

Jürgens-Kirchhoff, Annegret; Matthias, Agnes (Hrsg.): *Warshots. Krieg, Kunst & Medien*. Weimar: VDG - Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2006. ISBN: 3-89739-513-4; 192 S.

Rezensiert von: Bernd Hüppauf, New York University

Seit über zwanzig Jahren steht die Militärgeschichte im Schatten einer anderen Geschichte, die sich mit dem Thema Krieg beschäftigt. Genauer betrachtet, ist es nicht eine, sondern es sind mehrere Geschichten, die diesen Schatten werfen. Was sie zusammenhält und wie ihre Gemeinsamkeiten zu bestimmen wären, ist schwer zu sagen. Einfacher ist ihre Bestimmung *ex negativo*: Es handelt sich um Darstellungen und Analysen, deren Erkenntnisinteresse, Quellenhorizont und Epistemologie sich programmatisch von der konventionellen Militärgeschichte distanzieren. Krieg wurde zu einem Thema der Gesellschafts- und Kulturgeschichte. Die neuen Darstellungen können nicht mehr angeben, was gemeint ist, wenn vom Krieg gesprochen wird. Gegen die Fixierungen von Krieg in der Militärgeschichte öffnen sie die Kriegsgeschichte für die Diskurse von Gesellschafts- und Kulturgeschichte, so dass seine Bedeutung je nach Fragestellung vom Krieg in den Medien zum Krieg im Frieden, Krieg der kleinen Leute, Krieg der Bilder, Krieg an der Heimatfront usw. wechselt. Die Unterschiede sind so fundamental, dass wir es beim Wort Krieg in den Titeln mit blossen Äquivokationen zu tun haben.

Der Erste Weltkrieg lieferte das Muster. Kulturgeschichte gab eine vage Richtung vor und erlaubte es, vom Krieg zurückzutreten und ihn gleichsam ohne direkte Berührung zu behandeln, von ihm zu sprechen und, da seine Definition offen war, ihn zugleich in eine Sprache zu kleiden, die Distanz hielt. Die Ansätze lassen sich, ein wenig vereinfacht, epistemologisch in drei Komplexe einteilen: anthropologische, semiotische und medientheoretische. Alle drei decken heterogene Definitionen des Gegenstands ab. Medientheoretische Ansätze fragten zunächst nach der Bedeutung von Film und Fotografie im Krieg, und dann wurden die Medien als eine Form

von Krieg und der Krieg als konstitutives Element der Mediengeschichte entdeckt. Arbeiten über Fragen zum „Krieg in den Medien“ sind mittlerweile zahlreich.¹

Eine Schwäche dieser neuen Geschichtsschreibung ist nicht zu übersehen: die Gefahr, dass der Krieg in der Kriegsgeschichte verschwindet. Diese Studien verfolgen oft einen Weg, der aus dem Krieg hinaus- und nicht in ihn hineinführt. Sie entziehen sich, ließe sich aus einer sympathisierenden Sicht formulieren, dem Zwang des Signifikanten und erschliessen vielfältige sprachliche Räume, die nicht durch den im engeren Sinn verstandenen Krieg definiert sind. Dem steht gegenüber, dass sie die Frage, was Krieg eigentlich sei, offen halten, und damit zu einer permanenten Herausforderung machen. Diese Frage gehört aber nicht in die Geschichte, schon gar nicht in die Kriegsgeschichte, sondern ist als Frage nach der Definition von Kategorien ein genuin philosophisches Problem. Wichtiger ist, dass der Krieg in dem Maß, wie er als Krieg im Bewusstsein, in öffentlichen und privaten Bildern und in Zeichensystemen verstanden wird, Präsenz verliert. Je nachhaltiger Fragen nach Sinn und Bedeutung von Krieg als gesellschaftlicher Inszenierung oder als Zeichen oder als mediale Vermittlung verfolgt werden, desto grösser ist die Gefahr, dass der Krieg in diesen Untersuchungen Gegenwart einbüßt und sich in einem Nebel aus Konnotationen auflöst. Diese Arbeiten entwerfen Bilder vom Krieg, in denen er, mit Husserl gesprochen, ein „vermeintlich uns als gegeben erscheinendes Unding“ ist.

Die Frage nach Präsenz und Abwesenheit, die mit Freud, Husserl und Heidegger ins Zentrum der philosophischen und psychologischen Diskurse des 20. Jahrhunderts rückte, ist seit einigen Jahren wieder aufgelebt. Sie ist für die Historiographie von nicht weniger grundlegender Bedeutung. Obwohl „mit dem Bild ein Blick auf eine physikfreie Wirklichkeit eröffnet wird,“ liege die „unersetzbare Leistung des Bildes“ darin, dass die Menschen sicher seien, schreibt Wiesing 2005, „auf Bildern etwas sehen zu können“.² Dieses Her-

¹ Preussler, Heinz-Peter (Hrsg.), *Krieg in den Medien*, Amsterdam 2005.

² Wiesing, Lambert, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt 2005, S. 7.

anholen von etwas, das im Bild geleistet wird, das da ist, schafft Gegenwart, die nicht durch Sinn vermittelt ist – Wiesing spricht phänomenologisch von „artifizierter Präsenz“. Auf andere Weise können auch Texte diese Präsenz herstellen. Der Überdruß am Sinn und an Wissenschaften, die ihre Aufgabe im Interpretieren von Symbolisierung und Sinn sehen, ist keine Nebensache. Der Wunsch nach Wiederkehr der im Zug des linguistischen und einiger anderer Turns verloren gegangenen Präsenz lässt sich als ein Symptom der Gegenwart verstehen. Gumbrecht legte im Jahr zuvor den Versuch vor, einen Wandel in den Geisteswissenschaften an der Opposition von Sinnproduktion und Präsenzproduktion zu konstatieren. Er unterzieht die Hermeneutik einer harschen Kritik und fordert eine Kultur der Präsenz. Je mehr Orientierung am Sinn, desto weniger Präsenz, lässt sich seine Position zugespitzt zusammenfassen. Die Aufgabe sieht er darin, Positionen „diesseits der Hermeneutik“ zu entwickeln, um Raum für die Anwesenheit zu gewinnen.³ Während die schlichte Opposition von Sinnkultur und Präsenzkultur den Verhältnissen seit dem 19. Jahrhundert in keiner Weise gerecht wird, hat sie doch einen Vorteil: Ihre übertreibende Vereinfachung hilft, verborgene, komplexe Tendenzen erkennbar zu machen. Es wäre eine grobe Verfälschung, die enge Verflechtung der Praktiken der Kriege mit kulturellem Sinn, der stets auf Deutung angewiesen ist, aufzulösen. Präsenz als Opposition zur Sinnproduktion auszuspielen, ist eine Verfälschung. Dennoch ist zu beobachten, dass das Preisgeben von Präsenz eine deutliche Tendenz der Kriegsgeschichte bildet. Eine Forderung, die Balance zu Gunsten der Anwesenheit zu verschieben, ist bedenkenswert.

In diesem Sinn lässt sich eine Tendenz ausmachen, die eine Rückkehr der Präsenz von Krieg seit dem Ende des 20. Jahrhunderts signalisiert. Die Kunst sucht nach Sprache und Bildern, die ihm die eingebüßte Anwesenheit zurückgeben können. Sie kann jedoch nicht mehr frei von medialer Vermittlung sein. Der Schritt zurück vor das Bewusstsein der konstitutiven Bedeutung des Medialen ist nicht möglich. Was aber tun Kunst und Medien, wenn sie etwas, unter anderem Krieg, machen? Und was tun die Betrachter? Zwingt

das Medium sie, das Bildobjekt als Zeichen zu lesen und einen festgelegten Sinn zuzuschreiben? Oder lassen auch moderne Medien die Freiheit zu, im Bild etwas zu sehen, was nicht der Inhalt eines festgelegten Zeichens ist und sich aus den Regeln des Lesens von Kriegsbildern als Repräsentationen zu lösen vermag?

Die Aufsätze der vorliegenden Sammlung behandeln dieses Thema auf kompetente Weise. Sie folgen dem in der Öffentlichkeit seit dem Beginn der Kriege im früheren Jugoslawien verbreiteten Eindruck, der Krieg sei ‚zurückgekommen‘. War er je fort? Europa ist seit 1945 von Kriegen verschont geblieben und im öffentlichen Diskurs wie in der Geschichtsschreibung verschwand der Krieg zunehmend in der Dimension der ungreifbaren Medialität. Wenn du den Krieg erleben willst, so könnte man einen Satz Baudrillards paraphrasieren, geh nach Hause und sieh ihn dir im Fernsehen an. Wenn am Ende des 20. Jahrhunderts der Krieg zurückkehrte, hatte sich etwas verändert: Die Rückkehr ersparte der überwiegenden Mehrzahl der Europäer und Amerikaner jede unmittelbare Erfahrung. Die Rückkehr war ein Wahrnehmungs- und Bewusstseinsphänomen. Gewiss, die verbreitete Rede zu Beginn der Balkankriege: nun sei die Wirklichkeit zurückgekehrt, und das Sterben im Krieg hätte die Haltlosigkeit der Theorien des Simulakrum erwiesen, beruhte auf einem naiven Missverständnis der Theorie. Als ob die neuen Wahrnehmungstheorien durch die raue Wirklichkeit des Kriegs daran hätten erinnert werden müssen, dass der Tod real ist. Hätten die Theorien über die Unhintergebarkeit des Medialen in der Moderne je die absurde These vertreten, es werde nicht mehr wirklich gestorben? Dennoch: ein neues Gefühl für die Notwendigkeit von Präsenz im Kriegsdiskurs ist in den letzten Jahren entstanden. Der Krieg, als eine soziale Tatsache aufgefasst, hat wie keine andere ein Anrecht auf Präsenz „diesseits von Sinnstiftung“.

Während der vorliegende Band ausnahmslos von Medien spricht, ist vielen Beiträgen ein Ungenügen an der Entwicklung von Krieg durch die Fokussierung auf die Medien und die Produktion von Sinn anzumerken. Sie sprechen in der Sprache der Semio-

³ Gumbrecht, Hans Ulrich, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt 2005, S. 12.

tik vom regelgeleiteten Lesen der Bilder, aber es gibt auch Versuche über das Sehen von Bildern, das ihnen einen sinnlich-affektiven Gegenwartsbezug zuspricht. Damit tragen diese Aufsätze der Einsicht Rechnung, dass Bilder, sie mögen prinzipiell konstruiert sein, doch auch Sichtbarkeiten umfassen, die nicht restlos in Sinn oder sprachliche Bedeutung übertragen werden können.⁴ Der Wunsch, ein Feld „diesseits“ der Hermeneutik und der Semiotik zu gewinnen, ist unverkennbar. Das ist jedoch schwer zu definieren. Durch sprachliche Assoziation öffnet bereits der Titel des Buches diese Frage. Die doppelte Bedeutung von „Warshots“ lässt sich im Deutschen nicht nachbilden: Es sind die Schüsse aus Waffen, denen kein Sinn zugeschrieben werden kann, und die Kriegsbilder, die von Kameras „geschossen“ werden und notwendig Sinn haben. Was verbirgt sich hinter dem Komma zwischen Krieg und Kunst? Geht es um eine Reihung von Krieg und Kunst und Medien? Oder ist der Krieg als Denotat gemeint, das in Kunst und Medien zum repräsentierenden Bildgehalt wird? Darauf könnte das ungewöhnliche „&“ deuten. Dann wäre die Leistung der Bilder, dem Krieg als Bildgegenstand eine „artifizielle Präsenz“ zu geben, ausgeschlossen. Diese Fragen nach den kleinen Signalen des Titels sind keineswegs trivial. Denn je mehr sich die Debatte entfaltet, desto weniger wissen wir, wie das Verhältnis von Krieg und Medien, von Medien und Kunst zu denken sei und wie die Medien oder die Kunst dazu beitragen, ein Bild vom Krieg zu konstruieren oder zu präsentieren, das ihn abwesend macht. Was Medien eigentlich sind, ist nicht klarer, sondern immer komplexer und auch unverständlicher geworden, so dass ein kritischer Kenner die Frage stellen kann, ob es visuelle Medien überhaupt gibt.⁵ Aus solcher Skepsis wäre es verständlich, wenn die Kunst nicht als ein Medium (in dem u.a. auch Krieg repräsentiert wird) verstanden, und auch nicht als Zeichen für Krieg eingeführt, sondern als eine Wirklichkeit sui generis neben den Krieg gestellt würde. Ihre Funktion wäre dann durch Denotation nicht zu bestimmen. Zu diesen Fragen geben die Aufsätze des vorliegenden Buches Anlass, die sich kenntnisreich im Feld der Medien- und Wahrnehmungstheorien bewegen.

Die Beiträge widersprechen zunächst einmal der verbreiteten Annahme, die neuen Medien hätten keine Geschichte, und gehen stattdessen von der These einer in die frühe Neuzeit reichenden Kontinuität aus. Es gelingt zu zeigen, dass es keinen Widerspruch bedeutet, den Einschnitt und die historische Neuartigkeit der Medien im 20. Jahrhundert zu betonen und zugleich Kontinuitäten im Verhältnis von Krieg und Medien über vier Jahrhunderte zurück zu verfolgen. Dies Spannungsverhältnis gehört zu den bemerkenswerten Einsichten, die dieser Band anbietet. „Unterschiedliche Praxen der künstlerischen Medialisierung von Kriegen“ bestimmt die Einleitung als das Thema des Buches (S.8). Seit der Krieg „zum medialen Ereignis in Fotografien, im Film, in Fernsehberichten und im Internet“ geworden sei, habe die Kunst sich „die gesellschaftlichen Deutungs- und Sinngebungsprozesse“ zur Aufgabe gemacht. Die Einleitung lässt es dabei nicht bewenden. Eine ausschliessliche Konzentration auf Sinn und Bedeutung wäre nicht zu rechtfertigen. Nicht nur die mediale Verarbeitung von Krieg und seine Sinngebung bestimmt die Einleitung als Aufgabe des Buches. Vielmehr gehe es auch um die Frage, wie „Sedimentierungen von Erfahrung“ selbst zum „Stoff neuer Bilder vom Krieg“ würden, also um die Selbstreferenzialität der Kriegsliteratur.

Die Sammlung gliedert das Thema in zwei Schwerpunkte, einen historischen zu Fragen der „Dokumentation“ seit der Frühen Neuzeit, und einen aktuellen zur Bedeutung von Kunst und elektronischen Medien für die Konstruktion von Kriegsbildern.

Ralf Schneider macht zur Eröffnung des Bandes den Versuch, in grundlegende Fragen der Medientheorie einzuführen und zu klären, was sie für den Kriegsdiskurs leisten. Dieser theoretische Überblick verbindet alle drei oben genannten Positionen im Versuch, sie untereinander zu vermitteln. Es ist fragwürdig, einen Eklektizismus zur Grundlage der Kriegsgeschichte als Mediengeschichte zu machen. Trotz wichtiger Einsichten führt er

⁴ Hessler, Martina (Hrsg.), *Konstruierte Sichtbarkeiten. Wissenschafts- und Technikbilder seit der frühen Neuzeit*. München 2006.

⁵ Mitchell, W.J.T., *There are no Visual Media*, in: *Journal of Visual Culture* 4 (2005), Heft 2, S. 257ff.

zu einer Unschärfe, in der die möglichen Leistungen sich verlieren.

Hans-Martin Kaulbach untersucht die Augenzeugenschaft von Künstlern, um zu fragen, ob sich Bilder als historische Quelle überhaupt eignen, will jedoch das Bild als historische Quelle rechtfertigen. Die Grundlage sind Beschreibungen einiger historischer Stiche und Gouachen vom Westfälischen Frieden 1648 bis zum Krieg von 1870/71. Überlegungen Gombrichs zum Augenzeugen-Stil von Bildern werden in die neuere Diskussion verfolgt. Diese Argumentation führt Susanne Parths Aufsatz über den Krieg in der deutschen Militärmalerei des 19. Jahrhunderts fort. In dieser Zeit setzten Konkurrenz und Symbiose von Malerei und Fotografie neue Standards für den Anspruch an Authentizität und die Ausprägung von Kunst als Medium kollektiver Sinnkonstruktion und nationaler Identitätsbildung. Die Verklärung von Krieg als Arbeitsfeld zum Abenteuer durch die Kunst spielte dabei eine wichtige Rolle. Am Beispiel des frühen amerikanischen Kriegsfilms untersucht Annika Requardt, wie das neue Medium seine eigene Bildsprache im Rückgriff auf die Bilder der Schlachtenmalerei und frühen Kriegsfotografie entwickelte. Aus dieser Kombination zu „domestic images“ des Films leitet sie eine Bild-Ideologie der Verharmlosung der Front als Heimat und eine Kriegsverherrlichung im Namen der Nation ab. Kai Artingers Aufsatz über die „Gesichter des Kriegs“ spielt mit der Doppeldeutigkeit des Titels: Aus (verstümmelten) Gesichtern von Kriegern sollte sich das Gesicht des Kriegs zusammensetzen. Ausgehend von den Horrorbildern in Ernst Friedrichs „Krieg dem Kriege“ (1924), stellt er eine provozierende These über den Mangel an kritischen Kriegsbildern des 20. Jahrhunderts auf, die er am Beispiel von Bildern der Nie-wieder-Krieg Bewegung nach dem Ersten Weltkrieg als analytische Bilder einer realistischen Kunst bezeichnet.

Es ist bemerkenswert, dass dies Buch die oft gestellte Forderung, die neue Nähe der Wissenschaft und Künste im akademischen Diskurs zu reflektieren, aufnimmt und aufgrund von drei künstlerischen Projekten in einen ernsthaften Dialog eintritt. Der Filmemacher Heiner Stadler kann auf seinen Film

„Warshots“ (1996) zurückgreifen und verallgemeinert seine Vorüberlegungen und Erfahrungen in einer differenzierten Reflexion. Er beschreibt den „Kreislauf der Bilder“ als eine Annäherung von dokumentarischer Nachträglichkeit und fiktionaler Vorwegnahme von Krieg in Bildern der Pressefotografie und elektronischen Medien. Dieser selbstreferenzielle Prozess ebne, so Stadlers Diagnose, die Unterschiede zwischen Dokument und Handlung zunehmend ein. Das Abbild sei oft bereits festgelegt, bevor die abgebildete Handlung beginnt, und „die Handlung erfolgt nur wegen der Möglichkeit zur Abbildung“ (S.115). In ihrer Interpretation von Stadlers Film untersucht Annegret Jürgens-Kirchhoff das Scheitern des Protagonisten, eines Fotografen, der sich die Berichterstattung von Kriegen in aufklärerischer Absicht zur Aufgabe gemacht hat und feststellt, dass er in der kalten Fixierung auf den Moment des Todes ebenso über Leichen geht wie ein Heckschütze. In ihrem Beitrag über „Körper in Uniform“ fragt Agnes Matthias nach dem Anteil, den die Fotografie an der Konstruktion des Bildes vom Soldaten hat. Es ist nicht überraschend, dass die Fotografie, weit entfernt vom Ideal der Dokumentation, Phantasien, Idealbilder und Stereotype in das kollektive Bild vom Soldaten einbaut. Zwischen 1999 und 2003 entwickelte der Künstler Mathias Wähner das Projekt „Warshots 1-3“. Er sammelte Internetinformationen aus den Kriegen im Kosovo, in Afghanistan und im Irak und montierte sie zu Videoclips. Die Herrschaft über den Diskurs, so seine Schlussfolgerung, entscheide über Kriege, und diese „Entortung des Kriegs“ finde in den Medien statt (S. 158). Die faszinierenden Überlappungen der neueren Medientechnologien und der Technologie neuer Waffensysteme behandelt Harun Farocki, unter anderem in einem Film über den ersten Golfkrieg von 1991. In ihrer Analyse zeigt Ursula Frohne die Interferenzen der Sprache der Medienbilder und der Sprache von Waffen im „Krieg als Medienereignis“.

HistLit 2007-3-142 / Bernd Hüppauf über Jürgens-Kirchhoff, Annegret; Matthias, Agnes (Hrsg.): *Warshots. Krieg, Kunst & Medien*. Weimar 2006, in: H-Soz-Kult 24.08.2007.