

Einen gerade eintretenden Tod festhalten und für alle Zeit bewahren – das können nur Kameras. Und Bilder aus dem Feld, die den Augenblick des Todes (oder den Moment unmittelbar davor) zeigen, gehören zu den berühmtesten und besonders häufig reproduzierten Kriegsfotos. Es besteht kein Zweifel an der Authentizität dessen, was sich auf dem Bild ereignet, das Eddie Adams im Februar 1968 aufgenommen hat: der Chef der südvietnamesischen Polizei, Brigadegeneral Nguyen Ngoc Loan, erschießt auf einer Straße in Saigon einen der Zugehörigkeit zum Vietcong verdächtigten Mann. Und doch ist dieses Foto gestellt – von General Loan selbst. Er führte den Gefangenen, dem die Hände hinter dem Rücken gefesselt waren, auf die Straße, wo sich einige Journalisten versammelt hatten; er hätte ihn dort nicht kurzerhand exekutiert, wenn die Journalisten nicht anwesend gewesen wären und zugeschaut hätten. Loan stand neben seinem Gefangenen, so daß sein eigenes Profil und das Gesicht des Gefangenen für die Kameras hinter ihm sichtbar waren, während er aus kürzester Entfernung schoß. Adams' Bild zeigt den Augenblick, in dem die Kugel soeben abgefeuert worden ist; der tote Mann mit dem verzerrten Gesicht hat noch nicht zu fallen begonnen. Was indes den Betrachter, was diese spezielle Betrachterin angeht – nun, auch nach all den Jahren, seit dieses Bild gemacht wurde, kann man die Gesichter darauf lange ansehen und vermag doch das Rätselhafte – und Anstößige – solcher Komplizenschaft beim Zuschauen nicht zu ergründen.

Noch bestürzender ist es, wenn man Gelegenheit bekommt, Menschen zu betrachten, die wissen, daß sie zum Sterben verurteilt sind: etwa die Sammlung von sechstausend Fotos, die zwischen 1975 und 1979 in einem geheimen Gefängnis in einer ehemaligen Schule in Tuol Sleng, einem Vorort von Phnom Penh, aufgenommen wurden. Hier sind unter dem Vorwurf, sie seien „Intellektuelle“ oder „Konterrevolutionäre“, mehr als vierzehntausend Kambodschaner ermordet worden – und die Dokumentation dieser Greuel verdanken wir den Archivaren der Roten Khmer, die jedes ihrer Opfer, kurz bevor sie es hinrichteten, vor einer Kamera Platz nehmen ließen.¹ Eine Auswahl dieser Bilder in einem Buch mit dem Titel *The Killing Fields* macht es möglich, den Blick dieser in die Kamera – also auf uns – starrenden Gesichter Jahrzehnte später zu erwidern. Der Soldat der Spanischen Republik ist soeben gestorben, wenn wir dem glauben dürfen, was in bezug auf das Bild behauptet wird, das Robert Capa aus einiger Entfernung aufgenommen hat: wir sehen darauf nicht mehr als eine verwischte Gestalt, Körper und Kopf, und eine Kraft, die den Mann im Fallen nach hinten schleudert. Die kambodschanischen Frauen und Männer aller Altersgruppen, auch viele Kinder, die aus geringem Abstand meist in Halbfigur fotografiert wurden, sehen – wie Marsyas auf Tizians Bild „Die Schindung des Marsyas“, wo das Messer Apolls auf ewig im Begriff ist, niederzufahren – für immer ihrem Tod entgegen, für immer stehen sie kurz vor ihrer Ermordung, und für immer geschieht ihnen Unrecht.

Der Betrachter befindet sich ihnen gegenüber in der gleichen Position wie der Henkersknecht hinter der Kamera – eine grauenvolle Erfahrung. Der Name dieses Gefängnisfotografen ist bekannt – Nhem Ein –, ihn kann man nennen. Diejenigen, die er fotografiert hat, mit ihren wie betäubt wirkenden Mienen, ihren ausgemergelten Oberkörpern, das Schildchen mit der Gefangenennummer am Hemd, bleiben Masse: anonyme Opfer.

Und selbst wenn man sie mit ihren Namen benannt hätte, wären sie „uns“ doch wahrscheinlich unbekannt. Virginia Woolfs Bemerkung, auf einem der Fotos, die man ihr geschickt hatte, sei die Leiche eines Mannes oder einer Frau so verstümmelt, daß sie auch der Körper eines toten Schweines sein könnte, will deutlich machen: Krieg ist so mörderisch, daß er auch das zerstört, was Menschen als einzelne oder überhaupt als Menschen erkennbar macht. So sieht der Krieg natürlich nur für jemanden aus, der ihn aus der Ferne, als Bild sieht.

Opfer, trauernde Verwandte, Nachrichtenkonsumenten – sie alle haben ihre spezifische Nähe oder Distanz zum Krieg. Die unverhohlenen Darstellungen aus dem Krieg oder von Katastrophenopfern gelten Leuten, die besonders fremdartig wirken und daher mit der größten Wahrscheinlichkeit unbekannt sind. Wenn uns die abgebildeten Menschen näher sind, wird vom Fotografen mehr Discretion erwartet.

Als die Fotografien von Gardner und O'Sullivan im Oktober 1862, einen Monat nach der Schlacht von Antietam, in Bradys Galerie in Manhattan ausgestellt wurden, schrieb die *New York Times*: „Den Lebenden, die sich auf dem Broadway drängen, mögen die Toten von Antietam ziemlich gleichgültig sein, aber wir glauben, sie würden nicht so sorglos und nicht ganz so munter diese belebte Straße entlangschlendern, wenn man dort direkt vom Schlachtfeld einige bluttriefende Leichen niedergelegt hätte. Da gäbe es ein eifriges Röckeraffen und vorsichtiges Herumstaksen...“ Auch wenn der Journalist hier das alte Klagelied anstimmt, daß diejenigen, die vom Krieg verschont bleiben, auf die Leiden außerhalb ihres Gesichtskreises nur stumpf und gleichgültig reagieren, bleiben seine Gefühle gegenüber der Unmittelbarkeit des fotografischen Bildes doch zwiespältig. „Selbst in unseren Träumen suchen uns die Toten des Schlachtfeldes nur sehr selten heim. Wir sehen die Liste der Gefallenen beim Frühstück in der Morgenzeitung und verbannen sie mit dem Kaffee aus unseren Gedanken. Mr. Brady jedoch hat etwas getan, womit er uns die furchtbare Wirklichkeit und den Ernst des Krieges vor Augen führt. Zwar hat er keine Leichen mitgebracht und sie in unsere Vorgärten und auf unsere Straßen gelegt, aber er hat etwas ganz Ähnliches getan... Diese Bilder sind von einer erschreckenden Deutlichkeit. Mit Hilfe eines Vergrößerungsglases kann man die Gesichtszüge der Erschlagenen genau erkennen. Wir würden wohl kaum in der Galerie zugegen sein wollen, wenn eine der Frauen, die sich über die Bilder beugen, in den starren, leblosen Umrissen der Körper, die vor den klaffenden Schützengräben liegen, womöglich den Gatten, den Sohn oder den Bruder erkennt.“ In die Bewunderung mischt sich Mißbilligung wegen des Schmerzes, den die Bilder den weiblichen Angehörigen der Toten bereiten könnten. Die Kamera bringt den Betrachter oder die Betrachterin nah heran – zu nah;

nimmt er oder sie ein Vergrößerungsglas zur Hand – denn hier geht es um die doppelte Wirkung zweier Linsen –, so liefert die „erschreckende Deutlichkeit“ der Bilder überflüssige, anstößige Informationen. Aber während der Journalist der *Times* den unerträglichen Realismus des Bildes tadelt, kann er selbst doch dem melodramatischen Effekt bloßer Wörter („bluttriefende Leichen“ – „klaffende Schützengräben“) nicht widerstehen.

Im Zeitalter der Kameras soll die Wirklichkeit neuen Anforderungen genügen. Es kann sein, daß das Wirkliche nicht erschreckend genug ist und daher noch betont werden muß; oder es muß nachgestellt werden, damit es überzeugender wirkt. So zeigt der erste jemals von einer Schlacht gedrehte Wochenschaufilm nicht die wirkliche Erstürmung der Höhen von San Juan auf Kuba – eine bekannte Episode aus dem Spanisch-Amerikanischen Krieg von 1898 –, sondern einen Sturmangriff, den Oberst Theodore Roosevelt und seine Kavallerie-Einheit, die *Rough Riders*, kurz nach den eigentlichen Ereignissen für die Vitagraph-Kameralente nachstellten, weil man zu der Auffassung gelangt war, dem wirklichen Angriff, der ebenfalls gefilmt worden war, habe es an Dramatik gefehlt. Unter Umständen sind die Bilder auch allzu schrecklich und müssen mit Rücksicht auf Anstand oder Patriotismus unterdrückt werden – etwa Bilder, die eigene Tote ohne die gebotene Teilverhüllung zeigen. Schließlich ist die Zurschaustellung der Toten etwas, das der Feind tut. Im Burenkrieg (1899–1902) glaubten die Buren nach ihrem Sieg bei Spion Kop im Januar 1900, die Verbreitung eines grauenvollen Fotos, auf dem tote britische Soldaten zu sehen waren, könnte die Moral der eigenen Truppe weiter festigen. Es wurde zehn Tage nach der Schlacht, in der die Briten dreizehnhundert Soldaten verloren hatten, von einem unbekanntem Fotografen der Buren aufgenommen und zeigt einen langen, nicht sehr tiefen Schützengraben voller Leichen. Besonders aggressiv wirkt dieses Bild durch das Fehlen aller landschaftlichen Umgebung. Das Durcheinander der Leichen im Graben füllt die gesamte Bildfläche. Die britische Empörung über diese neueste Schandtat der Buren war groß, auch wenn sie nur in steifen Worten zum Ausdruck kam: derartige Bilder zu veröffentlichen, so erklärte der *Amateur Photographer*, „dient keinem nützlichen Zweck und appelliert allein an das Morbide im Menschen“.

Zensur hat es immer gegeben, aber lange Zeit erfolgte sie nur sporadisch, blieb dem Gutdünken von Generälen und Staatschefs überlassen. Erstmals wurde die Fotoberichterstattung von der Front im Ersten Weltkrieg systematisch reguliert; sowohl das deutsche wie das französische Oberkommando ließen nur wenige ausgewählte Militärfotografen in die Nähe der Kampfzone. (Die Zensur des britischen Generalstabs war etwas flexibler.) Aber es dauerte weitere fünfzig Jahre und bedurfte des Nachlassens der Zensuranstrengungen während des ersten, kontinuierlich durch das Fernsehen vermittelten Krieges, bis erkennbar wurde, wie schockierende Fotos auf die Öffentlichkeit in der Heimat wirken können. In der Vietnam-Ära war Kriegsfotografie fast immer zugleich auch Kritik am Krieg. Das mußte Konsequenzen haben: den *Mainstream-Medien* geht es nicht darum, bei den Leuten Unbehagen an jenen Kämpfen zu wecken, auf die sie eingestimmt werden sollen, und Propaganda gegen den Krieg wollen sie erst recht nicht verbreiten.

Seither hat die Zensur – sowohl die weitestgehende, die Selbstzensur, als auch die vom Militär verhängte Zensur – zahlreiche einflußreiche Befürworter gefunden. Zu Beginn des Falklandkrieges im April 1982 ließ die Regierung Margaret Thatchers nur zwei Fotojournalisten zu – unter denen, die abgelehnt wurden, war auch der bedeutende Kriegsfotograf Don McCullin –, und vor der Rückeroberung der Inseln im Mai gelangten nur drei Sendungen mit Filmmaterial nach London. Seit dem Krimkrieg hatte es keine so weitgehende Einschränkung der Berichterstattung über eine britische Militäroperation mehr gegeben. Den zuständigen amerikanischen Behörden fiel es schwerer, eine ähnlich strenge Kontrolle bei ihren eigenen Auslandsabenteuern zu gewährleisten. Das amerikanische Militär verlegte sich im Golfkrieg von 1991 auf die Verbreitung von Bildern aus dem Technokrieg: der Himmel über den Sterbenden, erfüllt von den Leuchtspuren der Raketen und Granaten – Bilder, die die absolute militärische Überlegenheit Amerikas gegenüber dem Feind veranschaulichten. Was die amerikanischen Fernsehzuschauer nicht zu sehen bekamen, waren von NBC beschaffte (und dann nicht ausgestrahlte) Aufnahmen, die zeigten, was diese Überlegenheit anrichten konnte: das Schicksal Tausender irakischer Wehrpflichtiger, die gegen Ende des Kriegs, am 27. Februar 1991, aus Kuwait City flohen und auf ihrem Weg nach Norden, in Konvois oder zu Fuß, auf der Straße nach Basra mit Sprengbomben, Napalm, radioaktiver DU-Munition (*depleted uranium* – abgereichertes Uran) und Streubomben belegt wurden – ein Massaker, das einer der amerikanischen Offiziere damals als „Truthahn-Schießen“ bezeichnete. Auch zu den meisten amerikanischen Operationen Ende 2001 in Afghanistan hatten Pressefotografen keinen Zugang.

Die Regeln für den nichtmilitärischen Einsatz von Kameras an der Front sind sehr viel strenger geworden, seit die Kriegführung selbst sich zum Aufspüren des Feindes auf immer präzisere optische Instrumente stützt. Ernst Jünger, dieser bemerkenswerte Ästhet des Krieges, stellte schon 1930 fest, daß es Krieg ohne Fotografie nicht mehr gibt, und lieferte damit eine neue Version der fast unwiderstehlichen Gleichsetzung von Kamera und Gewehr, von „Bilder-Schießen“ und „Menschen-Schießen“, von „Schnappschuß“ und „Fangschuß“. Kriegführen und Fotografieren sind kongruente Betätigungen: „Es ist derselbe Verstand, der den Gegner über große Entfernungen hinweg auf die Sekunde und auf den Meter genau mit seinen Vernichtungswaffen zu treffen weiß, und der das große geschichtliche Ereignis in seinen feinsten Einzelheiten zu bewahren sich bemüht.“¹¹

Die von Amerika heute bevorzugte Kriegführung hat sich aus diesem Modell entwickelt. Das Fernsehen, dessen Zugang zum Schauplatz durch staatliche Kontrolle und Selbstzensur beschränkt ist, serviert den Krieg in Gestalt von Bildern. Aber auch der Krieg selbst wird soweit wie möglich aus der Distanz geführt – durch Bombenangriffe, deren Ziele dank der neuen Technologien zur blitzschnellen Informations- und Bildverarbeitung auf einem anderen Erdteil ausgewählt werden können: Die täglichen Bomberoperationen in Afghanistan Ende 2001 und Anfang 2002 wurden vom amerikanischen Central Command in Tampa, Florida, gesteuert. Das Ziel besteht darin, dem Feind hinreichend schmerzhaft Ver luste zuzufügen und gleichzeitig seine Möglichkeiten zu minimieren, den eigenen

Kräften überhaupt Verluste zuzufügen; amerikanische und verbündete Soldaten, die bei Fahrzeugunfällen oder durch Beschuß aus den eigenen Reihen, sogenannten „friendly fire“, umkommen, zählen und zählen zugleich auch nicht.

Auch in der Ära des ferngelenkten Krieges gegen die unzähligen Feinde der amerikanischen Macht werden noch Regeln darüber aufgestellt, was die Öffentlichkeit sehen darf und was nicht. Tag für Tag treffen die Nachrichtenredakteure von Fernsehsendern und die Bildredakteure von Zeitungen und Zeitschriften Entscheidungen, aus denen sich ein schwankender Konsensus über die Grenzen des öffentlichen Wissens ergibt. Oft kleiden diese Leute ihre Entscheidungen in Urteile über den „guten Geschmack“ – ein Maßstab, der dort, wo sich Institutionen auf ihn berufen, immer repressiv ist. Die „Grenzen des guten Geschmacks“ lieferten auch die wichtigste Begründung dafür, die grausigen Bilder der Toten nicht zu zeigen, die unmittelbar nach dem Angriff vom 11. September 2001 an der Stelle, wo das World Trade Center gestanden hatte, aufgenommen wurden. Die Massenpresse ist beim Abdruck von schauerlichen Bildern im allgemeinen weniger zaghaft als die seriöseren Zeitungen; tatsächlich brachte eine Abendausgabe der in New York erscheinenden *Daily News* kurz nach dem Angriff das Bild einer abgetrennten Hand im Trümmerschutt des World Trade Center; anscheinend ist es nirgendwo sonst erschienen. Die Fernsehnachrichten, die sich an ein sehr viel größeres Publikum richten und daher auch sensibler auf den Druck von Werbekunden reagieren, arbeiten unter noch strengeren, größtenteils selbstaufgelegten Beschränkungen im Hinblick auf das, was sich „schicklicherweise“ senden läßt und was nicht. Dieses neue Beharren auf „gutem Geschmack“ in einer Kultur, die ansonsten überreich ist an kommerziellen Tendenzen, die auf eine Absenkung der Maßstäbe zielen, mag auf den ersten Blick verwundern. Es wird jedoch verständlich, wenn man sich vor Augen führt, wie auf diese Weise ein ganzes Knäuel nicht benennbarer Besorgnisse und Ängste in bezug auf die öffentliche Ordnung und die öffentliche Moral im unklaren belassen wird, und wenn man bedenkt, wie wenig wir imstande sind, auf herkömmliche Weise zu trauern oder neue Formen des Trauerns zu finden. Was gezeigt werden kann und was nicht gezeigt werden darf – es gibt wenige Fragen, die in der Öffentlichkeit heftiger umstritten sind als diese.

Das zweite Argument, mit dem die Unterdrückung von Bildern oft gerechtfertigt wird, verweist auf die Rechte der Angehörigen. Als ein Bostoner Nachrichtenmagazin ein in Pakistan hergestelltes Propagandavideo für kurze Zeit im Internet publizierte, in dem das „Geständnis“ (daß er Jude sei) und der anschließende Ritualmord an dem entführten amerikanischen Journalisten Daniel Pearl in Karatschi Anfang 2002 gezeigt wurde, entbrannte eine heftige Debatte über den Konflikt zwischen dem Recht von Pearls Witwe, daß ihr weiteres Leid erspart bleibe, dem Recht der Zeitschrift, alles zu veröffentlichen, was ihr geeignet erschien, und dem Recht der Öffentlichkeit auf Information. Das Video wurde wenig später aus dem Netz genommen. Interessanterweise sahen beide Seiten in den dreieinhalb Minuten Horror nur einen Snuff-Film. Niemand, der nur die Debatte verfolgte, wäre auf den Gedanken gekommen, daß das Video auch andere Aufnahmen enthielt, eine Montage stereotyper Anschuldigungen (z. B. Bilder von

Ariel Scharon und George W. Bush im Weißen Haus, von palästinensischen Kindern, die bei israelischen Angriffen getötet wurden), daß es eine politische Botschaft transportieren sollte und mit allerlei finsternen Drohungen und einer Liste konkreter Forderungen endete – lauter Aspekte also, die darauf hindeuten, daß es sinnvoll sein könnte, sich auf dieses Video (sofern man es denn erträgt) einzulassen, um nachher desto besser für eine Auseinandersetzung mit der spezifischen Bösartigkeit und Unversöhnlichkeit jener Kräfte, die Pearl ermordet haben, gerüstet zu sein. Leichter ist es allerdings, sich den Feind einfach als Wilden vorzustellen, der mordet und den Kopf seines Opfers dann hochhält, damit alle ihn sehen.

In bezug auf unsere eigenen Toten bestand schon immer ein strenges Verbot, sie mit unverhülltem Gesicht zu zeigen. Die Aufnahmen von Gardner und O’Sullivan wirken noch heute so schockierend, weil sie Soldaten sowohl der Nord- als auch der Südstaaten zeigen, die auf dem Rücken liegen und deren Gesichter bisweilen deutlich erkennbar sind. Amerikanische Gefallene wurden dann während vieler Kriege in allgemein zugänglichen Veröffentlichungen überhaupt nicht mehr gezeigt – bis die Zeitschrift *Life* im September 1943 dieses Tabu brach und ein von der Militärzensur zunächst zurückgehaltenes Bild von George Strock brachte, das drei bei der Landung auf Neuguinea gefallene Soldaten an einem Strand zeigt. (Es wird zwar immer wieder gesagt, „Tote GIs am Buna Beach“ zeige drei Soldaten, die mit dem Gesicht nach unten im nassen Sand liegen, doch einer der drei liegt auf dem Rücken, sein Kopf ist allerdings aufgrund des flachen Winkels, aus dem das Bild aufgenommen wurde, verdeckt.) Bis zur Landung in der Normandie – am 6. Juni 1944 – erschienen dann noch weitere Fotos von anonymen amerikanischen Gefallenen in mehreren Zeitschriften, aber immer lagen diese Toten auf dem Bauch, oder ihr Gesicht war abgewandt oder verhüllt. Anderen diese Würde zu lassen hielt man nicht für nötig.

Je weiter entfernt oder exotischer der Schauplatz, desto größer die Wahrscheinlichkeit, daß wir die Toten und Sterbenden unverhüllt und von vorn zu sehen bekommen. So besteht das postkoloniale Afrika im öffentlichen Bewußtsein der reichen Länder – wenn man von seiner Musik einmal absieht – hauptsächlich aus einer Abfolge unvergeßlicher Fotos von Opfern mit weit aufgerissenen Augen – angefangen bei den Hungergestalten im Biafra der späten sechziger Jahre bis zu den Überlebenden des Völkermords an fast einer Million ruandischer Tutsis im Jahre 1994 und den Kindern und Erwachsenen, denen im Zuge des Massenterrors der aufständischen Truppen der RUF in Sierra Leone einige Jahre später die Gliedmaßen abgehackt wurden. (In neuerer Zeit zeigen die Fotos ganze Familien armer Dorfbewohner, die an Aids zugrunde gehen.) Von all diesen Bildern geht eine doppelte Botschaft aus. Sie zeigen ein Leiden, das empörend und ungerecht ist und gegen das etwas unternommen werden sollte. Und sie bekräftigen, daß solche Dinge in dieser Weltgegend eben geschehen. Die Allgegenwart dieser Fotos und dieser Schrecken nährt wie von selbst die Überzeugung, solche Tragödien seien in den rückständigen – das heißt, armen – Teilen der Welt eben unvermeidlich.

Vergleichbare Greuel und vergleichbares Unheil hat es jedoch auch in Europa gegeben; vor nur sechzig Jahren haben sich in Europa Greuel ereignet, deren Aus-

maße und deren Grauenhaftigkeit alles übertreffen, was man uns heute aus den armen Gegenden dieser Welt zeigen könnte. Inzwischen scheint sich allerdings der Schrecken aus Europa zurückgezogen zu haben – zumindest so weit, daß der Eindruck entsteht, der gegenwärtige friedliche Zustand sei selbstverständlich. (Daß fünfzig Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg auf europäischem Boden wieder Todeslager errichtet wurden, daß Städte belagert und Zivilisten zu Tausenden abgeschlachtet und in Massengräber geworfen wurden, verschaffte dem Krieg in Bosnien und der Mordkampagne der Serben im Kosovo ihr spezifisches, anachronistisches Interesse. Aber viele, die sich einen Reim auf die während der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts in Südosteuropa verübten Kriegsverbrechen zu machen versuchten, nahmen Zuflucht bei der These, der Balkan habe schließlich nie wirklich zu Europa gehört.) In der Regel stammen die grausam verstümmelten Körper, die in Gestalt von Fotos veröffentlicht werden, aus Asien oder Afrika. Diese journalistische Gepflogenheit steht in der Tradition der jahrhundertalten Praxis, exotische – also kolonisierte – Menschen auszustellen: Afrikaner und die Bewohner fernöstlicher Länder wurden vom 16. bis zum frühen 20. Jahrhundert in London, Paris und anderen europäischen Hauptstädten in ethnologischen Ausstellungen wie Zootiere vorgeführt. Als der Spaßmacher Trinculo in Shakespeares *Sturm* dem Caliban begegnet, ist sein erster Gedanke, daß man ihn in England ausstellen könnte: „Jeder Pflingstnarr gäbe mir dort ein Stück Silber... jedes fremde Tier macht dort seinen Mann; wenn sie keinen Deut geben wollen, einem lahmen Bettler zu helfen, so wenden sie zehn dran, einen toten Indianer zu sehn.“ In der fotografischen Vorführung von Grausamkeiten, die Menschen mit dunklerer Hautfarbe in exotischen Ländern zugefügt wurden, setzt sich diese seltsame Spendenpraxis fort und schert sich nicht um die Erwägungen, die uns von einer ähnlichen Zurschaustellung unserer eigenen Gewaltopfer abhalten; denn der andere, selbst wenn er kein Feind ist, gilt uns nur als jemand, den man sehen kann, nicht als jemand, der (wie wir) selbst sieht. Doch auch der verwundete, um sein Leben flehende Taliban-Kämpfer, dessen Schicksal die *New York Times* an prominenter Stelle abbildete, hatte eine Frau, hatte Kinder, Eltern, Schwestern und Brüder, die eines Tages vielleicht auf die drei Farbfotos stoßen werden, auf denen ihr Gatte, ihr Vater, ihr Sohn, ihr Bruder zerfleischt wird – wenn sie sie nicht schon längst gesehen haben.

- I Auszug aus: Susan Sontag: Das Leiden anderer betrachten. Aus dem Amerikanischen von Reinhard Kaiser. © Carl Hanser Verlag, München 2003, Kapitel 4, S. 71-86.
- II Politische Gefangene und angebliche Konterrevolutionäre kurz vor ihrer Hinrichtung zu fotografieren war in den dreißiger und vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts auch in der Sowjetunion üblich, wie sich in jüngster Zeit bei der Durchforschung von NKWD-Akten in baltischen und ukrainischen Archiven sowie im Zentralarchiv der Lubjanka in Moskau gezeigt hat.
- II Ernst Jünger, „Krieg und Lichtbild“, in: ders. (Hrsg.), *Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten*, Berlin: Neuenfels & Henius 1930, S. 9. – Im Jahre 1924, dreizehn Jahre vor der Zerstörung von Guernica, beschrieb Arthur Harris, damals noch ein junger Staf-

felführer im Irak, während des Zweiten Weltkriegs dann Chef des Bomberkommandos der Royal Air Force, die Luft einsätze, mit denen die aufständischen Bewohner dieser neuerworbenen britischen Kolonie vernichtet wurden, und blieb auch die fotografischen Beweise für den Erfolg seiner Mission nicht schuldig: „Der Araber und der Kurde wissen jetzt, welche Verluste an Menschen und welche Schäden mit wirklichen Bombenangriffen verbunden sind; sie wissen jetzt, daß es möglich ist, binnen fünfundvierzig Minuten ein großes Dorf (siehe die beigelegten Fotos von Kushan-Al-Ajaza) praktisch auszuradiieren und ein Drittel seiner Bevölkerung zu töten – und dies mit vier oder fünf Maschinen, die ihnen kein wirkliches Ziel und keine Gelegenheit bieten, ihren Kriegsruhm zu vermehren, und denen sie praktisch auch nicht entkommen können.“