

# Inhalt

Vorbemerkung .....	9
Annäherung: Ein Bild von Jeff Wall .....	23
<b>1.0 Sich einbetten: Vorgänger aktueller Kriegsberichterstattung .....</b>	<b>43</b>
1.1 Thukydides: Der Peloponnesische Krieg .....	48
1.2 Mathis Gerung: Das Lager Karls V. im Weihgäu .....	64
1.3 Francisco de Goya: Los Desastres de la Guerra .....	76
1.4 Edouard Castres: Bourbaki-Panorama .....	91
1.5 Robert Capa: D-Day Omaha Beach .....	103
1.6 James Nachtwey: War Photographer .....	122
<b>Zusammenfassung des ersten Teils:</b>	
1.7 Ein Bild machen, sich ein Bild machen, sich zum Bild machen .....	140
Überleitung: Eine Portraitserie von Rineke Dijkstra .....	154
<b>2.0 Krieg abbilden: Fotografische Darstellungsweisen des Embedded Journalist .....</b>	<b>173</b>
2.1 Erste, zweite und dritte Bildbetrachtung: Maurizio Gambarini Kriegsfotografie als rhetorische Botschaft .....	180
2.2 Zweite Bildbetrachtung Ein fotografisches Zitat .....	192
2.3 Dritte Bildbetrachtung: Möglichkeiten zur Identifikation durch ein Kamerabild .....	203
<b>Vierte, fünfte und sechste Bildbetrachtung: Anja Niedringhaus</b>	
2.4 Vierte Bildbetrachtung: Gelegenheit zum Fotografieren und Fotografiert-Werden – »Photo Op« .....	214
2.5 Fünfte Bildbetrachtung: Privates in den Blick nehmen und Nähe zeigen .....	227
2.6 Sechste Bildbetrachtung: Fotografie als Beweis der Anwesenheit vor Ort .....	237
<b>Zusammenfassung des zweiten Teils</b>	
2.7 Nähe zum Krieg, Nähe zum Motiv, Nähe als Bildstrategie .....	251
Exkurs über die Fotografien von Abu Ghraib .....	268

3.0	<b>Krieg inszenieren: Performative Darstellungsweise des Embedded Journalist im Fernsehen</b>	281
	<b>Sichtung der Sequenzen eins, zwei und drei: Ryan Chilcote</b>	
3.1	Zum Verhältnis von Kamera- und Kriegstechnik	299
3.2	Qualitäten einer technischen Panne	315
3.3	Zum Verhältnis von Verfremdung und Verbiederung	331
	<b>Sichtung der Sequenzen vier, fünf und sechs: Walter Rodgers</b>	
3.4	Zur-Schau-Stellung – der Korrespondent via Videophone	345
3.5	Die Ausstrahlung der Live-Übertragung	361
3.6	Die Leerstelle füllen: zur Performanz der Unmittelbarkeit	373
	<b>Zusammenfassung des dritten Teils:</b>	
3.7	Mediales vermitteln, Präsenz darstellen, Atmosphäre erzeugen	386
	<b>Nachruf: Ein Videoprojekt von Michael Epstein</b>	413
	<b>Schlussbemerkung</b>	432
	<b>Literatur</b>	442
	<b>Abbildungen</b>	456



## Vorbemerkung

Krieg ist auf Darstellung angewiesen. Das war schon immer so. In Zeiten aber, in denen Kriege ›Bilderkriege‹<sup>1</sup> genannt werden, Journalistinnen und Journalisten in militärische Truppen eingebettet an den Schauplätzen stehen und Krieg als Dauersendung im Fernsehen läuft, dann wird es zunehmend schwieriger und grundsätzlich fragwürdig zwischen dem Krieg und seiner bildlichen Darstellung zu unterscheiden. Immer offensichtlicher wird der Inszenierungscharakter in der medialen Darstellung zeitgenössischer Kriege, deren foto- und videografische Hervorbringungen längst zu einem integralen Bestandteil aller Kriegsstrategien und Handlungen geworden sind.<sup>2</sup> Bildmedien und ihre Akteure kommen in der zeitgenössischen Berichterstattung nicht mehr nur instrumentalisiert zum Einsatz, sondern funktionieren als effektive Waffe. Von Anfang an sind sie Bestandteil, Motivation, ja sogar Ziel des kriegerischen Plans. Für alles, was ich im Folgenden beschreibe, ist das die Grundannahme.

Wenn daher die Dimension des Bildlichen im Zentrum der vorge-tragenen Reflexion über den Krieg steht, dann ist damit zugleich gesagt, dass angesichts von Kriegen, wie etwa dem Irakkrieg von 2003, historische, militärische und politische Aspekte eine nur untergeordnete Rolle spielen. Weil diese Auseinandersetzung hauptsächlich eine mit Bildern ist, mit stillgestellten und bewegten, ist der Kampf mittels konventioneller Waffen allenfalls die Hintergrundfolie, vor der die Beschäftigung mit dem Visuellen des Krieges stattfindet.

Meiner – unserer – Wahrnehmung entsprechend, geht es um die verengte Perspektive aus der weitgehend risikobefreiten Lage derjenigen, die kriegerische Konflikte über Presse und Fernsehen einer ›westlichen Welt‹ oder durch das Internet, jedenfalls nicht am eigenen Leib erfahren. Unweigerlich ist dies eine privilegierte und deswegen äußerst heikle Rolle, die Susan Sontag dazu veranlasst hat, kritisch darüber nachzudenken, was es heißt, das Leiden

---

1 Eine maßgebende, profunde Analyse zum »Bilderkrieg« stammt von Gerhard Paul: *Der Bilderkrieg. Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der ›Operation Irakische Freiheit‹*. Göttingen 2005. – Allerdings bemerkt Medienwissenschaftler Karl Prümm zu Recht kritisch zu derartigen Begrifflichkeiten: »Die schnellen und wohlfeilen Formeln verdecken aber oft mehr, als dass sie erklären. Sie verstellen eher den Blick auf die höchst verwickelte Problematik.« (Karl Prümm: Die Definitionsmacht der TV-Bilder. Zur Rolle des Fernsehens in den neuen Kriegen nach 1989. In: Ute Daniel (Hrsg.): *Augenzeugen: Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert*. Göttingen 2006. S. 217–229. Hier S. 217).

2 Vgl. dazu Tom Holert: Photo Op. Geschichte als Bildproduktion. In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Hrsg. von Anton Holzer. Marburg 2005. Heft 95. S. 45–56. Hier v.a. S. 50.

anderer zu betrachten: »Unsinnig« wäre es, allgemeine Thesen »über die Fähigkeit, auf die Leiden anderer zu reagieren, nur unter Berücksichtigung der Mentalität jener Nachrichtenkonsumenten zu entwickeln, die von Krieg, massenhaftem Unrecht und Terror aus eigener Erfahrung nichts wissen. Es gibt Millionen von Fernsehzuschauern, die dem, was sie auf dem Bildschirm sehen, keineswegs mit Gleichgültigkeit begegnen. Den Luxus einer Konsumentenhaltung gegenüber der Wirklichkeit können sie sich nicht leisten.«<sup>3</sup>

Ganz im Sinne Sontags unternehme ich mit dieser Arbeit den Versuch, den ›Bilderkrieg‹ wörtlich und besonders ernst zu nehmen. Das bedeutet, dem Bildmaterial als solchem einiges zuzutrauen; nämlich ohne es abstrahiert zu betrachten, wie etwas, das alles, worauf es sich offensichtlich bezieht, hinter sich ließe. Im Gegenteil: Das Bild, sei es eine Fotografie oder der bewegte, trotzdem aber bildhafte Eindruck einer Videosequenz im Fernsehen, zeigt die optische Spur, die sich ins dafür empfindliche Material eingepägt hat. Weil solche Kameraerzeugnisse immer auf einen Referenten zurückzuführen sind, stellen sie sichtbare Beweise für dessen Existenz und Präsenz im Augenblick der Aufnahme dar. Das vom Apparat generierte Abbild ist tatsächlich immer ein Ab-Bild von etwas, das jenen momentanen Eindruck hinterlassen hat. Kurz und mit Roland Barthes gesagt: »[D]er Referent bleibt haften.«<sup>4</sup> So simpel dieses (zunächst fotografische) Prinzip klingt, so bestimmend und wirkmächtig ist es auch, weil sich damit die Glaubwürdigkeit des Kamera-Bildes begründen lässt. Das gilt für fotografische ebenso wie für Video-Aufnahmen und erscheint umso pointierter in Live-Momenten der Fernsehübertragung. Wenn schließlich dank elektronischer Bildsignale Aufnahme und Ausstrahlung im selben Augenblick stattfinden, wird sogar die einst unumgängliche Zeitspanne für Filmentwicklung und Abdruck (oder Manipulation) des Materials überwunden; allerdings auch diejenigen Phasen gelöscht, die es zum Editieren eines journalistischen Beitrags bräuchte. Der Bilderstrom in der Live-Sendung zeigt sich zumindest zeitlich unmittelbar, wirkt daher weniger ›wie im Film‹ und umso mehr ›wie in echt‹. Dabei kommt es nur bedingt darauf an, *was* zu sehen ist; zugunsten einer ununterbrochenen audiovisuellen Beweiskette dessen, dass alles darin wahrnehmbar Gemachte augenblicklich und deswegen mit dem attraktiven Schimmer des Authentischen ausgestrahlt wird. Als Zuschauerin oder Zuschauer einer Bildwelt, deren Jahrhunderte lange Vorgeschichte auch eine Geschichte der Bildfälschungen ist, ließe sich nun im Widerschein des Echtzeit-Signals sämtliche Skepsis über Bord werfen.

Susan Sontag und Roland Barthes setzen wesentliche Orientierungsmarken im hier vorgestellten theoretischen Diskurs. So inspiriert vor allem Roland Barthes' Haltung gegenüber Fotografien zu einer entschieden auf

— 3 Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*. München/Wien 2003. S. 128.

4 Roland Barthes: *Die helle Kammer*. Frankfurt am Main 1989. S. 14.

Bildliches angelegten Herangehensweise,<sup>5</sup> die einen letztlich unvermeidbaren persönlichen, subjektiven Zugang nicht leugnet, sondern im Gegenteil vielmehr ausstellt. Ähnliches kann für die Essays von Susan Sontag *Über Fotografie*<sup>6</sup> gelten, die ihre Beschäftigung mit dem fotografischen Medium darauf zurückführt, dass sie als Zwölfjährige mit Aufnahmen aus NS-Konzentrationslagern konfrontiert wurde. Als die Autorin 2003 umso nachdrücklicher auf den Komplex aus Bild und Krieg zurückkommt, ist ihr Blick unnachgiebig streng geblieben, wenn es um die Gegenüberstellung von denjenigen geht, die im Kriegsbild angeschaut werden und denjenigen, die sie anschauen. Sontag wird zur unhintergehbaren Instanz und moralischen Konstante. Außerdem beschreibt sie mit ihrem Begriff der »Doppelpotentialität« ein Charakteristikum von Kamerabildern, die imstande sind, gleichzeitig »Dokumente hervorzubringen und Bildkunstwerke zu schaffen«;<sup>7</sup> was gerade dann schonungslos ins Auge sticht, wenn Kriegsdarstellungen betrachtet werden. Dabei kann es mitnichten darum gehen, den einen Eindruck gegen den anderen auszuspielen, geschweige denn über derartige Bilder ein abschließendes Urteil fällen zu wollen, was zwangsläufig eine vereinfachende Perspektive wäre.

Dass Sehen-und-Gesehen-Werden auch auf technischer, politischer und militärischer Ebene zu engen Verwandtschaftsbeziehungen zwischen Kamerabildern und Krieg führt, stellt inspirierend vielschichtig Paul Virilio vor. Seine Beobachtungen hinsichtlich des ›Wüsten-Bild-Schirms‹ von 1991<sup>8</sup> sind besonders dann relevant, sobald es um die Sichtung von Sequenzen im Kriegsfernsehen geht. Auch weil vor diesem Hintergrund die audiovisuelle Zurschaustellung des Irakkriegs 2003 beinahe als Gegenentwurf daherkommt. Während auf der »Bühne des modernen Krieges«<sup>9</sup> zu Anfang der 1990er

5 Dieser Zugang Barthes' wird vor allem deutlich in: Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main 1989. Außerdem grundlegend für meine Arbeit ist Roland Barthes: *Der entgegenkommende und der Stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt am Main 1990. Besonders: Die Fotografie als Botschaft, Rhetorik des Bildes, Der dritte Sinn.

6 Susan Sontag: *Über Fotografie*. Frankfurt am Main 2000 (englische Erstausgabe 1977).

7 Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*. München/Wien 2003, S. 89.

8 Paul Virilio: *Krieg und Fernsehen*. Frankfurt am Main 1997 (französische Erstausgabe 1991). Diese Überlegungen können als Fortführung derer gelesen werden, die Virilio schon 1984 formuliert: Virilio, Paul: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. Frankfurt am Main 1994.

9 Dieses und das folgende Zitat stammt von Paul Virilio in: Der Mensch verschwindet wie eine Spur im Monitor. Ein Gespräch mit Paul Virilio über die Herrschaft der Bilder und die Diktatur der Geschwindigkeit. *Frankfurter Rundschau* vom 8.8.1992.

epa01650072 Gaza beach during a rainshower in Gaza City, 27 February 2009. EPA/MOHAMMED SABER



Apokalyptisch sieht es aus am verregneten Gaza-Strand. Der Himmel ist dramatisch von dusteren Wolken verhangen, die sich in drei Streifen durchs Bild ziehen. Schwer und wuchtig liegen sie über Landschaft und Meer, das sich in vergleichsweise nur mickrigen Wellen aufs Land zubewegt. Umso kleinteiliger erscheinen Bauten, Schilder und Holzkonstruktionen, die über den Strand verstreut stehen. – Dass bei diesem Wetter niemand da und alles so menschenleer gefegt ist, wundert eigentlich nicht. Doch betrachtet man diesen Strand als einen anderen, als einen irgendwie apokalyptischen nämlich. Denn dieser Strand ist Gaza-Strand, auch wenn mich das Hochhaus dort am rechten Bildrand an ein Hotel erinnert, das an der Nordseeküste in Büsum steht.

epa01652038 Bat Sheva Livne, a school teacher in the Amit School looks at the damage caused by a Grand missile, which exploded in a school courtyard yesterday, as she returns to the school in Ashkelon on 01 March 2009 morning after a weekend away, not knowing the school was hit by a rocket. No one was injured in the attack by Palestinian militants inside the Gaza Strip since students do not attend schools on Saturdays. Rockets continue to be fired into Israel on a daily basis a month after Israeli withdrew its troops following a three-week offensive against the militants in the Gaza Strip, in order to stop the rocket fire. US Secretary of State Hillary Clinton will attend a meeting in Sharm el-Sheikh and will then travel to Israel and the Palestinian Authority area in Ramallah on her first visit to the region. EPA/JIM HOLLANDER



Tatsächlich steht ihr der Schrecken ins Gesicht geschrieben, der jungen Frau, die hier eigentlich gerade Unterricht halten wollte. Sie läuft vor Absperrgittern entlang, die das bombardierte Schulgebäude verstellen, und dreht den Kopf in unsere Richtung. Im Gehen hält sie die linke Hand an ihren mit einem Schal umwickelten Hals. Man kann sich vorstellen, dass sie dort gerade einen Kloß sitzen spürt, der ihr angesichts der Zerstörungen die Kehle verschnürt. Weil es ein Samstag war, an dem das Geschoss hier im Schulhof explodierte, wurde niemand verletzt oder getötet. Aber es fällt in diesem Konflikt schwer, an Rücksichtnahme zu glauben. Stattdessen wird vielmehr zerstörerische Willkür deutlich, unabhängig davon, ob es menschliche Opfer gibt oder nicht.

epa01655355 Relatives of inmates react outside Ciudad Juarez' penitentiary, north of Mexico 04 March 2009, considered to be the most violent due to drug cartels. A two-hour fight between gangs inside the penitentiary left at least 20 people dead and six people wounded, and ended with the intervention of military and anti riot policemen. EPA/LUIS HINOJOS



Vielleicht schreit die Frau aus ihrem leicht geöffneten Mund, während sie dort am Boden liegt, vor dem Eingang zum mexikanischen Gefängnis. Vielleicht ist sie zusammengebrochen vor Verzweiflung über das, was geschehen ist. Vielleicht will sie nicht mehr weiter gehen, während zwei andere sich zu ihr herunter beugen: Sie ziehen an ihren Armen, zerren an ihren Schultern, aber können sie scheinbar nicht von der Stelle bewegen. Nur ein kleines Stückchen rechts daneben steht ein weinendes Mädchen. Von der Situation überfordert, dass hier eine erwachsene Frau zusammenbricht, steht sie da wie gelähmt. Nichts kann sie tun. Weder den anderen helfen, noch selbst um Trost bitten.

epa01656032 A view of the interior of a Mosque after a hand grenade attack, in Dera Ismail Khan, a town in the restive North West Frontier Province (NWFP) of Pakistan on 05 March 2009. At least one person was killed and 15 others injured when a hand grenade was thrown on a Sunni Muslim mosque in Dera Ismail Khan on 05 March. Dera Ismail Khan, which lies close to the restive tribal region, has a history of violent attacks, many of them linked to sectarian strife. EPA/SAOOD REHMAN



Ich sehe nichts im Foto, was auf die Zerstörungen in der Moschee hinweist, von denen in der Bildunterschrift die Rede ist. Sowieso kann ich wenig erkennen, weil mir die Anknüpfungspunkte fehlen: Gezeigt ist ein mittelgroßer Raum mit grellem Licht an der Decke, drei zugemauerten Fenstern und einer Tür an der gegenüberliegenden Wand, außerdem Teppichen, die den Boden vollständig abdecken. Im Vordergrund ragt eine Person in den Bildausschnitt, von der nur Hinterkopf, Nacken und oberer Rücken zu sehen sind und dass sie ein Gepäckstück über der Schulter trägt. – Ernüchternd ist es zu merken, wie wenig man versteht und wie sehr man sich auf die Position einer »Analphabetin der Bilder« festgelegt erkennen muss.

Jahre leere Wüstenflächen und Himmelsräume Geschwindigkeitstechnologien Platz bieten und der »Mensch wie eine Spur im Monitor verschwindet«, zeigen sich in der zwölf Jahre späteren Kriegsversion die Berichterstattenden selbst als wesentliches Bildmotiv. Zur persönlichen Schaufstellung veranlasst, formen sie eine neue, alsbald performative Dimension des audiovisuellen Fernsehsignals aus.<sup>10</sup> Denn rein technisch erzeugtes Bildmaterial scheint ungenügend: Um längerfristig reizvoll zu sein, braucht es schließlich doch die menschliche Hand, die die Kamera führt, sowie Identifikationsfiguren, die sich für ein Fernsehpublikum als in den Krieg Involvierte präsentieren. Am besten Live. Können Virilio, Barthes und Sontag mit ihren Theorien, auf die durchgängig zurückgegriffen wird, als Bezugsrahmen der vorliegenden Arbeit gelten, nehme ich mir in einzelnen Kapiteln die Freiheit, zur Diskussion spezifischer Aspekte wissenschaftliche Texte anderer Autorinnen und Autoren heranzuziehen.

Zielt man in der gegenwärtigen Kriegsberichterstattung auf eine Darstellung, die einerseits mediale Qualitäten hervorhebt, andererseits aber möglichst »unmittelbar« daherkommen soll, muss die Beschäftigung mit dem Bild vom Krieg eine sein, welche die Entwicklung der Medien samt ihren jeweiligen technischen wie ästhetischen Eigenheiten in den Blick nimmt. Es dreht sich daher ständig auch um die Frage nach dem Verhältnis zwischen Medialem und Menschen, ganz gleich ob letztere auf Produktions- oder Rezeptionsseite stehen. Als personifizierter Ausdruck dieser »unmittelbaren Medialität« rückt seit 2003 der sogenannte »Embedded Journalist« immer stärker in den Fokus der Aufmerksamkeit.

Dass durchaus Namensgebung und Konzentration auf diese Figur neu sind, aber weniger ihre Funktion, lässt sich kaum übersehen. Tatsächlich erscheinen bestehende Ansätze vormaliger Kriegsdarstellungen im »Embedding« umso zugespitzter. Dem Konzept traut man zu, vielfältige Lösungen für Aufgaben parat zu halten, die schon seit jeher Berichterstattende zu neuen Entwürfen herausfordern. Um also diese jüngste Ausprägung des Journalismus begreifen zu können, gilt es, seine medien- und kriegsgeschichtlichen Bezugnahmen nachzuvollziehen. Daher verfolge ich im ersten Teil der Arbeit, die Ansätze des Embedded-Phänomens sozusagen »vor seiner Zeit«. Mannigfaltige Vermittlungsweisen und Charaktere kommen dafür ins Spiel, weil nur so Einbettung als grundlegende Idee einer möglichst direkten und gleichermaßen vorzeigbaren Anbindung ans Kriegsgeschehen hervortreten kann. Welche Merkmale stellen sich als wesentliche heraus und funktionieren übergreifend, wenn sich Zeiten, Orte, Kriege und Medien ändern? Denn dass diejenigen, die Bericht erstatten, auf ihre Weise am Krieg teilnehmen,

— 10 Zum Zusammenhang von Fernsehen und Performance: Philip Auslander: *Liveness. Performance in mediatized culture*. New York 2008.

ja ihn aus nächster Nähe selbst erleben und ihre Eindrücke sprachlich, bildlich oder audiovisuell vermitteln, darin besteht die Quintessenz des eingebetteten Journalismus. Zunächst einmal nicht festgelegt auf spezifische Medien, tragen sie Ausdrucksformen zur Schau, die für Augenzeugenschaft, Aktualität, Authentizität, für Spontaneität und unverfälschte Darstellungen stehen. Ganz offensichtlich bedienen sich Schreiber, Maler, Fotografen und Filmemacher (in anschließenden Abschnitten auch eine Fotografin und Videoleute) bestimmter Präsentationsformen, um ihren besonderen Status am Ort des Geschehens zu demonstrieren; jeweils angepasst an vorherrschende Gegebenheiten und abgestimmt auf das Medium, mit dem sie arbeiten. Um Unmittelbarkeit zu signalisieren ist also ein Zeichenvorrat vorhanden, wie er keineswegs erst 2003 entwickelt wurde, sondern sich beispielsweise schon an Thukydides' Chronik zum Peloponnesischen Krieg ablesen lässt, auf den Desastres-Grafiken von Francisco de Goya verbildlicht ist oder sich in Robert Capas berühmte Fotografien von der Landung der Alliierten Truppen in der Normandie eingeprägt hat.

Die untersuchten Darstellungen sind keine unbekanntes. Sie sind keine Randerscheinungen – ebenso wenig wie diejenigen, die sie hervorgebracht haben. Sie waren dabei, an vorderster Front involviert ins Geschehen und immer schon Gegenstand der Diskussionen über Kriegsberichterstattung. Eine derartige Auswahl legt das Thema selbst nahe, weil es hier nämlich um ein Muster geht, dessen Grundzug im Involvieren eigentlich Außenstehender liegt, oder umgekehrt: in der strikten Vermeidung einer Sicht von Außen. Wenn sowohl meine Beschäftigung kritisch motiviert ist, ähnlich wie viele Darstellungen der hier erwähnten Berichterstattenden, dann bleibt doch die dringende Frage, ob überhaupt und, falls ja, wie sich eine solche kritische Haltung und der Wunsch nach Distanz im eingebetteten Journalismus umsetzen ließen, sobald Strukturen und Perspektiven durch militärische und politische Zusammenhänge vorgegeben sind. Prinzipiell und auch im ganz buchstäblichen Sinn schließt die Einbettung eine strikte Außenperspektive aus. Entsprechend stehen auch im zweiten und dritten Teil dieser Untersuchung, in denen es um Fotografien und Fernsehberichte aus dem jüngsten Irakkrieg geht, Bildproduktionen von professionellen Journalistinnen und Journalisten im Mittelpunkt, die im Auftrag etablierter Foto-Agenturen (*epa* und *AP*) oder für den populären US-Nachrichtensender *CNN* arbeiten.

Speziell zum *Embedded Journalist* forschen Sandra Dietrich, David Kryszons und Kristina Isabel Schwarte im Rahmen ihrer wissenschaftlichen Abschlussarbeiten.<sup>11</sup> Alle drei stellen grundlegende Informationen und

— 11 Sandra Dietrich: *Embedded Journalism. Ursprünge, Ziele, Merkmale, Probleme und Nutzen von »Embedding« am Beispiel des Irak-Krieges 2003*. Saarbrücken 2007; David Kryszons: *Embedded Journalists. Grenzgänger an*

Untersuchungsergebnisse über diese besonderen Kriegsberichterstattenden zusammen, sowohl bezogen auf geschichtliche Vorläufer als auch auf die akuten Voraussetzungen in 2003. Wie etwa Schwarte, die rückblickend beim Vietnamkrieg ansetzt und dem Golfkrieg von 1991 eine Mittlerrolle zuspricht, bevor 2003 der Embedded Journalist ins Feld zieht. Sie zeigt medienpolitische und medienökonomische Zusammenhänge zwischen diesen drei Kriegen auf, deren Berichterstattung geradezu unweigerlich auf den Embedded Journalism zuzulaufen scheint. Kryszons konzentriert sich ganz und gar auf diejenigen Presse- und Fernsehleute, die 2003 selbst dabei waren, und wertet dazu eigens von ihm entwickelte Fragebögen aus. Vor allem der Aspekt der Unvoreingenommenheit ihrer Berichterstattung steht für ihn im Zentrum sowie die Meinung der Embeddeds zu den gegebenen Arbeitsbedingungen. Auffällig ist, dass in diesen Publikationen keine einzige Abbildung – ob als Fotografie oder Videostill – vorkommt.<sup>12</sup> Indes erscheint mir genau jener Zugang für die Diskussion des Embedded Journalism als besonders naheliegend: Nämlich der Zugang über die eigene Rezeption hinsichtlich der (audio-)visuellen Verausgabungen der Eingebetteten, was sowohl das Bildmaterial an sich meint als auch deren Selbstdarstellungen, wie sie den Augenzeugenschaftsbeweisen immanent sind.

Weil Unmittelbarkeit und Distanzlosigkeit zwei Seiten ein und derselben Medaille sind, ist die Möglichkeit jener Sicht von außen umso bemerkenswerter, die sich durch die Rezeption von Kunst eröffnet: zu Anfang, zum Abschluss und als Überleitung vom historischen Teil zu jenen Abschnitten, die sich der Berichterstattung im jüngsten Irakkrieg widmen. In diesen Passagen geht es um Foto-Kunstwerke von Jeff Wall und Rineke Dijkstra und schließlich um ein Videoprojekt des Regisseurs Michael Epstein. Damit deuten sich nicht nur Parallelen zwischen Kunst und Berichterstattung an, vielmehr wirken die künstlerischen Arbeiten als Essenzen, die Signifikantes der ansonsten analysierten, massenmedialen Darstellungen beeindruckend dicht vor Augen führen. Ihrem Charakter entsprechend treten die Kunstwerke als ›Anschauungsobjekte‹ hervor, machen aufmerksam und schärfen den Blick – auch für das Betrachten jener bildhaften Veranschaulichungen, die eben primär nicht im Kunst-, sondern im Kriegskontext entstanden

---

*der Nachrichtenfront*. Saarbrücken 2007; Kristina Isabel Schwarte: *Embedded Journalists. Kriegsberichterstattung im Wandel*. Münster 2007.

12 Nur auf dem Einband von Kristina Isabel Schwartes Buch ist in kleinem Format das Schwarzweißbild eines Journalisten zu sehen, während er sich mit einem Soldaten in Uniform unterhält. Einen Nachweis darüber, woher diese Aufnahme stammt, wird nicht gegeben, geschweige denn eine Erklärung dazu wen oder was genau sie abbildet. Abgesehen davon, dass hier schon bei der Außenansicht des Buches anschaulich wird, wie nahe sich Journalisten bzw. Journalistinnen und Militärs beim Embedding kommen, hat diese Abbildung reine Teaser-Funktion.

sind. Gerade weil es ansonsten nicht ausdrücklich um künstlerische, aber ständig um bildliche Entwürfe geht, können derartige Reflexionen zu einer distanzierten Perspektive verhelfen, die durch das Embedded-Konzept per se verstellt erscheint. Während die Betrachtungsgegenstände variieren – sowohl was deren Motivik und Medialität als auch ihre Entstehungszusammenhänge anbelangt –, bleibt die Vorgehensweise konstant am Bild orientiert. Immer gibt die gestaltete, nach außen hin abgegrenzte Fläche den Anlass für die vorgetragenen Überlegungen und Theorien, nie umgekehrt.

In dieser Konsequenz ist das ungewöhnlich. Obwohl das Spektrum wissenschaftlicher Forschungen zur visuellen Darstellung von Krieg überaus breit ist und zusehends breiter wird, nimmt man das journalistische Bild als solches nur allzu selten zum primären forschungspragmatischen Ausgangspunkt. So stellt der Historiker Gerhard Paul in mittlerweile drei Publikationen zum Thema ein solides Fundament zur »Visualisierung des modernen Krieges«<sup>13</sup> zur Verfügung. Ausführlich vermittelt er seine Ergebnisse über massenwirksame Bilder, ihre Entstehungs- und Wirkungsweisen, und vollzieht von der Antike bis heute nach, dass im Bild zum Krieg die Potentialität liegt, Kriegsgeschichte zu schreiben und zu lesen. Pauls theoretischen Ausführungen über die *Bilder des Krieges* folgen sogenannte »Visual Essays« mit entsprechenden Abdrucken. Der beachtliche Raum, der dabei dem Bildmaterial zugewiesen wird, bleibt allerdings ein konzeptuell strikt von der restlichen Darstellung abgesonderter und der Blick, mit dem die Gemälde, Grafiken, Fotos und Videostills angeschaut werden, bleibt immer der eines Historikers. Auch wenn für Paul also die Bezugnahme auf das visuelle Material entscheidend ist und er vom ›Pictorial Turn‹ des Krieges spricht: Mit den von ihm versammelten Anschauungsmaterialien operiert er als Verweise und Ergänzungen, nicht als Bilder an sich.<sup>14</sup> Umgekehrt – näm-

— 13 So lautet der Untertitel zum ersten der drei hier angesprochenen Bücher von Gerhard Paul: *Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges* (Paderborn 2004). Als Fortsetzung dessen sieht Paul selbst seine nächste Publikation, in der er sich ausschließlich dem Golfkrieg von 2003 widmet: *Der Bilderkrieg. Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der ›Operation Irakische Freiheit‹* (Göttingen 2005). Nicht mehr allein um Kriegsdarstellungen, sondern allgemein um Bilder, die Geschichte machten, geht es im jüngst erschienenen Bildatlas: *Das Jahrhundert der Bilder: Bildatlas 1900–1949/1949–heute* (Göttingen 2009).

14 Was sehr wohl dem Status entspricht, den man visuellen Materialien in wissenschaftlichen Publikationen zum Thema üblicherweise zuspricht. So auch in der äußerst wertvollen Publikation von Ute Daniel (Hrsg.), die vom Verhältnis zwischen Medien und Krieg handelt: *Augenzeugen: Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert* (Göttingen 2006). Offenkundig anders geht man mit den Abbildungen in einer Broschüre um, in der die *Cardiff School of Journalism* ihre Forschungsergebnisse zum Embedded Journalism von 2003 zusammenfasst: Als bloßes visuelles Füllmaterial und scheinbar nur um

epa01661192 A Palestinian girl sits in her tent in one of the most poor area of Gaza city in the southern Al Zitoon neighborhood, Gaza Strip on 10 March 2009. EPA/ALI ALI



Es ist eines dieser Fotos, aus dem einem große traurige Kinderaugen entgegenblicken. Fotos, die vor allem zur Weihnachtszeit auf große Plakatwände geklebt werden, um die Spendenbereitschaft für Hilfsorganisationen zu erhöhen. Kleine Kinder als Opfer zu zeigen ist besonders wirksam, denn ihnen nimmt man umso mehr die Unschuld an ihrer Situation ab, und damit die besondere Ungerechtigkeit ihres Schicksals. Deshalb machen es einem solche Bilder leicht und geben Spendenden das Gefühl, das Richtige zu tun. Dabei wurde das palästinensische Mädchen, wie es hier auf sandigem Boden hockt, vor der improvisierten Kochstelle und mit ein wenig Gemüse in den Schüsseln rundherum, einmal mehr zum Opfer degradiert: Im Moment der Aufnahme und der anschließenden Betrachtung muss sie diese Rolle spielen. Und sie spielt sie gut. Erst recht, wenn der Fotograf sich über sie beugt und sie zwangsläufig unterwürfig – aufopfernd – in Richtung Kamera blicken lässt.

epa01663010 Palestinians hurl stones at Israeli soldiers during clashes in the West Bank town of Dura near Hebron, 12 March 2009. EPA/ABED AL HAFIZ HASHLAMOUN



Es wird nicht das einzige Foto sein, das Steinwerfer zeigt. Im zermürbenden Konflikt zwischen Israelis und Palästinensern kommen sie beinahe so häufig vor wie Autobomben im Irak. Während man jene immer erst im Nachhinein und immer nur noch durch Überbleibsel von Autowracks erkennt, um die jedes Mal einigermaßen ratlos Publikum und Polizei stehen, zeigt man diese Steine werfenden Akteure meistens in Aktion: beim Ausholen oder beim Wegschleudern ihrer Munition. Ihren Körpern sieht man die Wucht an, den Kampfgeist, der in ihrer Bewegung steckt. Sie scheinen fast rückwärts überzukippen, wie der Mann, der rechts im Foto nicht nur mit seinem Arm, sondern mit dem ganzen Körper nach hinten ausholt; ähnlich wie sich der linke seinem gerade weg geschleuderten Stein beinahe hinterherwirft und dabei vornüber zu fallen droht.

März 2009

epa01670555 People march in a protest, linked to the six year anniversary of the start of the war in Iraq, against the United States' continued military actions in Iraq in New York, New York, USA, on 19 March 2009. EPA/ JUSTIN LANE



Das Bild des Irakkrieges ist (immer auch) das Bild der gefolterten Häftlinge in den Gefangenenlagern. Die Anzüge in orangener Farbe erscheinen als ›Markenzeichen‹ für diesen Krieg im allerschrecklichsten Sinne. Es ist nicht wegzudenken und keinesfalls sollte man das versuchen. Denn die Aufnahmen, von denen her unsereins dieses Merkmal kennt, bedeuten ein heikles Paradox der im Irakkrieg betriebenen Bildpolitik: Einerseits sind die markanten Anzüge der Häftlinge und dementsprechend die Zitate derselben leicht wiederzuerkennen und folgen damit den simplen Prinzipien einer auf Visuelles ausgerichteten Strategie, wie sie im Laufe des Krieges zum Einsatz kam. Andererseits widersprachen jene Dokumentationen über die Behandlung der Häftlinge von Guantanamo der ansonsten so abgesehenen Darstellung. Was aber dieses konträre Gefüge in jedem Fall beweist ist, dass Krieg – egal wie er zunächst einmal aussieht – immer alle schlimmsten Vorstellungen übersteigt. Die Abbilder von gefolterten Häftlingen sind ein Merkmal, auch zu begreifen als Narbe, die bleibt und zum Erinnern auffordert.

lich ausschließlich auf künstlerische Zugänge und eine dementsprechende Perspektive konzentriert – versammeln manche Kunstausstellungen und die entsprechenden Kataloge die facettenreichen künstlerischen Positionen zum Krieg.<sup>15</sup> Aus dieser Richtung tastet sich auch Agnes Matthias heran und schreibt über *Die Kunst, den Krieg zu fotografieren*.<sup>16</sup> Anhand präziser Deskriptionen und Analysen nähert sie sich dem jeweiligen Untersuchungsgegenstand und schenkt vielfältigen Konzepten in der zeitgenössischen Kunst ihre Aufmerksamkeit. So werden von Matthias fotografisch erarbeitete Ausdrucksformen kunsthistorisch nachvollzogen und der Niederschlag des Krieges mit seiner motivischen Fülle in der Fotokunst beschrieben. Betrachtet man Pauls und Matthias' Standpunkte als einander entgegengesetzte Perspektiven auf den Krieg, würde Ersterer eine politisch-historische Perspektive auf Bilderkriege aufmachen und die Zweite den kunstwissenschaftlichen Blick auf Reflexionen von Künstlerinnen und Künstlern zum Krieg eröffnen.

Im vorgestellten Projekt geht es hingegen weder exklusiv um das eine noch um das andere. Stattdessen ist es auf Ambivalenzen angelegt, wie sie sich aus den Verflechtungen von Kriegsdarstellungen ergeben, sobald man sich ihnen sowohl als gestalterische wie auch als dokumentarische zuwendet. Bestimmt mutet dieser Blick, der vom Ansatz her nicht zwischen Kriegs- und Kunstbild unterscheidet, mitunter unbehaglich an. Aber könnte nicht, so ließe sich fragen, gerade hinsichtlich der Kreationen, wie sie im zeitgenössischen

---

das Layout der hochglänzenden Textseiten aufzulockern, tauchen hier Bilder auf, die nicht in den Diskurs einbezogen werden. Austauschbar und gänzlich unkommentiert, das heißt noch nicht einmal mit einer Bildunterschrift versehen, stehen Fotos oder Stills neben Grafiken, Tabellen und Texten: Cardiff School of Journalism, Media and Cultural Studies (Ed./Research Team: Professor Justin Lewis, Professor Terry Threadgold, Dr. Rod Brookes, Nick Mosdell, Kirsten Brander, Sadie Clifford, Ehab Bessaiso, Zahera Harb): *Too Close for Comfort? The role of Embedded Reporting During the 2003 Iraq War*. Summary Report, Cardiff University. 2004.

- 15 Um nur zwei Beispiele zu erwähnen: Günther Holler-Schuster, Peter Weibel (Hrsg.): *M\_ARS – Kunst und Krieg*. Ostfildern-Ruit 2003. Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Neuen Galerie Graz am Joanneum, 2003. Sowie: Kunsthalle Wien, Gabriele Mackert, Gerald Matt, Thomas Mießgang (Hrsg.): *Attack! Kunst und Krieg in Zeiten der Medien*. Göttingen 2003. Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Wien 2003.
- 16 Agnes Matthias: *Die Kunst, den Krieg zu fotografieren. Krieg in der künstlerischen Fotografie der Gegenwart*. Marburg 2005. In einem kurz später publizierten Aufsatz fokussiert die Autorin ihre Überlegungen auf den Aspekt der Militäruniform in Gemälden und Fotos verschiedener Künstler und Künstlerinnen: Körper in Uniform – Aspekte des Fotografischen in Soldatenbildern des 20. Jahrhunderts. In: Dieselbe und Annegret Jürgens Kirchhoff (Hrsg.): *Warshots. Krieg, Kunst & Medien*. Weimar 2006. S. 131–152. Der Tagungsband versammelt eine inspirierende Bandbreite künstlerischer und theoretischer Konzepte zum Thema medialer Kriegsdarstellung.

Kriegsdesign demonstriert werden, eine derartige Sichtweise angemessen sein? Und könnte vielleicht genau dieses, absichtlich heraufbeschworene Unbehagen eine Möglichkeit des adäquaten Umgangs mit dem Komplex von Krieg und dessen Darstellung beziehungsweise Schaustellung initiieren? Weil in Berichterstattung und Kunst dieselben Medien zum Einsatz kommen, können in den Abbildern vom Krieg unwillkürlich auch Bilder gesehen werden, die sich in Hinblick auf Perspektive, Komposition, Farbigkeit und anderen Gestaltungskriterien betrachten lassen – unabhängig davon, ob das Motiv auf einen Sonnenuntergang oder ein Kriegsoffer verweist. Genau das ist es, was das Zusammenspiel von Bild und Krieg so kompliziert und äußerst heikel macht. Die Spannung, wie sie sich durch die Verflechtungen beider Ebenen im Kriegs-Bild aufbaut, wirkt sich auf diejenigen aus, die es rezipieren: Nicht in erster Linie *was* man sieht, sondern *wie* man es sieht, entscheidet über das beklemmende Gefühl beim Wahrnehmen und zwingt zur persönlichen Auseinandersetzung mit dem darauf Sichtbaren. Wenn hier also die Rede vom Bild ist, dann handelt es sich immer um eines, das betrachtet wird, und um den betont rezeptionsorientierten Umgang damit; dann bedeutet das nämlich keineswegs, dass ein Bild ›nur ein Bild‹ wäre. Stattdessen geht es darum, jedes mal neu zu sehen, dass es *sogar* auch noch ein Bild ist. Schauerlich und verblüffend zugleich verschafft der Bild-Aspekt als ›sur plus‹ Zugang zum Dargestellten. Die deskriptive Annäherung an den jeweils diskutierten Gegenstand ist daher vorläufig immer eine bemüht unvoreingenommene und der erste Blick ist ein im wohlmeinenden Sinne naiver.

Der Krieg im Irak, dessen Ende schon weit vor Beginn dieser Arbeit offiziell erklärt wurde, ist – so viel ist sicher – immer noch nicht vorbei. Wenn sich auch manche Strategien gewandelt und Aufmerksamkeiten verschoben haben, wenn auch die Kämpfe inzwischen einen Charakter angenommen haben, der eher an bürgerkriegsähnliche Auseinandersetzungen erinnert, so sind doch immer noch US-amerikanische Truppen dort stationiert,<sup>17</sup> immer noch gibt es Gewalt, Zerstörung und Opfer. Um dieser nicht enden wollenden, zermürbenden Gegenwärtigkeit dieses Krieges, aber auch anderen Konflikten und katastrophalen Ereignissen Raum zu geben und um bei aller Theorie das alltägliche Bild vom Krieg nicht aus den Augen zu verlieren, zieht sich mein ›Fototagebuch‹ von der ersten bis zur letzten Seite. Grau hinterlegte Seiten schieben sich zwischen den Haupttext, unterbrechen den Lesefluss. Hier tauchen – chronologisch und in der Abfolge meines Schreibens –

— 17 Zwar kann inzwischen dank Barack Obamas Irakpolitik tatsächlich von »Truppenabzug« die Rede sein, der verstärkt in diesen Tagen im Sommer 2009 stattfindet, woraufhin der 30. Juni zum »Tag der nationalen Souveränität« und zukünftig zum irakischen Feiertag erklärt wurde. Doch wird es letztlich bis 2011 dauern, bis sich sämtliche »Berater«, »Trainer« und US-militärisches Personal aus Irak zurückgezogen haben.

Kriegsfotografien aus dem Online-Archiv der *European Pressphoto Agency* (*epa*) auf; ergänzt durch das jeweilige Aufnahmedatum, die Bildunterschrift der Agentur und einem knappen Kommentar von mir. Dieses bildwissenschaftliche Experiment funktioniert zum einen als roter Faden, zum anderen kommen hier persönliche Eindrücke zur Sprache. Dabei ging es nie darum, eine Aufnahme zu platzieren, die zu dem passt, was im jeweiligen Kapitel verhandelt wird. Doch kann bisweilen umso mehr jene ›Anschmiegsamkeit‹ deutlich werden, mit der die Fotografien gelegentlich nur zart, manchmal aber auch äußerst eindringlich einen Zusammenhang zum Diskurs herstellen. Mit diesen Fototagebuch-Einschüben entfaltet sich etwas, das nicht festgelegt auf eine wissenschaftliche Debatte ist, sondern vielmehr die zusätzliche Annäherung auf einer assoziativen Ebene der Bezüge und Verknüpfungen bedeutet. – Immer mit der Bemühung etwas zu erfassen, was sich letztlich jeder Begreifbarkeit und erst recht sprachlichen Begriffen entzieht.

Um sowohl den unterschiedlichen Medien gerecht zu werden als auch das Betrachten sämtlicher Darstellungen zu ermöglichen, bieten sich zweierlei Zugänge: Alle Bilder, die im historischen Teil thematisiert werden, sowie die Fotografien von Gambarini und Niedringhaus, die im zweiten Abschnitt Gegenstand der Analysen sind, finden sich im jeweiligen Kapitel direkt abgebildet. Die für den dritten Teil zentralen Videosequenzen sind unter folgendem Link einzusehen: <http://krieg-darstellen.de/videos>