

Viel wurde in letzter Zeit über Bilder von Krieg und Befreiung, von Sieg und Okkupation diskutiert. Vieles davon wurde in Endlosschleife wiederholt, so dass eine gute und längst nicht neue Idee zur plagenden Leier zu geraten droht: Die komplexen Wechselwirkungen zwischen Bild und Realität, Medialität und Materialität, die Beeinflussung von Inszenierung und Authentizität, von politischem Regime und visueller Ordnung rauschen an uns vorbei und scheinen in einer bisweilen banal wirkenden Gegenüberstellung zu erstarren: die Macht der Medien contra die Macht des Militärs.¹ In diesem Zweifrontendenken bedeutet der Sieg der einen die Niederlage der anderen Seite. Simulationsexperten wie Paul Virilio sprechen von der „Atombombe der Bilder“² und der Schlacht an der vierten Front der Information, an der das Bild der Sache überlegen und diese somit lediglich ein Realitätseffekt sei.³ Postsimulatorisch bemerkte Jean Baudrillard die „Rückkehr des Realen“ am 11. September 2001: „Man könnte fast sagen, dass die Realität auf die Fiktion eifersüchtig ist, dass das Reale auf das Bild eifersüchtig ist. Beide liegen sozusagen miteinander im Wettstreit, welches wohl das Unvorstellbarste sei.“⁴

Andere sprechen von „osmotischen“ Kriegen und meinen die medialen Invasionen politischer Kämpfe ins eigene Wohnzimmer.⁵ Frieden sei deshalb nirgendwo – mehr. Von dieser Extension aus kann man sagen: „Die Ermordung der Menschen im WTC war letztlich nur ein Kollateraleffekt der explosiven Kreation des Bildes als Ereignis.“⁶ Militärische Operationen am Golf geraten in neuesten Publikationen zur „Pixelparade in der Feuerwüste“⁷, zum „Wartainment“⁸ oder Cyberwar.⁹ Der Vergleich mit Spielfilmen und Computerspielen ist hier die Maxime, die wie ein Schwamm das Reale ins Virtuelle saugt.¹⁰ Nichts scheint in dieser visuellen Globalisierung übrig zu bleiben.

Doch, sagt die Repräsentationskritikerin Susan Sontag in ihrem neuen, hier in einem Auszug präsentierten Buch, in dem sie Simulationshypothesen schwächen und an eine Realität durch die Bilder hindurch erinnern möchte. Diese andere Realität sei die Realität der Anderen, derjenigen, die direkt, da leibhaftig, in militärische Konflikte involviert seien. Sontag ist eine Spektakelgegnerin. Die These vom Krieg als Schauspiel scheint ihr eine dekadente Perspektive zu sein, die die Sehgewohnheiten einer reichen, weißen, westlichen Minderheit globalisiere.¹¹ Sicherlich ist es sinnvoll, die eigenen visuellen Verknotungen im Spektakelkrieg des globalisierten Zeitalters zu überdenken.¹² An manchen Stellen aber wirkt Sontag moralisierend und entgeht nur knapp der Erneuerung eines Blickverbots, welches die Geschichte pornografischer Repräsentationen so maßgeblich strukturierte. Beiden Bildregistern ist zweifelsohne das Anlocken der Schaulust und die somatische Adressierung der Betrachtenden, vor allem aber ein Beweisanspruch gemeinsam: Hier soll die Lust, das Leid der Körper *unmittelbar* und *mehr* zu sehen sein. Deshalb sind die Geschichte der Kriegsbilder und die Geschichte der Pornodar-

stellungen Teile einer Erziehung des Willens zur maximalen Sichtbarkeit und ihrer Zensur, die klandestines Wissen gezielt erzeugt und in Umlauf bringt.

Weder die Lust noch das Leid der Körper sollen in diesem Heft unter Verdacht geraten, allerdings der Mythos ihrer unmittelbaren Repräsentierbarkeit. Wir plädieren für eine kritische Lektüre von Darstellungspraktiken jeglicher Art.

Karoline Künklers Beitrag interessiert sich für die Überlagerung von Sex und Gewalt in *Los Desastres de la guerra* (1810–1820) von Francisco Goya. Mit dem Stilmittel des Grotesken kommentierte Goya die Gräueltaten der Napoleonischen Armee an der spanischen Zivilbevölkerung. Künkler beschreibt die Sexualisierung der Kriegsschauplätze, die mit der Entwicklung bürgerlicher Subjektentwürfe einherging. Die Gleichzeitigkeit von modernem Antikriegsbild und konservativem Geschlechterbild steht hier zur Diskussion.

Konnte Carl von Clausewitz über Kriege des 17. und 18. Jahrhunderts sagen, sie seien die Weiterführung der Politik mit anderen Mitteln, so drehte Michel Foucault jenen berühmten Satz um und sprach von der Politik als dem mit anderen Mitteln fortgesetzten Krieg.¹³ Hier setzen wir an und thematisieren stabilisierende oder irritierende Verbindungslinien zwischen militärischen, diskursiven und visuellen Politiken.

Isabell Lorey fragt in ihrem Beitrag, wie sich Foucaults Analysen zum Krieg und zu Regierungstechniken mit seinen Überlegungen zur Sexualität und zur Biopolitik verbinden und weiterdenken lassen. Weder Krieg noch Sexualität markieren ein Aussetzen der gesellschaftlichen Ordnung, sondern sind Teile des Machtdiskurses. Spätestens seit dem 18. Jahrhundert legitimieren sich beide Phänomene über das Dispositiv der *Rasse*. Lorey beschreibt die Herausbildung des westeuropäischen Bürgertums als eine weiße Herrschaftstechnik, die mit dem Ringen um die Privilegierung des einen Geschlechts, der einen Klasse und der einen Rasse untrennbar verbunden ist.

Auswirkungen dieser biopolitischen Gouvernementalität zeigt Michaela Hampf in ihrem Text über schwarze Frauen in der U.S.-Armee des Zweiten Weltkriegs. Als die zweifach Anderen nahmen sie die Position des *inneren Feindes* im Konzept des gerechten, männlichen, weißen Soldaten ein. Hampfs Studie macht deutlich, wie Geschlechtertechnologien im Militär dieser Zeit hegemoniale Männlichkeiten herstellten und vor allem, welche Konsequenzen diese für das Verständnis von ziviler Staatsbürgerschaft und Nation hatten – und immer noch haben.

Die US-amerikanische Nation wurde, so heißt es oft, durch die Anschläge des *äußeren Feindes* am 11. September 2001 zutiefst *verwundet*. Dieser verwundete Gesellschaftskörper wuchs den Praktiken neuer Kriege gemäß über seine nationalen Begrenzungen hinaus, hinein in einen weißen, westlichen, zivilisierten Kulturkörper.¹⁴ Die eigenen Toten wurden, so groß war die Wunde, nicht zu sehen gegeben. Susan Sontag erinnert in ihrem Text daran, dass dies eine visuelle Strategie der alten Staatenkriege ist, die man erstmals in den Fotografien des Krimkrieges und des amerikanischen Bürgerkrieges Mitte des 19. Jahrhunderts ausprobierte.¹⁵ Respekt vor den Opfern galt es zu visualisieren. Statt dem eigenen Tod gab es unzäh-

lige Repräsentationen des leeren Schlachtfeldes, also frühe Ground Zeros, und Darstellungen des Feldherren auf seinem Hügel mit panoramatischem Adlerblick zu sehen. Die Leere oder Unschärfe, die vielen aktuellen Repräsentationen des Krieges attestiert wird, sollte also, so die These von Bettina Hutschek in diesem Band, in der Tradition früherer Bilderpolitiken gelesen werden.

Am 12. September 2001 entstand eine Aufnahme von George W. Bush und Condoleezza Rice im Oval Office (Abb. 1). Vor weiter Fensterfront sitzt Bush am Schreibtisch und telefoniert mit hochgelegten Füßen. Rice steht im Vordergrund, vermutlich vor einem Fenster, schaut mit nachdenklicher Miene hinaus, während ihr Schatten auf Bushs Schreibtisch fällt. Das Ganze wirkt recht *casual* für *the day after*, ist aber nicht neu, ließ sich doch auch John F. Kennedy während der Zuspitzung der Kuba-Krise mit seinen spielenden Kindern im Oval Office ablichten. Wird hier eine Bilderpolitik des souveränen Feldherrenhelden des 19. Jahrhunderts weitergeführt? Auf andere Weise, denn im Zeitalter der „gerechten Kriege“ kommen Bilder einer heroischen, männlichen Kommandozentrale nicht ohne Verweise auf Menschlichkeit, Fürsorge und Schutz aus.¹⁶

Wer den eigenen Tod vermeidet auszustellen, interessiert sich nicht selten um so heftiger für den Tod der Anderen. Auch das ist eine westliche weiße Visualisierungstechnik mit Tradition. Die Aufbahrung der ermordeten Söhne von Saddam Hussein in einem Zelt erinnert nicht zufällig an Jahrmarktspektakel und Völkerschauen um 1900 (Abb. 2). Die Leichen Udai und Kusai Husseins wurden eigens für die Vorführung hergerichtet, der tabuisierte Blick auf die Gesichter der (eige-



1 George Bush und Condoleezza Rice im Oval Office am 12. September 2001. In: Süddeutsche Zeitung, 11./12. Januar 2003, S. 3.



2 Die Leichen von Udai und Kusai Hussein, 1. August 2003. In: Newsweek, 4. August 2003, S. 3.

nen) Toten kehrte hier wieder als Konterfei und damit als Bannung des Bösen. Diese Trophäen des Sieges haben keine Beweiskraft jenseits ihrer Geste der Kolonisierung.¹⁷

Britta Lange thematisiert die Einschwörungspolitik der Heimatfront anhand der „Deutschen Kriegsausstellungen“ während der Jahre 1914 bis 1917. Zelte mit Kriegsgerät von der Front, Uniformen auf Wachspuppen und Schauschützengräben lösten die kaiserlichen Schlachten-Panoramen ab, knüpften an die Beutepräsentationen der Völkerschauen an und machten aus der überwiegend weiblichen Heimatfront virtuelle Soldatinnen – eine Form der Zerstreuung, vor der Walter Benjamin im Hinblick auf nationalsozialistische Propaganda später warnen sollte. Während des Zweiten Weltkrieges erhöhte sich die Anzahl von Kriegsberichterstatterinnen. Eine der bekanntesten ist die Fotografin Lee Miller, die für die Modezeitschrift *Vogue* als „embedded journalist“ das Vorrücken der Alliierten coverte. Katharina Menzel fragt nach den verborgenen Wünschen, zwei auf den ersten Blick so widersprüchliche Themen wie Krieg und Mode zusammen zu denken. Zum einen, so Menzels These, ist diese Kombination als patriotische Geste der *Vogue* zu verstehen. Zum anderen, und das ist vielleicht noch wesentlicher, ging es darum, die eigenen Kriegsoperationen, das eigene Militär als modisch-moderne, bürgerlich-zivilisierte Kulturträger zu repräsentieren. Wäre hierfür ein größerer Kontrast als KZ-Bilder denkbar?

Karin Görner, Linda Hentschel

- 1 Leider kann an dieser Stelle nicht weiter darauf eingegangen werden, dass technische Neuerungen in der Fotografie, im Film oder in den virtuellen Realitäten der ersten Flugsimulatoren gerade von militärischer Seite lanciert und zu „Aufklärungszwecken“ genutzt wurden. Informativ hierzu ist nach wie vor Paul Virilio: *Krieg und Kino. Logistik einer Wahrnehmung*. Frankfurt/M. 1994.
- 2 Paul Virilio: *Krieg und Fernsehen*. Frankfurt/M. 1997, S. 35.
- 3 Ebd., S. 14.
- 4 Jean Baudrillard: *Hypothesen zum Terror*. In: *Lettre*, Nr. 56, 1/2002, S. 17.
- 5 Thomas Miessgang: *Pixelparade in der Feuerwüste*. In: *Attack. Krieg und Kunst in den Zeiten der Medien*. Hrsg. v. Kunsthalle Wien u.a. Göttingen 2003, S. 18.
- 6 Ebd., S. 23.
- 7 Ebd., S. 12.
- 8 Florian Rötzer: *Wartainment. Der Krieg als Medienspektakel*. In: *Kunstforum International, Kunst und Krieg*. Band 165, Ruppichterorth 2003, S. 38.
- 9 Die Virtualisierung von neuen Kriegen bildet den Schwerpunkt der Ausstellung samt Katalog: *M_ARS. Kunst und Krieg*. Hrsg. v. Peter Weibel und Günther Holler-Schuster. Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum. Ostfildern-Ruit 2003.
- 10 Miessgang 2003, S. 23f.: „In der osmotischen Phase des Krieges amalgamieren die strategischen und wahrnehmungslogischen Programme der Kombattanten an der realen und massenkulturellen Front häufig an derselben medientechnischen Schnittstelle: Der Krieg wird zum Katastrophenfilm, die Tatsache zur Phantasmagorie – und umgekehrt.“
- 11 Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*. München/Wien 2003, S. 128.
- 12 Zur Gleichzeitigkeit von „Spektakelkrieg“ und Globalisierung siehe Mary Kaldor: *Neue und alte Kriege. Organisierte Gewalt im Zeitalter der Globalisierung*. Frankfurt/M. 2000, S. 249f.
- 13 Michel Foucault: *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*. Berlin 1986, S. 8. Interessant wäre auch ein Vergleich zwischen Foucaults Begriff der Gegenhistorie und Sontags Überlegungen zum Antikriegsbild.
- 14 Zum Begriff der neuen Kriege vgl. Herfried Münkler: *Die neuen Kriege*. Hamburg 2003.
- 15 Allgemein zur frühen Kriegsfotografie siehe: *Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie*. Hrsg. von Anton Holzer. Marburg 2003.
- 16 Christina Schildmann: *Die Wiederentdeckung des „gerechten Krieges“ im Medienzeitalter*. www.fr-aktuell.de/resorts/nachrichten_und_politik/dokumentation. Mit der Technik des postheroischen, menschlichen Kommandeurs geht auch eine Effeminierung der guten Anderen einher. Frauen und Kinder repräsentieren den unschuldigen Teil der Zivilbevölkerung, den zu befreien und zu beschützen, aber nie zu okkupieren der globale Weltbürger sich aufmacht. Dank an Silke Wenk für diese Überlegungen.
- 17 Die Diskussionen um die Veröffentlichung der Bilder als Verstoß gegen die Genfer Konventionen gab ihnen einen Touch des Inoffiziellen, dessen, was besser im Verborgenen zirkulieren sollte. Das erinnert an Hinrichtungsfotografien in den Taschen der Soldaten des Ersten und Zweiten Weltkrieges, die sich mittels dieser Bilder als heroische Gemeinschaft identifizierten. Vgl. Kathrin Hoffmann-Curtius: *Trophäen und Amulette. Die Fotografien von Wehrmachts- und SS-Verbrechen in den Brieftaschen der Soldaten*. In: *Fotogeschichte*, 20. Jg., H. 78, Marburg 2000, S. 63-74.