

**Autor:** Holzer, Anton.

**Titel:** Das fotografische Gesicht des Krieges. Eine Einleitung.

**Quelle:** Anton Holzer (Hrsg.): Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie. Marburg 2003. S. 7-20.

**Verlag:** Jonas Verlag für Kunst und Literatur GmbH.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors und des Verlags.

---

## Inhaltsverzeichnis des gesamten Bandes

- 7 Anton Holzer  
Das fotografische Gesicht des Krieges  
Eine Einleitung
- 21 Ulrich Keller  
Authentizität und Schaustellung  
Der Krimkrieg als erster Medienkrieg
- 39 Frank Becker  
Die „Heldengalerie“ der einfachen Soldaten  
Lichtbilder in den deutschen Einigungskriegen
- 57 Anton Holzer  
Den Krieg sehen  
Zur Bildgeschichtsschreibung des Ersten Weltkriegs
- 71 Katharina Menzel  
„Frauen helfen siegen“  
Frauenarbeit in der Fotopropaganda des Ersten und Zweiten Weltkriegs
- 97 Petra Bopp  
Fremde im Visier  
Private Fotografien von Wehrmachtssoldaten
- 118 Anton Holzer  
Die oben, wir unten

„Das Boot“, der Krieg, die Fotografie. Der U-Boot-Krieg als deutsche Heldengeschichte?

146 Daniel Uziel

Der Holocaust von oben

Auschwitz in der Fotografie der Luftaufklärung

167 Bernd Boll

Von Album ins Archiv

Zur Überlieferung privater Fotografien aus dem Zweiten Weltkrieg

179 Literatúrauswahl

182 Autorinnen und Autoren

---

*Anton Holzer*

# **Das fotografische Gesicht des Krieges**

## **Eine Einleitung**



1 Anonym: „Österr.-ung. Soldat auf einem mit Rädern ausgestatteten Schlitten bei der Talfahrt auf einem Almgüterweg“, Wiener Photo Centrale, Wien; Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien.

Was tut ein Soldat im Krieg? Er kämpft, so lautet die landläufige Meinung. Wenn das stimmte, hätte dieses Bild (Abb. 1) nichts mit dem Krieg zu tun. Wir sehen einen Soldaten, wie er auf einem seltsamen Gefährt talwärts rollt. Neben ihm trottet ein Hund, im Hintergrund, im Schatten des Hauses, erkennen wir einen weiteren Mann. Eine unscheinbare, undramatische Szene. Als ich das Foto zum ersten Mal sah, wollte ich es gleich wieder weg legen, da es „eigentlich“, so dachte ich, kein Foto vom Krieg ist. Es verweist weder auf Kampf noch auf Zerstörung, es zeigt kein Kriegsgerät, keine Waffen, keine Toten und keine Verletzten. Das Bild ging mir nicht aus dem Kopf. Irgendwie legte es sich quer zu meinem unausgesprochenen Kanon an Kriegsbildern. Was mag, fragte ich mich, den Fotografen wohl dazu bewogen haben, auf den Auslöser zu drücken, als sich der Soldat auf seinem Dreirad in Bewegung setzte. Auf dem auf der Rückseite aufgeklebten Zettel finden wir eine maschinenschriftlich verfasste Bildlegende: „Österr.-ung. Soldat auf einem mit Rädern ausgestatteten Schlitten bei der Talfahrt auf einem Almgüterweg.“ Wo genau das Bild aufgenommen wurde, wissen wir nicht. Genannt ist aber die Herkunft des Bildes: „Foto, Wiener Photo Centrale Wien.“ Die Aufnahme ist zwar

als Teil eines privaten Nachlasses ins Archiv gekommen, sie stammt aber nicht von einem Knipser, sondern von einer Fotoagentur. Die Wiener Photo-Centrale, deren Inhaber Hugo Ritter von Eywo selbst als Kriegsphotograf arbeitete<sup>1</sup>, belieferte die Presse mit Motiven, die Absatz fanden. Dazu gehörten mitunter auch skurrile Schnappschüsse wie dieser.

Die illustrierte Presse wandte in der zweiten Hälfte des Ersten Weltkrieges, als ein Ende des Krieges in große Ferne zu rücken schien und die Frontlinien im Stellungskrieg erstarrt waren, ihren Blick immer öfter Richtung Hinterland. Alltagsszenen, Seltsamkeiten, gesellschaftliche Ereignisse, Schauspieler aus der Theaterwelt und gelegentlich auch Modethemen erhielten nun wieder mehr Platz neben den Berichten von der Front. Das Bild dürfte diesem neuen Interesse zu verdanken sein. Es spricht vom Krieg, ohne die Front zu zeigen, es steht für eine neue Art der Bildberichterstattung mitten im Krieg. Und zugleich verweist es auf das breite Spektrum jener Fotografien, die, obwohl sie in der Kriegszeit entstanden sind, kaum Spuren in der Erinnerung und in der Ikonografie des Krieges hinterlassen haben.

## Das Schlachtfeld als Schauplatz

Wenn wir die Epoche der Fotografie überblicken und uns die Kriegsbilder vor Augen halten, die aus dieser Zeit bekannt und berühmt geworden sind, dann wird schnell klar: Aufnahmen eines schlittenfahrenden Soldaten oder ähnliche Bilder sind in dieser Galerie nicht vertreten. Bekannt geworden sind andere Fotografien, Aufnahmen, die den Krieg in seiner Dramatik zeigen, Soldaten an der Front, Kämpfe, Waffen, Zerstörungen, gelegentlich auch das Schicksal von Zivilisten, die vom Krieg betroffen sind. Es sind Bilder, die den Krieg sehr oft auf den Schauplatz des Kampfes einengen, auf die Front. Ein Rückblick in die fotografische Kriegsberichterstattung zeigt aber, dass die Annäherung der Fotografen an die vorderste Front keineswegs den Beginn der Berichterstattung markiert. Die ersten Fotografien des Krieges waren Porträts, sie wurden weit ab vom Kampfplatz aufgenommen.<sup>2</sup> Auch Roger Fentons berühmt gewordene

1 Eywo, geb. 1877 in Wien, war Kriegsphotograf im k.u.k. Kriegspressequartier. Sein „Illustrationsbüro Wiener Photo-Centrale“ (auch: Zentrale) war eine unter mehreren Fotoagenturen, die während des Krieges ihr Geschäft ausweiten konnten. Eywo arbeitete als Fotograf u. a. in Albanien und in den Dolomiten.

2 Zur Frühgeschichte der Fotografie im Krieg siehe u. a. Timm Starl, Die kriegerischen Geschäfte der Fotografie, in: *Fotogeschichte*, 12. Jg., Heft 43, 1992; Vgl. auch Jorge Lewinski, *The camera at war*. A

Aufnahmen vom Krimkrieg (1854/ 55) sind zum großen Teil Porträts. Seine Fotografenkollegen James Robertson und Felice Beato, die ebenfalls im Krimkrieg fotografiert hatten, näherten sich der Frontlinie – wenn auch nach den Kämpfen – viel näher an. Sie lichteten u. a. zerstörte Stellungen und die Ruinen von Sewastopol ab.<sup>3</sup>



2 Roger Fenton: „Officers on a Lookout at Cathcart’s Hill“, 1855, Gernsheim Collection, Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas, Austin (aus: Ulrich Keller, *The ultimate Spectacle. A visual history of the Crimean War*, Amsterdam u. a. 2001, S. 120).

Mit dem Krimkrieg beginnt in der Fotografie die Herauslösung eines privilegierten Ortes, an dem der Krieg stattfindet: das Schlachtfeld. Roger Fentons Aufnahme mit dem Titel „Officers on a lookout at Cathcart’s Hill“ (1855) (Abb. 2) überträgt das Sujet des Feldherrnhügels, wie es in der Kriegsmalerei eine lange Tradition hatte, in die Fotografie. Später wird das Schlachtfeld auch zum Ort der Gefallenen. In einigen der Aufnahmen von Alexander Gardner/Timothy O’Sullivan, die 1863 während des amerikanischen Bürgerkrieges entstanden, verwandelt sich das Schlachtfeld zum Leichenfeld (Abb. 3). Das Foto trägt den Titel „A Harvest of Death“. Der Bildtext hebt das Schlachtfeld als symbolischen Ort hervor: Ein ehemals fruchtbares Feld bringt nun eine tödliche Ernte hervor.

*history of war photography from 1848 to the present day*, London 1978; Hubertus von Amelnunxen, Von der Vorgeschichte des Abschieds. Bilder zum Zustand des Kriegerischen in der Fotografie, in: *Fotogeschichte*, 12. Jg., Heft 43, 1992, S. 27-37; ders: Das Memorial des Jahrhunderts. Fotografie und Ereignis, in: Michel Frizot (Hrsg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998, S. 131-148.

3 Vgl. dazu Ulrich Keller, *The ultimate Spectacle. A visual history of the Crimean War*, Amsterdam u. a. 2001, insbes. S. 119 bis 171 sowie seinen Beitrag im vorliegenden Band.



3 Alexander Gardner/Timothy O'Sullivan: „A Harvest of Death“, Amerikanischer Bürgerkrieg, Gettysburg, Juli 1863. Das Negativ stammt von Timothy O'Sullivan, das Bild wurde abgedruckt in A. Gardners „Photographic Sketch Book of the Civil War“, 2 Bde., Washington, DC, 1865-1866 (hier aus: Ulrich Keller, *The ultimate Spectacle. A visual history of the Crimean War*, Amsterdam u. a. 2001, S. 156).

Im Ersten Weltkrieg ist das fotografierte Schlachtfeld endgültig zur Bühne der Fotografen geworden. Zwar wurde auch abseits des Schlachtfeldes, im Hinterland der Front, viel fotografiert, aber die Aufnahmen, die bis heute für diesen Krieg stehen, entstanden an jener mythologisierten Grenzlinie, an der die eigenen und die gegnerischen Soldaten aufeinander treffen, dort wo der „Feind“ sichtbar wird, wo die Waffen zum Einsatz kommen. Auch wenn der moderne Krieg weit ins Hinterland reicht, auch wenn er sich gegen die Zivilbevölkerung ebenso richtet wie gegen die Soldaten, spitzt sich der Krieg im Bild seit dem Ersten Weltkrieg mehr und mehr an der Front zu. Auch dann, wenn sich das abgegrenzte Schlachtfeld infolge der modernen Kriegsführung längst schon aufgelöst hat, wenn der Krieg flächendeckend geworden ist, wird das Bild vom Krieg auf einem überschaubaren Feld aufrechterhalten.

## „Eingebettet“

Was im letzten Golfkrieg als absolute Neuerung beschrieben worden ist, die „Einbettung“ von Fotografen, Kameralenten und Journalisten in die Truppenverbände, ist, historisch gesehen, keineswegs neu. „Eingebettet“ in die Truppen waren einige Fotografen schon im 19. Jahrhundert, ab dem Zeitpunkt, als der Krieg sich – auch – in einen Medienkrieg zu

verwandeln begann. Im Krimkrieg, dem ersten Medienkrieg des 19. Jahrhunderts,<sup>4</sup> nahmen die Fotografen ihre Plätze im Schutz der Waffen ein. Sie verkehrten in den Zelten der eigenen Offiziere, sie bewegten sich mit den Transportmitteln des Militärs und trennten, auch wenn sie Abstand hielten zur Front, in ihren Bildern deutlich die eigene von der anderen Seite der Front. Noch aber war der Platz der fotografischen Berichtersteller nicht eindeutig festgelegt. In den frühen Jahren der Fotografie, als der propagandistische Wert der Fotografie in der Kriegführung noch nicht im Vordergrund stand, als der technische Aufwand des Fotografierens groß und die Wege der Bilder vom Schlachtfeld „nach Hause“ lang und mühevoll waren, blieben die Fotografen oft noch recht kuriose Beobachter am Rande des kriegerischen Geschehens. Die europäischen Kriege in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – etwa die deutschen Einigungskriege, der österreichisch-italienische Krieg (1859) und der russisch-türkische Krieg 1877 – haben, im Vergleich beispielsweise zum amerikanischen Bürgerkrieg, verhältnismäßig wenige Aufnahmen hinterlassen.<sup>5</sup> Im 19. Jahrhundert gab es immer wieder Fotografen, die den Krieg nicht für eine der beiden Kriegsparteien fotografierten, sondern die Abstand hielten zu beiden Seiten.<sup>6</sup>

Der Erste Weltkrieg gilt als jener Krieg, in dem die Fotografie zum ersten Mal systematisch als Mittel der Kriegführung eingesetzt wurde. Neben der Propaganda spielte die Verwendung fotografischer Aufnahmen auch in der Aufklärung, in der Vermessung und in der Einrichtung der Waffen eine wichtige Rolle. Von nun an wurden die „eingebetteten“ Kriegsberichtersteller, Kameraleute und Fotografen zur Regel, die

---

4 Keller, (Anm. 3), S. 41 ff.

5 Zum amerikanischen Bürgerkrieg siehe Alan Trachtenberg, *Albums of war*, in: ders., *Reading American Photographs. Image as history. Mathew Brady to Walker Evans*, New York 1989, S. 71-1 18; zu den deutschen Einigungskriegen siehe den Beitrag von Frank Becker im vorliegenden Band. Vom österreichisch-italienischen Krieg 1859 sind etliche Fotos überliefert, die ein anonymes französisches Fotograf vier Tage nach der Schlacht von Magenta aufgenommen hat. Sie zeigen die Leichen österreichischer Soldaten vor dem Friedhof von Melegnano.

6 Das Kriegsalbum „Fotografische Skizzen aus dem Hauptquartier in Bulgarien 1877“, in dem sich Aufnahmen des österreichischen Fotografen Franz Duschek vom russisch-türkischen Krieg 1877 finden, enthält u. a. ein breitformatiges Panoramabild, das „die Kapitulation der Armee Osman Paschas im Thale von Plewna“ zeigt. Das Bild wurde offenbar um den 9. oder 10. Dezember 1877 aufgenommen. Der Fotograf hält sichtlich Abstand zu beiden Kriegsparteien, die Kriegsaufnahmen waren als Geschenk an das österreichische Kaiserhaus gedacht. Sie befinden sich heute im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien. Vgl. dazu Uwe Schögl (Hrsg.), *Im Blickpunkt. Die Fotosammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, Innsbruck 2002, S. 46.

unabhängige Berichterstattung zur Ausnahme.<sup>7</sup> Spätestens seit dem Ersten Weltkrieg ist der Ort des Kriegsphotografen klar: er ist mehr oder weniger „eingebettet“ in die militärische Logistik. Er kann sich nicht so ohne weiteres ohne Zuhilfenahme militärischer Mittel bewegen, die Fronten zu wechseln ist ihm praktisch unmöglich. Im Ersten Weltkrieg setzt sich das System der Akkreditierung – Vorformen gab es schon im russisch-japanischen Krieg – als Mittel der Kontrolle flächendeckend durch.

Die vom Militär vorgezeichneten Wege des Fotografen haben auch Auswirkungen auf die Bildwelt des Krieges. Die Fotografen nehmen dasselbe Wegenetz wie die Soldaten, sie fotografieren entlang der Nachschubwege an die Front, und ihre Bilder nehmen auf dem Weg zurück in die Zentren der Presse wiederum die Logistik des Militärs in Anspruch. Es ist wichtig, diese militärische Logistik im Hintergrund der Kriegsbilder als bestimmenden Raster im Blick zu behalten, um den Sinn der Bilder entziffern zu können. Die Häufung von Aufnahmen entlang der Bahnlinien hat im Ersten Weltkrieg mit diesem vorgezeichneten Wegenetz zu tun. Die Fotografen konnten, schon allein aufgrund des unwegsamen Geländes v.a. in Ost- und Südosteuropa, aber auch infolge ihrer schweren Ausrüstung, die Hauptverkehrswege des Heeres nur für kurze Ausflüge verlassen. Das fotografische Netz des Krieges deckt sich so in erstaunlichem Maße mit dem Netz der Militärstraßen, der Bahnen und Feldbahnen.

Der Fotograf als heldenhafter Schatten des Soldaten hat mit der militärischen Verankerung der Berichterstattung, aber auch mit der Macht der illustrierten Presse zu tun. In der Zwischenkriegszeit setzte sich ein neues Berufsbild durch: jenes des fotografischen Kriegsberichterstatters. Für ihn ist der Krieg Arbeitsplatz, eine Art besonderer Schau-Platz, eine Bühne, die ihm spektakuläre Bilder liefert, Bilder von den Abgründen der menschlichen Existenz. Bemerkenswert ist, dass für diesen neuen Protagonisten, der auf der Suche nach dramatischen Pressebildern ist, Bürgerkriege und regionale Konflikte geeignetere Schauplätze darstellen als die großen, flächendeckenden Weltkriege. In Bürgerkriegsgebieten kann sich der Fotograf etwas freier bewegen, die Kontrolle der Medien ist nicht so allumfassend, die Adressaten seiner Bilder leben oft

---

<sup>7</sup> Es gab freilich auch im Ersten Weltkrieg Beispiele von Journalisten, Fotografen und Filmoperateuren, die auf eigene Faust am Kriegsschauplatz arbeiteten und v. a. die Presse der nichtkriegführenden Staaten bzw. der Neutralen belieferten. Dazu gehörte der Kriegsphotograf Charles Trampus, der am russischen und am serbischen Kriegsschauplatz fotografierte und die Bilder von Turin aus, wo er ein Verlagsbüro unterhielt, mit mehrsprachigen (englischen und französischen) Bildtexten versehen, an französische, englische, amerikanische und teilweise auch an deutsche Zeitungen verkaufte.



nicht unmittelbar im Kriegszustand. Während der Erste und der Zweite Weltkrieg die Arbeit der Fotografen viel umfassender in den Dienst des Militärs stellte, bot etwa der Spanische Bürgerkrieg einigen Kriegsfotografen, allen voran Robert Capa, die erste große Möglichkeit, als Helden aufzutreten, als Helden, die, den Soldaten gleich, an vorderster Front operieren, freilich mit der Kamera bewaffnet.<sup>8</sup>

Der Kriegsfotograf erhält jetzt einen Namen. Der Name des Kriegsfotografen bürgt für Zeugenschaft, er gibt an, dass ein identifizierbarer Beobachter die Bilder gemacht hat, einer, der Rechenschaft ablegen kann über seine Bilder. Der Kriegsfotograf mit Namen und Vornamen tauchte dann auf, als das anonyme Einzelbild aus dem Krieg in eine Krise geriet und die Nachfrage nach einer Dramaturgisierung in Bildserien stieg. Er trat in die Öffentlichkeit, als die Masse der Fotografien, die während des Ersten Weltkriegs aus dem militärischen Propagandastellen kamen<sup>9</sup>, einen Legitimationsverlust erlitten. Dieser Prozess, ist, v. a. in der englischen, amerikanischen und australischen Presse, bereits in den beiden letzten Kriegsjahren des Ersten Weltkrieges zu beobachten.<sup>10</sup> In der zweiten Hälfte des Ersten Weltkrieges lässt sich sowohl im Film wie auch in der Fotografie ein Schub in Richtung „Erzählung des Krieges“ feststellen. Später würde man dazu Reportage sagen. Auch wenn im Zweiten Weltkrieg das Militär die umfassende, flächendeckende Kontrolle wieder stärker an sich riss und der propagandistische Zugriff auf die Kriegsfotografie deutlicher sichtbar wurde: Den Namen musste der Kriegsfotograf, der für die Presse arbeitete, nun nicht mehr preisgeben. Die Kultivierung des Kriegsfotografen als Helden und seine Unterwerfung unter das Diktat eines Regimes sind von nun an kein Widerspruch mehr.

---

8 Zur Rolle der Fotografie im Spanischen Bürgerkrieg siehe Caroline Brothers, *War and photography. A cultural history*, London, New York 1997, zu Robert Capas berühmten Aufnahmen: dies., S. 178 ff.

9 In Deutschland hieß diese Propagandastelle „Bild- und Filmamt“ (BUFA), in Österreich „Kriegspressequartier“ (KPQ).

10 Jane Carmichael, *First world war photographers*, London 1989, S. 34 ff. Aber auch in der deutschsprachigen Presse gibt es Fotografen, die ihre Bilder unter eigenem Namen in die Öffentlichkeit bringen. Dazu gehören die deutschen Fotografen Sennecke und Kühlewind, aber auch Agenturbesitzer wie Braemer, Grohs und Hoeckel. Im Gegensatz dazu bleiben die für die militärischen Propagandadienste arbeitenden Fotografen meist anonym.

## Mythen der Presse

Der erste tote amerikanische Soldat taucht im Zweiten Weltkrieg im September 1943 auf einem Foto in der Zeitschrift *Life* auf. Dieses Bild markiert, darauf ist öfters verwiesen worden, einen Einschnitt in der fotografischen Kriegsberichterstattung. Das Tabu, die eigenen Toten im Bild zu zeigen, scheint durchbrochen. Die Bewegungsfreiheit der Presse gegenüber den Vorgaben des Militärs scheint sich durchgesetzt zu haben, der Sieg über Hitlerdeutschland begann, so will es diese Erzählung, mit dem Siegeszug der freien Presse, die auch die eigenen Opfer zeigen konnte. Einer diktatorischen Knebelung der Bildberichterstattung stand, so heißt es, die Freiheit der alliierten Presse gegenüber. Tatsächlich aber war das Zensursystem und der militärische Einfluss in der Kriegsberichterstattung auf alliierter Seite bis zum Kriegsende aufrecht. Das „befreiende“ Foto von *Life* ist eher als nachträglich gesetzter Grundstein in der Mythologie eines unaufhaltsamen Aufstiegs zu deuten. Diese Mythologisierung des Agenturjournalismus stammt zu einem Gutteil von den Agenturen selbst, allen voran Magnum.<sup>11</sup> Die Geschichte der Pressefotografie wurde, das fällt auf, sehr oft von Pressefotografen bzw. Journalisten selbst geschrieben.<sup>12</sup> Daher ist nicht verwunderlich, wenn in der Chronik der Kriegsfotografie die Arbeit der Pressefotografen gegenüber anderen Fotografen am Kriegsschauplatz im Vordergrund steht.

---

11 Jorge Lewinski, *The camera at war. A History of war photography from 1848 to the present day*, New York 1978. Der Autor, der eine Geschichte der Kriegsfotografie von den Anfängen bis heute schreibt, beteiligt sich an dieser Mythologisierung der Pressefotografie. Die Hauptquellen seines Buches sind Bücher, Aufzeichnungen und Erinnerungen von Agentur- und Pressefotografen. Sie sind seine Protagonisten. Private Kriegsbilder kommen kaum vor.

12 Ein ähnliches Phänomen lässt sich in der Geschichtsschreibung der Kriegsberichterstattung, v.a. im angloamerikanischen Raum, beobachten. Phillip Knightley, der bekannte Autor des gut recherchierten, umfassenden Buches zur Geschichte der Kriegsberichterstattung, war selber lange Zeit Journalist bei der *Sunday Times*. Auch seine Geschichte ist im Grunde eine heroische Emanzipations- und Aufstiegsgeschichte. Phillip Knightley, *The first casualty. The war correspondent as hero and myth-maker. From the Crimea to Kosovo*, 2. überarbeitete Auflage, London 2000.



4 Larry Burrows: „One Ride with Yankee Papa 13“, Umschlagabb. *Life*, 16. April 1965 (aus: KIOSK. Eine Geschichte der Fotoreportage 1839-1973, hrsg. von Bodo von Dewitz, zusammengestellt von Robert Lebeck, Göttingen 2001, S. 286).

Der Vietnamkrieg wird als der nächste Schritt auf der Stufenleiter des Aufstiegs der Kriegsfotografie geschildert. In diesem Krieg, so heißt es, hätten die Bildberichterstatter und Fotografen zum ersten Mal vollkommen frei berichten können.<sup>13</sup> Wenn man die Arbeit mit den Zwängen der Berichterstattung im Zweiten Weltkrieg vergleicht, stimmt die Einschätzung vermutlich sogar zum Teil. Aber wenn man sich die strukturellen Arbeitsbedingungen genauer ansieht, erweist sie sich als Mythos. Die „Einbettung“ beginnt nicht erst mit der Akkreditierung und sie endet nicht mit der Zensur. Solange zwischen Militär und der marktbeherrschenden Presse ein unausgesprochener Konsens über die Legitimation und Notwendigkeit des Krieges existierte – für den Beginn des Vietnamkrieges gilt dies weitgehend –, konnte die repressive Einbettung entfallen. Dennoch aber darf nicht übersehen werden, dass auch im Vietnamkrieg die Logistik des Militärs die Bilder des Krieges bestimmte. Wie in den Kriegen zuvor, bewegten sich die Fotografen auf den Spuren der Soldaten, fotografierten in ihrem Schutz, nutzten dieselben Transportmittel und Wege wie das Militär, um die Bilder vom Kriegsgebiet ins Hinterland

<sup>13</sup> Lewinski, (Anm. 10), schreibt über den Vietnamkrieg: „Throughout its long duration not only were photographers and correspondents given absolute freedom but they were actively encouraged.“ (S. 197)

zu bringen (Abb. 4). Die „blutige Nähe“ zum Geschehen war nur deshalb möglich, weil die Fotografen, entgegen aller Mythologisierung, „eingebettet“ waren in das eigene System der Kriegsführung, auch dann, wenn ihr Blick skeptisch blieb.

Das Neue an der fotografischen Kriegsberichterstattung des Vietnamkrieges in der illustrierten Presse ist weniger die absolute Annäherung an den Schauplatz des Kampfes, sondern vielmehr die Emotionalisierung dieser Nähe. Die Augen der leidenden Zivilbevölkerung bilden von nun an die andere Seite des Krieges. Sie begleiten – gewissermaßen als ein Subtext der „Humanität“ – die brutale Neugier der Berichterstattung (Abb. 5). „Humanitärer Appell, dokumentarische Sachlichkeit und Sensationsbedienung“<sup>14</sup> gehen in der auflagenstarken Presse eine neue mediale Allianz ein.



5 Horst Faas: Ein Kind mit Napalm-Verbrennungen, gehalten von seinem Vater, Vietnam, um 1967 (aus: Jorge Lewinski, *The camera at war. A history of war photography from 1848 to the present day*, London 1978, S. 201).

<sup>14</sup> Siehe dazu Habbo Knoch, Das Unsichtbare im Medienkrieg, Gewaltbilder, Kriegsphotografie und Öffentlichkeit 1850 bis 1950, in: *Fotogeschichte*, 22. Jg., Heft 85/86 (Themenheft „Krieg und Fotografie“), S. 28 f.

## Nicht hier, dort

Die Aufnahmen, die Roger Fenton 1855 im Krimkrieg machte, hielten Abstand zu den Szenen der Zerstörung. Und als sie den langen Seeweg nach England hinter sich hatten, wurden sie noch nicht sofort veröffentlicht. Es dauerte sechs Monate, bis die ersten Bilder in einer Ausstellung gezeigt wurden.<sup>15</sup> 150 Jahre später berichteten die Fernsehjournalisten vom zweiten Golfkrieg dank Satellitenübertragung live.

Einer von ihnen steht in der Deckung eines Panzers im Wüstensand. Er hält seinen Kopf leicht geduckt. Gelegentlich blickt er sich vorsichtig um. In der Hand hält er ein Mikrofon, er redet schnell, fast hastig. Da drüben, sagt er, und deutet hinter sich, finden im Augenblick schwere Kämpfe statt. Was genau passiert, erfahren wir nicht. Das „da drüben“ bleibt ebenso vage wie sein eigener Ort. Was der Mann an der Front eigentlich sagt, ist: „Ich bin hier, dort wo der Krieg stattfindet, in seinem Innersten.“ Und immer schwingt die Botschaft mit: „Hier, wo ich stehe, ist unser Boden, ‘dort drüben’ sind die anderen, von dort geht die Gefahr aus.“ Solche Bilder, die aus dem Zentrum des Krieges zu kommen scheinen, stellen, so paradox es klingen mag, Distanz her, die es erlaubt, wie John Berger sagt, „auf der anderen Seite der Bilder zu bleiben“<sup>16</sup>. Diejenigen, für die die Bilder bestimmt sind, sind versichert: Das passiert nicht hier, sondern dort. Je näher der Fotograf sich in Afghanistan und im Irak dem Kampfgeschehen nähert, desto unschärfer wird die Aussage darüber, was genau vor Ort passiert und desto weiter rückt die Szene, im Fernsehen übertragen, von den Zuschauern weg.

Der „eingebettete“ *Fernsehjournalist*, der mit seinem Körper und seiner Stimme den Ort des Krieges – wie vage auch immer – lebend, also „live“, anzeigt, arbeitet anders als der Fotograf. Dessen Arbeit wird erst zeitverzögert sichtbar. Er selbst taucht nicht im Bild auf. Und dennoch geht er ein in das Bild: als Zeuge vor Ort, der sieht, der aber nicht gesehen wird. Seine Geste des Zeigens ist eine andere. Sein Körper bleibt unsichtbar, lediglich sein Name taucht am Rand des veröffentlichten Fotos in Magazinen und Zeitungen auf, kleingedruckt, oft ohne Vornamen, gemeinsam mit dem Namen der Agentur, für die er arbeitet.

---

<sup>15</sup> Ulrich Keller, (Anm. 3), S. 124.

<sup>16</sup> John Berger, *Gegen die Abwertung der Welt. Essays*, München 2003, S. 176.

Die Kriegsfotografie ist seit dem Ersten Weltkrieg gekennzeichnet von einem zunehmenden Prozess der Kanalisierung der veröffentlichten Bilder. Das Militär und die Agenturen (bzw. das Fernsehen) kontrollieren das, was an die Öffentlichkeit gelangt. So konnte nach und nach der Eindruck entstehen, dass der Krieg abseits der Fotografen und Kameraleute gar nicht mehr stattfand. Wurden keine Bilder mehr vom Kriegsschauplatz veröffentlicht, galt der Krieg als beendet. Sind von vornherein keine Medienbeobachter vor Ort, wie in vielen Bürgerkriegen außerhalb der Scheinwerfer der westlichen Welt, scheint der Krieg gar nicht stattzufinden. Dann, wenn der Krieg zum Medienkrieg wird, hat der Soldat als Held einen medialen Schatten erhalten, der ihn selbst in den Schatten stellt: den Fotografen, den Kameramann. Dieser ist es, der als Beauftragter einer Agentur, einer Fernsehanstalt, zum eigentlichen Kriegshelden avanciert. Der professionelle Reporter, der vom Kriegsschauplatz berichtet, verkörpert das Risiko. Stellvertretend für die Fernsehzuschauer und die Zeitungsläser „daheim“ begibt er sich in Gefahr. Er geht dorthin, wohin das Massenpublikum gefahrlos Abend für Abend seinen Blick richten kann, vom Fernsehsessel aus.

## Der Tod der Anderen

Im Vordergrund sehen wir zwei Hände in Großaufnahme. Sie sind sandig. Und sie ragen aus einer Decke (Abb. 6). „Der Leichnam eines irakischen Soldaten“, so lautet die Beschreibung der zweiseitigen Abbildung im Nachrichtenmagazin *Stern*. Das Foto ging Ende März 2003, in den ersten Tagen des zweiten Golfkrieges um die Welt. Es tauchte im Fernsehen und in Magazinen auf, es wurde von zahlreichen Tageszeitungen veröffentlicht. Es scheint, als ob der Fotograf dieser Aufnahme, Stephen Hird, der für die Nachrichtenagentur Reuters arbeitete, die Aufnahme fast liegend gemacht habe: der Körper des Toten verkürzt sich in dieser Perspektive, der Horizont verschwimmt hinter dem Bündel zu einer steinigen Landschaft. Die Szene wurde zum gleichen Zeitpunkt von mehreren Fotografen aufgenommen. Ein ganz ähnliches Bild von Jim Gibson, der für Associated Press (AP) arbeitete, zeigt ebenfalls die aus der Decke ragenden Hände des irakischen Mannes (Abb. 7). Dort, wo der Kopf ist, ist die Decke leicht angehoben, wir blicken in ein dunkles, schwarzes Loch. Die Decke wurde zwischen dem einen und dem anderen Bild neu zurechtgerichtet. Bei Stephen Hird stehen die Geste der Hände und das mit arabischen Schriftzeichen bedruckte Etikett der Decke im Mittelpunkt, Jim Gibson

lenkt den Blick unter die Decke, dorthin wo der tote Soldat liegt. Die Landschaft im Hintergrund seiner Aufnahme, die aus etwas höherer Perspektive aufgenommen wurde, erweist sich als Straße, die von einem Maschendrahtzaun begrenzt wird. Im Hintergrund erkennen wir ein Gebäude.



6 Stephen Hird/Reuters: „Totenstille nach der Schlacht“, in: Stern, Nr. 14, 27. März 2003, S. 18 und 19.



7 Jim Gibson/AP: „Ein toter irakischer Soldat“, Kurier, 23. März 2003, S. 3.

Das Zeigen und das Verbergen des Todes wird zur Inszenierung. Die Inszenierung des Todes kennzeichnet die Kriegsfotografie von ihrem Anfang an. Roger Fenton zeigt nicht die Toten, sondern an ihrer statt Kanonenkugeln, deren Wirkung bekannt ist. Die Abwesenheit des Todes ist, so zeigt ein Blick in die Geschichte der Kriegsfotografie, nicht die Abwesenheit des Todes schlechthin, sondern die Abwesenheit der eigenen Toten. Die Toten des Krieges sind in der Regel die toten Körper des Kriegsgegners. Die getöteten Männer der eigenen Truppen werden nur selten ins Bild gerückt. Und dennoch: Auch die Abbildung der Toten der Anderen folgt Regeln und Tabus. Gemessen an der Zahl der Gefallenen, v.a. während des Ersten und Zweiten Weltkrieges, ist die Anzahl der Bilder von Toten auffallend gering. Die Bildsprache des Krieges im Umgang mit dem Tod hat sich erst nach und nach verdichtet: der Körper des Feindes liegt auf der Erde, im Schlamm, manchmal beginnt er sich schon aufzulösen, oft hat die Verwesung bereits

begonnen, die tödliche Verwundung liegt offen zutage. Der Körper der „fremden“ Soldaten wird am Ort des Kampfes fotografiert, er liegt oft in verzerter, entstellter Lage da, fast immer auf dem nackten Boden, nur selten sehen wir ihn aufgehoben und geborgen, höchstens mit einer Decke dem Blick der Betrachter entzogen. Im getöteten Körper des anderen Soldaten kommt die eigene militärische Stärke zum Ausdruck, der getötete Kriegsgegner wird zur Trophäe im Kampf. Die toten Körper verschmelzen aber oft auch zu einer Inszenierung des Schlachtfeldes. Die Kamera sucht das leere Feld als Hintergrund. Die Getöteten im Vordergrund und die weite, leere Landschaft, sie ergeben die typische „Landschaft nach der Schlacht“. Dieses Sujet begegnet uns seit dem amerikanischen Bürgerkrieg immer wieder (siehe Abb. 3).

Der eigene Soldat ist, wenn er überhaupt ins Bild gelangt, dem Boden enthoben. Er ist aufgebahrt, sein Leichnam ist eingefasst. Die eigenen Toten sind im Ritual des Gedenkens – im Symbol des Kreuzes wie in der Weite einer stillen Landschaft – oder in der Galerie der Helden vom Ort des Krieges entrückt. Ihre Körper sind dem Blick der Kamera entzogen. Bis sie ein Grab erhalten haben, hält sich der Fotograf zurück.

## **Krieg gegen die Zivilbevölkerung – sichtbare und unsichtbare Bilder**

Die moderne Kriegführung seit dem 19. Jahrhundert, v.a. aber seit dem Ersten Weltkrieg, ist gekennzeichnet von einer Ausweitung der Kampfzone. Zerstörung und Tod beschränken sich nicht nur auf das unmittelbare Frontgebiet, sie richten sich auch gegen die Zivilbevölkerung. Die Repressionen gegen die Zivilbevölkerung haben allerdings weit weniger Spuren in der Fotografie hinterlassen als der Krieg an der Front. Wenn wir nach solchen Spuren suchen, werden wir öfter in privaten Fotosammlungen fündig werden als in den Archiven, die die offiziellen Bilder aufbewahren. Während die offiziellen Aufnahmen bemüht sind, die Gewalt in etablierten und anerkannten Formen zu zeigen, sprechen manche der privaten Bilder eine andere Sprache.

Die private Fotografie zeigt, im Gegensatz zur Pressefotografie – zumindest im Ersten und im Zweiten Weltkrieg –, manche Aspekte des Todes unverschämter. Aber viele dieser Dokumente wurden nach dem Krieg unter Verschluss gehalten. Sie verschwanden aus der Öffentlichkeit. Ihre Unsichtbarkeit beginnt oft schon während des Krieges. Private



Fotografien werden häufig in den Brieftaschen der Soldaten aufbewahrt, sie werden hie und da mit der Feldpost nach Hause geschickt, gelegentlich werden sie anderen Soldaten mit auf den Weg gegeben. Die Wege der privaten Fotografie vom Schauplatz des Krieges zum Ort der längerfristigen Verwahrung sind verzweigter und indirekter als jene der offiziellen Aufnahmen, ihre Überlieferungswege sind komplexer. Oft gehen diese Bilder verloren oder sie verschwinden für immer in privaten Sammlungen.<sup>17</sup>

In den privaten Fotografien lässt sich die doppelte Wirkung von Faszination und Schrecken des Todes viel deutlicher belegen. Sie zeigen oft, der Zensur und der Kontrolle zum Trotz, Szenen des Krieges, die nicht an die große Öffentlichkeit dringen sollten. Das gilt besonders für Fotografien von Hinrichtungen und Massenerschießungen, die – sowohl im Ersten wie im Zweiten Weltkrieg – weitaus öfter von privaten Fotografen oder inoffiziell von offiziellen Fotografen aufgenommen wurden.<sup>18</sup> Die Fotografierverbote sind eine, wenn auch nicht die einzige Begründung dafür, dass die Lust an der Betrachtung des Todes, der Voyeurismus am erniedrigten Opfer, ihren Niederschlag eher in der privaten als in der offiziellen Fotografie findet. Das private Bild dieser Gewalt ist mehr als ein Dokument, das ein Ereignis festhält, es ist oft ein geradezu magisches Zeichen, das die Gemeinschaft der Tötenden fest- und zugleich zusammenhält.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Vgl. zu diesem Aspekt den Beitrag von Bernd Ball im vorliegenden Band.

<sup>18</sup> Vgl. dazu Peter Jahn, Ulrike Schmiegelt (Hrsg.), *Foto-Feldpost. Geknipste Kriegserlebnisse 1939-1945*, Berlin 2000; Bernd Boll, Das Adlerauge des Soldaten. Zur Fotopraxis deutscher Soldaten im Zweiten Weltkrieg, in: *Fotogeschichte*, 22. Jg., Heft 85/86, 2002, S. 75-87 sowie Anton Holzer, Augenzeugen. Der Krieg gegen Zivilisten. Fotografien aus dem Ersten Weltkrieg, in: *Fotogeschichte*, 22. Jg., Heft 85/ 86, S. 45-74.

<sup>19</sup> Vgl. dazu Kathrin Hoffmann-Curfius, Trophäen und Amulette. Die Fotografien von Wehrmachts- und SS-Verbrechen in den Brieftaschen der Soldaten, in: *Fotogeschichte*, 20. Jg., Heft 78, 2000, S. 63-74.



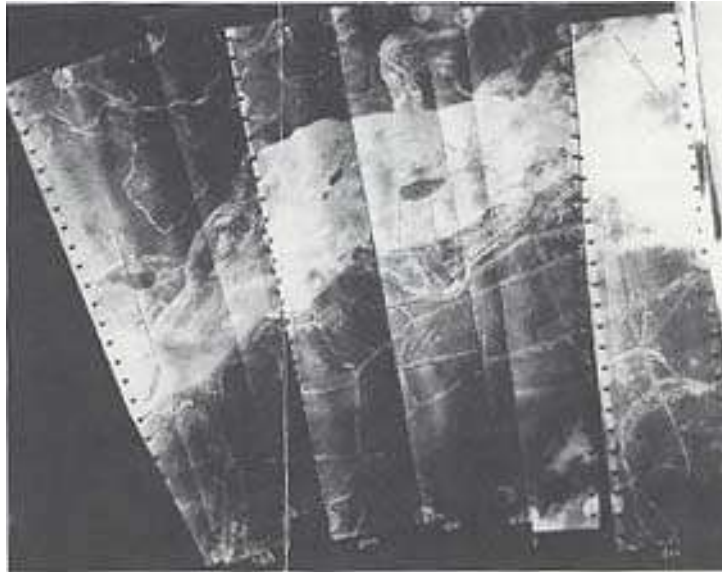
8 Anonym: „Henken eines russ. Spions, 1916 V.“ (Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien).

Der Tote wird in die Mitte geholt, er gehört den Soldaten, er wird von ihnen umringt. Und nicht selten berührt einer der Soldaten den Toten und blickt zugleich in die Kamera (Abb. 8). Fotografien, die die Soldaten in unmittelbarer Nähe zu ihrem Opfer zeigen, nehmen eine Scharnierfunktion ein. Sie bekräftigen und legitimieren das Tun der Soldaten vor Ort und verweisen zugleich auf ein Danach, an dem das Bild die reale Szene des Tötens abgelöst haben wird. Während der Blick der Soldaten eingeht in den Blick der Kamera, bleibt jener der Einheimischen fern und fremd. Der Tote wurde mit Gewalt aus ihrer Mitte gerissen. Er wird demonstrativ vor ihren Augen getötet. Der Akt der Hinrichtung hat abschreckenden Charakter. Er stellt nicht Bestrafung dar, sondern kollektive Vergeltung. In den Massenhinrichtungen, die für die einheimische Bevölkerung gut sichtbar an öffentlichen Plätzen und Straßen ausgeführt werden, kommt der Terror, der nicht nur dem Opfer, sondern der Bevölkerung als ganzer gilt, deutlich zum Ausdruck.

## Der technische Blick

Für eine größere Öffentlichkeit sichtbar waren lange Zeit v. a. jene Kriegsbilder, die den Krieg aus Augenhöhe zeigen: Fotografien, die von Kriegsberichterstattern und privaten Fotografen vom Boden aus aufgenommen wurden. Tatsächlich handelt es sich dabei aber

nur um einen Bruchteil der Fotografien, die der Krieg hervorgebracht hat. Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gibt es einen Bereich der Fotografie, der zunächst nicht für die Veröffentlichung gedacht war. Dazu gehören u. a. Vermessungsbilder, Aufklärungsfotografien vom Boden und von der Luft aus (Abb. 9), Fotografien von Waffen und Waffensystemen sowie Bilder, die zur Ausbildung der Soldaten gemacht wurden.



*9 Aufklärungsfotografien aus dem Flugzeug, aufgenommen über der oberitalienischen Piave-Front, April 1918, (aus: Halbmonatsbericht des Lichtbildzuges der k.u.k. Isonzoarmee, 16.-30. April 1918), Museum für Zeitgeschichte, Ljubljana.*

Auch wenn diese Anwendungen im Schatten einer größeren Öffentlichkeit entwickelt und betrieben wurden, haben sie deutliche Spuren in der Entwicklung des Mediums hinterlassen. Das Licht der Fotografie hat den Krieg vielleicht entscheidender geprägt als manche andere technische Errungenschaft. Wesentliche Entwicklungsschritte der frühen Fotografie, darunter die Entwicklung besserer lichtstarker Objektive und die Nutzung der fotografischen Reproduktionstechniken gehen auf direkte Anregung durch das Militär zurück. Die Schärfung des Blicks in die Ferne – durch das Fernrohr – und das Festhalten detailreicher Momente der Wirklichkeit waren es, die die Fotografie für militärische Zwecke interessant machten. Die Fotogrammetrie nutzt ebenso wie die Aufklärungsfotografie fotografische Momentaufnahmen, um sie am militärischen Kartentisch auf verborgene Informationen hin zu lesen. Auch die Reproduktionsfotografie enthält hinter ihren künstlerischen und zivilen Anwendungen einen bedeutenden

militärischen Kern. Sie wurde zunächst v. a. für die Reproduktion von militärischen Karten eingesetzt.



10 Philip Jones Griffiths: *Der Computer im Vietnam-Kriegseinsatz, um 1968* (aus: Jorge Lewinski, *The camera at war. A history of war photography from 1848 to the present day*, London 1978, S. 214).

Um die Wende zum 20. Jahrhundert hat die Überwindung der Nacht durch das Licht des Scheinwerfers und die Durchleuchtung des Geländes durch die Fotografie eine neue Landschaft des Krieges hervorgebracht.<sup>20</sup> Es ist eine Landschaft, die sich vom Blick des natürlichen Auges emanzipiert hat, die der Reichweite der technischen Apparaturen ebenso unterworfen ist wie der Logistik der modernen Kommunikationsmittel. Während die Kriegsfotografie noch lange am Bild des Krieges aus Augenhöhe festhielt, hatte das technische Bild des Krieges längst die, wie es Virilio nennt, vierte Dimension erobert. Grabenkrieg und Luftkrieg brauchten ganz andere Bilder als jene Aufnahmen, die von Augenhöhe aus sichtbar sind. Das Augenlicht des hochgerüsteten modernen Soldaten ist, spätestens seit dem Vietnamkrieg, verstärkt durch den Computer (Abb. 10), durch den allumfassenden Blick aus der Luft, durch Daten vom Kampfhubschrauber, von Satelliten- und Luftaufklärungsbildern, durch Funk und Nachtsichtgeräte. Er sieht den Kriegsschauplatz im Fadenkreuz der modernsten Waffen. Diese Bilder suggerieren einen klaren Blick und verweisen auf angeblich „umsichtige“ Entscheidungen. Getrübte Bilder und Zweifel sind in dieser kriegerischen Logik nicht vorgesehen.

<sup>20</sup> Vgl. dazu Anton Holzer, *Das elektrische Auge. Das Licht, die Fotografie und der Krieg*, in: *Mittelweg* 36. Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung, 11. Jg., Oktober/November 2002, S. 77-92.

Bereits während des Ersten Weltkriegs waren hie und da in der illustrierten Presse Aufklärungsaufnahmen aus der Luft veröffentlicht worden. Sie zeigen ein entrücktes Bild des Krieges, die Landschaft der Schlacht erscheint als abstraktes Muster, die Schützengräben zeichnen unwirklich scheinende Muster ins Gelände. Sieben Jahrzehnte später beginnt der erste Golfkrieg mit ähnlich entrückten Bildern. Sie zeigen einen Krieg, der aus der Perspektive der fliegenden Waffen aufgenommen wurde. Die „Objekte“ scheinen sich in der undeutlichen Rasterung der digitalen Bilder aus der Luft aufzulösen. Und auch nach dem Krieg entstanden Bilder, die die Kriegslandschaft als seltsames Wüstengelände zeigen, in dem die Spuren des Krieges zu vieldeutigen Zeichen geworden sind (Abb. 11).



11 Sophie Ristlhuber: „Fait“, 1992 (aus: Peter Weibel, Günther Holler-Schuster [Hrsg.], MARS. Kunst und Krieg, Ostfildern-Ruit 2003, S. 387).

Es waren dies, wie wir heute nach dem zweiten Golfkrieg wissen, nicht die Kriegsbilder der Zukunft. Die Fotografien aus Augenhöhe sind durch die technischen Kriegsbilder nicht endgültig abgelöst worden. Eine Heroisierung des Krieges scheint der „Unwirklichkeit“ der flimmernden technischen Bilder zu misstrauen und auf die angebliche „Wirklichkeit“ der

Aufnahmen vom Boden aus zurückzugreifen. Auch wenn wir wissen, dass diese Bilder oft ebenso vage bleiben wie die Computerbilder aus der Luft, so scheinen sie vom Publikum, für das sie bestimmt sind, doch ganz anders wahrgenommen zu werden. Sie signalisieren Zeugenschaft, sie bekunden, dass Menschen vor Ort sind, die ihre Augen stellvertretend für das Fernseh- und Magazinpublikum öffnen (Abb. 12). Und wenn gelegentlich einer der Fotografen ums Leben kommt, so ist dies ein – wenn auch zynischer – Beweis dafür, dass die Bilder, die er geliefert hat, echt sind. Im modernen Krieg der Jetztzeit hält das Bild des vormodernen Krieges, aus Augenhöhe aufgenommen, Auferstehung.



12 „War photographer“, Still aus dem gleichnamigen Film von Christian Frei über den (Kriegs-) Fotografen James Nachtwey, 2002 (aus: Peter Weibel, Günther Holler-Schuster [Hrsg.], MARS. Kunst und Krieg, Ostfildern-Ruit 2003, S. 288).

*Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Rechteinhabers unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.*