

Camouflage und Parteilichkeit

Ein Essay über Fotografie in Zeiten des Krieges

Zur Ausstellung „Syrien: Krieg – Flucht – Ankunft“, Juni 2016, Stuttgart

Von Andreas Langen

Die moderne Kriegsphotografie beginnt Mitte der 1930er Jahre mit einem Hollywood-tauglichen Traumpaar: Gerda Taro und Robert Capa. Inspiriert vom Sound des Divennamen Greta Garbo hatte Gerda Taro diese Namen erfunden, im Pariser Exil. Laut Pass hieß ihr Gefährte Endre Ernő Friedmann, sie selbst Gerta Pohorylle – das geht keinem Franzosen leicht über die Lippen und falls irgendetwas davon in Erinnerung bleibt, dann der jüdische Beiklang von „Friedmann“. Bettelarm, Flüchtling und dann noch jüdisch – unwillkommener konnte man Mitte der 1930er Jahre kaum sein, überall in Europa. Taro und Capa schlugen sich durch mit Reklame für Hundefutter, Gerda modelte, und beide professionalisierten die Fotografie.

1937 gingen sie als Fotografen in den spanischen Bürgerkrieg, und zwar als parteiische Mitstreiter auf Seiten der Republik. Taro hatte wegen sozialistischer Flugblätter 1933 in Gestapo-Haft gesessen, und beide konnten als Juden gar nicht anders, als Gegner des Hitler-Vasallen Franco zu sein.

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 hatte Fotografien in Kriegszeiten noch nie viel mit Objektivität zu tun. Die ersten Lichtbilder aus einem Krieg, sowie die ersten als Propaganda-Instrumente genutzten Fotomontagen, sind aus 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 festsit-

zend, 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 Kriegsphotografie 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 Kriegsphotografen 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 auf dem Pariser Friedhof Père Lachaise 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. Die europäischen Großmächte Großbritannien und Frankreich hatten schon während des Ersten Weltkrieges das morische osmanische Reich in Einflusszonen aufgeteilt. „Die Freundschaft mit Frankreich ist uns ein Dutzend Syrien wert“, tönte der britische Premier

„Wenn deine Bilder nicht gut sind, warst du nicht nah genug dran.“

David Lloyd George gegenüber seinem Amtskollegen Georges Clemenceau, 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 des Besatzungsregimes und des endlosen Konfliktes mit den Palästinensern.

Deutschland ist in Sachen kolonialer Attitüde übrigens nicht viel besser als 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 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 Geringeres 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 naiv-harmlose Fotos dennoch.

Denn Assad hat ein Imageproblem. Außerhalb der Syrischen Propaganda gilt der vorgeb-

lich legitime Präsident als der Massenmörder, der er offenkundig ist. Ein eindrücklicher Beweis dafür ist jene fotografische Galerie des Grauens, die ein ehemaliger Geheimdienstler mit Decknamen „Cäsar“ unter Lebensgefahr außer Landes gebracht hat: Tausende Bilder entstellter Leichen, zu Tode gefoltert vom syrischen Regime. Es ist zu wünschen, dass diese Abbildungen sich eines Tages als gerichtsfest erweisen. Wenn das gelingt, 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.

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 Potenzial an Drama steigt weiter, wenn jemand Kriegsberichterstatter wird. Und handelt es sich gar um eine weibliche Person von

Unter Lebensgefahr Bilder von tausenden zu Tode gefol- terten Menschen aus Syrien geschmuggelt

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 Münchner 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 Kunsthandwerks-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 Kunst und Journalismus 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.

„Weil der Krieg das Schlimmste im Menschen hervorbringt, und das Beste.“