

pretation der Welt«.²⁰ Hier direkt, dort vermittelt. Wie soll das gehen? Doch der Widerspruch ist nicht so unvermittelt, wie er auf den ersten Blick erscheint. Sontag betont jeweils andere Aspekte, arbeitet in *Das Leiden anderer betrachten* eher rezeptionsästhetisch, in *Über Fotografie* eher phänomenologisch, mit kurzen Ausflügen in einen frei umherschwebenden, fast schon dissidenten Strukturalismus, der sich von der betonierte Variante der Siebzigerjahre weit entfernt. ▽ Sie nähert sich dem Gegenstand, der Fotografie – ein für sie, für die Theorie allgemein noch junger Gegenstand – quasi mehrspurig. Sie betrachtet ihn genau, erprobt Sätze. Sie ist Essayistin, jemand, der, wie das Wort es sagt, etwas versucht. Ihre Überlegungen sind für genau diesen Moment überzeugend. Ein leichtes, gut zu gebrauchendes Handgepäck. Schöner als jede durchdeklinierte, sich auf das Fundament von zahllosen Unterkapiteln verlassende Abhandlung. Vielleicht ein wenig veraltet in den Aussagen. Aber hinreißend durch den Mut, sich hinauszuwagen, das Neue zuzulassen. Man muss Susan Sontag nicht in allem recht geben – aber wer ihre Art zu denken nicht liebt, hat keinen Sinn für die Schönheit von Gedanken. Gerade für die Schönheit von Gedanken, die hart bis zur Ungerechtigkeit sind.

Postskriptum

»Susans letzte Krankheit 2004 verlief viel schrecklicher und bis kurz vor ihrem Tod machte ich keine Aufnahmen mehr von ihr.«²¹

—
20 Ebd., S. 12.

21 Leibovitz: *A Photographer's Life*, a.a.O., o.S.

»Endloser Krieg: endlose Bilderflut«

Elisabeth Bronfen

Unsaubere Schnittflächen

Mit Susan Sontag den Krieg betrachten

1

»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. [...] Die Kriegsphotografen erbten den letzten Rest von Glanz, den das In-den-Krieg-Ziehen bei den Gegnern des Krieges noch besaß.«¹

So schreibt Susan Sontag in ihrem späten Essay *Das Leiden anderer betrachten*, in dem sie sich mit der Berichterstattung aus Kriegszonen auseinandersetzt. Martha Gellhorn, Margaret Bourke-White und Lee Miller sind drei US-amerikanische Journalistinnen des 20. Jahrhunderts, die den von Sontag hervorgehobenen Aspekt der Kriegsreportage besonders prägnant zur Schau stellen. Alle drei haben für amerikanische Zeitschriften über den Zweiten Weltkrieg aus Europa berichtet. Im Folgenden sollen Sontags Thesen über die Kriegsberichterstattung mit Artikeln und Fotografien von Gellhorn, Bourke-White und Miller ins Gespräch gebracht werden.

Alle drei Journalistinnen nutzten ihre Berühmtheit, um ihre Berichte aus Kriegszonen zu autorisieren, sie waren nicht nur als Berichterstatterinnen vor Ort, sondern immer auch als Starzeugen. Wie Sontag bemerkt, unterscheidet sich der Zweite Weltkrieg sowohl vom Ersten Weltkrieg, der als »kolossaler Fehler« wahrgenommen wird, als auch von den militärischen Interventionen der US-amerikanischen

¹ Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, übers. von Reinhard Kaiser, München 2003, S. 41f.

Streitkräfte in Südostasien während der Sechziger- und der frühen Siebzigerjahre in einem wichtigen Aspekt: »[I]m Gegensatz zu dem Krieg von 1914 bis 1918 [...] betrachtete man den Zweiten ›Weltkrieg‹ auf der Seite der Sieger einhellig als notwendig, als einen Krieg, der geführt werden mußte.«² Darüber hinaus weist Sonntag darauf hin (und erklärt damit zugleich die Notwendigkeit der Starzeugen), dass der Fotojournalismus seine »eigentliche Geltung [...] in den frühen vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts – im Krieg« erlangte.³ *Life*, das Magazin für Fotojournalismus, das von Bourke-White Mitte der Dreißigerjahre mitbegründet wurde, hat tatsächlich dazu beigetragen, den Zweiten Weltkrieg zum Medienereignis zu machen. Außerdem wurde dieses Magazin selbst – nicht zuletzt aufgrund der Fotografien, die sie dort veröffentlichte – zu einem zentralen Organ der Berichterstattung.

An diesen drei Journalistinnen lässt sich Sonntags differenzierte Einschätzung der Kriegsberichterstattung festmachen, weil jede auf ihre Art einen Glamourfaktor verkörpert, eben jenen »letzten Rest von Glanz, den das In-den-Krieg-Ziehen bei den Gegnern des Krieges noch besaß«. Es ist daher notwendig, an die jeweils spezifischen Kriegsbiografien von Gellhorn, Miller und Bourke-White zu erinnern.

Martha Gellhorn, bekannt als die dritte Ehefrau Ernest Hemingways, hatte bereits für das Magazin *Collier's* über den Spanischen Bürgerkrieg berichtet, anschließend im Verlauf der Dreißigerjahre von diversen Kriegsschauplätzen in Europa. Wild entschlossen, bei der Invasion der Alliierten dabei zu sein, schmuggelte sie sich schließlich als blinde Passagierin auf ein Krankenschiff, weil *Collier's* sie nicht für eine Teilnahme an der eigentlichen Schlacht akkreditieren konnte, und schrieb von dort ihren anrührenden Bericht über die ersten Verwundeten der D-Day-Landung an Omaha Beach in der Normandie. Danach zog sie mit der 101. US-Luftlandedivision durch Frankreich, die Beneluxländer und landete schließlich zur Stunde Null in Deutschland:

»Ich war in Dachau, als die deutschen Streitkräfte sich den Alliierten bedingungslos ergaben [...]. Dasselbe halbnackte Skelett, das man unter

2 Ebd., S. 42.

3 Ebd.

den Leichen des Todeszuges hervorgezogen hatte, schlurfte wieder in das Sprechzimmer des Arztes. Der Mann sagte etwas auf Polnisch; seine Stimme war nicht mehr als ein Flüstern. Der polnische Arzt tätschelte sanft seine Hände und erwiderte: »Bravo.« Ich fragte, wovon sie sprachen. »Der Krieg ist aus«, erklärte der Arzt. »Deutschland ist besiegt.« Wir saßen in diesem Zimmer, in diesem verfluchten Friedhofsgefängnis, und niemand hatte noch etwas zu sagen. Dennoch erschien mir Dachau als der passendste Ort in Europa, um die Nachricht vom Sieg zu hören. Denn gewiss wurde dieser Krieg geführt, um Dachau und alle anderen Orte wie Dachau und alles, wofür Dachau stand, abzuschaffen, und zwar für alle Zeiten.«⁴

Bemerkenswert ist die von Gellhorn eingenommene Haltung einer kritischen Entrüstung, weil eben diese eine Verbindungslinie zu Sonntags Herangehensweise offenlegt. Als Gellhorn ihre Berichte aus Kriegszonen in dem Buch *Das Gesicht des Krieges* versammelte, schrieb sie in der Einleitung:

»Diese Artikel sind in keiner Weise adäquate Beschreibungen des unbeschreiblichen Kriegselends. Der Krieg war immer schlimmer, als ich es in Worte zu fassen vermochte – immer. Und wahrscheinlich versuchte man aus einem Selbsterhaltungstrieb heraus am häufigsten über das zu schreiben, was tapfer und anständig war. Vielleicht werden heute meine Artikel über Deutschland und das Verhalten der Gestapo, der SS und anderer Gruppen der deutschen Wehrmacht den Eindruck unpassender Haßtiraden vermitteln. Ich berichte, was ich sah, und Haß war die einzige Reaktion, die solche Anblicke hervorrufen konnten.«⁵

Auf dem Spiel steht also ein Spagat zwischen dem Wissen, dass vom Krieg auf wahrhaftige Weise nicht berichtet werden kann, und der ethischen Notwendigkeit, es trotzdem zu tun, auch wenn das bedeutet, dass diese Reportagen notwendigerweise mit Einrahmungen und Umschriften operieren müssen. Gellhorn hat bis zu ihrem Lebensende aus Kriegszonen berichtet.

4 Martha Gellhorn: *Das Gesicht des Krieges. Reportagen 1937–1987*, München 1989, S. 318f.

5 Ebd., S. 154.

Lee Miller wiederum nutzt bewusst das Medium der Fotografie, um sich als *star witness* zu inszenieren. Seit den späten Zwanzigerjahren in der Kunstfotografie als Model bekannt sowie als Modefotografin für *Harper's Bazaar*, *Vanity Fair* und *Vogue* tätig, verstand sie es, den Londoner Blitzkrieg zu ihrem eigenen Vorteil zu nutzen. Für die britische *Vogue* ging sie mit ihren Models auf die zerbombten Straßen, um an der Heimatfront den modischen Stil der eleganten Britin mit ihrer Kamera einzufangen. Sobald das Pentagon vermehrt auch Frauen für die Kriegsberichterstattung einsetzte, ließ sie sich für die britische *Vogue* akkreditieren und berichtete ihrerseits wenige Tage nach D-Day aus einem Lazarett direkt hinter Omaha Beach. Wie Martha Gellhorn begleitete auch Lee Miller die alliierten Truppen auf deren Feldzug durch Frankreich und die Beneluxländer und erlebte die Stunde Null ebenfalls in Deutschland. Sie schrieb sowohl aus den Konzentrationslagern in Buchenwald und Dachau als auch aus Leipzig und München. Dabei ließ sie sich in der für die Offiziere der US-Armee typischen Uniform fotografieren, als wolle sie dem Militärlook einen eigenen weiblichen Charme verleihen. Überdies gibt es auch ein Foto, das während der Belagerung von St. Malo aufgenommen wurde, auf dem die Blickachse den Widerspruch ihres *star witnessing* hervorhebt.



Abb. 15: David E. Scherman:
Lee Miller am Eingang zur Festung von St. Malo, 1944.

Miller schaut entsetzt auf die Schlacht, ein körperlicher Beweis des von ihr miterlebten Grauens, während zwei GIs die Fotografin anblicken, als wollten sie deren Starstatus bekunden. Wie schon in Gellhorns Kriegsbiografie handelt es sich auch bei Miller um eine verkörperte Authentifizierung. Millers Haltung zum Krieg nach dessen Ende ist der von Gellhorn jedoch diametral entgegengesetzt. Nach Kriegsende hat sie sich nicht nur geweigert, weiterhin über ihre Erfahrungen an der Front zu sprechen, sondern hat auch bald ganz aufgehört, als Fotojournalistin zu arbeiten.

Margaret Bourke-White stellt eine dritte Variation der Kriegsberichterstatteerin dar, wurde sie doch als erste Frau von der US-Luftwaffe akkreditiert und durfte deshalb als erste Frau bei Einsätzen der Luftwaffe mitfliegen. Ihre Fotografien für *Life* sowie ihre Bücher über Russland, über den Feldzug der Alliierten in Norditalien und über Deutschland nach der Kapitulation haben maßgeblich dazu beigetragen, die amerikanische Bevölkerung vom Sinn dieses Krieges zu überzeugen. Und auch sie wird als *star witness* medial inszeniert, wie sich z.B. gut an einer Fotografie von Miller, auf der Bourke-White zu sehen ist, verdeutlichen lässt.



Abb. 16: Lee Miller: Margaret Bourke-White, 1942.

Diese Fotografie arbeitet mit der visuellen Analogie zwischen Kamera, kauender Fotografin und Kampfflugzeug. Die Redewendung *a belly full* bedeutet im Englischen, dass man etwas satt hat. Hier ist der Bauch (*belly*) des Flugzeuges, der Flying Fortress, mit Bomben und die Kamera, die Bourke-White stolz vor ihrem Bauch hält, mit einer Rolle Film gefüllt (*full*). Auf diese Weise spielt das Foto mit jener Analogie zwischen dem Abfeuern eines Gewehrs (*shooting a weapon*) und dem Schießen eines Fotos (*shooting pictures*), auf die auch Sontag eingeht.⁶ Auf anderen Fotos sitzt Bourke-White in einem Kampfflugzeug, das ihren Vornamen, Peggy, trägt, oder sie posiert vor einer Flying Fortress in jener eigens für sie geschneiderten Fliegeruniform, mit der sie ihren ersten Kampfeinsatz gegen einen militärischen Stützpunkt der Nazis in Tunis geflogen ist. Sie war immens stolz darauf, dass eben dieses Foto einige Monate lang als beliebtestes Pin-up bei den amerikanischen GIs galt, bevor Betty Grable im Bikini sie ablöste.

So unterschiedlich, wie sich die drei Frauen in ihrer Tätigkeit als Kriegskorrespondentinnen auch verstanden haben mögen, jede verkörpert für sich, was Susan Sontag als eine widersprüchliche Haltung versteht: »berühren und erregen, belehren und Beispiel geben.«⁷ Dabei lenken alle drei unsere Aufmerksamkeit auf jene ebenfalls von Sontag hervorgehobene Kernproblematik der Kriegsberichterstattung: den ambivalenten Zusammenhang von Eingreifen und Berichten. Jede Form des Betrachtens – egal wie dicht die Journalistin an ihrem Objekt bleibt – spielt auf den Gräuel an; dieser haftet den Bildern und Berichten, die sie aus Kriegszonen übermittelt, auf immanente Weise an, ohne je gänzlich dargestellt werden zu können. Das Betrachten ist von diesem Gräuel infiltriert, auch wenn der Bericht diesen zu filtrieren sucht. Zwar stellt das Berichten aus einer Kriegszone kein direktes Eingreifen in das Geschehen dar, weil die Berichterstatteerin die Ereignisse in eine visuelle und narrative Form übersetzt. Der Bericht ist also von der ästhetischen Formalisierung der Fotoreportage infiltriert, in der er verfasst wird. Zugleich aber greift die Berichterstatteerin in das Geschehen in dem Sinne ein, als sie es erinnert und

6 Vgl. Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, a.a.O., S. 79.

7 Ebd., S. 49.

für diejenigen, die an diesem nicht teilhatten, erfahrbar macht. Das Grauen, das die ästhetische Formalisierung in ein visuelles Narrativ übersetzt, wird somit als ein übertragenes Grauen fortgeführt.

2

▽ Für das kritische Denken Susan Sontags ist vor allem kennzeichnend, dass sie sich von den Themen, mit denen sie sich beschäftigt hat, verführen lässt, weil für sie jegliches politische wie ästhetische Urteil nie von der sinnlichen Erfahrung zu trennen ist. Gleichzeitig geht es ihr immer darum, kritische Intelligenz als Waffe gegen Bigotterie, leutseligen Moralismus und Selbstgefälligkeit einzusetzen. Besonders beeindruckend ist in diesem Sinne der extrem kontroverse Kommentar, den sie für den *New Yorker* kurz nach dem 11. September 2001 schreibt, und der auf den Satz hinausläuft: »let's not be stupid together« (»lasst uns nicht gemeinsam dumm sein«).⁸ Sie war davon überzeugt, dass man nach dem Anschlag auf die Twin Towers nicht durch die von der Bush-Regierung propagierte moralisierende Verklärung verstehen würde, was geschehen sei und was noch kommen könnte, sondern nur durch ein unsentimentales historisches Bewusstsein.

Entscheidend also ist ihre Weigerung, einer vereinfachenden, wenn auch beruhigenden Deutung aufzusitzen, die die Komplexität politischer Realität ausblendet. Ein Jahr später greift sie ebenso scharfsinnig die Sprache an, mit der die Bush-Regierung seit dem 11. September ihren Kampf gegen den Terrorismus in den Medien führte.⁹ Das Schlagwort *war on terrorism* entlarvt sie als eine leere und zudem gefährliche Metapher, hinter der sich eine Ausweitung von Staatsmacht und Staatsgewalt verbirgt. Wichtiger noch: Der

8 Susan Sontag: »9.11.01«, in: dies.: *At the Same Time. Essays and Speeches*, hg. von Paolo Dilonardo und Anne Jump, New York 2007, S. 105–107, hier S. 107. Vgl. die deutsche Übersetzung: Susan Sontag, »Der 11.9.01«, in: dies.: *Zur gleichen Zeit. Aufsätze und Reden*, hg. von Paolo Dilonardo und Anne Jump, übers. von Reinhard Kaiser, München 2008, S. 143–145, hier S. 145.

9 Vgl. Susan Sontag: »Ein Jahr danach«, in: dies.: *Zur gleichen Zeit*, a.a.O., S. 157–163.

Einsatz von Slogans wie *Moral Clarity* und *United We Stand* unterbindet ein kritisches Denken und fordert unreflektierte Gefolgschaft. In einer für sie typischen Geste kann Sontag nur mit einer Metapher zurückschlagen, erschüttert konstatiert sie eine am amerikanischen Volk vorgenommene Lobotomie.

Ihre Entrüstung über anti-intellektuelle Massenmedien hat in ihren Schriften eine lange Tradition. Bereits 1965 schreibt sie über Katastrophenfilme, was auf die öffentliche Reaktion nach den Ereignissen am 11. September erstaunlich gut zutrifft: Der Reiz einer allgemeinen Katastrophe bestehe darin, dass sie uns von normalen Verpflichtungen befreie, indem sie eine hoffnungsträchtige Fantasie moralischer Vereinfachung und globaler Vereinigung gegen den Feind anbiete.¹⁰ Dies stellt aber eine unangemessene Reaktion auf zeitgenössische Konflikte dar, weil durch die Umsetzung der Realität in die Sprachbilder eines Katastrophenfilms der Zuschauer entweder abgelenkt oder abgehärtet wird.

Für mich macht gerade das Beharren auf einem unschwärmerischen Denken den besonderen Charme von Susan Sontag aus. Immer wieder hat sie darauf hingewiesen, dass leere Sprachbilder reale Konsequenzen haben. ▽ Ihre Entrüstung beispielsweise darüber, wie Mediziner sich militärischer Metaphern bedienen, um den von Krebs überfallenen Körper als Schlachtfeld und die Erkrankten als unvermeidliche Verluste zu stilisieren, war an die eigene Erfahrung gebunden. Selbst erkrankt wollte sie sich dagegen wehren, dass Krebs als unausweichlicher Schicksalsschlag verstanden wird. Ihre pragmatische Botschaft lautet: Man solle Krebs nicht metaphorisch als Fluch, als Bestrafung und schon gar nicht als Todesurteil betrachten, sondern einfach nur als Erkrankung des Körpers. Bestechend an Susan Sontags Denken ist die Konsequenz, mit der sie jene Realität wieder ins Spiel bringt, die durch den Einsatz von leeren Metaphern ausgeblendet wird. ▽ Darüber hinaus sind ihre Erkenntnisse mit der eigenen sinnlichen Erfahrung verknüpft, die wiederum zur steten Revision ihres Denkens führt. Als sie knapp zehn Jahre später ein zweites Mal über Krankheit – diesmal über *Aids und seine Metaphern* – schreibt, gibt sie zu,

10 Vgl. Susan Sontag: »Die Katastrophenphantasie«, in: dies.: *Kunst und Anti-kunst. 24 literarische Analysen*, übers. von Mark W. Rien, München 2003, S. 279–298, hier S. 285f.

dass man ohne Metaphern nicht denken könne, weil jedes Denken eine Interpretation bedeute.¹¹ Dennoch beharrt sie auf der Rolle der »Metaphern-Polizistin«. Bei einigen Sprachbildern sollten wir – egal ob die Rede von Krankheit, Politik, Krieg oder Kunst ist – Enthaltensamkeit walten lassen. Laut Susan Sontag sollten solche unangemessenen Metaphern abgelegt und nicht mehr zum Einsatz gebracht werden. Doch der Widerspruch, dass man sich dessen, worüber man schreibt, nie ganz entziehen kann, bleibt. Weil sich ihre leidenschaftliche Parteilichkeit oft auf Fragen richtet, die sie sowohl begeistern als auch entrüsten, ist ihre eigene aufklärerische Haltung unweigerlich infiziert. Sontags Schreiben über Metaphern, das sich selbst wiederum in Metaphern ergeht, weist darin deutliche Parallelen zu der ambivalenten Struktur auf, die der Kriegsberichterstattung innewohnt. Auch diese changiert zwischen dem Anliegen der Filterung und einer unweigerlichen Infiltrierung.

Aus diesem Grund ist es lohnend, noch genauer darauf einzugehen, wie Sontag wiederholt die unsaubere Schnittfläche zwischen fotografischem Bild und Realität ausgelotet hat. Wie die Bericht-erstatte-rinnen beeinflusst sie uns auf ambivalente Weise, lenkt unseren Blick auf die nie ganz greifbare Wirkung, die Fotografien des Grauens auf uns ausüben, und auf den Umstand, dass unsere Beobachtung dieser Kriegsberichterstattung durch die beobachteten Bilder infiltriert wird.

Ging sie in ihrem ersten Buch über Fotografie noch davon aus, das Foto würde unsere Sympathie für das, was abgebildet wird, schrumpfen lassen, revidiert sie diese Überzeugung bewusst in *Das Leiden anderer betrachten*. Als Beispiel für diesen von ihr propagierten Rückgriff auf Erfahrung wählt sie am Ende des Buches eine Arbeit von Jeff Wall, weil eben diese den moralischen Auftrag der Kriegsfotografie besonders griffig hervorhebt. *Dead Troops Talk*, eine gestellte Szene getöteter Soldaten in Afghanistan aus dem Jahr 1986, lädt uns dazu ein, unsere Aufmerksamkeit auf das Leid der anderen zu richten, nicht um direkt einzugreifen, sondern um über dieses nachzudenken. Zugleich wird uns bewusst, dass sich unserem

11 Vgl. Susan Sontag: *Aids und seine Metaphern*, übers. von Holger Fliessbach, München 1989, S. 7.

Verständnis etwas unweigerlich entzieht. Das Brisante an den Toten in Jeff Walls Fotoarbeit besteht darin, dass sie sich für uns – die Überlebenden, die Zeugen – nicht interessieren. Zwischen uns und denen, die an der Front gewesen sind, gibt es eine unüberschreitbare Grenze, weil wir ihre Erfahrung des Schmerzes nicht teilen und sie deshalb auch nicht verstehen können. Dennoch verdienen sie unser Mitgefühl. Dabei bleibt Sontag selbst in ihrer revidierten Auffassung des affektiven Effektes von Kriegsphotografie ihrem Glauben an den Wert sinnlicher Betrachtung treu. Zugleich erscheint die Erkenntnis, die sie uns anbietet, so treffend, weil sie nicht einer persönlichen Erfahrung von Krieg entstammt, sondern der kritischen Betrachtung eines Kunstwerkes.¹²

Wie aber verläuft Sontags Argument in *Das Leiden anderer betrachten*? Auffallend ist die dreifache Bedeutung des englischen Begriffes *regarding*, mit dem Sontag im englischen Titel *Regarding the Pain of Others* operiert:

1. etwas ansehen, auf etwas blicken
2. die Aufmerksamkeit auf etwas lenken
3. über etwas auf eine ganze bestimmte Weise nachdenken, etwas in Betracht ziehen, eine Beziehung zu etwas etablieren, in Anbetracht von etwas denken oder handeln.

▽ Die Ausgangsposition ihrer Diskussion ist eine, in der Sinneserfahrung (blicken) immer mit einer intellektuellen Haltung verschränkt bleibt (nachdenken). Es ist immer schon ein Zug Rhetorik mit im Spiel und zwar nicht auf eine verschwiegene Weise (wie Roland Barthes dies für *Mythen des Alltags* herausgearbeitet hat), sondern ganz explizit. Dort schreibt er:

»Die Erschossenen von Guatamala, der Schmerz der Verlobten von Aduan Malkis, der ermordete Syrer, der erhobene Knüppel des Polizisten: diese Bilder erstaunen, weil sie auf den ersten Blick befremdlich, beinahe ruhig scheinen, ihre Bildunterschrift unterbieten: Sie sind visuell abgeschwächt, entbehren jenes *numen*, das ihnen die Maler komponierter Bilder unfehlbar mitgegeben hätten.«¹³

12 Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, a.a.O., S. 143–147.

13 Roland Barthes: *Mythen des Alltags. Vollständige Ausgabe*, übers. von Horst Brühmann, Berlin 2010, S. 137.

Diese Rhetorik, die es zu hinterfragen gilt, beinhaltet in einem ersten Schritt Folgendes: Kriegsphotografien appellieren an unsere emotionale Entrüstung. Zumindest halten sie uns dazu an, in Anbetracht des Schrecklichen oder Ergreifenden, das sie unserem Anblick darbieten, zu reagieren. Teil der Rhetorik dieser Bildargumentation ist sowohl die Vereinfachung wie auch die Einrahmung des dargestellten Ereignisses, denn die bildliche Darstellung zielt in diesem Fall unweigerlich auf einen Konsens. Kriegsphotografien wollen die Betrachtenden durch den Schock, den sie übermitteln, zu einer einheitlichen Einschätzung des dargestellten Ereignisses bringen und sie auf diese Weise zusammenführen. Vornehmlich gilt es, jenen, die nicht an der Front sind (oder waren), die schreckliche Realität des Krieges zu vermitteln. Jenen, welche diese Gräueltaten zu ignorieren suchen, sollen Kriegsfotos also zeigen, dass das Entsetzliche militärischer Einsätze nicht ignoriert werden darf, auch wenn man es nur vermittelt begreifen kann. Sontag greift in dieser Hinsicht auf eine amerikanische Tradition zurück. *Life* veröffentlichte beispielsweise am 30. November 1942 einen Artikel mit dem Titel »There are Two Ways to Learn about War«, in dem konstatiert wird:

»Die Menschen, denen der heiße Atem des Krieges direkt ins Gesicht bläst, wissen aus eigener Erfahrung, was Krieg bedeutet, was er dem Einzelnen antut, seinem Zuhause, seiner Familie. All das haben sie auf grausame Weise am eigenen Leib erfahren. Wir Amerikaner sind auf das angewiesen, was wir lesen und hören.«¹⁴

Was man sich aus der privilegierten Position des Friedens oder fernab vom Krieg nicht vorstellen kann, soll vorstellbar gemacht werden. Allerdings geht Sontags Analyse über jene Ernüchterung hinaus, welche Filme über den Ersten Weltkrieg wie etwa Abel Gances *J'ACCUSE – ICH KLAGE AN* (1919) oder Lewis Milestones *IM WESTEN NICHTS NEUES* (1930) vorzuführen suchten. Vielmehr weist sie entschlossen

14 Dt. Übersetzung in Elisabeth Bronfen: »Faszinierende Zerstörung des Krieges: Drei weibliche Ansichten. Ein Essay von Elisabeth Bronfen«, in: dies. und Daniel Kampa (Hg.): *Eine Amerikanerin in Hitlers Badewanne. Drei Frauen berichten über den Krieg*. Margaret Bourke-White, Lee Miller und Martha Gellhorn, Hamburg 2015, S. 297–354, hier S. 306.

auf die traurige Einsicht hin, dass deren empathische Darstellung von Kriegsgräueln auf der Kinoleinwand den Zweiten Weltkrieg nicht verhindern konnte. Dieses Scheitern lässt sich auch auf den ambivalenten Status der Fotografie und der Filmbilder zurückführen. Weder gibt es ein ›Wir‹, welches als Adressat dieser Bilder vorausgesetzt werden kann, noch lassen sie sich, da die Aussagen dieser Bilder ambivalent sind, auf eindeutige Art für eine Rechtfertigung oder eine Verdammnis des Krieges einsetzen. So schrecklich sie auch sein mögen, mediale Bilder produzieren nicht nur – oder nicht immer – Entrüstung und Entsetzen, sondern können auch Begeisterung auslösen. Oder anders formuliert, abhängig davon, ob man den Einsatz von Gewalt für gerechtfertigt hält oder nicht, können Bilder aus Kriegszonen, auch wenn sie Entsetzen auslösen, affirmativ gelesen werden. Gemetzel und Märtyrertum sind zwei Seiten einer Medaille, wie Sontag festhält:

»Fotos von einer Greueltat 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.«¹⁵

Und eben weil diese Bilder sehr unterschiedliche Reaktionen im Betrachtenden auslösen, brauchen sie erklärende Untertitel, welche sie stückweise auch verfälschen. Eine Bildunterschrift kann keine umfassende Erklärung liefern, sie muss sich auf einen Aspekt konzentrieren, andere Aspekte vernachlässigen und verfälscht daher unweigerlich das Bild. Auf diese Weise beeinflusst sie den Betrachter, der ohne sie vielleicht zu ganz anderen Erklärungen oder Schlussfolgerungen gekommen wäre. Insofern es immer auch um eine Lektüre von Fotos geht und nie nur um eine rein phänomenologische Betrachtung, sollte bei der Lektüre des Endbetrachters, der nicht anwesend ist, auch unmittelbar erkennbar sein, was das Foto einem sagen soll. Benötigt man einen Untertitel, um sicherzustellen, dass diese Kriegsfotos so verstanden werden, wie der Fotograf und der Zeitungsredakteur dies intendiert haben, wird damit implizit auf

15 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, a.a.O., S. 20.

einen brisanten Widerspruch hingewiesen, der der Fotografie als Medium innewohnt: Fotografien können immer auch falsch gelesen werden. Entscheidend dabei ist, dass wir in einer hypermediatisierten Welt leben und somit unser Zugang zum Krieg nicht nur von Bildern geprägt ist: Vielmehr nimmt der Krieg für uns überhaupt erst eine verständliche Realität an, weil wir Bilder aus Kriegszonen haben.

Schock, Aufmerksamkeit, Erschütterung, Erstaunen – das sind zwar weiterhin die Reaktionen, die ausgelöst werden sollen, doch zugleich steht die Austauschbarkeit des Grauens im Raum. Die Kriegsfotos entindividualisieren die Opfer, reißen sie aus ihrem einmaligen Kontext und das Spezifische der jeweiligen Kriegssituation geht verloren. Wie sich in Anlehnung an Gertrude Stein formulieren lässt: Ein Kriegsoffer ist ein Kriegsoffer ist ein Kriegsoffer. Diese Problematik lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die Frage, was unter authentischer Dokumentation zu verstehen ist. Denn einerseits produzieren Fotos eine Evidenz, durchaus im Sinne dessen, was Barthes in seiner Studie zur Fotografie mit der Denkformel »*Es-ist-so-gewesen*« festgehalten hat.¹⁶ Andererseits aber muss danach gefragt werden, wovon diese Fotos einen Beweis darstellen. Aus dem Begriff des *regarding* lässt sich ein weiterer doppelter Aspekt herleiten, der in der Form *regarded* besonders deutlich hervortritt: Im Sinne von ›betrachtet‹ und ›angesehen‹ bzw. ›für etwas gehalten werden‹ können die Fotos nicht als Fakten begriffen werden. Die Subjektivität derjenigen, die diese Bilder produzieren, aber auch die Subjektivität derjenigen, die sie rezipieren, muss immer mitbedacht werden.

Laut Sontag ist deshalb der Chiasmus ›Fotografien des Krieges – Krieg der Fotografien‹ mehr als ein geistreiches Aperçu: »Die Absichten des Fotografen bestimmen die Bedeutung des Fotos nicht, das vielmehr zwischen den Launen und Loyalitäten der verschiedenen Gruppen, die etwas mit ihm anfangen können, seinen eigenen Weg geht.«¹⁷ Es kann keine transparente Darstellung von Krieg geben, weil wir es immer mit Rahmungen und somit auch mit Auslassungen zu tun haben. Daraus folgt, dass wir immer nur eine multiple, teils sogar widersprüchliche Wiedergabe der Kampf-

16 Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer*, übers. von Dietrich Leube, Frankfurt 1985, S. 87, Hervorhebung im Original.

17 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, a.a.O., S. 48.

geschehen erhalten. Wenn zudem einige der berühmtesten Kriegsfotografien aus dem amerikanischen Bürgerkrieg, die Matthew Brady zugeschrieben werden, bewusst gestellt wurden, fordert dies eine Umdeutung des Begriffes der Evidenz. Es handelt sich, wie Sontag festhält, um »unreine historische Zeugnisse«, welche die Vermittlung, das heißt das Bildmedium in die Beweisführung integrieren.¹⁸ Dabei bezeugen auch theatrale oder explizit ästhetisch konzipierte Bilder vom Krieg, dass diese Ereignisse stattgefunden haben, auch wenn oder gerade weil sie die Zeugenschaft derjenigen, die diese Bilder produziert haben, ihren *regard* also im doppelten Sinn von »betrachten« und »gelten«, mit in ihren Gehalt aufnehmen.

In diesem Sinne dekonstruiert Sontag auch einen weiteren Gemeinplatz des offiziellen Verständnisses von Kriegsfotografie. Während Gemälde, Zeichnungen und Erzähltexte vom Krieg »schön sein« dürfen, ist dies der Fotografie nicht erlaubt. Im fotografischen Bild etwas Schönes zu entdecken, ist vermeintlich herzlos. Doch eben diese Behauptung übersieht, dass das fotografische Bild davon lebt, dass dokumentarische Evidenz und Kunstsprache in ihm zusammenkommen. Bourke-White erweist sich als Meisterin dieser unsauberen Schnittfläche, vor allem in ihren Bildern von den Angriffen der deutschen Luftwaffe auf Moskau. Der Zufall wollte es, dass sie als einzige amerikanische Fotografin zugegen war.



Abb. 17: Margaret Bourke-White: *Luftangriff auf Moskau*, 1941.

18 Vgl. ebd., S. 68.

In ihrem Buch fügt sie dieser Aufnahme folgende Beschreibung des Zusammenspiels deutscher Raketen und russischer Abwehr hinzu:

»Die ersten Luftangriffe auf Moskau entfalteten eine Pracht, wie ich sie bei keinem anderen von Menschen veranstalteten Schauspiel erlebt habe. Es war, als hätte man den deutschen Piloten und den Schützen der russischen Luftabwehr riesige in Leuchtfarbe getauchte Pinsel in die Hand gedrückt, mit denen sie – den Himmel als kolossale Leinwand nutzend – abstrakte Gemälde produzieren.«¹⁹

Wie sich in der poetischen Formulierung sowie dem fotografischen Bild zeigt, müssen das ästhetisch Schöne und die Dokumentation nicht zwingend einen Gegensatz bilden. Sontag bringt diesen Widerspruch einer ästhetischen Refiguration des Dokumentarischen folgendermaßen auf den Punkt:

»Fotografien, die Leiden darstellen, sollen nicht schön sein, so wie Bildlegenden nicht moralisieren sollen. Ein schönes Foto entzieht nach dieser Auffassung dem bedrückenden Bildgegenstand Aufmerksamkeit und lenkt sie auf das Medium selbst, wodurch der dokumentarische Wert des Bildes beeinträchtigt wird. Von einem solchen Foto gehen unterschiedliche Signale aus. Es fordert: Schluß damit. Aber es ruft auch: Was für ein Anblick!«²⁰

Lee Miller hat ihrerseits die unsaubere Schnittfläche zwischen dem ästhetisch Schönen und einer auf Erschütterung setzenden Dokumentation nicht nur immer wieder in den Aufnahmen ausgelotet, die sie während des Luftkrieges gegen England auf den zerbombten Straßen Londons machte. Auch während der Belagerung von St. Malo, wo sie als einzige amerikanische Kriegsberichterstatterin anwesend war, findet sich eine faszinierende Vermengung von ästhetischer Formalisierung und dokumentarischer Evidenz.

19 Margaret Bourke-White: »Luftangriff in Moskau. Winter 1941«, in: Bronfen und Kampa (Hg.): *Eine Amerikanerin in Hitlers Badewanne*, a.a.O., S. 27–40, hier S. 27.

20 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, a.a.O., S. 90.



Abb. 18: Lee Miller: *Der Fall der Zitadelle, Luftbombardement*, 1944.

Bei dieser verbotenen Aufnahme des Einsatzes von Napalm springt einem die visuelle Rahmung der Szene durch das Fenster sofort ins Auge. Auf diese Weise bietet die Aufnahme auch einen Kommentar dazu, dass jedes Foto einen Rahmen erzeugt. Die Explosion wird als Bild im Bild festgehalten. Über die ästhetische Figurierung erhalten wir die für eine intellektuelle Form von Empathie notwendige Spannung zwischen Komplizenschaft und Distanz, Empathie für das Konkrete und Anerkennung der Abstraktion. Somit bringt die ästhetische Formalisierung beide Aspekte dessen zusammen, woran Susan Sontag mit dem Begriff des *regarding* gelegen ist: den Intellekt und die Sinneserfahrung, das Gelten und das Betrachten. Man kann den Krieg verstehen und von ihm angesprochen werden. Man kann ihn als eine im Bild festgehaltene Erfahrung intellektuell und ästhetisch in Besitz nehmen und von dessen traumatischem Wissen emotional in Besitz genommen werden. Man kann aber auch vom Schock ergriffen werden und sich zugleich an ihn gewöhnen.

Für Sontag ist das Aushalten des folgenden Antagonismus entscheidend: Einerseits lädt sie uns ein, unseren Blick auf die Evidenz der Bilder zu richten – »Fotos bahnen Pfade, schaffen Bezugspunkte«.²¹ Andererseits ruft sie uns dazu auf, die Notwendigkeit des Pathos, das diese Bilder erzeugen, mit in Betracht zu ziehen, jene »Empfindung«,²² die sich mit einem Foto verbindet. Die Art, wie Fotografien in unser kulturelles Gedächtnis eingehen, ist bereits Teil jener fiktionalen oder theatralen Kraft, die nicht außer Acht gelassen werden kann. »Strenggenommen gibt es kein kollektives Gedächtnis«, stellt sie fest, und fügt dem hinzu:

»Aber es gibt die kollektive Unterrichtung. Das Gedächtnis ist immer individuell und nicht reproduzierbar – es stirbt mit dem einzelnen. Was man als kollektives Gedächtnis bezeichnet, ist kein Erinnern, sondern ein Sicheinigen – darauf, daß *dieses* wichtig sei, daß sich eine Geschichte so und nicht anders zugetragen habe, samt den Bildern mit deren Hilfe die Geschichte in unseren Köpfen befestigt wird.«²³

Jede Fotografie von der Kriegsfront erzeugt also weitaus mehr als nur einen Erinnerungsraum, liefert sie doch zugleich eine erklärende Rahmung mit. Indem das Foto (und der begleitende Text) behauptet, an dieses Ereignis solle man sich erinnern oder jenes Ereignis sei wichtig, wird nicht nur entschieden, was erinnert werden soll. Vielmehr fallen durch diese Auswahl andere Ereignisse aus dem Blickfeld der Öffentlichkeit, weil sie nicht beleuchtet und somit auch nicht commemoriert werden. Sie tauchen demzufolge nur am Rand unseres kulturellen Imaginären auf oder als markierte Auslassung. Treffend stellt Sontag fest: »Das Problem besteht nicht darin, daß Menschen sich anhand von Fotos erinnern, sondern darin, daß sie sich nur an die Fotos erinnern.«²⁴

21 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, a.a.O., S. 99.

22 Ebd.

23 Ebd., S. 99f., Hervorhebung im Original.

24 Ebd., S. 103.

Sontag besteht auf einer notwendigen Verbindung von Bild und Text. Dabei kann es sich um eine Bildunterschrift, eine längere Erklärung eines Bildes oder – wie im Falle von Bourke-White und Miller – um längere Essays handeln. Entscheidend ist die Erkenntnis, dass Fotografien allein nicht ausreichen, wenn es um das Verstehen eines Ereignisses an der Kriegsfront geht. Wir brauchen ein erklärendes, deutendes Narrativ, um das zu begreifen, was wir selbst nicht miterlebt haben. Während uns Fotos nämlich auf nicht greifbare Weise heimsuchen,²⁵ erlaubt es uns erst die begleitende Geschichte, die sie deutende Unterschrift oder eine andere Form der Betitelung, diese Heimsuchung auch intellektuell und emotional zu begreifen. Bewusst wird dieses schillernde Zusammenspiel von Bild und Text an der Art, wie die *Vogue* Lee Millers Fotoreportagen vom Zweiten Weltkrieg abdruckt, nämlich so, dass die Aussagekraft der Fotografien zur intendierten patriotischen Botschaft passt. Am augenfälligsten ist dies in der *mise en page* der V-Day-Ausgabe vom Juni 1944, in der Miller von der Kapitulation des Nazi-Regimes und den Gräueln der Konzentrationslager berichtet. »Believe it« hatte sie ihrer Redakteurin Audrey Withers bei der *Vogue* in einem Telegramm geschrieben und diese machte aus dem Aufschrei ihrer *star witness* den Titel der Geschichte. Lee Millers Fotografien werden in ihrem Beitrag gezielt gegen das kollektive Vergessen eingesetzt, in das die besiegten Deutschen eintauchen wollen, indem zwischen Bild und Text ein komplexes, widersprüchliches Narrativ gestaltet wird.



Abb. 19: Lee Miller: »Germans are like this«, in: *Vogue*, New York, Juni 1945.

25 Vgl. ebd., S. 104.

In diesem Beispiel führt der von der Bildmontage unterstrichene Widerspruch zwischen heimischem Dorf und unheimlichem Lager dazu, dass uns diese Fotografien heimsuchen. Der Text kommentiert diesen Widerspruch und lässt uns zugleich Millers Wut und Enttäuschung verstehen.

Die affektreiche Wirkung einer narrativen Verarbeitung von traumatischer Geschichte und deren politische Bedeutung resultieren daraus, dass die Berichterstattung aus Kriegszonen einer doppelten Perspektive unterworfen und ihre Rezeption wandelbar ist: Einerseits haftet diesen Reportagen (wie jeder Fotografie) der Referent des Gewesenen an. Andererseits ist die Art, wie wir diesen Referenten verstehen, deuten und uns zu eigen machen, einer sich stets verändernden kulturellen und historischen Wahrnehmung unterworfen. Es geht weniger darum festzuhalten, dass man nur eindeutig mit Entrüstung oder Sympathie reagieren, die eigene Komplizenschaft beteuern oder auf eine Unschuld pochen will, sondern darauf zu bestehen, dass wir – auch weiterhin, auch heute und hier – auf das reagieren müssen, was gewesen ist. Auf das, was uns angeht, müssen wir Antworten finden, wir müssen Verantwortung übernehmen, ohne eine etwaige Botschaft festzulegen und ohne zu vereinfachen. Wir nehmen zwar, so wir uns auf Berichterstattung aus Kriegszonen einlassen, am Leid des anderen teil, es ist aber nie unser Leid. Zwar sind wir von der traumatischen Referenz ergriffen, die sich – oft auf widersprüchliche Weise – den Fotografien und den Texten eingeschrieben hat, aber immer auf eine vermittelte Art. Unser Blick pendelt stets zwischen der dokumentarischen Evidenz, auf der diese Reportagen beruhen, und jener Selbstreflexivität, welche uns darauf aufmerksam macht, dass wir es mit einem ästhetischen Gebilde zu tun haben.

Es mag zwar sein, dass wir in einer hypermediatisierten Welt leben, in der alles Spektakel ist, und wir nur dem zum Spektakel umkodierten Ereignis unsere Aufmerksamkeit schenken, weil das Reale allein als inszeniertes Bild wahrgenommen wird. Daraus lässt sich aber nicht zwingend folgern, dass uns deshalb ein Gespür für Realität, und damit verbunden, für eine Fähigkeit zum Mitgefühl abhandengekommen ist. Auch wenn das Wissen um den Krieg, das wir aus den Reportagen von Gellhorn, Bourke-White und Miller gewinnen, ein medial vermitteltes Wissen darstellt, so dient diese Übertragung doch zugleich einer eigenen historischen Evidenz. Sie

bezeugt, dass diese Ereignisse geschehen sind, und lässt uns zugleich daran teilhaben, wie diese Frauen den Krieg wahrgenommen, beschrieben oder visuell umgesetzt haben. Apodiktisch formuliert: Über die ästhetische Formalisierung können wir am Realen des Krieges teilhaben. Indem dieser Fotojournalismus uns als Betrachter der (Kriegs-)Geschehen erst produziert, öffnet sich – sofern wir uns auf unsere Fähigkeit der Einbildung verlassen – ein Raum, in dem wir uns das Leiden der anderen vorstellen können. Das Konsumieren von Bildern muss nicht gleichbedeutend mit Zynismus sein, es muss nicht zwingend Gewalt auf ein verdauliches Spektakel reduzieren. Von ihren Aufnahmen in Buchenwald hat Bourke-White nachträglich behauptet:

»Aber obwohl ich nicht wissen konnte, wie rasch manche Leute zweifeln oder vergessen würden, war ich zutiefst überzeugt, dass eine so fürchterliche Untat wie diese dokumentiert werden musste. Ich zwang mich also, den Ort Stück für Stück aufzunehmen.«²⁶

Zwar bleibt die traurige Einsicht: Selbst die gelungensten Reportagen über die Konzentrationslager in Buchenwald oder Dachau haben das Fortleben von Orten der Folter und Menschenvernichtung nicht verhindert. Wird dies dem Fotojournalismus zum Vorwurf gemacht, muss man sich fragen, ob wir dabei nicht die Macht von Bildern und Geschichten, die traumatische Geschichte bezeugen, überschätzen. Was die Berichterstattung leisten kann, betrifft eher die Frage des Anerkennens: Dem Foto (und dem Begleittext) gelingt es einerseits, den allgemeinen Charakter des Leids der anderen festzuhalten, und andererseits, dieses als das ganz spezifische Leid der anderen zu begreifen.

Bourke-White und Miller befanden sich in Leipzig, kurz nachdem der dortige Bürgermeister mit seiner Familie und seinen engsten Vertrauten kollektiven Selbstmord begangen hatte – ein merkwürdiger Umstand, an dem der eben benannte Blick, der zwischen Allgemeinem und Spezifischem changiert, vorgeführt werden soll.

—
26 Margaret Bourke-White: »April in Deutschland. April 1945«, in: Bronfen und Kampa (Hg.): *Eine Amerikanerin in Hitlers Badewanne*, a.a.O., S. 113–122, hier S. 118.



Abb. 20 u. Abb. 21: Margaret Bourke-White (oben) u. Lee Miller (unten): *Der Selbstmord des Bürgermeisters, die Ehefrau des Bürgermeisters und seine Tochter, Rathaus, Leipzig, 1945.*

Das untere Bild stammt von Lee Miller, die in ihrer Reportage ihre Eindrücke folgendermaßen beschreibt:

»Die Liebe zum Tod, die das Grundmuster deutscher Existenz darstellt, holte auch die hohen Beamten des Regimes ein. Sie gaben eine große Party, sprachen einen Toast auf den Tod und Hitler aus und vergifteten sich. In einem der Büros sitzt ein grauhaariger Mann am Schreibtisch, den nach vorn gebeugten Kopf auf seinen verschränkten Händen. Ihm gegenüber lehnt gegen einen Stuhl eine verbrauchte Frau mit aufgerissenen Augen und einer getrockneten Blutspur am Kinn. Auf der Sofalehne hingestreckt liegt ein Mädchen mit außergewöhnlich hübschen

Zähnen, wächsern und stumpf. Ihre Krankenschwesteruniform ist mit abgebröckeltem Putz bedeckt, der von der Schlacht um das Rathaus herührt, die nach ihrem Tod draußen tobte.«²⁷

Die weibliche Leiche verdichtet in dieser Beschreibung, im Sinne des vom Surrealismus gefeierten *cadavre exquis*, das Opfer und die Schuld der nationalsozialistischen politischen Klasse.

Das obere Bild stammt von Bourke-White und dient als Illustration einer anders konzipierten Szene, die noch weit deutlicher dem barocken Trauerspiel entstammen könnte:

»Auf den massiven Ledermöbeln lehnte eine Familiengruppe, die so intim und so lebendig wirkte, daß man kaum glauben konnte, daß diese Menschen nicht mehr am Leben waren. Am Schreibtisch saß Dr. Kurt Lisso, den Kopf in die Hände gelegt, als ob er ausruhen wollte. Auf dem Sofa lag seine Tochter und in dem dick gepolsterten Armsessel saß seine Frau. Die Ausweise und Dokumente der ganzen Familie waren ordentlich auf dem Schreibtisch ausgebreitet, daneben stand die Flasche Pyrimal, mit dem sie sich offenbar umgebracht hatten. [...] Sie repräsentieren die Männer und Frauen, die für viele Sünden des Faschismus verantwortlich waren. Als der Berg ihrer steigenden Brutalitäten auf sie niederzustürzen begann, auf dieser letzten, schwindelnden Talfahrt, waren sie immer noch wohlgenährt, gut angezogen und wohnten in bequemen, luxuriösen Häusern.

Ihr letzter Blick auf die Welt muß dramatisch gewesen sein: Volkssturm und Wehrmacht bereiteten unter ihren Fenstern eine letzte Verteidigung vor, die Fenster lagen im vierten Stock und damit hoch genug für eine ungehinderte Aussicht auf die amerikanischen Panzer und Infanteristen, die ihre Zuflucht bestürmten.«²⁸

27 Lee Miller: »Deutschland. Der Krieg ist gewonnen«, in: dies.: *Krieg. Reportagen und Fotos. Mit den Alliierten in Europa 1944–1945*, hg. von Antony Penrose, übers. von Norbert Hofmann, München 2015, S. 201–228, hier S. 217f.

28 Margaret Bourke-White: »Tod schien der einzige Ausweg«, in: dies.: *Deutschland April 1945*, übers. von Ulrike von Puttkamer, München 1979, S. 62–70, hier S. 68f.

In der von beiden Journalistinnen als Apotheose der Nazi-Tragödie begriffenen Szene, einem kollektiven Selbstmord, kreuzen sich Dokumentation und Pathos. Es gilt, diese für die Gräueltaten des Nationalsozialismus Verantwortlichen anzuklagen und über die im Bild festgehaltenen Leichen ihrer Verbrechen zu gedenken. Zugleich arbeiten beide Journalistinnen in ihrer Beschreibung dieser Todesszene mit jener Mischung aus Erinnerung und Reflexion, auf die Sontag ihrerseits zu sprechen kommt. Deiktisch wird darauf hingewiesen, welche Grausamkeiten Menschen zu vollziehen bereit sind. Das Verbot zu vergessen – ob mit einer Anklage oder mit Mitgefühl versehen – ist ein ethischer Akt, hat einen ethischen Wert an und für sich. »Die Erinnerung«, meint Sontag, »ist, so schmerzlich dies sein mag, das einzige, was uns mit den Toten verbinden kann.«²⁹ Dennoch können wir weder ein für alle Mal festlegen, was wir erinnern, noch können wir verhindern, traumatische Ereignisse aus Selbstschutz bis zu einem gewissen Grad wieder zu vergessen. Oft müssen Schmerz und Entrüstung in ein ruhiges Verstehen übergehen, will man mit der Vergangenheit leben. Somit ist der ethische Wert dieser Bilder gesetzt. Dabei bleiben sie jedoch nie mehr als eine Einladung, unsere Aufmerksamkeit auf das zu lenken, was sie uns anzusehen und in Betracht zu ziehen bitten:

»Solche Bilder können nicht mehr sein als eine Aufforderung zur Aufmerksamkeit, zum Nachdenken, zum Lernen – dazu, die Rationalisierungen für massenhaftes Leiden, die von den etablierten Mächten angeboten werden, kritisch zu prüfen. [...] Dies alles – und obendrein die Einsicht, daß weder moralische Empörung noch Mitgefühl das Handeln bestimmen können.«³⁰

So beharrt Susan Sontag in ihren Gedanken zur Kriegsberichterstattung auf einem fruchtbaren Widerspruch. Einerseits gibt es eine Realität des Krieges, die von der Fotografie nie getroffen werden kann, weil sie aus dem Rahmen fällt. Damit ist unser Recht auf eine öffentliche Meinung, was diese Erfahrung betrifft, eingeschränkt:

29 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, a.a.O., S. 134.

30 Ebd., S. 136.

Wir haben den Krieg nicht selbst miterlebt. Die Einbildungskraft, die uns erlaubt, den Schmerz des anderen zu begreifen, ist beschränkt: »Wir können uns einfach nicht vorstellen, wie das war. Wir können uns nicht vorstellen, wie furchtbar, wie erschreckend der Krieg ist; und wie normal er wird. Können nicht verstehen und können uns nicht vorstellen.«³¹ Andererseits müssen wir uns vorstellen – und eben für dieses Beharren stehen die Arbeiten von Gellhorn, Miller und Bourke-White ein –, was wir uns nicht vorstellen können. Wir müssen versuchen zu verstehen, was wir nicht verstehen können. Indem wir das eigene Unvermögen mitreflektieren, können wir diese Quadratur des Kreises denken. Unsere Fähigkeit zur Imagination ist vielleicht doch mächtiger als Sontag dies in ihrem Buch *Das Leiden anderer betrachten* anerkennen wollte oder konnte. Vielleicht steht die Bereitschaft, sich auf die sinnliche Kraft, auf das Verstörende von Bildern – seien es Fotografien oder essayistische Denkbilder – einzulassen, nicht zwingend im Widerspruch zum kritischen Denken. Es könnte sein, dass diese Fähigkeit von einer Hingabe an die Macht der Bilder abhängt, vor allem wenn es sich um traumatisches Wissen handelt. Eine Erfahrung über die Distanz des Betrachtens oder des Lesens ist auch eine Anteilnahme. Bewunderung und Entrüstung sind angemessene Haltungen, solange man das Denken nie aufgibt und solange man sein Denken immer wieder neu entwirft, sinnlich denkt, mit intelligentem Pathos.

31 Ebd., S. 146.

Tanja Zimmermann

Kriegsfotografie als Pornografie

Susan Sontag über die Folterfotos aus Abu Ghraib

Im Mai 2004 und erneut im März 2006 wurden der Öffentlichkeit jene Fotos bekanntgegeben, auf denen die perversen Foltermethoden zu sehen sind, die im irakischen Gefängnis Abu Ghraib bei Bagdad zur Anwendung kamen. Die Bilder, die man bis heute über die Website der Zeitschrift *Salon* als »The Abu Ghraib Files« finden kann, zeigen Häftlinge, die nackt und in obszönen Posen zu erniedrigenden sexuellen Handlungen gezwungen und auf verschiedene brutale Arten gefoltert werden – in einigen Fällen bis zum Tode.¹ Ihre Folterer haben sich in triumphierenden Posen mit abgelichtet. Die Bilder entfachten in der Politik und in den Medien eine heftige, über Monate andauernde kontroverse Debatte.² Diskutiert wurde nicht nur über die Verstöße gegen die Genfer Konvention und die Menschenrechtscharta der Vereinten Nationen in exterritorialen amerikanischen Gefängnissen, sondern auch über die Rolle der Fotografie als Werkzeug im Krieg und über ihren voyeuristischen, ja pornografischen Charakter.³ Die Fotos galten nicht nur als perverse Trophäen und zugleich als unfreiwillig enthüllende Dokumente von Verstößen, sondern auch als Teil der Verhöre der Gefolterten.

An der Debatte partizipierten Intellektuelle, die bereits in den Neunzigerjahren die mediale Berichterstattung über den Zweiten

1 Vgl. »The Abu Ghraib Files«, in: *Salon*, 14.3.2006, http://www.salon.com/topic/the_abu_ghraib_files/ (aufgerufen: 14.6.2017).

2 Zur Chronologie der Folter in Abu Ghraib und ihrer juristischen Aufarbeitung vgl.: Mark Danner: *Torture and Truth. America, Abu Ghraib, and the War on Terror*, New York 2004; Seymour M. Hersh: *Die Befehlskette. Vom 11. September bis Abu Ghraib*, Hamburg 2004; Darius Rejali: *Torture and Democracy*, Princeton 2007, S. 508–501 u. 518; Jared Del Rosso: *Talking about Torture. How Political Discourse Shapes the Debate*, New York 2015, S. 34–51 u. 77–94.

3 Einen Überblick über die Bekanntmachung der Fotos und die sich daran anschließende Debatte bietet: Gerhard Paul: *Bilderkrieg. Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der »Operation Irakische Freiheit«*, Göttingen 2005, S. 181–202.

Nachweise

Textnachweis

- Thomas Meinecke: *Selbst*, Berlin 2016, S. 93–97, 291–294, 324–326, 345–348, 399–403, 452–454. © Suhrkamp Verlag Berlin 2016.
- Eva Meyer: »Das Theater der Theorie«, in: dies.: *Legende sein*, Frankfurt 2016, S. 30–41.
- Monika Rinck: »Dass ich sie immer verteidigen würde«, in: *Park. Zeitschrift für neue Literatur* 69 (Dezember 2016), S. 6f.
- Eine erste Fassung des Beitrags von Ina Hartwig: »Reproduktionsmedizin als Metapher. Bilder von Geburt und Tod« erschien in: *Merkur* 69 (2015), S. 44–57.

Bildnachweis

- 1 GIDGET © 1959, renewed 1987 Columbia Pictures Industries, Inc. All Rights Reserved. Courtesy of Columbia Pictures. From the Poster collection of Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
- 2 GIDGET GOES HAWAIIAN © 1961, renewed 1989 Columbia Pictures Industries, Inc. All Rights Reserved. Courtesy of Columbia Pictures.
- 3 GIDGET GOES TO ROME © 1963, renewed 1991 Columbia Pictures Industries, Inc. All Rights Reserved. Courtesy of Columbia Pictures.
- 4 Annie Leibovitz: *Vandam Street studio*, New York, 1999.
- 5 Annie Leibovitz: *Susan and me with Paolo Dilonardo*, Paris, New Year's Eve, 2001.
- 6 Annie Leibovitz: *Sarah Cameron Leibovitz*, (photographed by Alison Estabrook, Susan Sontag, and Susan Steinman), Roosevelt Hospital, New York, October 16, 2001.
- 7 Annie Leibovitz: *Sarah Cameron Leibovitz*, (photographed by Alison Estabrook, Susan Sontag, and Susan Steinman), Roosevelt Hospital, New York, October 16, 2001.
- 8 Annie Leibovitz: *Susan with Sarah*, West 23rd Street, October 2001.
- 9 Annie Leibovitz: *Susan and Sarah*, Harbor Island, Bahamas, December 2002.
- 10 Annie Leibovitz: *Sarah Cameron Leibovitz*, October 16, 2004.
- 11 Annie Leibovitz: *University of Washington Medical Center*, Seattle, Washington, November 2004.
- 12 Annie Leibovitz: *Leaving Seattle*, November 15, 2004.
- 13 Annie Leibovitz: *New York*, December 29, 2004.
Alle Fotos von Annie Leibovitz stammen aus: dies.: *A Photographer's Life. 1990–2005*, New York 2006, o.S. © 2006 by Random House. Inc.
- 14 Hans Holbein d. J.: *Der tote Christus im Grab*, 1521–1522, Mischtechnik auf Lindenholz, 32,4 x 202,1 cm, Kunstmuseum Basel, die Abbildung stammt aus: John Rowlands: *The Paintings of Hans Holbein the Younger. Complete Edition*, Oxford 1985, S. 48.
- 15 David E. Scherman: *Lee Miller at Entrance to St. Malo Fortress, Brittany, France*, 1944. © Courtesy Lee Miller Archives, England 2017. All rights reserved. leemiller.co.uk.
- 16 Lee Miller: *Margaret Bourke-White, 97th Bombardment Group, 8th Bomber Command Northamptonshire England*, 1942. © Lee Miller Archives, England 2017. All rights reserved. leemiller.co.uk.
- 17 Margaret Bourke-White: *Overall of Central Moscow w. Antiaircraft Gunners*, 26.7.1941. © The LIFE Picture Collection/Getty Images.
- 18 Lee Miller: *Fall of the Citadel, Aerial Bombardment, St Malo, France*, 1944. © Lee Miller Archives, England 2017. All rights reserved. leemiller.co.uk.
- 19 Lee Miller: »Believe This/Germans Are Like This«, in: *Vogue*, New York, Juni 1945, aus: Mark Haworth-Booth: *The Art of Lee Miller*, London 2007, S. 162–165.
- 20 Margaret Bourke-White: *Leipzig City Council Deputy Lying Dead while Seated at his Town Hall Desk*, 13.4.1945. © The LIFE Picture Collection/Getty Images.
- 21 Lee Miller: *The Burgermeister, Wife and Daughter Suicides, Leipzig, Germany*, 1945. © Lee Miller Archives, England 2017. All rights reserved. leemiller.co.uk.
- 22 Judith Buss: *Andante Calmo*, 2014, Eröffnungspersonal von Michaela Melián im Rahmen von *Radikales Denken. Zur Aktualität Susan Sontags*, Symposium vom 27.–29. November 2014 in den Münchner Kammerspielen. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Fotografin und der Künstlerin.
- 23 Michaela Melián: *Andante Calmo*, 2014, 40 x 29,5 cm. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

Die Herausgeberinnen danken Christopher Möllmann, Simone Warta und Alexander Schmitz für die Unterstützung der Arbeit an diesem Buch.

Radikales Denken

Zur Aktualität Susan Sontags

Anna-Lisa Dieter,
Silvia Tiedtke (Hg.)

DIAPHANES



ALL AESTHETIC JUDGMENT IS REALLY CULTURAL EVALUATION. 9/10/58
ALL GREAT ART CONTAINS AT ITS CENTER CONTEMPLATION A DYNAMIC
MODERN AESTHETICS IS CRIPPLED BY ITS DEPENDENCE UPON THE CONCEPT OF "BEAUTY" AS IF ART WERE
ART IS A FORM OF CONSCIOUSNESS. 9/10/64
WHY HAS THERE BEEN NO NEW INTERNATIONAL STYLE IN 50 YEARS
IDEAS, THE NEW NEEDS ARE NOT YET CLEAR. (HENCE WE CONT
VARIATIONS AND REFINEMENTS ON ART DECO AND, FOR REFRESHM
PARODISTIC - "POP" - REVIVALS OF OLDER STYLES. 8/81
COULD GET A NEW ART MOVEMENT EVERY MONTH
JUST BY READING SCIENTIFIC AMERICAN
ART IS THE PRODUCTION OF MENTAL EVENTS IN
THE ONLY INTERESTING AMERICAN

Radikales Denken

Zur Aktualität Susan Sontags

Herausgegeben von
Anna-Lisa Dieter und Silvia Tiedtke

diaphanes

Einige der hier veröffentlichten Beiträge gehen zurück auf das Symposium *Radikales Denken. Zur Aktualität Susan Sontags*, das vom 27.–29. November 2014 in den Münchner Kammerspielen stattfand.



Die Herausgeberinnen danken der Brougier-Seisser-Cleve-Werhahn-Stiftung (www.bscw-stiftung.de) für die Förderung dieses Buches und dem Internationalen Doktorandenkolleg *Mimesis* an der LMU München (www.mimesis-doc.lmu.de), das den Erwerb der Bildrechte für das Cover ermöglicht hat.

Alle Rechte vorbehalten
© diaphanes, Zürich 2017
ISBN 978-3-03734-929-8

Titelabbildung: Illustration von Wendy MacNaughton, editiert von Maria Popova, Text von Susan Sontag, erstellt für brainpickings.org.
Satz, Layout: 2edit, Zürich
Druck: Steinmeier, Deiningen

www.diaphanes.net

Inhalt

Anna-Lisa Dieter, Silvia Tiedtke Vorwort	7
Zu diesem Buch: Einladung zum Querlesen	19
»Kein anderes Buch war in meinen Leben so wichtig wie Der Zauberberg«	
Michael Krüger Susan Sontag und Deutschland	23
Laurence A. Rickels California Susan	42
»Eine tiefe Sympathie, modifiziert durch Abscheu«	
Jens-Christian Rabe Hip Susan. Susan Sontag, Roland Barthes, Umberto Eco und die Antwort auf die Frage, was wirklich originelle Kulturkritik eigentlich ausmacht	89
Eckhard Schumacher »I've heard people use it in bars...« Über Susan Sontag, Christopher Isherwood und die Listen des Camp	105
Heide Schlüpmann Was soll's	129
Eva Meyer Das Theater der Theorie	135
»Zwei Staatsbürgerschaften, eine im Reich der Gesunden und eine im Reich der Kranken«	
Nicola Behrmann Krankheit und Avantgarde. Sontags Metaphern	151

Ina Hartwig Reproduktionsmedizin als Metapher Bilder von Geburt und Tod	169
Martin Zeyn Das Leid von Susan Sontag betrachten	185
»Endloser Krieg: endlose Bilderflut«	
Elisabeth Bronfen Unsaubere Schnittflächen Mit Susan Sontag den Krieg betrachten	195
Tanja Zimmermann Kriegsfotografie als Pornografie Susan Sontag über die Folterfotos aus Abu Ghraib	219
Carolin Emcke, Juliane Rebentisch, Daniel Schreiber Ethik und Ästhetik des Sehens Ein Gespräch über die Aktualität Susan Sontags	237
»Kunst ist Verführung«	
Michaela Melián Andante Calmo	259
Thomas Meinecke Nin, Sontag, Preciado, Rehberg Sechs Passagen aus dem Roman <i>Selbst</i>	267
Monika Rinck Dass ich sie immer verteidigen würde	281
Autorinnen und Autoren Nachweise	284 286

(Cogito ergo boom).¹

Wollte man Susan Sontags Denken räumlich entwerfen, so wäre eine vertikale Linie zu ziehen, die in einem Oben und einem Unten ihre zentralen Bezugspunkte fände. In der Tiefe verzweigten sich, der lateinischen *radix* entsprechend, die Wurzeln eines Denkens, das im etymologischen Wortsinn »radikal« ist. Leitmotivisch tritt dieses Wort in Sontags Essays immer wieder auf.² Das ist die erste Bestimmung des Radikalen bei Sontag: ein Denken, das auf den Grund geht, das sich auf Ursprünge und Fundamente ausrichtet. Es schreibt sich, hip hin oder her, in die geistesgeschichtliche Tradition Europas ein. Sontag legitimiert ihre avantgardistische Argumentation, indem sie die antiken Fundamente der Kunst aufruft. Kein »Gegen Interpretation«, ohne auf das »früheste Erlebnis der Kunst« Bezug zu nehmen. Keine »Erotik der Kunst«, ohne an die »früheste Theorie der [...] griechischen Philosophen« anzuknüpfen.³

Die Orientierung am Ursprung rührt an den Wunsch, selbst einen Ursprung zu setzen. Versteht man wie Sontag den Schriftsteller als jemanden, »der sich für ›alles‹ interessiert«,⁴ dann bietet sich Gelegenheit, Neues zu sagen, als originäre Denkerin aufzutreten. Eine Liste von Anmerkungen entfaltet erstmalig ein Phänomen, das zwar einen

1 Susan Sontag: »Wider sich denken«. Reflexionen über Cioran«, in: dies.: *Im Zeichen des Saturn*, übers. von Werner Fuld u.a., München 2003, S. 19–42, hier S. 20.

2 Vgl. z.B. Sontags zweiten Essayband, der Texte unter dem Begriff des Radikalen versammelt: *Susan Sontag: Gesten radikalen Willens*, übers. von Jörg Trobitius, Frankfurt 2011.

3 Susan Sontag: »Gegen Interpretation«, in: dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, übers. von Mark W. Rien, München 2003, S. 11–22, hier S. 11, Hervorhebungen im Original.

4 Susan Sontag: »Dreißig Jahre später ...«, in: dies.: *Worauf es ankommt*, übers. von Jörg Trobitius, München 2005, S. 347–354, hier S. 347.