

David Krems

## Bernd Hüppauf: Fotografie im Krieg

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15536>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Krems, David: Bernd Hüppauf: Fotografie im Krieg. In: *[rezens.tfm]* (2016), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15536>.

### Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://rezenstfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r345>

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Rezension zu

## Bernd Hüppauf: Fotografie im Krieg.

Paderborn: Fink 2015, ISBN

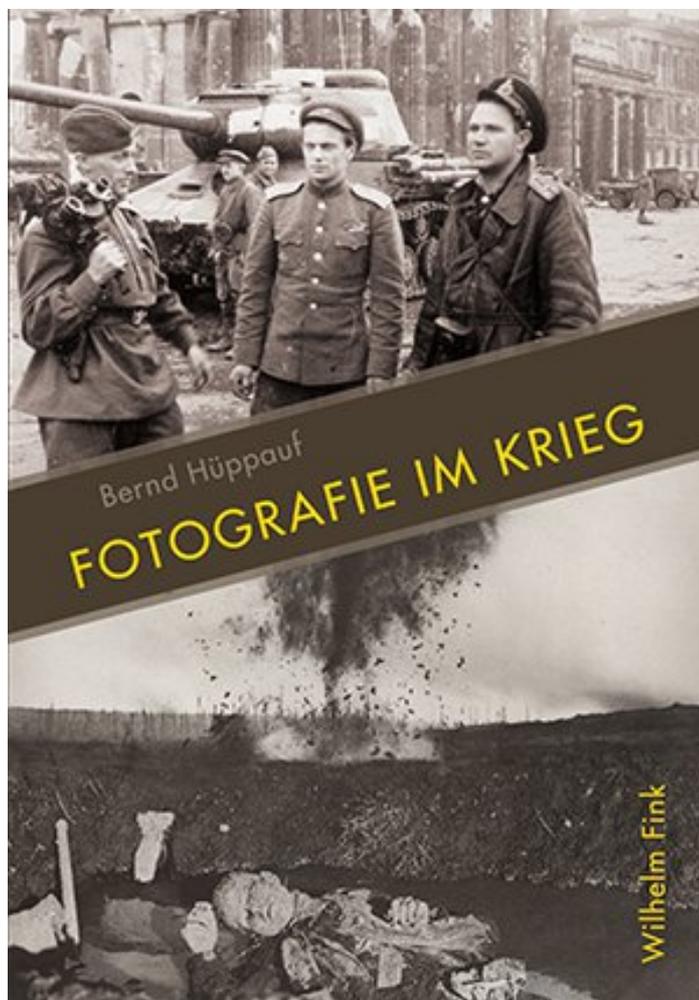
978-3-7705-5828-5, 372 S. Preis: € 29,90.

von **David Krems**

Seit die Fotografie technisch dazu in der Lage war, hat sie den Krieg begleitet. Das ist nun seit mehr als 150 Jahren der Fall. *Fotografie im Krieg* unternimmt am Ende des fotografischen Zeitalters eine Bestandsaufnahme, die sich in ihrer theoretischen Fundierung deutlich und erfreulich vom Gros der bisherigen Darstellungen zum Thema absetzt.

Seine erste Beschäftigung mit dem Thema der Kriegsfotografie, so Bernd Hüppauf in der Einleitung, reiche bis in die achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts zurück. Damals setzte er sich mit dem Werk des australischen Kriegsfotografen Frank Hurley auseinander, dem er mehrere Vorträge widmete, ohne dabei besonderes Interesse zu wecken. Hüppaufs Schlussfolgerung über das Forschungsfeld der Kriegsfotografie zu Beginn der neunziger Jahre fällt dann auch unmissverständlich aus: "Krieg und Fotografie waren keine Themen, und Kriegsfotografie existierte für die Forschung nicht" (S. 15).

Das hat sich seither freilich gründlich geändert. Eine ganze Reihe wesentlicher Publikationen zum Thema erschien Ende der Neunziger des letzten bzw. Anfang des neuen Jahrtausends. Dazu kam dann noch der Schub des Gedenkjahres 1914, der in Erinnerung an den Beginn des Ersten Weltkriegs eine Welle an Veröffentlichungen – darunter auch einiges explizit zum Thema der Fotografie – hervorbrachte. In diesem Kontext, den Hüppauf stets gut im Blick hat, positioniert er dann auch sein eigenes Werk, das sich in seiner kulturgeschichtlichen Ausrichtung von der überwiegend "historisch-militärischen Perspektive auf den Krieg" (S. 24), wie sie in anderen Werken vorherrscht, absetzen soll. Dabei werde die Frage



"Was sind Bilder?" in die Frage "Was tun Bilder?" umgedeutet. Anders formuliert: Wie ist es möglich, dass man als nicht persönlich Beteiligter überhaupt eine Vorstellung von etwas derart Unbegreiflichem wie einem Krieg haben kann?

Um diese Problematik eindringlich darzustellen, greift der Autor auf den Begriff des Mythos zurück: "Wenn in den dichtesten Momenten des Ersten Weltkriegs, einem ausgefeilten Plan gemäß, bis zu 30 000 Menschen in 24 Stunden auf engem Raum zu Tode kamen, versagt das Verständnis" (S. 34). Die zehn Millionen Toten des Ersten Weltkriegs seien – wenngleich gesichertes Wissen – von der Lebensrealität der Zivilbevölkerung ebenso weit entfernt wie der seine Kinder fressende Kronos aus der griechischen Mythologie. Doch wo der Mythos reiner Phantasie entspringe, sei das Wissen vom Krieg realen Ursprungs und stets von einer Imagination begleitet, ohne die kein Bild vom Krieg zu machen sei. Daraus

erwache die Notwendigkeit, das Kriegsbild der Moderne frei von Verklärungen zu halten. "Empirie und kritische Methoden dürfen nicht leichtfertig aufgegeben werden" (S. 35).

Die "Kleine Theorie der Kriegsfotografie", die Hüppauf im ersten Teil des Buches entwickelt, folgt dann auch einem interdisziplinären Ansatz, der den aktuellen Stand der Bildtheorie in Hinblick auf das Thema der Kriegsfotografie aufbereitet. Von Platon bis W. J. T. Mitchell reicht das Spektrum der Bezüge, anhand derer Hüppauf einen Überblick zur Theorie des Bildes gibt, der weit über die Grenzen des gesetzten Themas hinausweist. Eine der Stärken des Buches besteht darin, dass diese spezifische Anwendung bildtheoretischer Ansätze auch für jene Leser lohnend ausfällt, denen das Thema grundsätzlich nicht neu ist. Im Zentrum steht dabei stets eine klar – und durchaus wiederholt – formulierte Frage: Wie ist das Verhältnis zwischen Krieg (als reale Handlung), Fotografie (als Bilder produzierende Technik) und dem Wissen über den Krieg in einer nicht direkt davon betroffenen Gesellschaft (im Sinne einer Vorstellung, eines inneren Bildes) organisiert.

Aufgabe einer Geschichte der Kriegsfotografie kann es folglich nicht sein, "nach dem Krieg, nach dem Krieg, der gleichsam vor dem Bild liegt, zu forschen. Sie behandelt vielmehr *Entstehungsbedingungen und Folgen* der spezifischen Kriegsbilder, die die Fotografie in dieser überschaubaren Phase der langen Kriegsgeschichte hergestellt hat. Sie sucht nach Ursprung und beschreibt Funktionen und Effekte" (S. 149, Herv. i. Orig.). Der hier formulierte Ansatz korrespondiert so mit einem Konzept des Fotografischen,<sup>[1]</sup> das weit mehr umfasst als das bloße Entstehen und Betrachten von Bildern. Demzufolge werden dann auch sämtliche Stufen, die eine Fotografie von ihrer Entstehung bis zur Rezeption durchläuft, behandelt. Fragen zur Authentizität wie zum besonderen Zeichencharakter der fotografischen Technik werden dabei ebenso berücksichtigt wie die Medien, in denen die Bilder verbreitet werden und die Diskurse, die sie auslösen oder befeuern. "Für das Kriegsbild gibt es kein außerhalb der Medien. Sie sind immer schon im Krieg und im Bild. Sie sind an

der Konstruktion ihres Gegenstandes konstitutiv beteiligt. Vor den Medien gibt es keinen Krieg" (S. 98). Für Hüppauf geht es dann auch darum – wie er mit Bezug auf Sybille Krämer festhält –, die "Idee von der Transparenz der Medien zu unterminieren", denn nur so könne "Kriegsfotografie zu einem Element der Gesellschaftsgeschichte werden" (S. 122).

Dabei gilt es die rasche Veränderung der Medien, wie sie seit dem Ersten Weltkrieg zu beobachten ist, mitzudenken. Während Paul Virilio noch Krieg und Kino zusammendachte, wurde die Berichterstattung über den Golfkrieg bereits an den Gesetzmäßigkeiten der Massenmedien – allen voran dem Fernsehen – ausgerichtet. Die Veränderungen durch Internet und digitale Technologien sind wesentliche Merkmale unserer Zeit, denen Hüppauf dann auch den letzten Teil seines Buches widmet: "Was als Sensation begann, wird zur Langeweile. Die Kriegsfotografie, in Routine eingegangen, erzeugt Desinteresse. Selbst spektakuläre Fotos sind in kurzer Zeit vergessen. [...] Der materielle Gehalt des Kriegs hat sich so verändert, dass er nicht mehr als Stoff für innere Bilder taugt. Fotografie liefert keine Bilder mehr, die zu dem großen gesellschaftlichen Projekt, den Krieg zu verstehen, um in zu beherrschen, beitragen" (S. 310).

In einem der Fotoessays, die das Buch begleiten und die die entwickelten Überlegungen durch konkrete Fotos ergänzen, findet sich dann auch nicht das Bild einer Kampfhandlung, sondern das eines Kontrollraums, den Hüppauf das "neue Schlachtfeld" nennt. "Es ist kein Feld des Todes oder der Helden, sondern der Computer-Spezialisten" (S. 318). Von da wäre es nur ein kleiner Schritt zu einem anderen bekannten Kriegsfoto, das stellvertretend für den hier beschriebenen Wandel stehen kann: Jene Aufnahme aus dem Situation Room, die Barak Obama, Hillary Clinton und andere dabei zeigt, wie sie der Übertragung der Tötung Osama bin Ladens zusehen. Was sie genau sehen, ist auf dem Bild nicht zu erkennen und kann bestenfalls anhand ihrer Gesichtsausdrücke erahnt werden. Dabei wird umso deutlicher, dass wir es heute mit Bildern vom Krieg zu tun haben, die radikal anderen Gesetzmäßigkeiten folgen, als das bei

Robert Capa, Gerda Taro oder gar Roger Fenton der Fall war.

Zwischen diesem Ausblick und der einführenden "Kleinen Theorie der Kriegsfotografie" steht ein Abschnitt, der mit "Stationen der Kriegsfotografie" überschrieben wird. Der Autor nimmt darin anhand konkreter Ereignisse eine historische Verortung der Kriegsfotografie vor: Amerikanischer Bürgerkrieg, Krimkrieg, Spanischer Bürgerkrieg, die beiden Weltkriege, Vietnam, Bosnien, Irak, Syrien – die Stationen sind die (aktualisierten) bekannten. Aber Hüppauf geht es auch hierbei nie um eine Listung oder einen simplen Vergleich der behandelten Fotos. Vielmehr steht auch im Zentrum dieses Teils stets die Suche nach der Teilhabe der Fotografie an einem Wissen über den Krieg. Die theoretische Verortung ist in diesem zweiten großen Abschnitt des Buches so dicht, dass sich der Unterschied zum vorausgehenden Kapitel kaum bemerkbar macht.

Allerdings fällt spätestens an dieser Stelle auf, dass ästhetischen Kategorien für ein Buch, das sich explizit mit Fotografie beschäftigt, überraschend wenig Bedeutung zukommen, was sich auch in der zurückhaltenden Illustration und der eher durchschnittlichen Qualität der Abbildungen niederschlägt. Selbstverständlich ist der Wert solcher Fotografien, wie sie hier im Fokus stehen, in erster Linie einer der Information und des Nachrichtenwerts. Doch gibt es visuelle Strategien, die sich mit dieser Anforderung verbinden lassen. Die bekanntesten Bilder der Kriegsfotografie belegen diese Annahme und auch aktuelle Beispiele finden sich. So hält etwa Otto Karl Werckmeister in *Der Medusa-Effekt. Politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001* (2005) fest, dass James Nachtwey, den Hüppauf als "einen der mutigen Kriegsfotografen der Gegenwart" (S. 107) erwähnt, sich bei seinen Aufnahmen von Massengräbern in Ruanda und Goma (1994) auch stets an ästhetischen Kriterien orientierte. So verweisen seine Bilder auf Aufnahmen, die George Rodgers 1945 bei der Befreiung des KZs in Bergen-Belsen gemacht hatte, wodurch Nachtwey seine Behauptung unterstreicht, die Massaker in Ruanda seien völkerrechtlich als Genozid zu beurteilen. Ein weiteres Beispiel,

das zudem noch die Grenzen der gegenwärtigen Kriegsfotografie problematisiert, ist Thomas Ruffs *Jpeg ny02*.<sup>[2]</sup> Das Foto zeigt das kollabierende World Trade Center nach den Terroranschlägen von 09/11. Die Aufnahme ist dem Strom der abertausenden Bilder entnommen, die in Folge des Attentats durch die Nachrichtenkanäle gespült wurden. Die spröde Materialität des Fotos wurde dabei von Ruff visuell überhöht, wodurch das Bild immer auch seine Entstehungsbedingungen miterzählt. Ruffs Aufnahme – die primär dem Kunstsektor zuzuordnen wäre – ist aber auch deshalb relevant, weil sie ein Ereignis behandelt, das in *Fotografie im Krieg* kaum Erwähnung findet: den neuen Krieg des Terrors bzw. den Krieg gegen den Terror, der nicht nur danach verlangt, all das, was nach bisherigen Maßstäben als kriegerische Handlung gegolten hat, neu zu bewerten, sondern auch ständig neue Bilder entstehen lässt. Ruffs Arbeit kann als eine erste bemerkenswerte Annäherung an diese Herausforderungen gelten.

Die klare Stärke von *Fotografie im Krieg* liegt darin, dass es der Autor schafft, das Thema der Kriegsfotografie aus dem Bereich der allzu linearen, einmal technisch, einmal historisch orientierten Darstellungen zu lösen und einer Befragung zu unterziehen, die den aktuellen fotografie- und bildtheoretischen Ansätzen genügt. Eine Weiterführung der im letzten Abschnitt des Buches angestoßenen Überlegungen zu einer Neubewertung der Kriegsfotografie vor dem Hintergrund der sich veränderten Gegebenheiten und einer eventuell notwendigen Erweiterung des Untersuchungsfeldes steht derweil noch aus. Auf Leselisten zum Thema Kriegsfotografie wird Bernd Hüppaufs Buch – verdienter Maßen – dennoch ab sofort regelmäßig zu finden sein.

---

<sup>[1]</sup> Zum Begriff des Fotografischen bzw. eines fotografischen Paradigmas, wie ihn Herta Wolf in Anschluss an Rosalind Kraus eingeführt hat, siehe Herta Wolf (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt: Suhrkamp 2002.

[2] Zu einer anderen Aufnahme aus Ruffs Jpeg-Serie sowie zum Begriff der Medienästhetik im Kontext der "Neuen Medien" siehe Jens Schröter: "Medienäs-

thetik, Simulation und 'Neue Medien'", in: *zfm. Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 1/2013, S. 88–100.

## Autor/innen-Biografie

### David Krems

David Krems ist Mitarbeiter am TFM und [freier Filmemacher](#). Seine Dissertation verfasst er zum Thema Materialität der visuellen Medien.