

Sabine Sauer Kriegsreporterin

Eine biografische Annäherung

Sabine Sauer wurde am 26. Mai 1959 in Essen geboren und starb am 9. Januar 2009 in Berlin. Zwischen 1989 – als sie den Sturz des Tyrannen Nicolae Ceaușescu dokumentierte – und 2000, dem Jahr ihrer Festanstellung im Berliner Büro des SPIEGEL, hat sie zahlreiche Revolutions- und Kriegsschauplätze besucht und sich damit die Berufsbezeichnung verdient, die sie selbst nicht besonders schätzte: Kriegsreporterin. Sich selbst sah sie eher als Journalistin, die mit Kamera und Text zugleich arbeiten wollte, gern auch mit guten Autorinnen und Autoren, und da am liebsten in einer gegenseitigen Achtung der literarischen Qualitäten von Bild und Wort. Insofern stand sie in derselben Tradition wie die „boy group des heroischen Bildjournalismus“¹, was Anspruch und Falle zugleich darstellt. Die folgenden Zeilen sind aus großer Empathie für eine jung gestorbene Fotografin heraus geschrieben und werden mehr von der Sympathie eines Lehrers für die Schülerin getragen, als einer wissenschaftlichen Abhandlung zuträglich sein mag.² Doch gerade am Beispiel zweier Serien, die im weiteren Sinn in den Kontext der Kriegsfotografie einzuordnen sind, kann das Paradoxon einer biografischen Annäherung an Mensch und Werk hoffentlich ansatzweise aufgelöst werden.

Sabine Sauer wächst in scheinbar gutbürgerlichen Verhältnissen auf, erfährt aber während ihrer Kindheit viel sexualisierte Gewalt, gegen die sie sich später auch juristisch wehrt. Doch gleich zu Beginn ihres Studiums bricht sie aufgrund dieser Erfahrungen zusammen – und macht daraus das erste Thema ihrer eigenen Arbeit als Fotografin. Die übliche Grundstudiums-Aufgabe des Selbstportraits wird am Ende der 1970er Jahre gern zu einem Trip der mentalen Selbsterfahrung, auch der körperlichen Selbstentblößung, was wiederum das meist männliche Lehrpersonal durchaus lustvoll entgegennimmt und implizit erwartet. Sabine Sauer erleidet im Verlauf dieser Aufgabe und ihrer Korrektur einen Nervenzusammenbruch, begibt sich in Behandlung und arbeitet das Thema danach soweit aus, dass sie daraus ihre ersten drei Ausstellungen als Fotografin bestreitet. Doch diese Ausstellungen zeigen ihr auch, dass sie keinesfalls mit den Bestrebungen der mittleren 1980er Jahre konkurrieren will – weder ist ihr blasse Farbe der Essener Schule³ noch das damalige Graugrau der Düsseldorfer Schule⁴ so nah, dass sie sich fotografisch dort positionieren möchte. Stattdessen schließt Sabine Sauer ihr Studium mit einer Sozialstudie ab: „Heimatlos – eine Türkin zerrissen zwischen Ruhrgebiet und Anatolien“. Was heute arg romantisch klingen mag, war ein zeittypischer Titel, wie er sich unter Maßgabe einer literarisch-dokumentarischen Montagetechnik à la Negt/Kluges „Geschichte und Eigensinn“⁵ schlüssig ergab.

Denn das Ende der 1970er und der Anfang der 1980er Jahre waren die großen Zeiten einer zweiten Arbeiterfotografie-Bewegung, die neben den kommunistischen Amateurfoto-Zirkeln in manchen bildjournalistischen Studiengängen damaliger Fachhochschulen, vor allem in Bielefeld und Dortmund vorangetrieben wurde.⁶ Analog zu aktivistischen Debatten der 1970er Jahre, bei denen aus Marxismus-Schulungen die Forderung an Studierende erwuchs, selbst „am Band“ den Arbeitsalltag miterleben und politisch überhöhen zu wollen, stellte sich jungen Bildjournalismus-Studierenden quasi von selbst die Aufgabe, Teil des Zeitungsalltags in der Provinz zu werden. Wie Sabine Sauer, die nach ihrem Diplom zur „Westfälischen Rundschau“ in Dortmund und zur „Westfälischen Allgemeinen

Zeitung“ in Gelsenkirchen ging, arbeiteten zahlreiche Dortmunder Absolventinnen und Absolventen umgehend im Tagesgeschäft des Ruhrgebiets, durchaus passend zur Thematik eines Ausstellungstitels jener Jahre: „Endlich so wie überall?“. ⁷ Nur waren die Protagonisten dieser Ausstellung bis auf Brigitte Kraemer ausschließlich Männer und eine halbe bis ganze Generation älter als etwa Sabine Sauer, Susanne Brügger und Uschi Dresing; damit waren diese für den Anspruch auf künstlerische Platzierung im Galerie- und Zeitschriftengeschäft jener Jahre schon zu spät gekommen. Also blieb das kleine, unspektakuläre Tagesgeschäft, auf dessen Basis die eigenständige Ausformung des Berufslebens gesucht werden musste.

Sabine Sauer ging 1986 nach Berlin und arbeitete für einige Jahre an der „tageszeitung“ mit, sowohl als Bildlieferantin wie als Bildredakteurin. Der Sprung in die Selbständigkeit war aus dieser Form des Prekariats – denn etwas Anderes konnte das Blatt niemand bieten – vorprogrammiert; Sabine Sauer wagte ihn 1989 mit der Gründung einer eigenen Agentur unter dem Namen „Lichtblick Fotografie“. Typisches Produkt jener Jahre ist ein umfangreicher Bildband über die Stadt Lübeck, in dem sie alle Register ihrer bisherigen Tätigkeit – von der präzisen, großformatigen Dokumentarfotografie bis zur alltagsgebundenen Sozialdarstellung – zieht und durch die Einbeziehung des farbigen Abbildens auch die zunehmende Digitalisierung der fotografischen Post-Produktion berücksichtigt. ⁸ Doch im Winter 1989 erhielt sie den ersten Auftrag, der ihr für die knapp zwei Jahrzehnte, die sie noch leben sollte, den Weg wies. Am 25. Dezember 1989 befand sie sich in Bukarest, mitten in der rumänischen Revolution – es war der Tag mit dem Gerichtsurteil für das Ehepaar Ceaușescu und seiner Vollstreckung. Es wurde der „längste Tag meines Lebens“, wie sie später feststellte. ⁹

Die Bilder, die Sabine Sauer in Bukarest aufnahm und die vor allem den Jubel der Bevölkerung sowie das Schwanken zwischen Bangen und Erwartung in exaltierter Körpersprache zeigen, erinnern nicht von ungefähr an diejenigen, die sie nur sechs Wochen zuvor beim Fall der Berliner Mauer aufgenommen hatte, denn beide Ereignisse hatten sie mit einer neuen Funktion der Fotografie konfrontiert: Das Primat des Fernsehens in der Organisation von Sichtbarkeit des politischen Geschehens war so übermächtig geworden ¹⁰, dass die Fotografin dem nur eine eigenständige Bildkultur – der der Schaffung von Raum für Erinnerungen – entgegensetzen konnte. Sabine Sauer begann sich auf die Schilderung von Nebensächlichkeiten, Geschehnissen am Rande und vor allem auf skulptural wirksame Inszenierungen von Menschen und Räumen zu konzentrieren. Aus dem Lokaljournalismus auf der Basis eines „romantischen Kommunismus“ (nach Eric Hobsbawm ¹¹) war die postmediale Annäherung an mögliche Erinnerungsorte geworden, eine ganz andere Funktion der Fotografie. Noch im Jahr 1990 konnte Sabine Sauer erproben, was das für sie in Produktion und Rezeption ihrer Bilder bedeuten sollte.

Enewetak

Der Alptraum des bildjournalistischen Tagewerks: Man wird zu einem Job geflogen, vor Ort bricht ein Unwetter aus; das Flugzeug, das einen zurückbringen soll, ist mit Verletzten überfüllt – und so muss man auf das nächste Flugzeug sechs Wochen warten. ¹² Genau das ist Sabine Sauer im August und September des Jahres 1990 passiert, und zwar auf der Hauptinsel Enewetak des gleichnamigen Atolls im pazifischen Ozean, das aus rund 45 Inseln bestand, bevor die USA diese Inselgruppe für ihre Atomversuche der 1950er Jahre auswählten. Einige Inseln wurden durch diese Bombardements vollkommen pulverisiert, andere versanken im Meer, und zwischen den restlichen vierzig Inseln bildete sich eine gigantische Lagune, deren Wasser bis heute so verstrahlt ist wie nur das Meer vor Fukushima Daichii seit 2012. Noch 1990 existierten die Menschen auf dieser Inselgruppe – nur drei

Inseln sind besiedelt – in einer Art lebenslanger Quarantäne; zwar waren sie während der eigentlichen Atomtests zwischen 1946 und 1958 evakuiert worden, doch wurden sie allzu früh wieder auf die Inseln gebracht. Ihre zunehmende Verstrahlung wurde zum Anlass genommen, sie



ausschließlich auf dem Luftweg zu versorgen, ihnen Fischfang und Ackerbau weitgehend zu untersagen und sie prinzipiell zu ozeanischem Nichtstun zu verdammen.

Politischer Anlass für Sabine Sauers Reportage-Auftrag der Zeitschrift „stern“ war ein Tribunal, das die Bevölkerung der zu den Marshall Islands gehörenden Inseln im Juni 1990 gegen die USA eingebracht hatten; die Verhandlungen waren zehn Jahre später noch immer nicht vorangekommen, sodass dieses Tribunal im Mai 2000 erneuert wurde.¹³ Als sich die Fotografin auf der Insel unfreiwillig einrichten musste, begann sie mit Portraits der Bewohnerinnen und Bewohner; ihre außergewöhnliche Sprachfähigkeit half ihr dabei, sich verständlich zu machen. Wie in tribal organisierten Gesellschaften üblich, begann sie ihre Portraits bei den älteren Menschen; für die ganze Serie typisch schien ihr immer das Doppelbild eines älteren Ehepaars vor einem der hölzernen Fertighäuser zu sein, die ihnen die US-Armee zur Verfügung gestellt hatte. Er trägt Flipflops, sie gar keine Schuhe; er trägt ein T-Shirt mit der Aufschrift „Hard Luck Café Enewetak“, sie eines der Kleider aus einem der bunten niederländischen Stoffen, die überall auf der Südhalbkugel der Erde als koloniale Reste zu finden sind. Dennoch bewahren beide ihre Würde und präsentieren sich als Träger einer Gesellschaft, deren Wurzeln und Rituale nicht einfach zu begreifen scheinen – Sabine Sauer folgt hier deutlich dem Vorbild eines August Sander.



Ganz anders selbstverständlich der kleine Junge mit dem Fahrrad, das er stolz durch die Gegend schiebt, obwohl er zum Fahren darauf als zu klein erscheint. Nicht nur, dass ihm als Antipoden im Bild zwei schwarze Schweine gegenüber gestellt sind, sondern vor allem die große leere Fläche in der Mitte des Bildes macht deutlich, dass es der Fotografin nicht um eine bildräumliche Studie geht, wie



sie die ‚subjektive fotografie‘ der 1950er und 1960er Jahre so prägte – man mag an Bilder von Robert Häusser oder Helmut Lederer denken –, sondern schlicht um die Tatsache, dass es auf dieser Insel nichts zu tun gibt als die Zeit totzuschlagen.

Das anekdotisch wichtigste Bild der Insel ist ohne begleitenden Text nicht erkennbar. Sabine Sauer brauchte eine ganze Weile und ihre Sprachkünste, um einen Menschen mit Auto zu überreden, sie an das Nordende der Insel zu fahren, wo die radioaktiven Abfälle, aber auch der gesamte zivilisatorische Müll der Inselbewohner abgekippt werden. Das stets warm strahlende Material lockt unendliche

Mengen von Vögeln an, die dort ihr eigenes Paradies finden – und mit ihrer Nahrungskette wiederum auf den globalen Fischfang sowie die gesamte Meerespopulation Einfluss nehmen. Die Idylle ist nicht ohne Bezug zu Hitchcocks Film „Die Vögel“ aufgenommen worden; das Gefühl des Unbehagens soll als Schlussbild einer Serie von acht bis dreißig Aufnahmen stehenbleiben. Alles auf den Bildern ist friedlich, kaum irgendwo ist Unheil zu erkennen, und doch wird deutlich, dass sich hier das Nachkriegsschicksal eines ganzen, wenn auch kleinen Volkes eingerichtet hat.

Ruanda

Von der Agentur epd (Evangelischer Pressedienst) erhielt Sabine Sauer im Juli 1994 den Auftrag, einen Konvoi mit Ärzten und Hilfsgütern für eine Woche nach Ruanda zu begleiten, wo gerade die Kampfhandlungen des Genozids von Hutu-Milizen an den Tutsi und ihren eigenen Volksangehörigen beendet worden waren. Also ist auch dieser Auftrag tatsächlich ein Nachkriegseinsatz; die Fotografin fliegt in die Hauptstadt Kigali und fährt mit einem großen Konvoi des Internationalen Roten Kreuzes durch die südlichen Provinzen des Landes von Gitarama über die Provinz Butare zu den Flüchtlingslagern in Zaïre, vor allem in Goma. Ihren eigenen Erinnerungen nach hat sie während dieser Zeit immer nur einmal für kurze Zeit in einem Lkw geschlafen und so gut wie nichts gegessen; sämtliche Traumata ihrer Kindheit und Jugend brachen wieder auf. Die epd hatte ihr so gut wie keine



Vorgaben für den Auftrag gemacht, erwartete aber mindestens einige Bilder von Hilfsdiensten, die durch die Organisation Medicines sans frontières geleistet wurden.

Eines der ersten Bilder ihrer Serie zeigt denn auch Ärzte und Helfer, die am Rand einer Straße einem halben Dutzend kleiner Kinder Schläuche mit Nahrungslösung anlegen, damit die entkräfteten und dehydrierten Menschen überhaupt wieder zu Bewusstsein kommen. Selbstverständlich nähert sich die Fotografin dem ganzen Grauen vor ihren Augen erst einmal durch das Erproben eingeübter Bildraster: Es gibt Überblicke über ganze Lager, Schrägsichten auf Lkw-Kolonnen und Menschenschlangen, die zum Essen anstehen; auch dürfen einzelne Szenen von Kindern im Umfeld größerer Mengen von Leichen nicht fehlen. Unbewusst lässt Sabine Sauer bei der Aufnahme eines kleinen Jungen, der in dem ungeheuren Gestank verwesender Leichen die Nase kraus zieht, diesem den Horizont durch den Hals gehen – ein uraltes und interkulturelles Zeichen dafür, dass er wie sein Volk dem Tod geweiht sind. Aber sie versucht auch, auf die in dieser Situation nicht selbstverständlichen Würde hinzuweisen, mit der an dieser Stelle die Toten geehrt werden: Sie

werden immerhin in Tücher gehüllt und auf Bahren gelegt – auf anderen Bildern finden sich große



Knochenhaufen, bei denen die Zuordnung zu einzelnen Menschen nicht mehr gelingen kann.

Doch das Bewusstsein der Fotografin, die Geschichten erzählen zu müssen, die sie selbst nicht erlebt hat – das alte Dilemma der Bildjournalisten, immer nach dem eigentlichen Geschehen zu kommen oder es selbst inszenieren zu müssen –, führt sie immer wieder ins Narrativ des Einzelnen zurück. Also zeigt sie einen im Gras liegenden, völlig entkräfteten jungen Mann, der aus einem Kanister Wasser trinkt, und deutlich sind am linken Bildrand noch die Hände erkennbar, die den Kanister gehalten haben. Wichtig für Sabine Sauer ist jedoch, eine solche Szene mit einfachsten Mitteln zu erzählen, weder durch eine besondere Kameraperspektive (kein oder nur ein ganz leichtes Weitwinkel) noch durch eine raffinierte Beleuchtung (mit Spiegeln, wie es viele der Fotografen



damals taten) das Geschehen symbolisch zu überhöhen.

Über das Bild eines Vaters, der seinen an Cholera sterbenden Sohn durch das Lager Goma trägt, schreibt sie selbst: „Das Fotografieren an solch apokalyptischen Orten ist niemals peinlich, weil jedes

dieser Dokumente Menschen dazu bringen kann, das Grauen zu beenden, Leid zu lindern, oder vielleicht sogar Politiker zum Umdenken zwingt.“¹⁴

Doch das hat sie erst zwei Jahre später geschrieben, und die in diesen Zeilen enthaltene Hoffnung trotzt, was sie selbst nur zu genau wusste; in Worte waren derartige Ereignisse ohnehin nicht zu fassen. Aus dem Ruanda-Einsatz kam sie verstört zurück und arbeitete fortan zunächst nur noch als Stand- und Set-Fotografin beim Film sowie für Werbe- und PR-Agenturen. Privat fand sie ihr Glück bei dem Bühnen- und Maskenbildner Knut Hetzer; sie arbeitete ihr Archiv auf und stellte einige Ausstellungen zum zehnten Jahrestag des Mauerfalls zusammen; fotografisch entdeckte sie ihre Liebe zur Landschafterei wieder, vor allem an der französischen Kanal- und Atlantikküste; 2002 wurde ihr Sohn Filipflorian geboren, und sie zog mit ihrer Familie auf die Insel Valentinswerder im Tegeler See.

Burst Mode

Ab 2000 war Sabine Sauer fest in SPIEGEL-Büro Berlin angestellt, und dort begann sie mit jenen Arbeiten, die einer Kriegsreportage auf friedlichem Boden entsprachen: Sie produzierte Under-Cover-Stories. Ob es um illegale Arbeiterinnen und Arbeiter, um Drogenabhängige, Prostituierte oder auch nur sehr zurückgezogen lebende Muslima ging – Sabine Sauer widmete sich gern einem Thema für einige Jahre, auch wenn dabei nur wenige Bilder entstanden, die ihren Qualitätskriterien genügten. Daneben war sie für Portraits aller Art zuständig. Im Jahr 2006 hat sie noch zwei Aufträge für den SPIEGEL durchgeführt, die ihr früheres Leben reflektierten. Zum einen fuhr sie mit einer Autorin für mehrere Wochen in das Land Benin, und sie hatte den festen Willen, für sich selbst eine Gegenreportage zur Ruanda-Geschichte zu schaffen, alle Bilder in Farbe, schöne Landschaften und schöne Menschen in schönem Licht. Ein melancholisches Unterfangen, wie viele Arbeiten von Fotografinnen und Fotografen, die zuvor unter härtesten Bedingungen gearbeitet haben: Es sind andere Narrationen, die für derartige Serien entwickelt werden müssen, und diese werden in der Rezeption immer an den früheren Arbeiten abgeglichen, meist zu ihrem Nachteil. Es war daher in der Kommunikation typisch, dass sich Sabine Sauer aus demselben Jahr 2006 mehr an eine andere, eigentlich kleine Aufgabe in Berlin erinnerte: Sie bekam den Auftrag, eine deutsche Muslima aufzuspüren und zu fotografieren, die konkrete Anschlägsdrohungen verbreitet hatte. Mehr als drei Wochen hat Sabine Sauer auf der Lauer gelegen, nur um in dem Moment, wo die voll verschleierte Frau auf die Straße tritt, in den „Burst Mode“ zu schalten und schnellstmöglich eine Reihe von digitalen Bildern herzustellen.¹⁵

Allen Frauen, die in Kriegen fotografieren, wird immer dieselbe Frage gestellt: Was denn so anders sei an ihren Fotografien als an denen der Männer.¹⁶ Immer wird darauf verwiesen, dass Frauen weniger an symbolischen oder spektakulären Bildern interessiert seien als Männer, dass sie andere Narrative hätten, um den gleichen Krieg zu erläutern; Fotografinnen wie Anja Niedringhaus reklamierten das bereits im Voraus für sich.¹⁷ Für Sabine Sauer hieß das in den 1990er Jahren noch, dass sie auch aus Sicht von Bildredakteurinnen als „nicht hart genug“, „einfach nicht gut“ eingestuft wurden.¹⁸ Sie war denn auch gerade wieder einmal dabei, die Voraussetzungen ihrer Arbeit vollständig zu verändern und sich auf das literarische Portrait sowie erneut auf die Landschafterei zu konzentrieren, als eine schwere Erkrankung alle Pläne zunichte machte. Sabine Sauer ist nur 49 Jahre alt geworden.

Text @ Rolf Sachsse

-
- ¹ Bezeichnung von Inge Morath für die Gruppe „Magnum“, übernommen in: Rolf Sachsse, Vom Sprechen und Photographieren, in: Sabine Folie, Gerald Matt (Hg.), Ausst.Kat. Inge Morath, Das Leben als Photographin, München 1999, S.17-25, hier S.19.
- ² Von 1980 bis 1984 studierte Sabine Sauer Fotografie an der FH Dortmund; zur selben Zeit arbeitete der Autor dort als Lehrbeauftragter für Fotogeschichte und Medientheorie.
- ³ Susan Lamer, Andreas Horlitz, Joachim Brohm, Petra Wittmar, Volker Heinze, Christian Richters, Sechs Bildberichte, in: Fotografie (Göttingen) 6.Jg. 1982, Heft 26/27, S.6-81.
- ⁴ Klaus Honnef (Hg.), Ausst.Kat. In Deutschland, Bonn 1979.
- ⁵ Oskar Negt, Alexander Kluge, Geschichte und Eigensinn, Frankfurt am Main 1981.
- ⁶ Vgl. Jorge Ribalta (Hg.), Ausst.Kat. Áun no! / Not yet!, Madrid 2015.
- ⁷ Ulrich Borsdorf, Ute Eskildsen (Hg.), Ausst.Kat. Endlich so wie überall? – Landschaft des Ruhrgebiets, Essen 1985.
- ⁸ Sabine Sauer, Jonas Geist, Lübeck, Berlin 1992.
- ⁹ Publiziert wurden die Bilder u.a. in Lettre International 3.Jg. 1991, Heft 15, und Arbeiterfotografie 20.Jg. 1995, Heft 76. Mit dem Vergleich der Berliner und Bukarester Bilder konnte der Autor eine Ausstellung von Sabine Sauer im Jahr 2000 in der Fotogalerie Fabrik Heeder, Krefeld, realisieren.
- ¹⁰ Vgl. Hubertus von Amelunxen, Andrei Ujica (Hg.), Television / Revolution, Das Ultimatum des Bildes, Rumänien im Dezember 1989, Marburg 1990.
- ¹¹ Eric Hobsbawm, Gefährliche Zeiten. Ein Leben im 20. Jahrhundert, München 2006, S.76-82.
- ¹² Alle anekdotischen Erzählungen von Sabine Sauer entstammen den Aufzeichnungen einer Reihe von Gesprächen, die der Autor mit ihr in den Jahren 2006/08 zur Vorbereitung einer Buchpublikation führte. Das Buch ist nie über eine erste Konzeption hinausgekommen. Der Autor dankt Knut Hetzer für vielfältige Hilfe in einem frühen Stadium dieses Textes.
- ¹³ Memorandum of Decision and Order, Before the Nuclear Claims Tribunal, Republic of Marshall Islands, 5. Mai 2000; <http://www.nuclearclaimstribunal.com/final.htm> .
- ¹⁴ Sabine Sauer, Zaïre, Juli 1994, in: epd-Entwicklungspolitik 4.Jg. 1996, Heft 19/20, S.35. Zit. nach: Verein für Friedenspädagogik Tübingen (Hg.), Bilderwelten: Was (Presse-)Fotos uns sagen und was sie verschweigen, in: Global Lernen. Lernen in Zeiten der Globalisierung, CD-ROM, Bonn 1998, Arbeitsblatt 5.
- ¹⁵ Spiegel vom 31.5.2006; zum Burst Mode vgl. Max Fisher, You're almost invisible. An interview with Egyptian photographer Mosa'ab Elshamy, <http://www.washingtonpost.com/blogs/worldviews/wp/2013/08/20> .
- ¹⁶ Michael Kamber, Bilderkrieger. Von denen, die ausziehen, uns die Augen zu öffnen. Kriegsphotografen erzählen, Hollenstedt 2013. Es handelt sich hierbei ausschließlich um Fotografinnen und Fotografen, die im Irak tätig waren.
- ¹⁷ Ebda., S.166-179, hier S.171. Der Text wurde vor Anja Niedringhaus' Tod geschrieben.
- ¹⁸ Zitate aus Gesprächen mit zwei Redakteurinnen großer Magazine.