

Camouflage und Parteilichkeit

Ein Essay über Fotografie in Zeiten des Krieges

zur Ausstellung „Syrien: Krieg – Flucht – Ankunft“

Juni 2016, Stuttgart

Die Überbringer schlechter Nachrichten hatten selten eine gute Presse – und haben sie schon gar nicht, seit sie selber Presse sind. Vor deren Erfindung traf es Einzelne, notorisch als Pechvögel bekannt aus Historie und Literatur. Etwa jener bemitleidenswerte Bote der Niederlage von Marathon, der buchstäblich ums Leben rennt und tot zusammenbricht, nachdem er mit dem letzten Atemzug die katastrophale Neuigkeit überbracht hatte. Immerhin ein heldenhafter, wenn auch anonym der Tod auf dem Schlachtfeld der Informationsübermittlung. Ein solch dramatischer Abgang ist von seiner Landsmännin Cassandra nicht bekannt. Je nach Auffassung vom süßen Tod fürs Vaterland mag man sagen er blieb ihr erspart oder verwehrt. Traurig ist Kassandras Schicksal in jedem Fall, denn die auf schlechte Neuigkeiten spezialisierte Wahrsagerin erlitt, was im modernen Mediengeschäft als Scheitern schlechthin gilt: sie wurde ignoriert. Aus heutiger Warte kann man sich eine solche Figur daher nur als tragisch depressive vorstellen, zumal bei der Professionalisierung ihres Jobs eine Spezies beruflicher Draufgänger entsteht. So zumindest das Klischee des rasenden Reporters, abgeleitet von etlichen tatsächlichen Gestalten, man denke an Weegee oder Kisch. Journalisten von ihrem Schlag krepeln die Ärmel hoch und stürzen sich mitten ins wirkliche Leben, während die altgriechischen Orakeltanten bekanntlich im halluzinogenen Dunst ihrer Wahrsagestätten hocken blieben. Den Qualm und das Tamtam haben die modernen Nachrichtenleute gerne übernommen, aber entweder sie verbreiten ihn selber, wie der coole Kisch mit seiner chronisch glimmenden Kippe im Mundwinkel oder sie begeben sich in noch mal ganz andere Schwaden, etwa den Rauch von Kriegsschauplätzen. Dort machen vor allem Fotografen eine gute Figur: Ein Hollywood-taugliches Traumpaar wird Mitte der 1930er Jahre zum Erfinder des modernen Kriegsfotografen – Gerda Taro (übrigens eine gebürtige Stuttgarterin) und Robert Capa. Schon diese Namen sind Zucker für Medienprofis. Angelehnt an den Sound des Divennamens Greta Garbo hatte Gerda Taro die Namen erfunden, im Pariser Exil. Laut Pass hieß ihr Gefährte Endre Ernő Friedmann, sie selber Gerta Pohorylle – das geht keinem Franzosen leicht über die Lippen, und falls irgendetwas an diesen Namen in Erinnerung bleibt, dann der jüdische Beiklang von „Friedmann“. Bettelarm, Flüchtling und dann noch jüdisch – unwillkommener konnte man Mitte der 30er Jahre in Frankreich kaum sein. Seriöse Berufsfelder waren solchen Leuten von Staats wegen verschlossen. Die als Massenmedium gerade erst aufkommende Lichtbildnerie, ein windiges Gewerbe für Autodidakten wie Gerda und Robert, stand jedem offen. Die beiden brachten sich gegenseitig das Handwerk bei, schlugen sich durch mit Reklame für Hundefutter, Gerda modelte – und sie kreierte jene Kunstfiguren, die weltweit berühmt werden sollten: Capa und Taro,

ausgeklügelt bis zum Dresscode, ausstaffiert mit interessanten Legenden wie der vom reichen, anonymen Gönner in Amerika.

Der ganze Zauber hätte freilich nichts genutzt, wären Taro und Capa nicht auch gute Fotografen gewesen, und mutige Leute mit klaren politischen Positionen. Als solche gingen sie 1937 in den spanischen Bürgerkrieg, und zwar als Mitstreiter auf Seiten der Republik. Taro hatte wegen sozialistischer Flugblätter 1933 in Gestapo-Haft gesessen, und beide konnten schon als Juden gar nicht anders als Gegner des Hitler-Vasallen Franco zu sein.

Das, mit Verlaub, seltsame Ansinnen des verblichenen ARD-Anchorman Hans-Joachim Friedrichs, ein guter Journalist mache sich nie mit einer Sache gemein, auch nicht mit einer guten, hätten diese Propagandisten des Antifaschismus wohl nur als falsch empfinden können. Taro und Capa waren parteiische Kriegsfotografen. Der Anspruch von Objektivität, also auch Distanz, wie er heute oft an seriöse Medien gerichtet wird, war ihnen fremd. Ihr gegenteiliges Motto wurde sprichwörtlich: „Wenn deine Bilder nicht gut sind, warst du nicht nah genug dran“, verkündete Capa. Womit neben räumlicher wohl auch emotional-psychische Nähe gemeint war. Ohnehin hatten Fotografien in Kriegszeiten noch nie viel mit Objektivität zu tun. Die ersten Lichtbilder aus einem Krieg und die ersten als Propaganda-Instrumente sind von den italienischen Einheitskriegen der 1860/70er Jahre überliefert. Das Foto von Garibaldis Sturm auf Rom, genauer: auf die Porta Pia, wurde einen Tag nach der Einnahme der Hauptstadt nachgestellt. Als der bedrängte König beider Sizilien, Franz II, unter Beschuss der Revolutionäre in einer schäbigen Unterkunft festsitzend, ein symbolträchtiges Herrscher-Porträt in Umlauf bringen wollte, wurde dieses zusammengebaut aus einem Brustbild des Regenten und einer Stadtansicht aus Feldherren-Perspektive, von weit oben. Garibaldis Newsroom hielt gewitzt dagegen. Um die Eliten als moralisch verkommenes Pack zu diskreditieren, montierte man ein Porträt der Königin auf einen nackten Frauentorso, und dieses Lustobjekt in einen Kreis ehrenwerter Kardinäle.

So lustig ist Kriegsfotografie selten. Kurz bevor Taro und Capa die moderne Frontberichterstattung erfanden, waren die Fotoapparate so klein und flexibel geworden, dass man sie auch mitten im Geschehen benutzen konnte. Noch im Ersten Weltkrieg waren die meisten Kameras so schwerfällig, dass fast nur statische Aufnahmen vor und nach den Kampfhandlungen entstanden. Seit den 1930er Jahren aber arbeiten die Kriegsfotografen auch mitten im Gefecht, und nicht wenige sterben dort. Gerda Taro erwischt es am 25. Juli 1937 auf der Flucht vor einem Luftangriff der deutschen Legion Condor. Kurz darauf wird sie in einem gigantischen Heldenbegräbnis beigesetzt, an ihrem 27. Geburtstag. Und Robert Capa findet ein trauriges, standesgemäßes Ende, als er 1954 beim Vormarsch mit französischen Truppen in einem vietnamesischen Reisfeld auf eine Mine tritt.

Damals waren die Kriege Frankreichs und seiner Verbündeten in eine neue Phase getreten. Nach dem Sieg über Nazideutschland galt es, die

zunehmend rebellischen Reste der Kolonialreiche zusammenzuhalten. Diese Unruheherde, deren chronischste bis heute im Nahen Osten liegen, hatten die europäischen Großmächte Großbritannien und Frankreich bewusst eingerichtet. Schon während des Ersten Weltkrieges hatten sie das morsche osmanische Reich in Einflusszonen aufgeteilt, mit widersprüchlichen Geheimabsprachen hinter den Kulissen. Offiziell gab man sich als europäische Ehrenmänner, allerdings mit einer guten Portion Herablassung gegenüber den künftigen Untertanen. „Die Freundschaft mit Frankreich ist uns ein Dutzend Syrien wert“, tönte der britische Premier David Lloyd George gegenüber seinem Amtskollegen Georges Clémenceau, und der Agent Thomas Edward Lawrence, später romantisiert als „Laurence von Arabien“, notierte: „Die Araber sind noch unsteter als die Türken. Richtig behandelt, würden sie über das Stadium eines politischen Mosaiks nicht hinauswachsen, ein Gewebe kleiner, eifersüchtiger Fürstentümer, unfähig zum Zusammenhalt.“ Fragil sind die absichtlich fehlkonstruierten Staatsgebilde Irak, Jordanien, Libanon und Syrien bis heute. Und Israel ist zwar ein funktionierender Staat, doch nur um den Preis eines unendlichen Konfliktes mit den Palästinensern. Die ethnischen und konfessionellen Konflikte in den willkürlich gezogenen Grenzen des Nahen Ostens sind bis heute eine wesentliche Wurzel der Kriege, Bürgerkriege und Vertreibungen in der Region.

An dieser Stelle ist eine Nebenbemerkung nötig. Deutschland ist in Sachen kolonialer Attitüde keineswegs unbefleckter als die oben gescholtenen Länder Großbritannien und Frankreich. Es hatte nach der Niederlage im Ersten Weltkrieg lediglich nicht mehr die Mittel seinen Ambitionen nachzugehen. Vorher hatte die wilhelminische Mächtegarn-Großmacht ohne Zögern lupenreine Genozide ausgeübt, so 1904 an den Herero („...aufräumen, aufhängen, niederknallen bis auf den letzten Mann, kein Pardon“). Oder es hatte willfährig assistiert, wie beim türkischen Völkermord an den Armeniern. Diese Großverbrechen fanden noch fast ohne fotografische Berichterstattung statt. Das erspart den Tätern bis heute unangenehme Erinnerungen in Form anklagender Bilder.

Auf solch medial mildernde Umstände können Krieg führende Parteien heute nicht mehr hoffen. Nur extrem selten fällt den Machtapparaten von Gewaltherrschern eine fotografische Frucht in den Schoß wie die Vogue-Homestory der ach so kinderlieben und kreuznormalen Familie Assad, die Anfang 2011 kein Geringerer als der große Kriegschronist James Nachtwey fabrizierte. Zu Nachtweys Verteidigung muss gesagt werden, dass der syrische Präsident damals noch ein ganz normaler Despot war, der sein Volk mit Geheimdiensten, Polizeiterror und Folter regierte - noch ohne Giftgas und Fassbomben. Gefreut haben dürfte der smarte Diktator sich über Nachtweys imagefördernde Fotos dennoch.

Heute wird keinem unabhängigen Fotografen im Nahen Osten mehr ein solcher Fauxpas unterlaufen. Die syrische Staatspropaganda muss es allein übernehmen, den Führer des Volkes als väterliche Gestalt zu

präsentieren. Außerhalb des Landes dürfte kaum jemand diese Version ernstnehmen. Dort gilt der vorgeblich legitime Präsident Assad als der Massenmörder, der er offenkundig ist. Bezweifeln kann dies nur, wer handfeste Beweise ignoriert, namentlich jene fotografische Galerie des Grauens, die ein ehemaliger Geheimdienstler mit Decknamen „Cäsar“ unter Lebensgefahr außer Landes und uns allen zur Kenntnis gebracht hat: Tausende Fotos entstellter Leichen, zu Tode gefoltert vom syrischen Regime.

Ironischerweise ist es ausgerechnet die oft wegen Manipulierbarkeit gescholtene Fotografie, die im virtuellen Wirrwarr postmoderner Medienkritik Beweise erbringt. Es ist zu wünschen, dass diese Fotos sich eines Tages als gerichtsfest erweisen. Wenn das wahr wird, liegt es auch an der basalen, ungekünstelten Art dieser Fotografie. Cäsar nutzt die Kamera als Instrument nackter, präziser Dokumentation.

Auch die vorliegende Ausstellung „Syrien: Krieg, Flucht, Ankunft“ trug im Planungsstadium den Untertitel „Dokumentation“. Dieser Begriff aber wird ihren Bildautoren nicht gerecht. Anders als Cäsar, der unter Zwang, ohne ästhetische Kompetenz und Ansprüche, sondern ausschließlich im Interesse bürokratischer Registrierung fotografierte, sind Jérémy Saint-Peyre, Laurence Geai, Muzaffar Salman und Alex Wunsch unabhängige, umfassend geübte Spezialisten für fotografische Visualisierung. Ihre Ausstellungsbeiträge tragen darum den Untertitel „Perspektiven“. Dieser zielt auf den subjektiven Anteil ihrer Arbeit, der aus jeder einzelnen Aufnahme spricht: Hier habe ich gestanden, das habe ich gesehen, behaupten diese Bilder. Nur hochgradig misstrauische Betrachter werden dies in Zweifel ziehen. Die digitalen Negative, sogenannte RAW-Dateien, können unabweisbar belegen, was sich wann vor der Kamera befunden hat.

Die jungen Fotografen aus Syrien, Frankreich und Deutschland arbeiten in einer medienhistorisch sehr anderen Situation als ihre Vorläufer Taro und Capa. Als diese Mitte der 1930er Jahre Fotografen wurden, befanden sich illustrierte Zeitungen und Zeitschriften in einem enormen Aufschwung, erreichten Millionenauflagen, versprachen Geld und Ruhm, kurz: waren die Leitmedien der Epoche.

Die Flaggschiffe dieser einst stolzen Branche sind längst abgetakelt oder komplett untergegangen. Obendrein wird die generelle Glaubwürdigkeit von Journalismus radikaler und oft blinder bezweifelt als je zuvor. Wer heute Journalist wird, begibt sich also in ein Abenteuer. Paradoxerweise wird dadurch so mancher Protagonist interessant. Das Potential an Drama steigt weiter, wenn jemand Kriegsberichterstatte wird. Und handelt es sich gar um eine weibliche Person von physischer Attraktivität, zeichnet sich bereits die Story ab. So widmet der TV-Kulturkanal Arte den schlanken Beinen der Fotografin Laurence Geai einen langen, genussvollen Kameraschwenk, während aus dem Off die sensationelle Geschichte dieser ehemaligen Fashion-Fachfrau erklingt, die aus freien Stücken den Laufsteg mit dem Schützengraben tauscht. Ein solcher Blick auf die erotischen

Seiten von Kriegsreporterinnen hat eine gewisse Tradition. Schon Gerda Taro tritt immer wieder als weibliche Schönheit in Erscheinung, ein Aufsehen erregender Kontrast zur Härte der Kriegsschauplätze rings umher. Und auch die Britin Lee Miller weiß genau, was sie tut, als sie am 30. April 1945 in Hitlers Badewanne posiert. Tagsüber hatte sie die Befreiung des KZ Dachau durch amerikanische Truppen fotografiert, ein einziger Horror aus Leichenbergen und SS-Schergen. Am Abend dieses Tages begibt sie sich mit ihrem Kollegen David E. Schermann zu Hitlers Privatwohnung am Prinzregentenplatz. Im Bad arrangieren die Fotografen das berühmte Porträt der Kriegsreporterin: Lee Miller, eine schöne, starke Frau, ignoriert souverän die Kamera, als Schaumgeborene zelebriert sie den Triumph der Siegerin. Ihre abgetretenen Kampfstiefel mit dem Dreck aus dem KZ haben unten in der Bildmitte dunkle Flecken auf dem Badezimmerteppich des Führers hinterlassen. Lee Miller war Mode-Profi, mehr noch als das Teilzeit-Model Gerda Taro, ähnlich wie Laurence Geai.

Das Idealbild des männlichen Kriegsreporters ist dagegen heute ein sehr anderes als in den 30er-Jahren. Capa galt noch als harter Hund und Schwerenöter (wobei ihm das Frauenheld-Etikett wohl Unrecht tut: Die im Einsatz getötete Gerda Taro war seine große Liebe, nach ihrem Tod war er kaum mehr zu tieferen Bindungen fähig). Ernest Hemingway, der mit Taro und Capa im spanischen Bürgerkrieg als Reporter und Romancier unterwegs war, war ein Macho, wie er im Buch steht.

Heutige Kriegsreporter wie Stanley Greene thematisieren ihre Zerrissenheit zwischen ziviler Normalität und Lebensgefahr im Job, so in dem furiosen Werk „Black Passport“. Oder sie reflektieren medien- und selbstkritisch ihre Arbeit und deren Rezeption, wie Christoph Bangert in seinem eindrucksvollen Buch „War Porn“.

Nachdenklich, aber wortkarger erscheint Laurence Geai im erwähnten Beitrag auf Arte. Auf die Frage nach dem Grund für ihren radikalen Karriereschwenk sagt sie: „Weil der Krieg das Schlimmste im Menschen hervorbringt, und das Beste.“ Lebenserfahrung durch Todesnähe, Existentielles statt blutleerer Geplänkel.

Diese Wahlfreiheit hatte der Syrer Muzaffar Salman nicht. Ihm rückte der Krieg auf den Leib, wie Millionen seiner Landsleute. Salman hat am Internationalen Kunsthandwerk-Institut von Homs Fotografie studiert, arbeitete vor dem Krieg bei der syrischen Tageszeitung Al Watan, nach dem Beginn der Kämpfe als Freelancer für Associated Press und Reuters, und konnte 2014 nach Frankreich entkommen.

Der Franzose Jérémy Saint-Peyre hat nach einem Kunststudium bildjournalistisch gearbeitet. Zwischen diesen Bereichen sieht er seine Langzeitstudien, wie jene über syrische Flüchtlinge, in deren Rahmen er seit Jahren viele Länder bereist, von der türkisch-syrischen Grenze über den Balkan bis nach Großbritannien und Skandinavien.

Den Abschluss und Kontrapunkt bilden die ruhigen Porträts des Stuttgarter Fotografen Alex Wunsch. Eigens für diese Ausstellung hat er syrische Exilanten am Fluchtpunkt ihrer oft lebensgefährlichen Reise ins Bild gesetzt, konzentriert und detailgenau.

Nun sind aus Nachrichten Nachbarn geworden, aus Meldungen Menschen, man kann ihnen leibhaftig begegnen, sie sind Stuttgarter auf Zeit, manche werden vielleicht auch bleiben.

Und sie freuen sich über das gleiche wie jedermann – einen offenen, fairen Umgang. Für einen solchen Umgang mit Flüchtlingen plädieren die Bilder dieser Ausstellung. Sie ergreifen Partei, gegen Angst, Furcht und Fremdheit. Gerda Taro und Robert Capa wären sehr einverstanden.

Andreas Langen