meisten Beiträgen des o.a. Sammelbandes. Sind „Krieg“ und „Tat“ denn tatsächlich Aprioris, oder nicht vielmehr historische Variablen, die im Diskurs selbst erst jeweils neu gesetzt werden? Sehen wir in den Fotografien denn wirklich Tat und Krieg selbst oder nicht (in aller Regel) nurmehr die Folgen derselben, womit eine Verdopplung des Indexikalischen in der Fotografie vorläge, die entsprechend heuristisch zu problematisieren wäre? Lässt sich die Semantik derartiger Fotos überschusslos ablesen aus den sie narrativierenden Texten und Paratexten oder aus den Traditionslinien ikonographischer Topoi etwa aus dem christlichen Bilderhaushalt? Droht nicht die individuelle Ikonizität der fotografischen Dimension dergestalt allzu schnell eingegeben bzw. auf ihre narrativierbaren Bestandteile reduziert zu werden? Ungeachtet solcher methodischen Defizite rücken beide Bände noch einmal die Relevanz der Kriegsfotografie für kulturelle Selbstverständigungs- und Identitätsbildungsprozesse nachhaltig ins Bewusstsein, verdeutlichen somit auch die sozialen Bindungs- und Definitionskräfte einer referenziellen Bildlichkeit. Dass wir diese künftig vielleicht schmerzlich vermissen werden, dürfte der weitere Verlauf des potentiellen Kriegsjahres 2003 wohl noch erweisen.

Kay Kirchmann (Konstanz)

Hinweise

- Barrios, Richard: Screened Out. Playing Gay in Hollywood from Edison to Stonewall. London 2002, 320 S., ISBN 0-415-92328-X.
- Binder, Eva, Christine Engel (Hg.): Eisensteins Erben. Der sowjetische Film vom Tautewetter zur Perestrojka (1953-1991). Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft (Slavica Aenipontana 8). Innsbruck 2002, 417 S., ISBN 3-85124-198-3.
- Fowler, Catherine (Ed.): The European Cinema Reader, London 2002, 272 S., ISBN 0-415-24092-1.
- Frölich, Margrit, Hanno Loewy, Heinz Steinert (Hg.): Lachen über Hitler - Auschwitz-Gefächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust. Schriftenreihe des Fritz Bauer Instituts, Bd. 19, München 2003, 350 S., ISBN 3-88377-724-2.
- Kafka, Hans: Hollywood Calling. Die Aufbau-Kolumne zum Film-Exil. Hamburg 2002, 132 S., ISBN 3-936406-03-0.
- Kimmich, Dorothee (Hg.): Charlie Chaplin. Eine Ikone der Moderne, Frankfurt M. 2002, 250 S., ISBN 3-518-39952-7.
- Koebner, Thomas (Hg.) in Verbindung mit Norbert Grob und Bernd Kiefer: Diesseits der „Dämonischen Leinwand“. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino, München 2003, 320 S., ISBN 3-88377-732-3.
- Kramer, Sven (Hg.): Die Shoah im Bild. München 2003, 250 S., ISBN 3-88377-725-0.
- Richter, Erika, Ralf Schenk (Hg.): apropos: Film 2002. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung. Berlin 2002, 336 S., ISBN 3-929470-23-3.
- Zimmermann, Peter, Kay Hoffmann (Hg.): Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich. Konstanz 2003, 396 S., ISBN 3-89669-382-4.