

Eva Antunes

HELDINNEN MIT KAMERAS – ÜBER BILDER VOM KRIEG

Lee Miller (1907-1977), Cathrine Leroy (1945-2006) und Carolyn Cole (*1961) sind nur drei von etlichen Fotograf*innen, die in Kriegsgebiete ziehen, um von dem was sie dort sehen und erleben zu berichten. Sowohl Miller als auch Leroy zogen sich nach einigen Jahren aus der Kriegsberichterstattung zurück und verarbeiten bis zu ihrem Tod die Erlebnisse ihres Einsatzes. Cole ist auch heute noch als Reporterin für die *Los Angeles Times* aktiv. Es sind ganz unterschiedliche Wege, die diese drei Fotografinnen, unter unterschiedlichen Umständen, genommen haben. Und doch umgibt sie alle drei ein Held*innenmythos, der sie dafür feiert, dass sie sich an die wohl gefährlichsten Orte der Welt trauen. Doch wie kommen sie dazu? Was bewegt die drei Fotografinnen? Und wie wirken ihre Bilder? Sie alle drei waren bereits früh an der Fotografie interessiert. Während sich Leroy und Cole ganz bewusste entschieden haben, in ein Kriegsgebiet zu ziehen, um über das Geschehen vor Ort zu berichten, wirkt es bei Miller jedoch eher wie eine zufällige Folge ihres Lebens, dass sie zur Kriegsfotografie kommt.

Als 20-Jährige beginnt die Amerikanerin Lee Miller für die Modezeitschrift *Vogue* zu modeln. Einige Jahre später zieht sie nach Paris, wo sie durch Man Ray in Kontakt mit der Gruppe der Surrealisten kommt. Sie wechselt vom Modell vor der Kamera zur Fotografin dahinter und arbeitet zunächst als Mode- und Portraitfotografin, jedoch auch mit künstlerischem Anspruch. Nachdem Miller eine Zeit lang in Kairo mit ihrem damaligen Ehemann lebt, wird die nun 35 Jahre alte Fotografin eine der vier akkreditierten Fotojournalistinnen Amerikas. So kommt es, dass sie 1944 nach Europa zurückkehrt, um im Auftrag der britischen und amerikanischen *Vogue* aus dem 2. Weltkrieg zu berichten.¹

Leroy hingegen, die in der Nähe von Paris geboren wird, ist Autodidaktin. Schon als Kind ist sie angetan von dem Magazin *Paris Match* und fasziniert von der Fotografie. Sie kauft sich eine eigene Kamera, eine Leica M2, und reist als 21-Jährige nach Vietnam. 1966 steckt das Land schon tief im Krieg, der bereits über 10 Jahre zuvor begann und noch bis in die Mitte der 1970er Jahre andauern wird. Mit nur 100 Dollar in der Tasche und kaum fotografischer Erfahrung ist Leroy zunächst auf sich allein gestellt, kommt jedoch schnell in Kontakt mit den US-Marine Corps in Saigon. Durch den Kontakt zu Horst Faas, der für die AP

(Associated Press) arbeitet, wird sie zur akkreditierten Fotografin und erhält regelmäßig Aufträge. Im Februar 1967 ist sie die einzige akkreditierte Fotografin, die einen Fallschirmsprung mit den US-Truppen nahe der kambodschanischen Grenze wagt. Sie ist damit die erste Fotografin während eines Kampfeinsatzes.² Im Jahr darauf wird sie zusammen mit ihrem Kollegen François Mazure gefangen genommen, nach kurzer Zeit jedoch wieder befreit: Sie verhandelt mit den Soldaten des Vietcongs bis diese sich darauf einlassen sie gehenzulassen. Im Gegenzug fotografiert Leroy die Armee. Sie soll sie als eine den Amerikanern in nichts nachstehende Armee abbilden. Nur wenige Tage später veröffentlicht die Zeitschrift *Life* die Reportage „The enemy lets me take his pictures“.³

Die amerikanische Fotografin Cole entscheidet sich nach der High School und einer Reise durch Europa dazu in Austin, Texas Fotojournalismus zu studieren. Im Gegensatz zu den anderen beiden geht sie also den direkten Weg über eine Ausbildung. In Millers Jugend wäre das jedoch auch noch kaum möglich gewesen. Im Anschluss an ihr Studium arbeitet Cole für verschiedene Tageszeitungen, wie beispielsweise dem *San Francisco Examiner*, dann als freie Fotografin für die Stadt Mexico City, bevor sie 1994 beginnt für die *Los Angeles Times* zu arbeiten. Bereits 1997 macht Sie sich einen Namen, als sie den sterbenden Bankräuber Emil Matasareanu bei der sogenannten „North-Hollywood-Schießerei“ fotografiert. Für die Reportage erhält Cole den Pulitzer Preis.⁴ Seit 1999 berichtet die Fotografin aus Kriegsgebieten, unter anderem vom Kosovokrieg, vom Bürgerkrieg in Liberia, sowie von Konflikten im Irak, in Afghanistan und Israel. Für ihre Arbeit, die oft die Opfer des Krieges ganz klar auf geradezu ästhetische Art und Weise in den Fokus rückt, hat sie neben einem weiteren Pulitzer Preis, einige andere Auszeichnungen bekommen, wie zum Beispiel die Goldmedaille des Robert Capa Preises.

Der Beruf Kriegsberichterstatter*in fordert viel. Ob nun im 2. Weltkrieg oder heute, das was die Fotograf*innen im Krieg erleben, ist nah dran an den Erfahrungen der kämpfenden Soldat*innen. Obwohl die Aufträge die Miller bekam noch darauf bedacht waren „als angemessen für eine weibliche Korrespondentin angesehen [zu] werden“⁵, erlebt sie Angriffe aus nächster Nähe, sieht Soldaten sterben und ist eine der ersten, die mit eigenen Augen das Grauen, das sich in Konzentrationslagern abgespielt hat, nach der Befreiung der Insassen, erfährt. Nur gut 20 Jahre später als Leroy als Fotografin aktiv wird, wird kein Unterschied zwischen den Aufträgen für männliche und weibliche Berichterstatter*innen mehr gemacht. Nun entstehen Bilder von vorderster Front. Tabus in der Berichterstattung sind weitestgehend aufgehoben.⁶

Zwar haben sich, gerade für Frauen, die Möglichkeiten vervielfältigt und die Umstände des Berufs verbessert, doch wird auch immer mehr von den Bildern erwartet. Die Bilder des Krieges rücken immer näher an das Geschehen, zeigen immer mehr Leid, Gewalt und Tod. Während im 2. Weltkrieg noch keine Bilder während des Kampfes gemacht wurden, ist dies keine 20 Jahre später gang und gäbe. Der Fortschritt der Technik hat es dabei nicht nur leichter gemacht, die Bilder zu veröffentlichen, sondern auch die Bilder aufzunehmen. Kameras sind im Verlauf immer kleiner und handlicher geworden und auch eine mobile Dunkelkammer ist nicht mehr notwendig. Außerdem birgt die Farbfotografie, die durch Larry Burrows ihren Einzug in die Kriegsfotografie erreichte, einen noch größeren Schockmoment.⁷ Diese Schockmomente wurden von den Fotografien aller drei Fotografinnen erwartet. So kommt es, dass die Fotograf*innen immer näher ans Geschehen rücken und die Bilder immer emotionaler werden. Susan Sontag bringt es auf den Punkt, wenn sie schreibt: "The hunt for more dramatic (as they're often described) images drives the photographic enterprise, and is part of normality of culture in which shock has become a leading stimulus of consumption and source of value."⁸ Wir wollen also von den Bildern des Krieges schockiert werden. Aber warum? Und vor allem, warum wollen uns die Fotograf*innen diesen Schockmoment bieten, wenn sie doch so oft jahrelang unter ihren Erlebnissen aus dem Krieg leiden?⁹

Für Cole liegt die Motivation in dem Wunsch begründet zu helfen oder eben andere zur Hilfe zu animieren: „Es ist mein Job, die Augen derer zu sein, die nicht dort sein können, um zu bezeugen, was passiert, und zu versuchen, diejenigen zu erreichen, die die Kraft und den Willen haben zu helfen.“¹⁰, sagte sie in einem Gespräch mit David Hume Kennerly und Anne Wilkes Tucker. Humanismus, nennt auch Vowinckel als einen Beweggrund für das Ergreifen des Berufes und das Verständnis der Fotograf*innen selbst.¹¹ Zu politisch engagierte Held*innen werden sie bereits zwischen den Weltkriegen erhoben, als sich das Berufsfeld „Kriegsberichterstatter“¹² als solches herausbildet. Zur selben Zeit werden auch die Namen der Fotograf*innen immer wichtiger. Sie sind Beleg für die Authentizität der Bilder und dienen der Zeug*innenschaft.¹³ Diese macht es möglich, dass sich der Mythos des Krieges der Moderne¹⁴, also eines humanistisch bewegten Krieges, der durch effiziente und präzise Kriegsführung den Frieden bringt, auf den*die Fotograf*in überträgt.

FOTOGRAFIE ALS TATWAFFE

Es stellt sich die Frage: darf man das eigentlich? Ist es notwendig das Leid anderer abzubilden? Sind die Fotograf*innen nicht eigentlich auch Täter*innen,

wenn sie bloß ablichten, statt einzugreifen? Oder ist das Fotografieren der Opfer wirklich ein humanistischer Akt?

Die Berichterstattung ist Teil des Krieges. So beeinflusst sie ganz direkt den Diskurs, der den Konflikt ausmacht. Die Fotografie bestimmt dadurch den Krieg selbst direkt mit, denn ohne den visuellen Diskurs kann er nicht stattfinden.¹⁵ Deutlich wird dies besonders im Vietnamkrieg. Die Berichterstattung wird hier oft in zwei Phasen unterteilt. Bis etwa 1968 zeigen die Bilder des Krieges die Überlegenheit der Amerikaner. Sie präsentieren einen modernen und effizienten Krieg. Das Leid der Soldaten steht weniger im Vordergrund, genauso wie einheimische Kinder und Frauen nur selten als Opfer gezeigt werden. Nach der Tet-Offensive des Vietcongs 1968, die für einen drastischen Anstieg der Opfer auf amerikanischer Seite sorgt, ändert sich dies. Die Proteste gegen den Krieg werden immer lauter, und so ändert sich auch die Berichterstattung der Printmedien. Wurden vor der Tet-Offensive nur selten Bilder von Verwundeten, gefallenen Soldaten und ermordeten Zivilisten gezeigt, steigt der Prozentsatz im Jahr 1969/70 auf 19,2 Prozent.¹⁶ „When public support for the war was strong, the magazines often carried images of American Forces an military weapons and equipment (...). However, once public opposition to the war became the majority view, the [...] news magazines carried a far greater percentage of images of allied forces and with less visual emphasis on American forces and equipment.“¹⁷, fasst es Michael D. Sherer zusammen. Berichterstattung und die allgemeine Haltung zum Krieg gehen also Hand in Hand und beeinflussen sich gegenseitig.

Distanzierte, kalte Bilder des Equipments des amerikanischen Militärs gibt es kaum von Leroy. Sie ist von Beginn an am eigentlichen Geschehen des Krieges interessiert. Ihre Bilder wirken wie aus dem Geschehen herausgegriffen und erinnern häufig an Filmstills,¹⁸ die wir durch die ständige Konfrontation mit Filmen und Serien oft mit der Realität verwechseln oder sie immerhin als authentisch ansehen. So auch die Bilder, die Teil der im Mai 1967 in der *Paris Match* veröffentlichten Reportage sind. Entstanden sind die Fotografien während der sogenannten Hill Fights. Sie zeigen Soldaten, die bis zu den Knien im Wasser stehen.

Von drei US-Marines wird ein vietnamesischer Soldat durch das Wasser abgeführt. Das Gesicht des Vietcong Kämpfers ist das einzige, das klar erkennbar ist. Es ist von den Anstrengungen des Kampfes und der Angst verzerrt. Seine Hände ragen in die Luft. Die drei amerikanischen Soldaten packen ihn grob an den Schultern, einer sogar am Hals. Das Wasser, durch das sie den vietnamesischen Soldaten zerren, ist wild aufgesprudelt von ihren Bewegungen.



Abb. 1: Cathrine Leroy: 1st Cavalry men capture a Vietcong soldier, Bong Son, February 1967.

Es ist deutlich, dass die Aufnahme mitten in der Handlung gemacht worden sein muss. Leroy fungiert als Berichterstatterin für diejenigen, die nicht vor Ort sind und nicht mit eigenen Augen sehen können, was dort im Krieg passiert. Ihre Bilder erzeugen eine unausweichliche Nähe, die alle Betrachtenden unverhohlen mit Leroys Erlebnissen konfrontiert. Man hat geradezu das Gefühl dabei zu sein. Die Fotografin zeigt beide Seiten der Gegner des Kampfes, auch wenn sie die amerikanischen Soldaten in einer klar überlegenen Rolle zeigt, lösen die schmerzverzerrten Gesichter ihrer vietnamesischen Gegner Mitgefühl aus. Die Bilder haben eine affektierende Wirkung. „Ihre Schockeffekte werden dadurch verstärkt, dass sie Horror und Ungläubigkeit ebenso auslösen können wie unendliche Erleichterung und Befriedigung.“¹⁹ Während Bilder von Gewalt zum einen Angst verbreiten, bergen sie im selben Moment das Gefühl von Erleichterung: Die Gewalt findet an einem anderen Ort statt.

Die Intention der Fotograf*innen ist für die Berichterstattung dabei nebensächlich. Selbst wenn Leroy nachgesagt wird, kritisch beide Seiten des Kampfes zu zeigen und sich nicht für eine Seite einnehmen zu lassen, bleibt eben auf diese Weise die Möglichkeit bestehen die Lesart der Bilder in beide Richtungen zu lenken und sie so für gegensätzliche Zwecke brauchbar zu. Ebenso gilt dies für Cole, die zum Beispiel ihre Verantwortung darin sieht, der Welt zu zeigen, was für viele nicht sichtbar wird. “I’m making images that speak to what I’m seeing, building a bridge between readers and the outside world. I want to draw people in.”²⁰, sagt sie über sich selbst. Es wird ganz klar, dass Cole eine überlegene Position gegenüber denen einnimmt, die das Leid konkret erfahren. Damit nimmt sie nicht bloß die Rolle der Person ein, die selbstlos das Leid des Kriegs dokumentiert, um Veränderung zu erreichen (wie aus ihrem Zitat weiter

oben herauszulesen ist), sondern diejenige Rolle, die dieses Leid reflektiert wiedergeben kann. Den Abgebildeten wird dabei diese Fähigkeit der Reflexion abgesprochen, sie werden zum Objekt der Betrachtung und können sich nicht selbst ausdrücken.²¹

Als Cole 2002 in Betlehem ist, wird die Geburtskirche von der israelischen Armee belagert. In ihr befinden sich palästinensische Terroristen, Polizisten und Zivilisten, darunter Nonnen und Mönche. Die Belagerung dauert 39 Tage an. Cole folgt einer Gruppe palästinensischer Sympathisanten, die den Festgehaltenen zur Hilfe eilen wollen, in das Innere des Gotteshauses. Sie ist die einzige Fotografin vor Ort und verbringt 9 Tage dort, lebt mit den Opfern der Belagerung und hält deren Situation fest.



Abb. 2: Carolyn Cole: A Palestinian who was shot in the stomach by Israeli snipers, 2002

Dort entsteht zum Beispiel das Bild des angeschossenen Palästinensers. Ein israelischer Kämpfer hatte ihn in den Bauch getroffen. Er liegt auf dem Boden. Sein Blick ist starr, sodass zu vermuten ist, dass er an seinen Verletzungen gestorben ist. Um ihn herum sind Hände zu erkennen. Eine Hand fühlt über seine Stirn, andere verdecken die Wunde am Bauch, wieder andere halten die schlaffen Hände des Mannes. Das Bild strahlt eine Ruhe aus, die von den hektisch helfen wollenden Händen umgeben wird. Durch den Ausschnitt ist nicht sofort erkennbar, was dort eigentlich gerade geschieht. Das Bild zieht in seinen Bann und erschreckt sobald klar wird, was zu sehen ist. Trotz der starken Nähe ergibt sich aus dem Ausschnitt des Bildes Distanz zu den Betroffenen: Die Fotografin ist hier ganz klar eine Außenstehende. Während die Hände am Rand

des Bildes versuchen dem sterbenden Mann zu helfen, greift Cole zur Kamera. Auch wenn sie selbst in der Kirche festgehalten wird, behält sie so, zumindest in ihren Bildern, eine überlegene und distanzierte Position.

Nach dem Ende des 2. Weltkrieges ist Lee Miller eine der ersten Fotografinnen, die in den befreiten Konzentrationslagern fotografiert. Dabei entsteht auch das Bild der fünf ehemaligen Häftlinge des KZs Buchenwald, die im Halbkreis vor einem Berg aus Knochenresten der im Krematorium Verbrannten stehen. Der Himmel ist grau und dunkel. Eine externe Lichtquelle erleuchtet die Szenerie, sodass sich der Knochenberg hell vom Rest des Bildes absetzt. Die fünf Männer haben die Arme hinter ihrem Rücken verschränkt. Drei von ihnen schauen bedrückt auf das, was vor ihnen liegt, die anderen beiden blicken geradezu misstrauisch in die Kamera.



Abb. 3: Lee Miller: Released prisoners in striped prison dress beside a heap of bones from bodies burned in the crematorium Buchenwald Concentration Camp Germany, 1945.

Es ist ein bedrückendes Bild, das den eigenen Voyeurismus ganz deutlich macht und so zeigt, wie unvorstellbar das abgebildete Leid tatsächlich ist. Auch hier

zeigt die Fotografie einen äußerst intimen Moment der Trauer der überlebenden Häftlinge. Im Gegensatz zu dem zuvor beschriebenen Bild von Cole ist das Grauen hier nicht direkt erkennbar. Anders als bei den Bildern von ausgehungerten und misshandelten Leichenbergen (auch solche hat Lee Miller gemacht), wird hier nicht direkt klar, was sich auf dem Bild gerade abspielt. Es ist schier unmöglich nachzuempfinden, welche Gewalt die fünf Männer erfahren haben. Erst durch die Bildunterschrift wird deutlich, was zu sehen ist und was die fünf Männer betrauern.

„Inzwischen ist Kriegsfotografie zu weiten Teilen identisch geworden mit Gräuelbildern. Die Ursache der Gleichsetzung ist nicht im Kriege, sondern in der Fotografie und letztlich im gesellschaftlichen Diskurs zu suchen.“²² so Hito Steyerl. Die so oft grausamen und intimen Fotografien des Krieges bergen ein enormes Affektpotential. Dieses kann sowohl einen erstarrenden als auch einen bewegenden Effekt haben. Bilder vom Krieg konfrontieren einen mit der in der Tiefe der menschlichen Psyche verankerten Angst vor dem Tod.²³ Das Gefühl von Angst muss zwar intensiviert werden, darf jedoch nicht erstarrend wirken. Wird der richtige Grad der Affektion getroffen, können die Bilder also zur kritischen Reflexion und Handlung anregen, wird er übertroffen, evozieren die Bilder jedoch Abwehr und politische Trägheit. Das Affektionspotential von Fotografien vom Krieg kann so politisch instrumentalisiert werden.²⁴ Mehr noch entfalten die Fotografien, über den Prozess, den sie beim Betrachten auslösen, eine eigene politische Macht, wenn sie es schaffen ihr Potential zu nutzen und zur Reflexion anzuregen. Warum und wie vermag dies gerade die Fotografie?

VOM TOD IM BILD

Grauen ist also Bestandteil der Kriegsfotografie. Ebenso ist der Tod in die Fotografie mit eingeschrieben. So macht die Kamera ein lebendiges (oder auch totes) Subjekt zum Objekt, dass besessen und angeeignet werden kann.²⁵ Weiter hat die Kamera die ganz eigene Fähigkeit, den Tod tatsächlich einzufangen: “To catch a death actually happening and embalm it for all time is something only cameras can do, and pictures taken by photographers out in the field of the moment of (or just before) death are among the most celebrated and often reproduced of war photography.”²⁶ so Susan Sontag. Mehr noch sogar als im Film können fotografische Bilder den Augenblick des Todes so einfangen, dass er sich geradezu in unser Gedächtnis einbrennt.²⁷

Doch wessen Tod sehen wir? Nur selten ist es das Leid oder gar der Tod der Soldat*innen eigener Nation, viel eher sind es fremde Opfer, die schnell als fremdländisch zu identifizieren sind. Je einfacher es ist die Opfer als Fremde

wahrzunehmen, desto deutlicher und unverschleierter werden sie abgebildet. Sind es doch die „eigenen“ Soldat*innen und damit potentiell Nahestehende, werden die Opfer meist verdeckt, zumindest soweit, dass sie nicht erkennbar sind. Darum ist es also hauptsächlich der Tod der Anderen, der Fremden, der in der Kriegsfotografie zu sehen ist.²⁸

So auch in einem weiteren Bild, das Cole in Liberia aufnimmt. Am Rande der Hauptstadt entsteht dort ein Massengrab. Die Leichen liegen eng nebeneinander, die Augen der meisten sind geschlossen. Der Wind hat sie mit Sand bedeckt. Eine extreme Nahaufnahme zeigt das Gesicht eines jungen Mannes, dessen Kopf an der Schulter eines anderen, nah neben ihm liegenden gelehnt ist. Coles wählt damit einen Ausschnitt, der im ersten Moment verschleiert was zu sehen ist. Der junge Mann wirkt beinahe so als würde er schlafen. Nur seine Wunden an Schulter und Hals machen bei genauem Hinsehen deutlich, dass das Bild bei weitem nicht so friedlich ist, wie es wirkt.



Abb. 4: Carolyn Cole: mass grave on the outskirts of the city, 2003.

Die Fotografie zeichnet sich durch eine für die Berichterstattung ungewöhnliche Bildsprache aus. Das Bild wirkt abstrakt und stark komponiert. Durch die starke Nähe zu den abgebildeten Menschen und ganz besonders zu ihrem Leid, animiert Cole dazu sich (körperlich) von den Bildern zu distanzieren. Nur durch ebendiese Distanz ist es möglich die Bilder in ihrer Gänze zu verstehen und die in den Bildern verhandelten ernstesten Themen zu reflektieren. Die geradezu ästhetisch anmutenden Bilder von toten und verletzten Körpern erschrecken doch erst beim zweiten Blick. Sie zeigen den Horror des Krieges auf ganz direkte und doch oft

ruhige Art und Weise. Die Erkenntnis über die eigene Position als überlegene*r Voyeur*in evoziert so nicht nur Schock, sondern auch Scham.²⁹ “Photographs tend to transform”³⁰. Sie haben die Gabe, das was in Wirklichkeit abstoßend, beängstigend oder sogar ekelhaft aussehen mag, anders zu zeigen, sogar schön werden zu lassen. Dies löst Schockzustände aus, die, wie zuvor erläutert, sowohl Angst und Ungläubigkeit, als auch Erleichterung, darüber, dass man selbst eben nicht das erfährt, was die Bilder einem zeigen, beinhalten können. „Der Zweifel an der Wahrheit dokumentarischer Behauptungen fügt sich in die Reihe dieser emotionalen Stimulantien ein. Gerade ihre aufgeregte Unschärfe, und nicht ihre Klarheit, verleiht ihnen eine paradoxe Macht über Menschen.“³¹ Der affektierenden Charakter der Fotografie, der es ermöglicht, dass das Bild im Gedächtnis bleibt, wird so zusätzlich verstärkt. Je stärker das Gefühl, dass eine Fotografie auslöst, desto nachhaltiger bleibt sie in der Erinnerung. Ästhetische Anmut oder gar Schönheit wirkt also nicht nur als Mittel um Tote „würdevoll“ darzustellen, sondern erhöht auch die Fallhöhe des dramatischen Schockmomentes, den das Bild in sich trägt.

VOM HELD*INNENMYTHOS DER KRIEGSFOTOGRAFIE

Doch wie sieht es nun aus mit den Fotografien, in denen die Verwundeten und Toten der eigenen Konfliktpartei zu sehen sind? Das wohl bekannteste Bild Leroy's strahlt ebenso eine unbehagliche Direktheit aus, die jedoch ganz anders funktioniert als die im vorher beschriebenen Bild. Sie verortet die Fotografin mitten in der Gefahr.



Abb. 5: Catherine Leroy: Navy Corpsman Vernon Wike by the side of a mortally injured Marine, Hill 881. April-May 1967.

Das Bild wird im Mai 1967 während der sogenannten „Hill Fights“ aufgenommen und nur wenige Tage später veröffentlicht. Es zeigt einen Sanitäter, der entsetzt und nach Hilfe suchend aufschaut. Er ist über den toten Körper eines Soldaten gelehnt. Sein Mund ist aufgerissen, die Augen leicht zusammengekniffen. In seinem Blick ist Angst zu erkennen. Um das Bild schießen zu können, muss Leroy selbst im Gestrüpp der Hügel liegen, wo sie unmittelbarer Gefahr durch Schusswaffen ausgeliefert ist. Der Tote ist vom Gras bedeckt, nur durch den verzweifelten Blick und die auffällige Gestik seines Kollegen wird deutlich, dass er in der Schlacht gefallen sein muss.

Der Schmerz des Soldaten ist geradezu greifbar. Anders als in der Fotografie von Cole wird hier auf den ersten Blick klar, welche Szene sich in dem Bild abgespielt haben muss. So fungiert das Bild als ein Zeugnis, dessen, was für die Betrachtenden zu Hause in weiter Ferne stattfindet. „Ein Zeugnis wahrzunehmen stellt ganz allgemein den Versuch dar, sich den Erlebnissen von Anderen zu öffnen.“³², stellt Steyerl fest. Und genau das ermöglicht Leroy, indem sie den verzweifelten Soldaten als Identifikationsfigur in den Fokus des Bildes setzt. Denn sein Schmerz ist nachhaltiger und leichter nachzuempfinden als der seines toten Kameraden.

Miller nutzt diesen Effekt ebenfalls, als sie für ihren ersten Auftrag als Kriegsphotografin in die Normandie reist, um dort ein Feldlazarett zu fotografieren. Die Fotografien, die sie während der Operation von verwundeten Soldaten aufnimmt, beeindrucken durch ihre intensive Lichtführung.

Sie zeichnen sich durch ihren starken hell-dunkel Kontrast aus. Der behandelnde Arzt im weißen Kittel erstrahlt geradezu im Licht der OP-Lampe. Im Gegensatz zu der im Vordergrund zu sehenden Krankenschwester, die in ihrer dunklen Uniform im Schatten sitzt. Ihr Gesicht ist von der Szenerie abgewandt. Sie schaut zu Boden und wirkt dabei so als würde sie sich bereits trauernd von dem Verletzten verabschieden. Als würde sie den Hoffnung verkündenden Arzt im Hintergrund nicht wahrnehmen. Der Verwundete wird kaum wahrgenommen. Er liegt im Dunkel und wird zu großen Teilen verdeckt. So bleibt unklar, was genau ihm widerfahren ist und allein die Krankenschwester verdeutlicht den Ernst der Lage.

Die Fotografie bietet einen Einblick in die Realität des Krieges. Ohne die Verwundeten zu zeigen, zeigen sie zwar das Grauen und die Tragik des Krieges, setzen aber viel mehr noch diejenigen in Szene, die den Tod zu verhindern versuchen: Sowohl das Bild von Leroy als auch die Fotografie von Miller zeigen Sanitäter*innen bei der Arbeit. Sie dienen dabei nicht nur als

Identifikationsfiguren für den Schmerz, wie zuvor beschrieben, sondern auch als Held*innenfiguren.



Abb.6: Lee Miller: Surgeon and anesthetist at 44th Evacuation Hospital Normandy France, 1944.

Die Strahlkraft ihrer held*innenhaften Arbeit überträgt sich dabei auf die Fotograf*innen, die mit ihrem Namen das Abgebildete bezeugen. Das besondere Risiko, das die Berichterstatter*innen auf sich nehmen und die indirekte Aufforderung zur Hilfeleistung, die von den Bildern ausgeht, sorgen dafür, dass Kriegsfotograf*innen weiterhin zu Held*innen gekrönt werden. Verändert sich die Vorstellung von Moral, verändert sich auch die Kriegsfotografie. So zwingen uns die Bilder zu urteilen, moralische Stellung zu beziehen.³³ Darf man denn nun Bilder vom Krieg machen? Ja, man muss sogar. Die affektive Beziehung zu dem was uns die Bilder zeigen, trägt dazu bei, dass sich das Bild des Krieges stetig weiterentwickelt, immer tieferen Schock hervorruft. Dieser Affekt kann lähmend wirken, wird er jedoch richtig genutzt, kann er, wie Braidotti feststellt, zur politischen Handlung befähigen und letztendlich die Politik des Krieges verändern.³⁴ Fotograf*innen im Krieg sind also keine Kriegsheld*innen, jedoch vielleicht die Held*innen des Friedens.

-
- ¹ Beckmann, Anne-Marie, Felicity Korn: *Fotografinnen an der Front*. (Ausstellungskatalog, Kunstpalast Düsseldorf, 2019) Prestel, München, 2019. S. 47
- ² Ebd. S. 81
- ³ Ebd. S.82
- ⁴ Ebd. S. 169
- ⁵ Ebd. S. 47
- ⁶ Holzer, Anton: *Mit der Kamera bewaffnet – Krieg und Fotografie*. Jonas Verlag, 2003. S.14
- ⁷ “Burrows was the first important photographer to do a whole war in color – another gain in verisimilitude, that is, shock” Burrows fotografierte im Vietnamkrieg. Sontag, Susan: *Regarding the Pain of others*. Penguin Random House, UK, 2003 (edition 2019). S. 32
- ⁸ Ebd.S. 18
- ⁹ Vowinckel, Annette: *Agenten der Bilder. Fotografisches Handeln im 20. Jahrhundert*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2016. S. 89
- ¹⁰ Cole nach Beckmann, Anne-Marie, Felicity Korn: *Fotografinnen an der Front*. 2019. S.171
- ¹¹ Vowinckel, Annette: *Agenten der Bilder. Fotografisches Handeln im 20. Jahrhundert*, 2016. S. 90
- ¹² Holzer, Anton: *Mit der Kamera bewaffnet – Krieg und Fotografie*, 2003. S. 10
- ¹³ Ebd. S.10
- ¹⁴ Hüppauf, Bernd: *Fotografie im Krieg*. Fink, Paderborn, 2015. S. 21
- ¹⁵ Ebd. S.11
- ¹⁶ Paul, Gerhard: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn, 2004. S. 354 S. 326
- ¹⁷ Sherer, Michael D.: *Vietnam War Photos and Public Opinion*, in: *Journalism Quarterly* 66, 1989. S. 394.
- ¹⁸ Beckmann, Anne-Marie, Felicity Korn: *Fotografinnen an der Front*. 2019. S.19
- ¹⁹ Steyerl, Hito: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Verlag Turia + Kant, Wien, 2008. S.14
- ²⁰ <https://morleysaferaward.briscoecenter.org/2018/12/17/the-carolyn-cole-photographic-archive/> (URL: 17.01.2020)
- ²¹ Vgl. Steyerl, Hito: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, 2008. S. 20
- ²² Ebd. S. 30
- ²³ Ebd. S.13
- ²⁴ Braidotti, Rosi: *Powers of Affirmation*. in: Dies.: *Nomadic theory: the portable Rosi Braidotti*, Columbia University Press, 2011. S. 272
- ²⁵ Sontag, Susan: *Regarding the Pain of others*, 2003. S. 70
- ²⁶ Ebd. S. 51
- ²⁷ Ebd.
- ²⁸ Ebd. S. 61
- ²⁹ Ebd. S.35 ff
- ³⁰ Ebd. S.66
- ³¹ Steyerl, Hito: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, 2008. S.14
- ³² Ebd. S.20
- ³³ Hüppauf, Bernd: *Fotografie im Krieg*, 2015. S.97f
- ³⁴ Braidotti, Rosi: *Powers of Affirmation*, 2011. S. 295

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Credit: Dotation Catherine Leroy
 Abb. 2: Credit: Carolyn Cole/Los Angeles Time
 Abb. 3: Copyright: Lee Miller Archives
 Abb. 4: Credit: Carolyn Cole/Los Angeles Time
 Abb. 5: Credit: Dotation Catherine Leroy
 Abb.6: Copyright: Lee Miller Archives