

Joachim Paech

(aus: Waltraud ‚Wara‘ Wende (Hg.): Krieg und Gedächtnis, Würzburg 2005, S.328-346)

Der Krieg als Form im Medium der Fotografie und des Films

Dort, wo der moderne Krieg seinem Wesen, Tod und Zerstörung zu sein, am nächsten kommt, gibt es keine Erinnerung, sondern nur den Riss, der jedes Gedächtnis auslöscht. Damit es ein Gedächtnis der Kriege geben kann, muss sich die Erinnerung vom Krieg ebenso unterscheiden wie der Tod nur von den Überlebenden beobachtbar ist und überliefert werden kann. Das macht die Erinnerung gegenüber dem Krieg supplementär, sie tritt an dessen Stelle auch dann, wenn ihr Gedächtnis Spuren des Erinnerung bewahrt, physische und vor allem seelische Narben, deren Traumatisierung¹ dafür sorgt, dass die Wunde auch im Erinnern noch vergessen werden kann. Am ehesten trauen wir der Überlieferung eines Beobachters des Krieges, der nahe genug am Geschehen ist, um von eigener Erfahrung sprechen, schreiben und Bilder zeigen zu können, und der weit genug entfernt ist, um als Überlebender berichten zu können. Jede Erinnerung an den Krieg verdankt sich einer Differenz, die im kulturellen Gedächtnis mitgedacht werden muss, wenn authentisch an den Krieg erinnert wird; sie ist es, die erst die Ästhetisierung eines Geschehens ermöglicht, dessen Darstellung immer seine Entstellung bedeutet, wo jedes Wort und jedes Bild verdecken, was sie zu zeigen vorgeben. Der Abstand, der in dieser Differenz zum Ausdruck kommt, meint nicht nur räumliche Entfernung oder zeitliches Nachher, vielmehr handelt es sich um die Nachträglichkeit, die jedes Ereignis von vornherein zu seiner Wiederholung macht², zumal wenn es in einem (anderen) Medium wiederkehrt. Und doch ist die Erinnerung an den Krieg die einzige

¹ Vgl. Cathy Caruth (Hg.): Trauma. Explorations in Memory. Baltimore 1995 und Cathy Caruth: Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History. Baltimore 1996 (bes. 5. "Traumatic Awakenings. Freud, Lacan, and the Ethics of Memory". S.81-112).

² Jacques Derrida: Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen. Berlin (Merve Verlag) 2003

Möglichkeit, die Präsenz des Erschreckens vor seiner Wiederkehr zu bewahren. Es geht im Folgenden um diese Differenz, die jede Vorstellung und zumal jede Darstellung des Krieges von ihrem Gegenstand trennt und die Frage, wie diese Differenz selbst im Medium der Erinnerung figuriert.

Kriege bedingen die Form ihrer Beobachtung und damit auch die ihrer Erinnerung. Das wird sofort am Beispiel des Chronisten Goethe deutlich, der als Beobachter der Belagerung von Mainz 1793 am 3. Juni notiert: „Grosse Mittagstafel bei Herrn von Stein auf dem Jägerhaus; herrliches Wetter, unschätzbare Aussicht, ländlicher Genuss, durch Szenen des Todes und Verderbens getrübt.“³ Was als Zynismus erscheinen kann, ist doch nur die dispositive Struktur, die das Spektakel mit seinem Zuschauer in einer historischen Situation zusammenschließt, eine Form, die an Goethes schriftlicher Erinnerung eben ‚post festum‘ mitformuliert hat. Näher am Geschehen scheint Francisco Goya gewesen zu sein, als er zwischen 1808 und 1812 die Serie ‚Los desastres de la guerra‘, die Raub, Mord und Vergewaltigungen während des Spanien-Feldzugs Napoleons zeigt, gezeichnet hat. Goya war betroffen von den Grausamkeiten des Krieges, die er gesehen und deren Erinnerung er dennoch unter der Voraussetzung einer Distanz aufgezeichnet hat, die sich schließlich auch in seinem ambivalenten politischen Verhalten ausgedrückt hat. Ein knappes halbes Jahrhundert später ist die Fotografie die Aufzeichnung des Geschehens in dem Moment, in dem das, was auf der Abbildung zu sehen ist, sich tatsächlich vor der Kamera ereignet hat. Die fotografische Erinnerung macht diese ontologische Voraussetzung zur medialen Bedingung ihrer Aufbewahrung des Geschehens als wirkliche Spur dessen, was ‚vor der Kamera gewesen ist‘⁴. Es scheint, dass sich das Ereignis und seine Aufzeichnung einander mit zunehmender Verschlussgeschwindigkeit der Fotoapparate bis auf Bruchteile

³ Es scheint, als würde sich diese Haltung beim Fernsehzuschauer, der beim Abendessen dem Töten in den verschiedenen Kriegen und deren ‚live‘-Übertragung zusieht, wiederholen, eine Haltung, in der die Telepräsenz des Mediums mit der realen Abwesenheit des Dargestellten gekoppelt ist.

⁴ Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1985 (bes. Kap. 32)

von Sekunden angenähert haben. Als in der Mitte des 19. Jahrhunderts die Fotografie auf den Schlachtfeldern zuerst Europas und dann Amerikas auftaucht, konkurrieren noch die Zeichnungen Constantin Guys mit den Fotografien der Schlacht um Sebastopol von Roger Fenton (1855). Baudelaire hatte noch Constantin Guys, dem ‚Maler des modernen Lebens‘, den Vorzug vor der bloß reproduzierenden Fotografie gegeben, die jedoch, gerade weil sie geeignet sei, „jene wertvollen Güter, deren Form sich auflöst und die Anspruch auf einen Platz in den Archiven unserer Erinnerung zu haben“⁵, vor dem Vergessen zu bewahren, zum ersten technischen Bildmedium und Bildgedächtnis der Moderne⁶ geworden ist. Die Moderne hatte Baudelaire am Beispiel Constantin Guys als das Verhältnis ewiger Poesie zum Flüchtigen des geschichtlichen Augenblicks, der doch nur fotografisch gebannt werden konnte, erkannt. Auf den Oberflächen der Fotografie selbst jedoch durchdringen sich das Ephemere des bloßen Moments mit dem Dauerhaften der in der Fotografie aufgehobenen Zeit, mediale Eigenschaften, die im Sinne Baudelaires nur noch bedingt der Malerei, um so mehr jedoch der Fotografie zukommen. Die Zeichnung wird von der medialen, fotografischen Aufzeichnung der Spur des Ereignisses abgelöst. Fotografien vom Amerikanischen Bürgerkrieg zeigen auf dem Schlachtfeld bei Gettysburg 1863 die Leichen gefallener Soldaten. Noch ist die Fotografie ‚im Feld‘ auf der Seite der Toten, wenn sie das Sterben im Krieg dokumentiert, um ihm „einen Platz in den Archiven unserer Erinnerung“, wie Baudelaire gesagt hat, zu sichern, weil sie technisch dem bewegten Leben noch nicht gewachsen ist. Aber ebenso wie die Waffentechnik den Krieg beschleunigt hat, hat die optische Technik fotografischer Apparate die Aufnahmegeschwindigkeit in einem Maße erhöht, dass Tod und Zerstörung nicht mehr nur als Ergebnis kriegerischer Handlungen, sondern unmittelbar als Ereignis des Krieges selbst festgehalten werden können. Der Krieg und seine

⁵ Charles Baudelaire: Die Fotografie und das moderne Publikum (1859). In: Wolfgang Kemp (Hg.) Theorie der Fotografie 1. 1839-1912. München 1980, S.111

⁶ Hubertus von Amelunxen: Le mémorial du siècle. L'événement photographiable. In : Michel Frizot (Hg.) Nouvelle Histoire de la Photographie. Paris 1994, S.131-147

(fotografische) Abbildung sind, wenn man so will, auf gleicher Augenhöhe angekommen, dem Blick durch das Zielfernrohr eines Gewehres antwortet der Blick durch das Objektiv einer Fotokamera, oft genug mit tödlicher Konsequenz für den Fotoreporter, dessen ‚Waffe‘ allein die authentische Erinnerung der Fotografie ist, mit der sie an die Geschichte appelliert. Die logistische und waffentechnische Beschleunigung des Krieges produziert den Beobachter als Kriegsreporter, der sich der erhöhten Geschwindigkeit und Intensität der Kämpfe anpasst. Noch stellt sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts der Krieg als rituelles Szenario der Überwältigung und des Tötens im Modus der Sichtbarkeit dar, was eine relativ langsame Form der Darstellung zulässt, die jedoch bereits jetzt, im Übergang zur Moderne, gegenüber dem historischen Moment, z.B. im Augenblick des Todes, mit Medien scheitert, die noch der Poesie des Ewigen verhaftet sind, sei es als traditionelle Malerei, sei es als technisch noch unvollkommene und viel zu langsame Fotografie. Die mediale Form der Malerei oder frühen Fotografie erinnert den Krieg als statische Szene lebender oder getöteter Akteure. In dem Maße jedoch, wie sich - jetzt unter Ausschluss der Malerei - die Fotografie technisch durch erhöhte Verschlussgeschwindigkeiten, empfindlichere Platten etc. der Dynamik des Krieges anpasst, ist sie in der Lage, ihre mediale Form an die bildliche Formulierung von Krieg anzupassen. In jeder Fotografie, die den Krieg abbildet, figurieren zugleich die medialen Bedingungen ihres Entstehens. Das sind die technisch-apparativen Möglichkeiten, die bestimmte Beobachterpositionen zulassen und damit bestimmte Wahrnehmungen, die das formulieren, was schließlich als Krieg in einer bestimmten Epoche bildlich erinnert wird. Goethe und Constantin Guys als Beobachter des Krieges waren gegenüber den Kombattanten auf beiden Seiten eine dritte Instanz der Zeugenschaft. Der Fotoreporter ist als Propagandist Partei und auch als der beobachtende und registrierende Dritte ist er, ob er will oder nicht, involviert. Ganz nah am Geschehen oder gar nicht, das war die Devise des Regisseurs Frank Capra. Der Positionswechsel vom Rand ins Geschehen selbst ist medial erst durch die

„mitschießende“ Fotokamera möglich geworden und die Authentizität der „geschossenen“ Bilder verdankt sich als spezifische „Form“ genau diesen medialen Bedingungen, die durch das „lebende Bild“ der dokumentarischen Filmkameras noch einmal verstärkt wird. Die Form, in der ein Medium etwas darstellt, formuliert zugleich die Bedingungen mit, die vom Medium in dem Kontext, in dem es operiert, vorgegeben werden.

Die Fotografie ist ein Produkt der Moderne und ihrer Industrialisierung aller Lebensverhältnisse auch und vor allem des Krieges. Sie verdankt jedoch ihre Entwicklung nicht in dem Maße dem Krieg wie viele andere Medien, die zur gleichen Zeit entstanden sind. Die Modernisierung des Krieges durch Napoleon ist ohne die Telegraphie undenkbar, mit der Napoleon die Geschwindigkeit der Operationen seines Heeres wesentlich gesteigert hat. Das Radio ist aus der drahtlosen Telegraphie zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden und gehörte zur Logistik der Wahrnehmung⁷ in modernen Kriegen, in denen nur wer unsichtbar ist auch unangreifbar bleibt. Nicht die Fotografie, aber bestimmte ihrer „medialen Eigenschaften“ haben ihr eine gewisse Affinität zum Krieg bis hinein ins Vokabular geben. Etienne Jules Marey hat mit einer „fotografischen Flinte“ auf Vögel „geschossen“ und deren Flug in einer Vielzahl von Bildern angehalten, um ihn messen und in seiner Bewegung aus Unbewegtheiten technisch-apparativ neu zusammensetzen zu können. Im Fotoapparat schneidet der „Bajonett“-verschluss die einzelne Aufnahme aus einer zeitlichen Kontinuität wie mit einem Fallbeil heraus und lässt ein Präparat der dargestellten Realität zurück. Es sind gerade die ontologischen Theorien der Fotografie, die das fotografierte Ereignis, das, was vor der Kamera ist, unmittelbar in das fotografische Ereignis hinein verlängern, wenn die indexikalische Spur⁸ des wirklichen Lebens bis auf die fotochemische Beschichtung der fotografischen Platte oder des Films reicht, wo allerdings nur

⁷ Paul Virilio: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung. München, Wien (Carl Hanser Verlag) 1986

⁸ Philip Dubois: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Amsterdam, Dresden (Verlag der Kunst) 1998

noch der ‚Tod‘ völliger Erstarrung festgestellt werden kann. Das Bild des Lebens wird zum fotografischen Symptom des Todes je grösser der zeitliche Abstand zwischen dem Moment der fotografischen Aufnahme, die den Faden des Lebens trennt, zur wiederholten Betrachtung des Bildes wird, das als fotografische Erinnerung an diesen vergangenen Moment nur mehr verständlich oder ‚lesbar‘ bleibt, wenn es auf ein historisches Gedächtnis referiert, an dem es zugleich Anteil hat. Indexikalische Fotografie ist ‚Thanato-Fotografie‘⁹, Mumifizierung des Lebens, das einmal vor der Kamera gewesen sein muss¹⁰. Aber sie ist auch eine technisch-apparative Abbildung, in die in der Zeit der Latenz zwischen vor-fotografischem Ereignis und der Entwicklung¹¹ des Bildes eingegriffen werden kann. Fotografie ist Handwerk, Herstellung eines Bildes, das im Moment der Aufnahme intentionaler Blick und Ausschnitt ist und das in der ‚Postproduktion‘, mit Entwicklung, Vergrößerung, Abzug etc. verändert werden kann. Die Fotografie ist, ontologisch bzw. indexikalisch, im Moment ihrer ‚prise de vue‘ immer ein Dokument der ‚Emanation‘ ihres vor-fotografischen Referenten, so dass „eine Art Nabelschnur (...) den Körper des fotografierten Gegenstandes mit meinem Blick“¹² verbindet; im selben Moment jedoch unterliegt sie der „Störung der Verweisung“, die durch äußere Eingriffe, aber auch durch den chemischen und technischen Prozess fotografischer Entwicklung selber zustande kommt. „Fotografische Bilder zu gewinnen, bedeutet dann, den Prozess ihrer langsamen Zerstörung zu unterbrechen. Der ursprüngliche Unfall der Fotografie ist die Fotografie selbst.“¹³ Roger Fentons Fotografien vom Krimkrieg waren nicht die einzigen, die gemacht wurden, aber sie gehören zu den wenigen, die erhalten geblieben sind, andere sind mit Schiffen, die sie transportieren sollten,

⁹ Philippe Dubois: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv, hg. von Herta Wolf, übers. von Dieter Hornig, Amsterdam, Dresden (Verlag der Kunst) 1998

¹⁰ Roland Barthes (wie Anm. 4)

¹¹ Michael Wetzel: Die Zeit der Entwicklung. Photographie als Spurensicherung und Metapher. In: G.Chr.Tholen, Michael Scholl (Hg.) Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit, Weinheim 1990, S.265-280

¹² Roland Barthes (wie Anm. 4), S.90-91

¹³ Peter Geimer: Was ist kein Bild? Zur ‚Störung der Verweisung‘. In: Ders. (Hg.) Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt/M. (stw 1538) 2002, S.321

untergegangen oder haben sich aufgelöst, weil ihre Platten unzureichend fixiert waren.¹⁴ Das fotografische Gedächtnis des Krieges trägt die Spur der ‚Zer/Störungen‘ in sich, deren Erinnerung es ist. Darüber hinaus sind die modernen Bombenkriege darauf angelegt, mit den Fotoarchiven ihr eigenes Gedächtnis auszulöschen, während sie (angeblich) zu ‚reinen‘ Bilder- oder Medienkriegen mutieren.

Unter ‚medialer Form‘ wird hier mehr als nur die Anpassung der technisch-apparativen Bedingungen an die Erfordernisse der darzustellenden kriegerischen Ereignisse und die Art und Weise, wie sie mit dem Dargestellten zusätzlich ‚formuliert‘ und erinnert werden, verstanden. Die Form der Unterbrechung oder Störung, die dem Medium Fotografie eignet, hat spezifische Affinitäten zum Krieg als Unternehmung der (Zer-)Störung, die nicht nur in dem, was dargestellt wird (zerstörte Landschaften, Häuserruinen, Leichen), sondern auch im fotografischen Verfahren selbst zum Ausdruck kommen. In Abwandlung Ludwig Wittgensteins (‚Die Welt ist alles was der Fall ist‘) könnte man sagen, Fotografie ist alles, was der Unfall ist. Fotografie ist der Tod, indem er sich an das Leben erinnert.

Die Zeichnung (im Druck die Radierung), Fotografie und nun der Film. - Filme sind in den ersten fünfzig Jahren ihrer (Medien-) Geschichte bis sie magnetisch aufgezeichnet und elektronisch dargestellt werden Serien von Fotografien, die jedoch in der Kinoprojektion zugunsten des Bewegungsbildes auf der Leinwand unsichtbar werden. „Etwas bleibt im Übrigen erstaunlich: Man weiß, dass ein Film aus Fotografien zusammengesetzt ist, aber man sieht keine von ihnen.“¹⁵ Die Evidenz, die von der Sichtbarkeit des Films ausgeht, kommt auf Kosten ihrer medialen Grundlagen der Fotografie zustande, die verdrängt wird, während die Sichtbarkeit der Fotografie immer das Dargestellte mit ihrer medialen Form, in der es vorzeigbar ist, gekoppelt bleibt. Anders gesagt, die Fotografie kann nur etwas

¹⁴ Amelunxen (Anm. 6), S.136

¹⁵ Christian Metz: Foto, Fetisch [1985]. In: Herta Wolf (Hg.) Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt/M. (stw1599) 2003, S.217

darstellen, wenn sie die mediale Form mitformuliert, in der sie etwas und zugleich sich selbst sichtbar macht. Der Film dagegen verleugnet sich im projizierten Bewegungsbild (zumal im Tonfilm) als mediale Form der Fotografie (und der Tonaufzeichnung) mit der Tendenz, zum Dargestellten scheinbar unmittelbar transparent zu werden. Wie also ist der Film anders als die Malerei und die Fotografie seit 1895 am Krieg beteiligt? Wie funktioniert ein filmisches Gedächtnis des Krieges jenseits des fotografischen Einzelbildes, auf dessen ontologische Eigenschaften es nach wie vor als ‚Spur‘ dessen, was auch vor der Filmkamera gewesen ist, rekurriert?

Verglichen mit der ‚fotografischen Flinte‘ Mareys, mit der er auf den Flug der Vögel ‚geschossen‘ hat, ist die Filmkamera ein Schnellfeuergewehr. Die fotografische Technik hat sich, so gesehen, wiederum der Entwicklung der Kriegstechnik angepasst. Friedrich Kittler hat vor allem diese Analogie der Techniken betont: „Die Geschichte der Filmkamera fällt also zusammen mit der Geschichte der automatischen Waffen. Der Transport von Bildern wiederholt nur den von Patronen. Um im Raum bewegte Gegenstände, etwa Leute, visieren und fixieren zu können, gibt es zwei Verfahren: Schießen und Filmen.“¹⁶ Aber das „Waffensystem Filmkamera“¹⁷, das technisch den „mechanisierten Tod“ wiederholt, tötet nicht wie die Fotografie, sondern ‚zielt‘ auf die Reproduktion des Lebens, das der Film dem Tod gerade zu entreißen in der Lage ist.

Aufgrund seiner medialen Eigenschaften ist der Film anders als die Kriegsfotografie eher am (Über-)Leben als am Tod interessiert. Das Bewegungsbild des Films braucht die Aktion, die es während der Kampfhandlungen in Kriegen bei ihren aktiven Agenten findet, nicht bei deren Opfern. Der Burenkrieg in Südafrika (1899 bis 1903) ist der erste gefilmte Krieg, gedreht wurde allerdings nicht in der britischen Kapkolonie, wo der Krieg stattfand, sondern ‚at home‘ im Umkreis der

¹⁶ Friedrich Kittler: Grammophon, Film, Typewriter. Berlin 1986, S.190

¹⁷ Ebd. S.195

entstehenden europäischen und amerikanischen Filmindustrie. Die ersten Kriegsfilm waren ‚fakes‘, die meisten ihrer begeisterten Zuschauer wussten es, aber nur wenige haben sich darüber Gedanken gemacht. Hugo Münsterberg sieht 1916 die medialen Bedingungen des Films als Ursache, er vermutet, „dass die Produzenten in Amerika die Aktualitäten deshalb nicht mochten, weil der zufällige Charakter der Ereignisse die Produktion unregelmäßig werden lässt und die stetige Herstellung von Lichtspielen zu stark behindert.“¹⁸ In einer englischen Zeitschrift ‚The Optical Lantern Journal and Photographic Enlarger‘ liest man im März 1900 über gefälschte Kriegsfilm: „In einem Leserbrief werden wir gefragt, wie man authentische Kriegsfilm von ihrem Gegenteil unterscheiden kann, in Anbetracht der Tatsache, dass mehrere unter ihnen auf dem Kontinent in natürlichen Dekorationen gedreht wurden? Das Thema [Krieg] stellt sich in den natürlichen Dekorationen so gut dar, dass man seinen Sinnen einfach nicht trauen kann. Zum Beispiel ist die Rede von einem Film, in dem man einem sehr realistischen Kampf Mann gegen Mann zwischen Buren und Engländern beiwohnt; die Wirkung wurde allerdings durch das gelegentliche Erscheinen von Zuschauern im Bild zunichte gemacht. Also, wenn man [im Film] Herrn mit eleganten Hüten, die von ihren Damen begleitet werden und die sich für die Aktion interessieren, sieht, sagt einem der gesunde Menschenverstand, dass es sich um ein ‚fake‘ handelt. Dasselbe kann man von Soldaten sagen, die hinter Barrikaden schießen, die aus sorgfältig aufgeschichteten Strohhallen bestehen.“¹⁹ Die eleganten Damen und Herren sind keine Beobachter des Krieges mehr wie Goethe 1793, sondern Zuschauer von Filmaufnahmen eines Krieges, der nur noch vor der Kamera stattgefunden hat. In einem anderen Fall schreibt der ‚Democrat and Chronicle‘ aus Rochester im Mai 1900, dass die Authentizität eines Teils des Films, der angeblich zeigte, wie amerikanische Truppen philippinische Rebellen bekämpften, „in Zweifel gezogen

¹⁸ Hugo Münsterberg : Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1016], hg. von Jörg Schweinitz. Wien 1996, S.15

¹⁹ David Levy: The ‚Fake‘ Train Robbery: Les reportages simulés, les reconstitutions et le film narratif américain. In : Cahiers de la Cinémathèque, 1978, No 29, S.45

werden musste, weil der Kameramann, damit er eine bestimmte Einstellung drehen konnte, sich direkt in die Schusslinie stellte.“²⁰ Um den Krieg im Film zeigen zu können, musste man eine Vorstellung davon haben, wie er im Film aussieht. Einiges, zum Beispiel Uniformen oder bestimmte Posen konnte man Fotografien entnehmen, Bewegungsabläufe für Kampfhandlungen dagegen mussten für die Kamera erst erfunden werden und wenn sich erst einmal Konventionen entwickelt haben, die auch bestimmte Codes für Authentizität enthalten, dann muss die dokumentarische ebenso wie die fiktionale Darstellung von Kriegshandlungen den gleichen Regeln im Film folgen, zumal diese Gattungsunterscheidung in den ersten zehn Jahren der Filmgeschichte noch kaum eine Rolle spielte. Western waren ‚Pferdeopern‘, mit denen die Branche schon einiger Erfahrung hatte und dessen Genrekonventionen leicht auf Kavallerieattacken in Kriegsfilmen übertragen werden konnten. Wie also sieht ‚Krieg‘ im frühen Film aus? In einer zeitgenössischen Beschreibung heißt es: „Zum Beispiel gibt es häufig Einstellungen mit diagonalen oder Kreisbewegungen von Personen zum Vordergrund, wo sich andere Personen, Tiere oder Gefährte befinden, die vom unteren Rand der Leinwand abgeschnitten sind. In dem Film ‚Eroberung einer Geschützstellung der Buren durch die Engländer‘ läuft ein Pferd [wie zufällig] vor der Kamera vorbei, die es für einen Moment fast vollständig verdeckt; dann durchquert ein Soldat den unteren Teil des Bildes ganz nah bei der Kamera. In dem Film ‚Charge of Boer Cavalry‘ (Edison 1900) reitet eine größere Kavalleriegruppe auf die Kamera zu und ganz dicht von beiden Seiten an ihr vorbei; nach einem Film-Umschnitt wird [anfangs] fast die ganze Leinwand vom Hinterteil eines Pferdes ausgefüllt, [das sich dann von der Kamera entfernt]. Derartige Effekte erforderten eine sehr genaue Inszenierung in einem festen Bildfeld der Kamera.“²¹ Der Eindruck von Authentizität ergibt sich aus der Codierung, die erst durch mehrfache Wiederholung der dargestellten Form

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd. S.48

Glaubwürdigkeit erhält. Elemente sind das Bildfeld der Kamera als Rahmen und die Inszenierung der Bewegung im Verhältnis zum Kamerablick. Es ist die Bewegung, die dem Tod der Fotografie das Leben zurückgibt, das dem Dargestellten zugleich Glaubwürdigkeit verleiht. Noch einmal Christian Metz: „Der Film erstattet den Toten eine Lebensähnlichkeit zurück, die zwar schwankend, schattenhaft und vergänglich ist, zugleich aber durch das Begehren des liebenden Zuschauers und durch sein unabweisbares Verlangen nach Befriedigung verstärkt wird, während die Fotografie (...) die Toten als Tote würdigt.“²² In den Anfängen der Filmgeschichte kam es immer wieder vor, dass ZuschauerInnen auf der Leinwand ihre tot geglaubten Freunde und Verwandten meinten wiederzuerkennen. So war 1900 in der Frankfurter Zeitung zu lesen, dass eine junge irische Frau in Szenen aus dem Burenkrieg ihren Verlobten wiedererkannte, „der lautlos zusammen mit anderen Soldaten seines Regiments auf einen Hügel zu läuft und plötzlich sein Gewehr loslässt und hinfällt. ‚Eine Kugel hat geräuschlos und unsichtbar den Soldaten getroffen, der wie Jerry Kilcourse aussieht.‘ Später in Aufnahmen aus dem Lazarett glaubt sie ihn unter den Sterbenden wiederzuerkennen. Schluchzend bricht sie zusammen. Andere Zuschauer/innen wollen sie trösten. ‚Sehr gut ausgedacht!‘ erklärte einer der Umstehenden mit ironischem Ton. ‚Die kleine Komödie ist gut gespielt. Wenn hiernach das Publikum nicht überzeugt ist, dass der Kinematograph der ‚Alhambra‘ seine Aufnahme in Transvaal gemacht hat, so ist es überhaupt nicht zu überzeugen! (...) Sie dürfen sich sofort beruhigen, Madame. Ist Ihnen denn nicht klar geworden, dass Sie ganz gewöhnliche Theaterfiguren vor Augen gehabt haben? Derartige Szenen nimmt der Kinematograph nicht in Afrika auf. Das ist eine plumpe Pantomime, die man in Paris selbst auf den Buttes-Chaumont aufgeführt hat. (...) Bilden Sie sich ein, dass die Photographen im Kugel- und Granatenregen ihre

²² Christian Metz (wie Anm. 15), S.220

Bilder aufnehmen?“²³ Der Geschäftsführer des Kinos allerdings besteht auf der Echtheit der Aufnahmen, für die gerade die Reaktion der jungen Frau ein Beweis sei. Jeder künftige Film, der den Krieg als Komplex gewaltsamer Handlungen darstellt, muss die Frage dieses skeptischen Zuschauers beantworten, die nichts anderes meint als die Forderung, dass das filmische Bild, um glaubwürdig zu sein, dasselbe Risiko der Zerstörung oder des Todes tragen muss wie das, was es darstellt. Die paradoxe Konsequenz ist, dass nur das zerstörte Bild (oder die erkennbare Involviertheit dessen, der die Kamera hält) ein authentisches Bild der Zerstörung sein kann. Es ist klar, dass dadurch eine Schraube sich ständig wiederholender reflexiver Rückwendungen des Mediums auf sich selbst in Gang gesetzt wird, die sich immer wieder als ‚Störung‘ des Dargestellten durch die medialen Bedingungen der Darstellung in Szene setzen.

Das Prinzip der ‚Störung‘, das wesentlich zur Authentizität der Information oder besser zur Information des Films mit Authentizität beiträgt, spielt im Film, der sich selbst als mediale Form unsichtbar macht, eine andere oder radikalere Rolle als in der Fotografie, wo das Medium als Form immer schon mitformuliert wird. Damit eine gefilmte Szene des Krieges als glaubhaft, authentisch oder ‚dokumentarisch‘ akzeptiert werden kann, muss entweder erkennbar sein, dass sich der Beobachter mit seiner Kamera vor dem realen Risiko getötet zu werden, schützt, denn *weil* das Risiko real ist, schützt er sich. Oder Beobachter und Kamera werden von der kriegerischen Aktion in Mitleidenschaft gezogen, was sich an der filmischen Darstellung durch ‚Störungen‘ bis zum völligen Abbruch bemerkbar macht. Der Krieg figuriert dann im Medium Film in der Form der Störung, die ihm inhaltlich oder thematisch als ‚Zer/Störung‘ eignet. Keine Frage, dass fiktionale Filme sich dieses Effekts der Authentifizierung bedienen können, indem auch sie den Krieg als Form der Zer/Störung im Medium des Films ‚zitieren‘. In diesem Fall beziehen

²³ Zit. Nach Anne & Joachim Paech: Menschen im Kino. Literatur und Film erzählen. Stuttgart, Weimar 2000, S.31-32

sich Filme reflexiv auf sich selbst als Medium, wenn sie es in Form der Störung wiederholen. Sobald jedoch diese reflexive Wendung durch häufige Wiederholungen als Code und Konvention unwirksam geworden ist, muss versucht werden, mit weiteren Drehungen der Spirale medialer Reflexivität den intendierten Effekt wieder herzustellen oder parodistisch, ironisch zu untergraben.

John Ford, ein Hollywood-Regisseur, der vor allem durch seine Western-Epen bekannt geworden ist, hat 1942 im Auftrag der US Navy während der Schlacht im Pazifik des Zweiten Weltkrieges den Film ‚The Battle of Midway‘ gedreht. Die Kamera befindet sich in diesem Ausschnitt bereits auf der Pazifik-Insel Midway, während amerikanische und japanische Kampfflugzeuge Angriffe auf die jeweils gegnerischen Stellungen fliegen. Die Einschläge der Bomben sind so heftig, dass die Erschütterungen den Filmtransport in der Kamera während der Aufnahmen stören, beeinträchtigen und sogar zu unterbrechen drohen. Das, was die Kamera zeigt sind Zerstörungen durch Bombenabwürfe, was unmittelbar dem, was sich zusätzlich in der Störung als mediale Form mitteilt entspricht und was dadurch den Authentizitätseffekt der Darstellung kriegerischer Aktionen entschieden steigert. John Ford jedenfalls hat nicht im Traum daran gedacht, diese eigentlich verdorbenen Aufnahmen aus seinem Dokumentarfilm von der Schlacht um Midway herauszuschneiden.



Abb. 1 (The Battle of Midway)

Die doppelt filmisch dokumentierte Zer/Störung findet indes in einem stabilen Rahmen statt, der nach wie vor die Sichtbarkeit des Dargestellten garantiert, auch wenn die dargestellte Unordnung noch so katastrophal sein sollte. Das apokalyptische Risiko der Störung beginnt dort, wo auch sie nicht mehr sichtbar gemacht und als Information zugeordnet werden kann, d.h. sie endet letztlich im Filmriss. Oder, wenn das Rauschen nichts mehr unterscheidet, wenn es keinen Unterschied gibt, der einen Unterschied macht, ist es mit der Information vorbei, durch die Erinnerung in einem kulturellen Gedächtnis bewahrt werden kann. Das sind Gedanken, die im Zusammenhang mit der Struktur von Evidenz und Störung angesichts der atomaren Bedrohung nach dem Zweiten Weltkrieg eine Rolle gespielt haben, eines Krieges, der nach der Erfahrung von Hiroshima und Nagasaki auch seine eigene Erinnerung bzw. den stabilen Rahmen seiner Darstellung auszulöschen drohte. Das betrifft aber auch Erfahrungen, die während der alliierten Bombenangriffe insbesondere auf Hamburg, Köln und Dresden gemacht wurden, als das Fotografieren und Filmen in der Hitze des Feuersturms rein technisch unmöglich geworden war. In beiden Fällen sind die Bilder, die es davon gibt, nur Annäherungen an Ereignisse, deren Übermaß an Licht ihr mediales Gedächtnis verdunkelt hat.

Hollywood hat aus den Aporien dokumentarischen Films im Krieg wiederum Lehren für die Authentifizierung fiktionaler Filme gezogen. In der Vielzahl der Katastrophenfilme, die seit den sechziger Jahren in die Kinos gekommen sind, haben zunehmend reflexive Verfahren eine Rolle gespielt, die auch das Medium selbst ‚als Form der Zer/Störung‘ einbezogen haben bis hin zum Kinopublikum, das mit dem Sensorround-Verfahren während der Vorführung des Films ‚Earthquake‘ (Mark Robson 1974) in seinen Sitzen heftig durchgeschüttelt und wohl auch in echte Gefahr gebracht wurde. (‘‘When the movie premiered at Grauman's Chinese Theater in Hollywood in 1974, it was shown in ‘Sensurround’ with heavy bass speakers set on the floor around the theater. During testing, the 1600-watt sound system actually cracked the plaster in the ceiling, so a giant net

had to be rigged above the seats to catch any pieces of falling plaster that may have shaken loose during the low bass rumble of earthquake sequences.”) Schließlich ist jede inszenierte Störung bis zum dargestellten Filmriss ein Spiel mit Netz und doppeltem Boden, sie setzt voraus, dass ein intaktes Medium im stabilen Rahmen die Ordnung des auch noch so unordentlichen Sichtbaren nach wie vor gewährleistet.

Der Film von Anfang an, mehr als die Fotografie, aber beide zunächst noch als indexikalische Medien, stehen also unter hohem Legitimationsdruck, die Glaubwürdigkeit ihrer Darstellungen beweisen zu müssen, wenn sie sich auf Ereignisse der Realität beziehen. Nicht weniger, sondern mehr Realismus und mediale ‚Vernabelung‘ (wie Roland Barthes das genannt hat) mit der dargestellten Realität, haben das Misstrauen in die Glaubwürdigkeit beider als Medien des historischen Gedächtnisses zumal des Krieges verstärkt. Kriegsphotografie und Filme, die den Krieg zeigen, haben seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts den Realismus ihrer Darstellungen vom Krieg entschieden gesteigert und damit auch die Vorstellungen vom Krieg, auf die sie wiederum reagieren müssen. Fotografie und Film sind tatsächlich Bestandteile der Kriege geworden, die sie darstellen, Waffen der Propaganda, aber auch der Aufklärung, die mit dem Hinweis auf Öffentlichkeit schlimmste Kriegsverbrechen zu verhindern hoffen und immer wieder von neuem daran glauben, durch die Darstellung von Tod und Entsetzen künftige Kriege unwahrscheinlicher machen zu können. Dass wir der Fotografie mehr Authentizität zutrauen, weshalb wir ihr vor allem die Zeugenschaft dieses Jahrhunderts übertragen haben, hängt, wie gesagt, mit der Vorstellung zusammen, dass wir es mit einem ontologisch begründeten Ausschnitt aus der Realität selbst, einem Präparat des Realen gewissermassen, zu tun haben, - obwohl wir sehr genau wissen, wie sehr auch dieses Bild intentional hergestellt ist und dabei verschiedenen Veränderungen in der Postproduktion unterliegen kann. Dennoch ist die Fotografie ein ‚Medium zum Tode‘ geblieben, dem wir die Endgültigkeit des

Realen konzidieren, die wir auch mit dem Tod verbinden. In diesem Sinne ist die Fotografie das Medium der Wirklichkeit, während der Film - offen zum Leben - von Anfang an das Medium der Möglichkeit, des so oder auch anders Erzählens gewesen ist. Das fotografische Ereignis scheint im Bruchteil einer Sekunde auf und ist erst als fotografiertes überhaupt wahrnehmbar; es scheint singulär zu sein, weil es als Bild dieses abgebildeten Augenblicks ohne Alternative ist. Es ist mit Jacques Derrida ein ‚unmögliches Ereignis‘²⁴, weil es gegenüber seiner Referenz nachträglich sein muss, wodurch es jedoch überhaupt erst als Ereignis (durch die Fotografie) möglich wird. Der Film hat immer schon vierundzwanzig Mal in der Sekunde das Singuläre des Ereignisses in dessen Erzählung und bloße Ereignishaftigkeit oder Potentialität aufgelöst (das ist das filmische Aktionsbild, von dem Gilles Deleuze spricht²⁵). Der Film überrascht uns mit einem furchtbaren Ereignis, das wir dennoch in seiner narrativen Ordnung haben kommen sehen, während das Foto uns mit der bloßen Sichtbarkeit, so wie es vor der Kamera geschieht, als bereits Geschehenem schockiert. Roland Barthes²⁶ hat derartige Schockfotos kritisiert, weil sie ihm keine Möglichkeit geben, sich zum dargestellten Geschehen zu verhalten, gerade weil Fotografie und Ereignis in der Evidenz des sichtbaren Momentes zu implodieren scheinen. Der Film dagegen dehnt den Moment des Ereignisses in die Erzählung seines Zustandekommens, wo der ereignishafte Moment eine überraschende Wendung darstellt, die womöglich zu Konsequenzen führt. Der Film ist die narrative Möglichkeit des Ereignisses, die einzelne Fotografie dessen Wirklichkeit (oder unmögliche Möglichkeit, wie Derrida sagt). Während der Film zur Fiktion offen ist, schließt sich die Fotografie in ihrem Ausschnitt aus der Wirklichkeit ein.

Eines der Schockfotos, auf das Roland Barthes eingeht, hat Eddie Adams während des Vietnamkrieges gemacht. Es zeigt den Polizeipräsidenten von Saigon, General

²⁴ Jacques Derrida: Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen. Berlin (Merve) 2003

²⁵ Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino I. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1989

²⁶ Roland Barthes: Schockfotos. In: Ders. Mythen des Alltags Frankfurt/M. (es 92) 1964, S.55-58

Loan, in dem Moment, in dem er seine Pistole auf den gefangenen Vietcong, dessen Name später mit Bay Lop angegeben wird, abdrückt. Dieses Foto gehört zweifellos zur Ikonographie des vergangenen Jahrhunderts, es ist eines der Markierungsbilder, mit dem dieses Jahrhundert sich in unser Gedächtnis eingegraben hat. Bekannt geworden ist dieses Foto; es existiert jedoch auch eine gefilmte Darstellung desselben Ereignisses während des Vietnamkriegs im Februar 1968 in Saigon, aber nicht der Film eines Geschehens, das zu einer schrecklichen Handlung führt, ist uns in Erinnerung geblieben, sondern das Foto von Eddie Adams. Die wesentlich leichtere und damit größere Verbreitung des Fotos verleiht ihm größere Medienpräsenz: Wir kennen die Fotografie, den Film dagegen haben nur wenige gesehen. Und auch in diesem Buch kann wieder nur das Foto abgebildet werden, während der Film ‚als Film‘ mit seiner medialen Eigenschaft, Bewegungsbild zu sein, hier nicht repräsentierbar ist.



Abb. 2 Vietcong

Man sagt, dass der Vietnamkrieg der erste Medienkrieg gewesen sei, in dem die Medien Radio, Fotografie und der Film im Fernsehen eine Rolle in bis dahin nicht gekanntem Ausmaß gespielt haben. Sehr wahrscheinlich hat die aktuelle Darstellung dieses Krieges in den USA wesentlich dazu beigetragen, dass dieser Krieg in der amerikanischen Öffentlichkeit in seiner Brutalität wahrgenommen und

schließlich abgelehnt worden ist (zumal er mit einer Niederlage endete). Andererseits gibt die massive mediale Präsenz dieses Krieges, seine mediale Evidenz, Anlass zur Frage, ob derartige Ereignisse, gerade weil sie so massiv abgebildet werden, überhaupt noch darstellbar sind. Hayden White hat in diesem Zusammenhang vom ‚modernist event‘²⁷ gesprochen, weil die Unterscheidung von faktischer und fiktionaler Darstellung nicht mehr möglich zu sein scheint. Während im 19. Jahrhundert noch davon ausgegangen werden konnte, dass Leser zwischen Tatsachen-Geschichte und historischem Roman aufgrund von anerkannten Codes, durch die bestimmte Semantiken des Ereignishaften jeweils zugeordnet werden, unterscheiden konnten, haben sich die ‚postmodernen‘ Ereignisse der Weltkriege, des Holocaust, der permanenten Hungerkatastrophen und Allgegenwart von Krieg und Terror selbst jeder Ordnung des Unterscheidens entzogen. Die Differenz von ‚Fact and Fiction‘ sei durch die Derealisierung jedes Ereignisses obsolet geworden, wenn zum Beispiel die Twintower in Manhattan wieder und wieder in schier endloser Wiederholung von den zwei von Terroristen gesteuerten Flugzeugen getroffen werden und zusammenstürzen und das eigentliche Ereignis nur noch als Zeitpunkt in statistischen Serien auszumachen ist. Dokumentarische Darstellungen sind gezwungen, sich reflexiv im Spiegel ihrer Medialität zu legitimieren, sie sind mit den Worten von Linda Williams²⁸ „Spiegel ohne Erinnerung“, weil sie sich immer nur wieder selbst im Spiegel ihrer eigenen Evidenzen als pure Präsenz spiegeln, ohne sich noch in referentiellen Bezug zu einem Außen (der Medien) als dessen Erinnerung legitimieren zu können oder zu wollen. Die wahre Erinnerung ist traumatisch verschlossen, an ihre Stelle ist die Fiktion des Faktischen als Deckerinnerung getreten oder das Faktische tritt von vornherein in Dokudramen fiktionalisiert auf. Erinnerung ist nur als Parodie auf die Geschichte oder Palimpsest zu haben, wenn wir die fiktionale Figur ‚Forest Gump‘ im

²⁷ Hayden White: The Modernist Event. In: Ders. Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect. Baltimore, London (John Hopkins Univ.Press) 1999, S.66-86

²⁸ Linda Williams: Mirrors without memories. Truth, history and the new Documentary. In: Film Quarterly, Vo, 46, No 3, Spring 1993, S.9-21

gleichnamigen Film (Robert Zemeckis 1994) dem 1963 ermordeten J.F.Kennedy die Hand schütteln sehen.

Der Krieg, wir sehen es jeden Tag im Fernsehen, wird heutzutage in Echtzeit ‚live‘ auf die Bildschirme daheim übertragen. Nicht jeder Krieg wird uns gezeigt, sondern der, der aus welchen Gründen auch immer (z.B. übergeordnete Wirtschafts- oder Machtinteressen) auf besonderes öffentliches Interesse stößt und daher den Aufwand der Medien relativ zum militärischen Aufwand lohnt. Auch der Schritt von der älteren Filmreportage zur elektronischen ‚live‘-Übertragung von Ereignissen (vom Fußball bis zum Golf-Krieg), die durch ihre Mediendarstellung zu Medienereignissen werden, ist als Veränderung einer medialen Form beschreibbar. Die Differenz zwischen Beobachter und Ereignis im Krieg musste von der geschriebenen, gezeichneten, fotografischen bis zur filmischen Darstellung stetig verringert werden, um das Authentische der Kriegserfahrung medial mitteilen zu können. In dem Moment, in dem der Krieg mit seiner Abbildung und Darstellung identisch zu werden scheint, wenn wir in der totalen ‚live‘-Präsenz und Implosion des Krieges in seine mediale ‚Echtzeit‘-Darstellung²⁹ in Direktübertragung ‚live‘ mit dem ‚Blick‘ der ‚Cruise Missile‘ in das Ziel stürzen, dann kann nur noch der mediale Riss zwischen dem Ereignis und seiner Darstellung die dargestellte Wirklichkeit von der Wirklichkeit ihrer Darstellung wieder unterscheidbar machen. Dieser Riss vollzieht sich auf tragische Weise zunehmend am Beobachter selbst.

Der Film als fotografisches Medium brauchte für seine Bearbeitung ‚Zeit‘, die Gelegenheit zur medialen Artikulation, bisweilen zu so etwas wie persönlichem Stil des Reporters, auf jeden Fall für Latenz bot, die zwischen dem Ereignis und seiner medialen Darstellung einen Zeit-Raum etablierte. Die elektronische Direktübertragung zwischen Kamera und heimischem Fernseher über Fernsehstationen wie CNN ermöglicht (scheinbar) den direkten Blick auf das

²⁹ Paul Virilio: Krieg und Fernsehen. München, Wien (Carl Hanser Verlag) 1993

Kriegsgeschehen, wodurch die Unmittelbarkeit des Dabeiseins garantiert wird. ‚Embedded Journalists‘ rasen auf Panzern neben dem Soldaten, der das schwere MG bedient, durch die Wüste, näher am Geschehen kann der Reporter und mit ihm über Satellit sein Zuschauer nicht sein, das Bild wackelt, die Erschütterungen der Fahrt und der Schüsse des MG übertragen sich auf die Kamera und weiter auf die Übertragung der Bilder nach Hause. Die Übertragung einer Kampfhandlung kann nur durch eine neue Übertragung ergänzt werden, eine verdrängt die andere und in der Tat, alles was dort in den Medien geleistet wird, ist ein einziger Vorgang der Verdrängung dessen, was Krieg ist, nämlich Zerstörung, Tod, Leiden, durch Kino, das wir endlich ‚live‘ auf den Bildschirmen haben und das mit angemessener zeitlicher Verzögerung, seine eigenen, nicht mehr unterscheidbaren Bilder beiträgt, die umgekehrt bereits die Muster bereitgestellt haben, nach denen sich die Wirklichkeit richtet, zum Beispiel in der identischen Inszenierung des Auftritts von Tom Cruise und in dem Kriegsfilm ‚Top Gun‘ (Tony Scott 1986) und des Auftritts von Präsident George W. Bush auf dem Airfield des Flugzeugträgers ‚Abraham Lincoln‘ am 1.Mai 2003 bei der Verkündung des Sieges über den Irak³⁰. Anstatt noch einmal die postmodernen Auguren (Jean Baudrillard oder Paul Virilio) der ‚Implosion des Realen in die Bilder der Medien‘ zu Wort kommen zu lassen, sei hier die These von Bruno Latour angefügt, dass es sich dabei um eine Art ‚Iconoclash‘³¹ handeln könnte, der nicht nur das Bild in Mitleidenschaft zieht, sondern das Bild ‚als Bild‘ in Differenz zu dem, was es abbildet, infrage stellt.³² Umso erstaunlicher ist es, dass mit dem Hyperrealismus der ‚live‘-Darstellungen des Krieges im selben Maße das Misstrauen gewachsen ist, dass es sich am Ende

³⁰ Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6.Mai 2003 (Hinweis Peter Ludes)

³¹ Bruno Latour: Iconoclash. Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkrieges? Berlin (Merve) 2002

³² Barbara Flückiger hat in einem interessanten Beitrag auf kalkulierte analoge Störungen des digitalen Bildes hingewiesen bzw. in meiner Terminologie auf ‚analoge‘ mediale Formen, die in digitalen Bildern als Störungen figurieren. Digital konstruierte ‚dokumentarische‘ Fernsbilder werden „zusätzlich mit Rauschen und einem kurzfristigen Drop-Out des Signals versehen. Solche elektronischen Bildstörungen, vor allem Rauschen und Signalunterbrechung, sind längst zum Zeichen des Authentischen mutiert (...) Damit suggerieren sie stressige Aufnahmebedingungen, wie sie in der Livesituation in Krisengebieten vorkommen, wo die Reporter nur unter schwierigsten Bedingungen drehen können, ständig bedroht durch Stromunterbrechungen und Übertragungsfehler.“ Und wohl auch dadurch, selbst Opfer werden zu können. (Barbara Flückiger: Zur Konjunktur der analogen Störung im digitalen Bild. In: Jens Schröter, Alexander Böhnke (Hg.) Analog / Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung. Bielefeld (transkript) 2004, S.422)

doch nur um das schlechtere Kino handeln könnte, das von den Propagandisten zum Beispiel des Irak-Krieges ‚live‘ in Szene gesetzt wurde und hinter den analogen Strukturen der analog oder digital konstruierten Kino-Schlachten und Kino-Katastrophen zurückbleiben muss. Der Tod, der nur statistisch zugelassen ist, wird statt im Fernsehen am Ort seiner Undarstellbarkeit vermutet und gefürchtet, obszön, außerhalb der Szene, jenseits der Ordnung des Sichtbaren und daher um so realer, wenn alle mediale Sichtbarkeit auch Kriege noch wie Realfiktionen eines Lebens jenseits des Todes aussehen lässt.

Und dann kehrt der Tod in die Bilder zurück. Als Tod der Bilder, der tragisch die Wirklichkeit des Zeugen belegt, der die Bilder gesehen und aufgezeichnet hat. Auch hier hat der Tod die mediale Form der Störung, die durch den Abbruch des Sehens die Zer/Störung der totalen Ordnung der Sichtbarkeit bedeutet und daher als mediale Form des Krieges auf das Wesen des Krieges verweist, Tod und Zerstörung zu sein, die den ausgeschlossenen Tod dort vorfindet, wohin er sich zurückgezogen hat, im Abbruch des Sehens, der Zerstörung des (Kamera-)Blicks und in der Undarstellbarkeit, die selbst als mediale Form ihrer Zerstörung zum Ausdruck kommt.

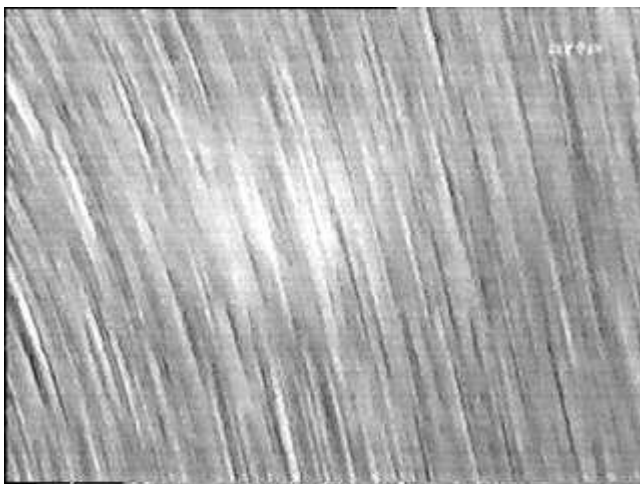


Abb. 3 (Mazan Dana)

Dieses Bild stammt aus einer kurzen Sequenz, die ein Kameramann im Irak aufgenommen hat, der wie viele andere Foto- und Fernsehreporter bei seiner Arbeit getötet worden ist. Es handelt sich um Mazen Dana, einen palästinensischen Reporter und Kameramann für die Agentur Reuters, der am 17. August 2003 vor dem Gefängnis Abou Ghraib, in dem irakische Gefangene von US-Soldaten gefoltert wurden, von einer amerikanischen Panzerbesatzung erschossen wurde. Sie zeigt seinen Tod unmittelbar während der Dreharbeiten als Zusammenbrechen des Bildes, das er zuletzt von dem sich nähernden Panzer aufgenommen hat. Wir sehen dort die Szene, die er gerade dreht: Ein amerikanischer Panzer fährt auf die Kamera zu, Mazan Dana ist getroffen, die Kamera kippt und fällt zu Boden, die digitale Aufzeichnung bricht ab. Der ‚mediale Tod‘ verweist auf den realen Tod hinter der Kamera, der Krieg in seiner letzten tödlichen Konsequenz wirkt sich unmittelbar in der Form der Zerstörung auf die mediale Darstellung aus. Im Riss implodieren aufgezeichnete Realität des Krieges und Realität der Aufzeichnung (des Todes), und zugleich zerreißt die vorausgesetzte Identität von ‚Bild‘ und der abgebildeten Wirklichkeit im Moment des Todes, der im ‚Sterben‘ des Bildes sichtbar wird. Real ist in diesem Moment der mediale Riss, der Entzug des Bildes, das gewaltsame Ende. Dass dieser Tod des Kameramannes und seiner Bilder dennoch kein Ende bedeutet, dafür sorgen die anderen, für die dieser Tod wiederum ein Ereignis ist, über das sie mit neuen Bildern berichten, genauso, wie die Kampfhandlungen im Irak weitergehen. Interessant ist die Begründung der Amerikaner für die Tötung Mazen Danas, der Panzerschtze habe die Kamera auf der Schulter des Reporters für einen Granatwerfer gehalten. Schuss – Gegenschuss, die Kamera als Waffe, die bekämpft wird, wenn sie nicht auf der eigenen Seite eingesetzt wird. Das ist die Konsequenz aus der Logik der ‚Embedded Journalists‘, die so lange sicher sind, wie sie auf den Panzern der eigenen Seite mitfahren und in die gleiche Richtung schießen, wie ihre Kollegen, die Kanoniere. Der Medienkrieg im Irak (und darüber hinaus, ich denke an die Videos Bin Ladens oder von den Hinrichtungen von Geiseln) ist tatsächlich ein

Krieg der Medien mit Kameras als Waffen, die ebenso bekämpft werden, wie sie am Krieg beteiligt sind. Der Paroxysmus dieses Bilderkrieges gipfelt im Aufeinandertreffen einer videobestückten ‚Cruise Missile‘ mit einer anderen Videokamera, beide sind auf Sendung.

Wir schalten um.